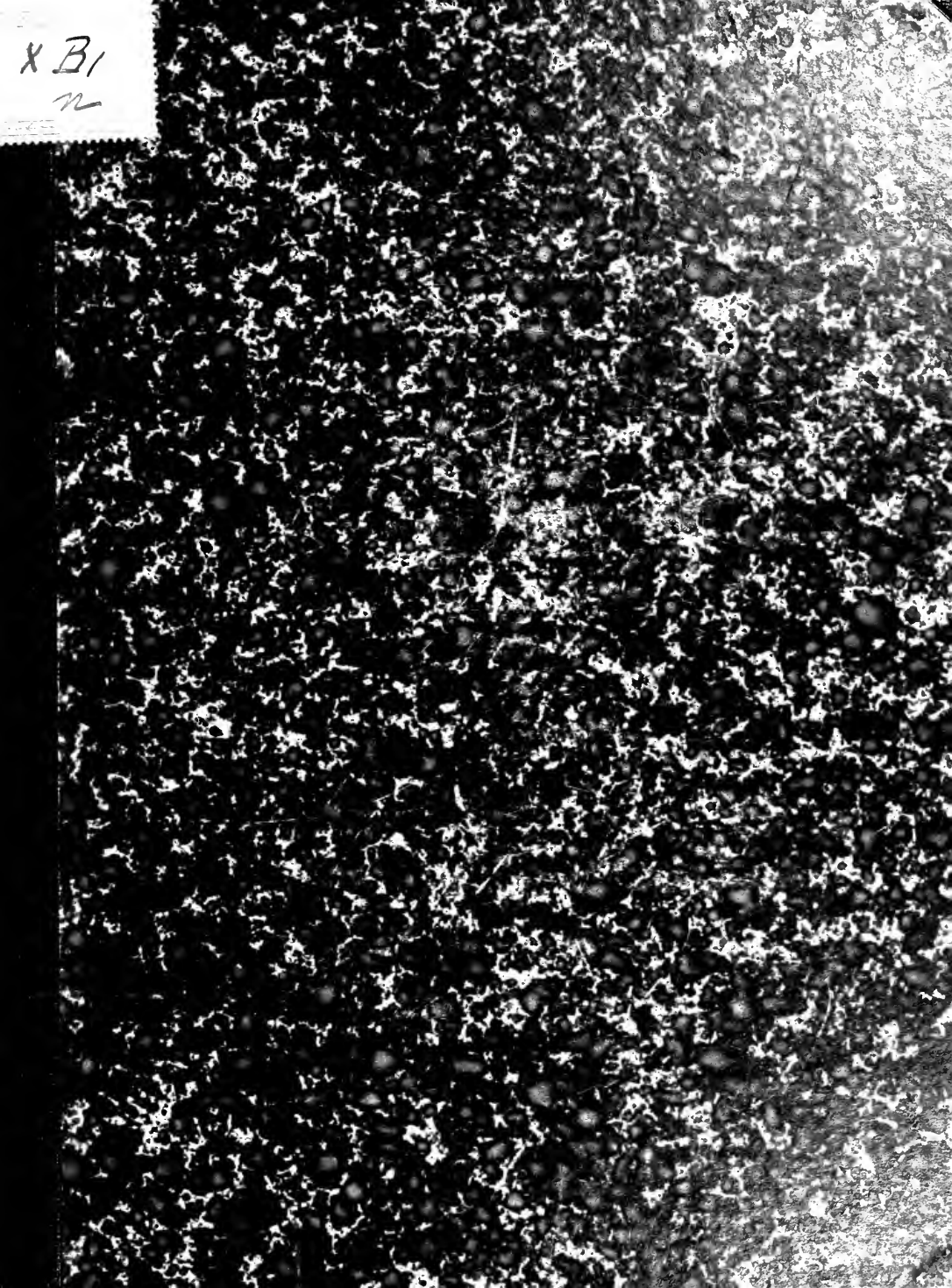
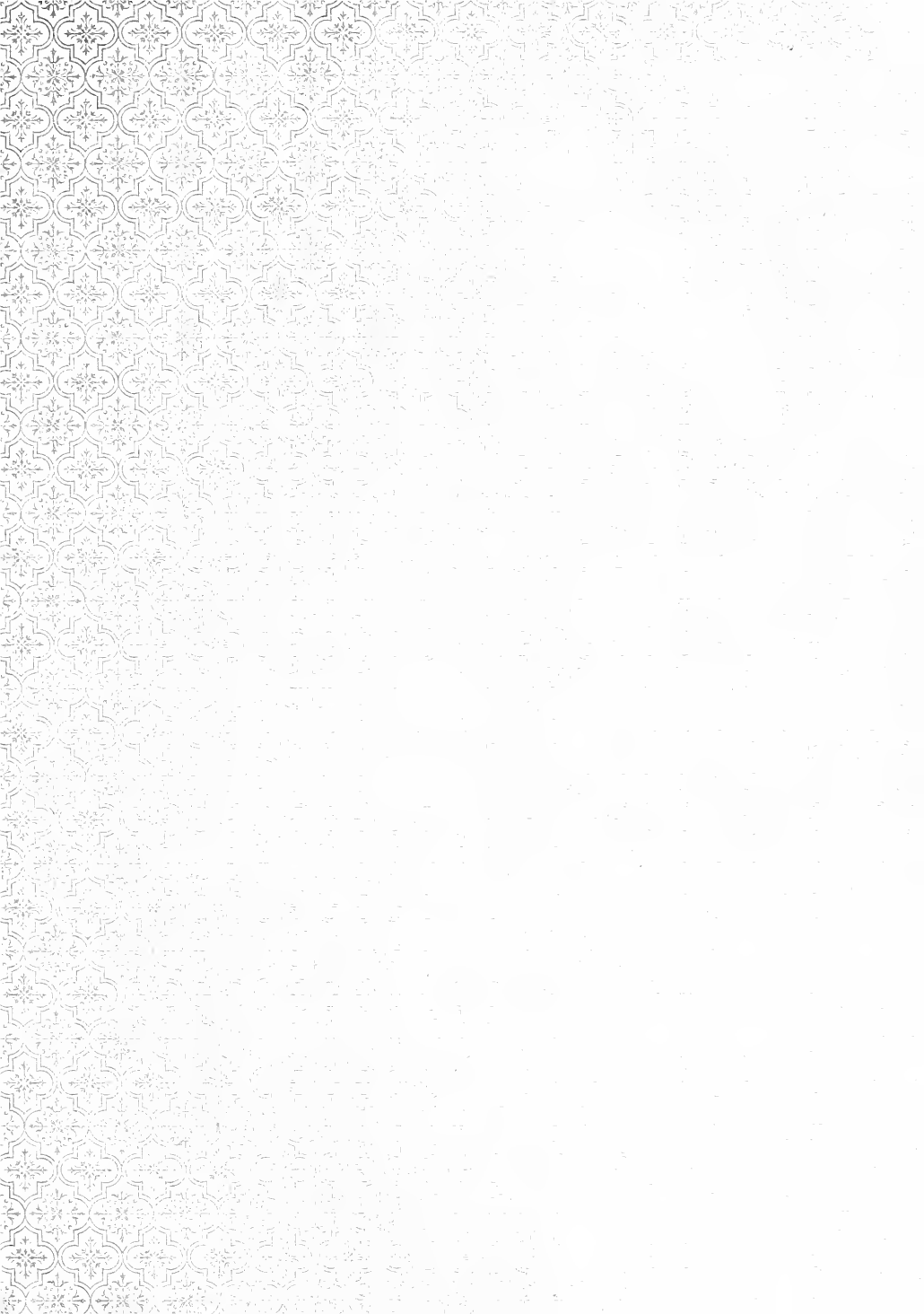


X B1
n





PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIM GRANT
FOR
HISTORY OF ART



ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW

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

NEUE FOLGE

Fünfter Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1894.





Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge.

Inhalt des fünften Jahrgangs.

	Seite		Seite
Allgemeines.			
Nene Bahnen in der Kunst. Von <i>C. v. Litzow</i>	1	Der Untergang der nordischen Götterwelt und das Erscheinen des Christentums. Bildercyklus von Fr. Röber in Düsseldorf	97
Rechts und links in Natur und Kunst. Von <i>Jos. Langl</i>	122	Peter Paul Rubens. Von <i>Dr. A. Rosenberg</i>	129, 225
Architektur.			
Brieg. Von <i>J. Joubert</i>	25, 105, 181	Die Kunst in den Vereinigten Staaten. Eindrücke von einem Besuche der Weltausstellung in Chicago. Von <i>W. Dohle</i> . I. Malerei und Plastik	137, 162
Zakynthos. Zwei venetianische Renaissancepaläste. Von <i>J. Strzygowski</i>	177	Die Winterausstellungen der Royal Academy und der New Gallery in London. Von <i>Jean Paul Richter</i>	145
Das rumänische Königsschloss Pelesch	241	Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft. Von <i>E. Firmench-Richartz</i>	187
Die Triangulatur in der antiken Baukunst. Von <i>G. Dehio</i>	273	Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule. Von <i>M. Bach</i> . II. Bartholomäus Zeitblom	201, 235
Plastik.			
Epidaurios. Von <i>Dr. F. Winter</i>	40	Die Galerie Schultart in München. Von <i>Th. v. Frimmel</i>	215
August Wittig. Von <i>Otto Donner von Richter</i>	91	Goethe's Bildnisse und die Zarneck'sche Sammlung. Von <i>E. Lehmann</i>	249, 276
Die Reiterstatuette Karl's des Großen. Von <i>G. Wulfram</i>	153	Marienlegenden von österreichischen Gnadenorten	204
Griechische und Römische Porträts. Von <i>J. J. Bernoulli</i>	194	Graphische Künste.	
Malerei.			
Ismael und Anton Raphael Mengs. Von <i>K. Wocmann</i>	7, 82, 168, 208, 285	Verein für Originalradirung in München	163
Franz Simm. Von <i>C. v. Litzow</i>	35	Bücherschau.	
Jörg Breu der ältere und Jörg Breu der jüngere. Von <i>H. A. Schmidt</i>	21	Unsere Kunst. Mit Beiträgen deutscher Dichter herausgegeben von der freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler	69
Spanische Miscellen. Von <i>C. Justi</i> . I. Über Bildnisse des Don Karlos	34	Secession. Eine Sammlung von Photogravüren nach Bildern und Studien von Mitgliedern des Vereins bildender Künstler Münchens	71
Max Klinger's Gemälde. Von <i>H. W. Singer</i>	49	Vatikanische Miniaturen. Von <i>Fr. Schreiber</i>	101
Die Idee der Transfiguration Raffael's. Von <i>Dr. J. Köstlein</i>	54	Richard Muther's Geschichte der modernen Malerei. Von <i>H. A. Lier</i>	219
Die Münchener Kunstausstellungen. Von <i>A. G. Meyer</i>	62, 111	NB. Die kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik“ aufgenommen	
Leonardo da Vinci und die berühmten weiblichen Bildnisse im Louvre und in der Ambrosiana. Von <i>G. Frisconi</i>	73) H. Architektur und Kunstgewerbe s. Kunstgewerbeblatt, N. F. V. S. 113 u. 137.	

Illustrationen und Kunstbeilagen.

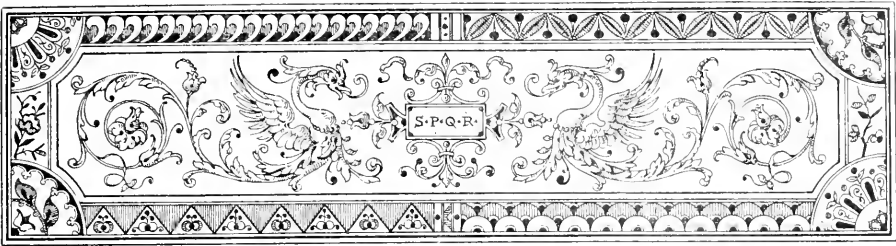
Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.

	Seite		Seite
Kopfbildnis, Gemäuel von <i>J. Luckner</i>	1	Magdalena, Ölgemälde. Von <i>A. R. Mengs</i> Königl. Gemäldegalerie in Dresden). Holzschnitt von <i>Breud-annour</i>	211
Handzeichnung von <i>Leon Stuck</i> . (Aus dem im Verlage von Dr. E. Albert und Co. in München erschienenen Werke über Franz Stuck	4	Ferdinand IV. Ölgemälde. Von <i>A. R. Mengs</i> im Museo Nazionale in Neapel	213
Programm, entworfen und gezeichnet von <i>O. Geisler</i> Rückseite des Programms von <i>O. Geisler</i>	5	Der Parnass. Deckenfresko. Von <i>A. R. Mengs</i> in der Villa Albani in Rom. Nach dem Stich von <i>Raphael Morghen</i>	214
Selbstbildnis von <i>Ismael Mengs</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	8	Madonna mit dem Kinde. Ölgemälde. Von <i>A. R. Mengs</i> in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Holzschnitt von <i>Breud-annour</i>	286
Selbstbildnis von <i>Anton Raphael Mengs</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	9	Die Geburt Christi. Ölgemälde. Von <i>A. R. Mengs</i> im Museum zu Madrid. Stich von <i>Raphael Morghen</i>	287
Ismael Mengs. Pastellbild von <i>A. R. Mengs</i>	11	Deckenbild. Von <i>A. R. Mengs</i> in der Stanza de' Papiri im Vatikan zu Rom. Stich von <i>Claudio</i>	289
Diogenes. Emailminiatur von <i>Ismael Mengs</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	12	Selbstbildnis. Von <i>A. R. Mengs</i> . Ölgemälde in den Uffizien in Florenz. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	290
Magdalena. Emailminiatur von <i>Ismael Mengs</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	13	Das Urteil des Paris. Ölgemälde. Von <i>A. R. Mengs</i> in der Ermitage zu St. Petersburg	291
Faksimile der Unterschrift von <i>Ismael Mengs</i>	82	†Die Verkündigung. Ölgemälde. Von <i>A. R. Mengs</i> in der kaiserlichen Galerie in Wien. Heliogravüre Zu <i>S. Franz Simon</i> . Selbstporträt	292 15
Jugendliches Selbstbildnis in Pastell von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden	84	Im Mai. Ölgemälde von <i>Fr. Simon</i> . Holzschnitt von <i>Th. Karsling</i>	16
Jugendliches Selbstbildnis nach einem Pastell von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	85	Mephisto. Handzeichnung von <i>Fr. Simon</i>	17
Pastellbild des Herrn von Hofmann. Von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden	86	Kindergruppe. Handzeichnung von <i>Fr. Simon</i>	18
Pastellbild des Sängers Domenico Annibali. Von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden	86	Porträtstudie. Handzeichnung von <i>Fr. Simon</i>	19
Pastellbild August Hl. Von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden	87	Tanzendes Mädchen. Handzeichnung von <i>Fr. Simon</i>	20
Pastellbild der Sängerin Mingotti. Von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden	88	†Erwartung. Gemälde von <i>Fr. Simon</i> . Heliogravüre von <i>Meisenbach, Riffarth und Co.</i> in Berlin Zu <i>S.</i>	15
Pastellbild der Frau A. Thiele. Von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden	88	†Heidelandschaft. Originalradirung von <i>Th. Alphonse</i> Zu <i>S.</i>	24
Pastellbild Silvestre's. Von <i>A. R. Mengs</i> . Dresden	89	Blick auf Brieg von der Oderseite	23
†Himmelfahrt Christi. Von <i>A. R. Mengs</i> . Katholische Hofkirche in Dresden. Heliogravüre Zu <i>S.</i>	84	Standbild Friedrich's des Großen in Brieg	25
Pastell-Selbstbildnis von <i>Th. C. Maron</i> , geb. <i>Mengs</i> . Kgl. Galerie in Dresden	169	Inneres Portal des Piastenschlosses in Brieg	27
<i>Joh. Mengs</i> . Pastellbildnis von <i>Th. C. Maron</i> , geb. <i>Mengs</i> . Kgl. Galerie in Dresden	169	Portal des Piastenschlosses in Brieg	28
Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Miniatur von <i>A. R. Mengs</i> in der Gemäldegalerie in Dresden. Holzschnitt von <i>Kausberg und Oebel</i>	171	Hof des Piastenschlosses in Brieg	29
Kurfürst Christian. Pastellbild von <i>A. R. Mengs</i> . Königl. Galerie in Dresden	172	Das Odeon in Brieg	30
Kuprprinzessin Maria Antonia. Pastellbild von <i>A. R. Mengs</i> . Königl. Galerie in Dresden).	173	Das Rathaus mit Nebenhaus in Brieg	32
Friedrich August der Gerechte als Kind. Pastellbild von <i>A. R. Mengs</i> Königl. Galerie in Dresden).	174	†Das Rathaus in Brieg. Originalradirung von <i>H. Ulrich</i> Zu <i>S.</i>	105
†Augustus und Kleopatra. Ölgemälde von <i>A. R. Mengs</i> in der Galerie Czernin in Wien. Heliogravüre von <i>Meisenbach, Riffarth und Co.</i> in Berlin Zu <i>S.</i>	175	Hauptportal am Piastenschlosse in Brieg	106
Faksimile der Unterschrift von <i>A. R. Mengs</i>	208	Kleines Portal am Piastenschlosse zu Brieg	108,9
†Amer. Pastellgemälde von <i>A. R. Mengs</i> in der Dresdener Galerie. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> Zu <i>S.</i>	208	Bogen am Hauptportal des Piastenschlosses in Brieg	182
Joseph Traut. Ölskizze. Von <i>A. R. Mengs</i> . Königl. Gemäldegalerie in Dresden. Holzschnitt von <i>Kausberg und Oebel</i>	209	Haus Eckersberg in Brieg	184
		Wohnhaus am Ringe in Brieg	185
		Don Karlos. Medaille von <i>Pompeo Leoni</i>	35
		†Il Principe D. Carlos, Hijo de Felipe II. Gemälde von <i>Sanchez Colla</i> , Lichtdruck Zu <i>S.</i>	37
		Relief vom Asklepiostempel zu Epidaurous	41
		Amazonen von Giebelfelde des Asklepiostempels in Epidaurous	43
		Nereide von den Akroterien des Asklepiostempels in Epidaurous	43

	Seite		Seite
Sima von der Tholos in Epidaurus	45	Schlussstück gez. von <i>J. Longl</i>	128
† Von Oben. Originalradirung von <i>L. Th. Meyer-Basel</i>		Kopfleiste von <i>Gillh-Paul Couret</i>	129
Zu S.	48	† Helene Fourment. Von <i>P. P. Rubens</i> , radirt von <i>L. Baubler</i> . Ermitage, St. Petersburg	129
† Pietà. Ölgemälde von <i>M. Klinger</i> , Radirung von <i>A. Krüger</i>	49	Mariä Verkündigung. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in der kaiserl Gemäldegalerie in Wien. Nach einer Photographie von <i>J. Löwy</i>	133
Kopfleiste von <i>A. Lachner</i>	49	Mariä's Besuch bei Elisabeth. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in der Galerie Borghese zu Rom. Nach einer Photographie von <i>A. Braun</i> und <i>Co.</i>	228
Studien zur Kreuzigung. Von <i>M. Klinger</i>	52, 53	Rubens' Vater. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in der Pinakothek in München	220
† Die Transfiguration von <i>Raffaël</i> . Lichtdruck nach einer Photographie von <i>Alinari</i> in Florenz	54	Rubens' Mutter. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in der Pinakothek in München	220
Eingang zum Glaspalast in München	62	Die vier Philosophen. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> im Palazzo Pitti in Florenz. Nach einer Photographie von <i>Ad. Braun</i> und <i>Co.</i> , Holzschnitt von <i>L. Berthold</i>	232
Italienerin. Gemälde von <i>V. Müller</i>	64	Römische Landschaft mit Ruinen von <i>P. P. Rubens</i> . Nach einem Stich von <i>Schelte u. Bolswert</i>	233
Die Sünde. Gemälde von <i>Fr. Stuck</i> . (Nach einer Photographie von <i>F. Hanfstängl</i>)	65	Mutterliebe. Gemälde von <i>G. Hitchcock</i> (Aus Scribner's Magazine)	136
Der Halskragen. Gemälde von <i>A. Gandara</i>	67	Kopfleiste von <i>Schweinfurth</i> . (Aus der American Art Review)	137
Pallas. Von <i>F. Stuck</i>	68	Herbstmorgens. Gemälde von <i>Geo. Inness</i> . (Aus dem Century Magazine)	139
Schwerttänzerin von <i>Ant. Briitt</i>	111	Rast unter Ruinen. Gemälde von <i>Th. Robinson</i> . (Aus Scribner's Magazine)	140
In der Sonne. Gemälde von <i>Fr. Fehr</i>	113	Sommer. Gemälde von <i>A. Harrison</i> . Gemäldegalerie in Dresden	142
Weibliches Bildnis. Gemälde von <i>M. Dumstrey</i>	115	Dartmouth Moors, Mass. Gemälde von <i>B. Steain-Gifford</i> . (Aus der American Art Review. Bd. 3)	144
Abend. Gemälde von <i>Ch. Landenberger</i>	116	Jagd auf Elen. Gemälde von <i>G. de Forest Brush</i> . (Century Magazine. Bd. 43. 1892)	163
Grabmal der Herzogin Max in Bayern von <i>W. v. Rümann</i>	120	Die Verkündigung. Gemälde von <i>M. L. Munchner</i> . (Century Magazine. Bd. 45. 1893)	164
† Altweibersommer. Gemälde von <i>J. v. Giehl</i>	120	Lilith. Gemälde von <i>Kengou Car</i> . (Aus Scribner's Magazine)	165
* Herbst. Zeichnung von <i>G. v. Bochmann</i>	69	Die Töchter des Phorkys. Gemälde von <i>Elihu Voblers</i> . (Aus American Art Review. Bd. 1. 1880)	167
* Im Winter. Gemälde von <i>L. Mauthé</i>	70	Madonna. Gemälde von <i>Giocanni Bellini</i>	147
(* Aus: „Unsere Kunst“, Düsseldorf, Michels.)		Die Wunder des heil. Zenobius. Gemälde von <i>Sandro Botticelli</i>	148
** Der Angler. Von <i>Th. Heine</i> . Heliogravüre. Zu S. (** Aus: „Seession“, Berlin, Photographische Gesellschaft)	72	Madonna. Gemälde von <i>Fra Bartolommo</i>	149
Kopfleiste von <i>A. Lachner</i>	73	Salome. Marmorstatue von <i>Alex Klinger</i>	151
Bildnis der Mona Lisa von <i>Lionardo da Vinci</i> im Louvre	75	Kopf der Salome. Von <i>Alex Klinger</i>	151
Bildnis der sogenannten Belle Ferroniere im Louvre	77	Im Sturm. Gemälde von <i>F. Bratou</i>	152
Profilbildnis der sogenannten Herzogin in der Ambrosiana in Mailand	80	† Auf dem Heimwege. Gemälde von <i>F. Beraton</i> . Heliogravüre	152
A. Wittig. Nach einer Photographie	92	† Die Reiterstatuette Karl's des Großen. Lichtdruck Zu S.	153
Hagar und Ismael. Marmorgruppe von <i>A. Wittig</i>	93	Die Reiterstatuette Karl's des Großen	156
Pietà von <i>A. Wittig</i>	96	† Cypressenallee. Originalradirung von <i>F. Töhlmy</i> Zu S.	176
Walhalls Sturz; Erscheinung Christi. Gemälde von <i>Fr. Röber</i>	97	Palast in Zante	178
Odin befragt die allwissende Wala. Gemälde von <i>Fr. Röber</i>	99	Palast in Zante	180
Naglfar, das Totenschiff. Gemälde von <i>Fr. Röber</i>	99	Salvator. Kopie nach Qu. Massys. Louvre zu Paris	180
Loki bricht seine Fesseln. Gemälde von <i>Fr. Röber</i>	100	Bildnis des Kardinals Bernardus Clesius. Galerie Corsini zu Rom	192
† Biblia Pinturicchio adscripta Sac. XV. Cod. Vat. Urb. lat. 1	101	* Seneca	194
(* Aus Vatikanische Miniaturen von St. Beßel. Freiburg, Herder)		* Sophokles	197
† * P. Halm. Der Netzflicker. Originalradirung Zu S. (** Aus den Veröffentlichungen des Vereins für Originalradirung in München. Heft 2).	103	* Antiochus von Syrien	197
Ägyptischer Schreiber im Louvre zu Paris	122	(* Aus dem Werke: Griechische und römische Portrats)	
Schreiber. Relief aus Sakkaara	124	† Hohe Politik. Originalradirung von <i>J. Neumann</i> Zu S.	200
Ägyptische Grabfigur	124	† A. Krüger. Am Strand von Göhren. Originalradirung	200
Apollo von Tenca	124	Zu S.	200
Ägyptischer Bogenschütze	121		
Assyrische Bogenschützen	124		
Ein die Geige spielender Teufel in Amiens	124		
Der Tod als Geiger	124		
Die Angbarischlacht	124		
Eirene und Demeter	124		
Hermes von Praxiteles	126		
Verschiedene Mäander-Motive	126		
Aortabogen	126		
Faksimile einer Handzeichnung von <i>Lionardo</i>	127		
Spiegelschrift von <i>Lionardo</i>	127		

	Seite		Seite
Angedrucktes Monogram Zeitl. auf dem Gemälde von Herim in Noßbüdingen	202	Goethe, Porträt von <i>Johs Inck</i> . (1779). Holzschnitt von <i>Karschberg</i> und <i>Oertel</i>	254
Inschrift vom Altar in der Schloßkapelle zu Kilehberg bei Tübingen	203	Goethe, Büste von <i>M. G. Klauer</i> im Schlosse zu Tiefurt. 1779)	254
Johannes der Täufer. Von <i>B. Zeitblom</i> . (Vom Kilehberger Altar)	204	Goethe, Porträt von <i>J. A. Darbes</i> . (1785)	255
Johannes der Täufer. Von <i>B. Zeitblom</i> . Vom Eschacher Altar	205	Goethe, Porträt von <i>J. H. Lips</i> . (1791)	255
Die Taufe Christi. Von <i>B. Zeitblom</i> vom Blaubereiner Hochaltar. Lichtdruck Zu S.	207	Goethe, Marmorbüste von <i>Al. Trippel</i> . (1796)	257
Monogram vom Blaubereiner Altar	207	Goethe, Porträt von <i>J. F. Tischbein</i> . (1787). Holzschnitt von <i>Brodmann</i>	277
Wappen des Abtes Heinrich Eder	207	Goethe, Kreidezeichnung von <i>Burg</i> . (1800)	278
Bildnis des Bartholomäus Zeitblom. Von Heerberger Altar	235	Goethe, Kreidezeichnung von <i>F. Jagenmann</i> . (1817)	279
Der Tod Maria. Gemälde von <i>B. Zeitblom</i> , im fürstlichen Museum zu Sigmaringen	236	Goethe, Porträt von <i>J. J. Schmebler</i> . (1829)	279
Heilung eines epileptischen Knaben durch den heil. Valentin. Gemälde von <i>B. Zeitblom</i> in der Angsburger Galerie	237	Goethe, Skizze auf Schloss Arklitten bei Gerdaun. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	281
St. Margaretha und Ursula. Gemälde von <i>B. Zeitblom</i> in der Pinakothek in München; radirt von <i>M. Bach</i> Zu S.	235	Goethe, Porträt von <i>G. von Königgen</i> . (1810). Holzschnitt von <i>Karschberg</i> und <i>Oertel</i>	281
*Männliches Bildnis. Von <i>Chr. Amberger</i>	216	Goethe, Porträt von <i>O. Kiprinski</i> . (1823)	282
Weibliches Bildnis. Von <i>Chr. Amberger</i>	216	Goethe, Porträt von <i>L. Silbers</i> . (1826). Gestochen von <i>L. Siedling</i>	282
Christus. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i>	217	Goethe, Porträt von <i>J. K. Stüler</i> . (1828). Holzschnitt von <i>Karschberg</i> und <i>Oertel</i>	283
* Die Abbildungen sind Verkleinerungen der Heliogravuren aus dem Werke: Die Sammlung Schubart. München, Verlaganstalt)		Goethe, Skizze auf Schloss Arklitten bei Gerdaun. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	283
Die Ténke. Von <i>twainborough</i>	220	Studien von <i>H. Baisch</i>	258, 260, 261
La Maja vétre. Von <i>Gogol</i>	221	*Sommer. Originalradirung von <i>H. Baisch</i> . (Aus dem Werke: Lieder und Sinnsprüche. Von Otto Baisch. Stuttgart, Verlagsanstalt) Zu S.	261
*Aus <i>Schnorr's</i> Bilderbibel	222	Hermann Baisch	259
(* Aus dem Werke von R. MUTHEN: Geschichte der modernen Malerei)		Regentenbild von <i>Allart von Löning</i>	264
Hin Sonnenschein. Ölgemälde von <i>L. Noster</i> ; radirt von <i>Fr. Kriestler</i> Zu S.	224	*Triforium	266
Glasfenster im Schloss Pelesch. Lager scene aus dem 17. Jahrhundert	242	*Portal der Kirche zu Housedal in Hallingdal, Stift Christiania	267
Brunnen im inneren Hofe von Schloss Pelesch	244	*Rolstad	268
Südliche Ansicht des Schlosses Pelesch. Originalradirung Zu S.	241	*Kaiserliche Kirche zu Rominten in Ostpreußen	269
* Aus dem Werke: Das romanische Königsschloss Pelesch. Von J. V. Falke. Wien, L. Gerold's Sohn 1893.		(* Aus dem Werke: Die Holzbaukunst Norwegens. Von Dietrichson und Munthe. Berlin, Schuster und Buchle 1893)	
Goethe, Silhouette aus dem Jahre 1762	249	Am häuslichen Herd. Originalradirung von <i>Jos. Danberg</i> Zu S.	272
Goethe, Büste von <i>Fr. Teich</i> . 1829)	250	Die Sophienkirche in Konstantinopel	273
Goethe, Büste von <i>Chr. Reich</i> . (1829)	251	Das Pantheon in Rom	274
Goethe, Porträt von <i>K. W. Kolbe</i> . (1825). Holzschnitt von <i>Brodmann</i>	252	Der Jupitertempel in Spalato	275
Goethe, Marmorrelief von <i>J. P. Melchior</i> im Schlosse zu Tiefurt. 1775)	253	Columbarium der Freigelassenen des Augustus	275
		Grabmal des Tantalus	275
		*Maria-Plain und Csik-Somlyó. Von <i>J. M. Trankwald</i>	265
		(* Aus dem Werke: Marien-Legenden von österreichischen Gnadenorten Wien, St. Norbertus)	
		Die Windmühle. Gemälde von <i>J. Holmberg</i> , radirt von <i>H. Wipach</i> Zu S.	296





Kopfleiste. Gezeichnet von A. LACKNER.

NEUE BAHNEN IN DER KUNST.

NSER alter Erdball hat es leicht: er dreht und wälzt sich fort nach ewigen Gesetzen; wollt' er sich einfallen lassen, eine neue Bahn einzuschlagen, dann wäre es bald aus mit ihm, — so bleibt er lieber geduldig in der alten.

Anders der Mensch, dieses Urbild unaufröhrlicher Beweglichkeit und Vernderlichkeit: wollte er stehen bleiben oder auch nur durch eine lrgere Zeit die nmlliche Bahn einhalten, so wgre das sein Tod. Fgr ihn gilt blof das *one* Leitwort: nunquam retrorsum!

Die Geschichte ist die Chronik dieser fortwghrenden Wandlungen und Steigerungen. Einst machten ganze Vclker oder Vlkergemeinschaften die Umwzlungen solidarisch durch. Der dabei sich ergebende Niederschlag bildete den Grundstoff zu einer neuen Weltanschauung, einer neuen Kulturform, einem neuen Baustil. So wurde aus dem Schliemannischen das Hellenische, aus dem Romanischen das Gotische, aus dem Mittelalter die Renaissance.

In den frheren Zeiten spgrt man in dem Getriebe dieser Umgestaltungen und Neuschrfungen kaum etwas Persnliches. Alles wchgt wie der Wald aus innerer Naturtriebkraft. Und doch muss irgendwo einmal, vielleicht von einem delphischen Priesterkopf, der erste dorische Tempel in Stein ausgedacht und ansgerchnet sein; ebenso in einem franzsischen das erste Strebesystem eines gotischen Domes. Niemand wird jemals ihre Namen nennen.

Von der Renaissance an wird es immer persnlich interessanter in der Geschichte der Kunst: Brunelleschi, Donatello, Mantegna, vollends Dürer, Michelangelo, Raphael und Lionardo leben unter uns fort als festumrissene Gestalten, umringt von ihren Schrfungen, wie die Vter von ihren Kindern.

Und nun erst die Kunst von heute! Sie ist ganz auf die Persnlichkeit gestellt. Schon bei Carstens tritt der nach Freiheit ringende Mensch energisch in den Vordergrund, wenn auch nicht ganz ohne den weichen Grundzug seiner Zeit. Cornelius war ein Heros der knstlerischen Ueberzeugung, rcksichtslos und herrsch wie alle Bahnbrecher. Auch in Moriz von Schwind lebte eine derbe, schonungslose Kraftnatur, in seltsamem Widerspruch mit seiner zarten, duftigen, mrchenhaften Kunst. Sarkasmus und Urgemtlichkeit, das Erbteil des Wienertums, waren die Ellenbogen, mit denen er selbst im Gedrnge der feindlichsten Kunstbestrebungen sich krftig durchdrckte.

Auf die Epoche dieser ersten Kunsterneuer unseres Jahrhunderts folgte bekanntlich die Durchgangsepoche der „Malen-Kmmer“, mit Schorn und Piloty an der Spitze und Hans Makart als rauschendem Ausklang. Neben ihm kamen Lenbach, Gabriel Max, Bcklin empor. Damit stehen wir an der Pforte der eigentlichen Gegenwart.

Was will diese? Vielleicht ist es gut, zmächst einen kurzen Blick auf die beiden Schwesterkünste der Malerei zu werfen und dann erst zu dem Schlofkinde der Modernen zurckzukehren, um eine klare Antwort auf die Frage zu gewinnen. — Die Baukunst, das wissen wir, hat endlich den grofen Re-

petirkurs der Stile durchgemacht und kommt nun -- zu sich selber. Denn Kunst wird auch sie erst, nachdem die Schule absolviert ist und das eigene Schaffen beginnt. Dadurch soll selbstverständlich dem Studium der alten Baustile nicht das Grab gegraben sein; im Gegenteil! Das bewährte Alte bleibt das Rüstzeug der Schule. Aber das Leben erfordert Neues; Künstler wird der moderne Architekt erst dann sein, wenn ihm das in der Schule Gelernte zum frei gehandhabten Ausdrucksmittel des Gedankens geworden ist. Diese Trennung von Kunst und Schule, von Freiheit und Nachahmung beginnt endlich auch in der heutigen Baukunst zum allgemeinen Bewusstsein durchzudringen. An die Stelle der Stile tritt eine Reihe künstlerischer Individualitäten. Die moderne französische Architektur ist reich an solchen wahrhaft schöpferischen Talenten. Unter den jüngeren Wienern gehört *Karl König* in diesem Betracht eine der ersten Stellen; einem ebenso gediegen und klassisch gebildeten wie durchaus originell schaffenden Meister, in dessen besten Schöpfungen das einst von *Edward van der Nüll* angestrebte Ziel höher und vollkommener erreicht erscheint, als von irgend einem der unmittelbaren Schüler des vielverkauften Erbauers der Wiener Hofoper. Wie dieser, so entwickelt auch König ein jedes seiner Werke rein aus den Eigentümlichkeiten der gegebenen Aufgabe heraus, frei von schablonenhafter Nachahmung überkommener Typen, und bildet das Detail vollkommen originell in moderner, aber höchst gewählter, technisch fein ausgefeilter Formensprache. -- Der höhere Grad künstlerischer Freiheit und Unabhängigkeit von dem historischen Ideal, in dem wir den Fortschritt der heutigen Baukunst erblicken, kennzeichnet in gleicher Weise die Bahn der modernen Plastik. Nicht mehr Antike oder Michelangelo, sondern die Natur bildet ihre bevorzugte Grundlage. Doch nur die Grundlage, nicht das geistige Ziel. Dieses ist weit über die Sphäre des Naturalismus hinaus auf Ausdruck inneren seelischen Lebens in Form und Bewegung der plastischen Gestalt gerichtet. Es existiert wieder ein plastisches Porträt im Sinne geistiger Charakteristik; es erfährt uns wieder ein fein durchgearbeiteter Akt, der Ausgangspunkt aller plastischen Vollkommenheit. Wer sich überzeugen will, wie man in Typik und Behandlung vollkommen unheimlich vorgehen und doch den innersten Kern einer idealen Götterbildung scharf und bestimmt erfassen kann, der betrachte z. B. die herrliche, schlanke Bogenschützin *Diana von Finguis* auf der diesjährigen Ausstellung im Mün-

chener Glaspalast. Der Meister dieser edlen Gestalt wandelt völlig auf moderner Bahn. Er besitzt die Einfalt, die Unschuld in der Anschauung der Natur, welche die Antike so groß macht, und er ist doch ganz das Kind seiner eigenen Zeit, seines Volkes, seiner Schule. -- Ihm ebenbürtig durch Schlichtheit, Ernst und Tiefe der Empfindung steht *H. v. Römmler's* Marmordenkmal der Herzogin Max in Bayern da. Auch das ist ein ganz auf sich selbst gestelltes Werk, und dabei durchaus im Einklang mit dem Geiste der Alten, mit den unwandelbaren Gesetzen der Kunst.

Am deutlichsten aber zeigt uns die Malerei den Werdeprozess der neuen Zeit. Wir treten damit nun der obigen Frage näher. Die Münchener „Sezession“, so viel man sie auch schmähen mag, hat das unleugbare Verdienst, die Beantwortung derselben dadurch erleichtert zu haben, dass sie eine bedeutende Zahl der Neueren und Neuesten zu einem harmonischen Ganzen vereinigte. Es ist wahr, man findet noch viel Unausgeglichenes, viele Lehrlingsarbeiten unter den Meisterstücken. Auch das ist nicht zu leugnen: manche Vertreter der neuen Ideen sind noch bei den „ewig Gestrigen“ im Glaspalast zurückgeblieben. Aber diese Unklarheiten waren stets die natürlichen Begleiterinnen derartiger Scheide- und Werdeprozesse. Und so viel ist sicher: den Münchener Sezessionisten gehört die Zukunft; wer sich ihnen nicht anschließt, wird unrettbar dem Schablonentode verfallen.

Den Charakter der „Sezession“, die „Psyche“ der Modernen hat *Otto Julius Bierbaum* in einem kürzlich erschienenen Büchlein über die beiden diesjährigen Münchener Ausstellungen¹⁾ in ihrer eigentümlichen Unbestimmtheit mit fein empfundenen Strichen gekennzeichnet. „Wir haben heute — sagt er — in der Kunst sowohl *Décadence* wie überschwenglichen Zukunftsglauben, und die künstlerische Sehnsucht wendet heute ihre Augen sowohl rückwärts wie zukunftsgeradeaus. Man kann diese Kunst weniger denn je in eine bestimmte Formel bringen, aber das ist sicher: wir *haben* wieder eine Kunst, die mehr sein will und mehr ist als bloße, träge Erbnießerin der Vergangenheit. Gerade in ihrem wesensvollen Gespaltensein, in ihrer auseinanderflügelnden Seelenreichhaltigkeit, in ihrer Spannweite vom Realistischen zum Phantastischen, vom Naiven zum Raffinierten zeigt sie sich als wahre Kunst, die

1) *Aus beiden Lagern*. Betrachtungen, Charakteristiken und Stimmungen aus dem ersten Doppelausstellungsjahre in München 1893. München, Verlag von Karl Schöler, 75 S. S.

ein starker und reicher Ausdruck ihrer Zeit ist. Man kann es jetzt schon klärlich sehen, wie sie sich eng dem geistigen Entwicklungsgange der Zeit anschließt. Wie sich aus dem Materialismus ein neuer Idealismus zu erheben beginnt, nicht unangefochten durch rückläufige Neigungen, so steigt aus dem als Reaktion notwendig und heilsam gewesenen puren Naturalismus eine neue gläubige Seelenkunst, gleichfalls nicht ohne die Begleiterscheinung von Neigungen ins Mystische. Und diese Entwicklung ist in der Kunst nuancenreich wie im Leben. Wir haben hier wie dort Sondertendenzen nach allen möglichen Richtungen hin, nur dass in der Kunst alles verfeinert und dennoch verschärft auftritt."

Anf ihre Sinnesfälligkeit angesehen, ist die moderne Malerei vor allem eine *helle* Kunst geworden, sie hat uns das Reich der Farben erst recht erschlossen. „Heute entfaltet sich in der Kunst eine Farbenlust, die nicht ohne Einfluss auf das allgemeine Farbenempfinden bleiben kann. Allerdings macht sich daneben bei den Allermodernsten wieder ein Zug zum abgetönten Dunkeln bemerkbar.“ Bierbaum erwähnt speziell die „feinen Kokettereien in Schwarz“ des Freiherrn v. *Habermann*. „Aber dies Spielen mit dem Dunkeln, das künstlerisch seine begrifflichen Reize hat, ist keinesfalls eine Erscheinung von tieferer allgemeiner Bedeutung.“ — „Andererseits hat man gefürchtet und fürchtet wohl noch, die Farbetreue sei auf dem Wege, in Farbenmissbrauch auszuarten, zu einer Art Farbenarrheit zu werden, die sich an keine Wirklichkeit mehr kehrt und exakte Beobachtung durch symbolistische, farbensymphonische Exzesse ersetzen wolle. Aber es ist nicht einzusehen, warum eine Phantastik der Farbe weniger „erlaubt“ sein sollte, als eine Phantastik der Form, die man sich in der Gestaltung von allen möglichen Fabelwesen gerne gefallen lässt. Man geht da in der realistischen Forderung, die man früher so entschieden ablehnte, jetzt entschieden zu weit. Es lassen sich hier, wie sonstwo in der Kunst, keine Gesetze aufstellen, und es gilt nur, Fall für Fall nachzusehen, ob das innere und äußere Können des Malers zu so souveränem Umspringen mit der Farbe berechtigt oder nicht.“

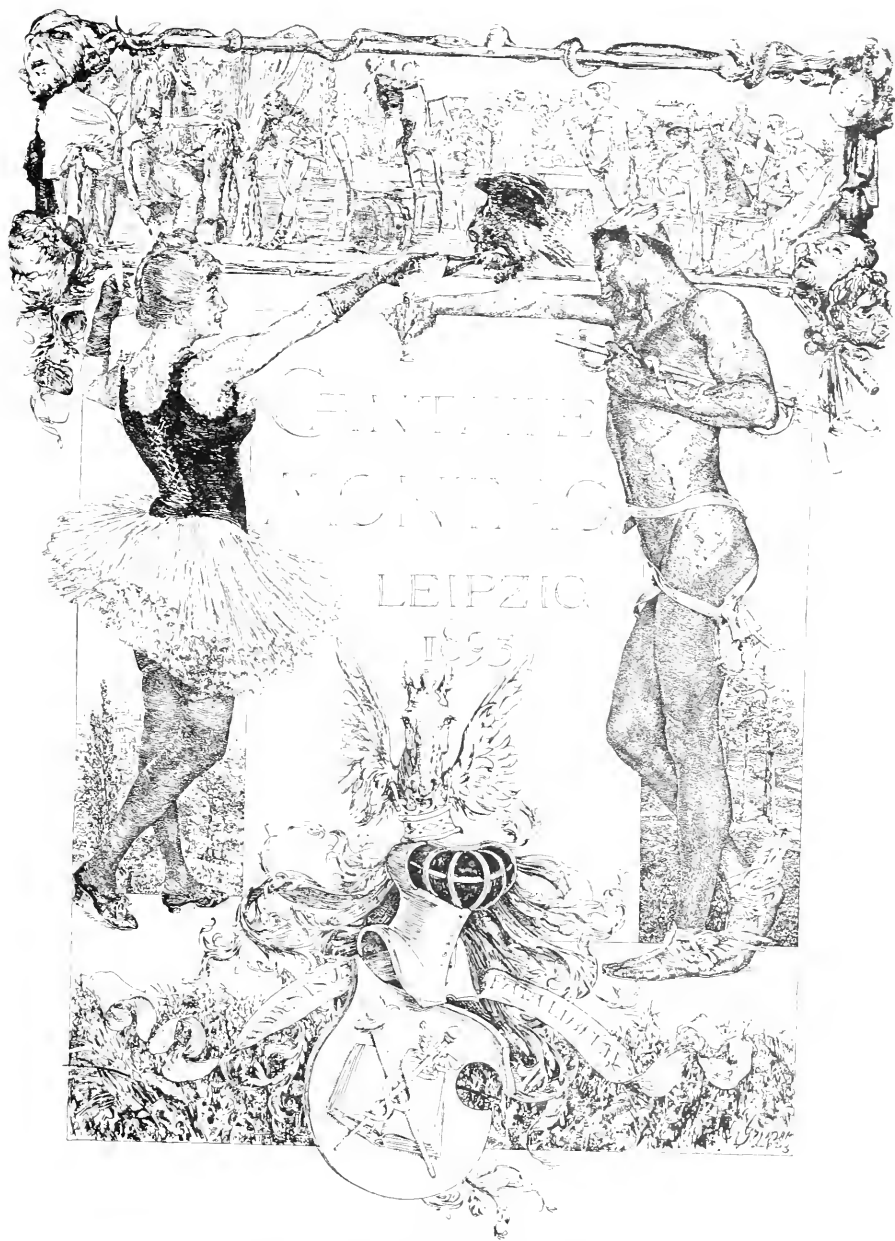
Man mag nun mit diesen Anschauungen einverstanden sein oder davon abweichen: jedenfalls hat der Autor vollkommen recht, wenn er vor dem Dekretiren in Kunstdingen warnt, wenn er sich bescheiden will, ruhig dem Werden zuzuschauen und der echten Meister, gleichviel ob junger oder alter, sich zu freuen, eingedenk des hübschen Spruches

von *Richard Deuel*, den er an die Spitze seines Büchleins setzte:

Nicht zum Guten, nicht vom Bösen
Wollen wir die Welt erlösen,
Nur zum Willen, der da schafft;
Dichterkraft ist Gotteskraft.

In Wahrheit reicht ja die Kette der Modernen bis zu einem der ältesten lebenden Meister zurück, der als ein unverwüstlich Junger unter uns lebt und wirkt: zu *Adolf Menzel*! Wenn irgend einer, ist er Naturalist und Poet zugleich, ein Charakterkopf vom Anbeginn und doch ewig wandelbar, ein treuer Spiegel der ungeheuren Peripetieen der Zeit. Unter den halbvergessenen Begründern des Modernen muss dann *Viktor Müller's* in Ehren gedacht werden, von dem der Münchenener Glaspalast uns diesmal eine wertvolle Kollektivausstellung bringt, sprühend von Geist und visionärer Farbenphantastik, wie in Vorahnung *Böcklin's*. Dass dieser geniale Schweizer wie ein glühender Berggipfel emporragt aus den Höhenzügen der heutigen Künstlerwelt, hat die heurige Ausstellung wieder neu bewahrheitet. Seine rotblonde, träumerische Teufelin Venus Anadyomene, sein ahnungsvolles Paradiesesbild und die blumige Frühlingslandschaft „Sieh, es lacht die Au“ zeigen den phantasiegewaltigen Poeten wie den wunderbaren Musiker der Farbe in alter Kraft und Herrlichkeit. *Gabriel Max*, der erste und feinste der modernen Seelenmaler, glänzt wie der milde Mond neben der feurigen Sonne *Böcklin's*. An letzteren gemahnt in einzelnen Zügen der kernige *Franz Stuck*, mit Anspruch auf eine bedeutende Zukunft, ein Talent von bohrender Gewalt, zeichnerisch wie malerisch gleich virtuos und ein Herrscher im weiten Bereiche der Kunst vom Historisch-Monumentalen bis herab zum Stillleben, mit dem Modellirholz wie mit dem Pinsel, dem Zeichenstift und der Radirnadel. Selbst Meister wie *Uhde*, *Firlé*, *Liebermann* in ihrer ersten, sinnigen Schlichtheit haben Mühe, sich neben dem kühn Aufstrebenden zu behaupten. Hier soll nicht der ganze Generalstab der Modernen aufgezählt und vom Auslande ganz abgesehen werden. Wenn wir noch *Lenbach* nennen, ferner *Bartels* und *Zügel*, *Pighéin* und *Thoma*, *Trübner* und *Weisshaupt*, *Paul Höcker* und *Marr*, *Herterich* und *Langhammer*, *Gottardt Kuehl* und *Dettmann*, so sind damit aus den verschiedenen Gebieten der Malerei von den deutschen Führern die bewährtesten herausgehoben, welche die neuen Bahnen beschreiten.

Max Klinger zählt dazu mehr noch in seiner Eigenschaft als Radierer denn als Maler. Er ist —



Programm. Entworfen und gezeichnet von O. GRUNER.

nach Menzel — einer der begabtesten Verkünder der Modernen für die graphischen Künste. Hatte schon der Holzschnitt Jahrzehnte früher sein altes Kleid gewechselt, um den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart auf Tonwirkung und Glanz gerecht werden zu können, so folgt jetzt auch die Grabstichelkunst auf diesem malerischen Wege nach. Die „Stichradirung“ entstand. Der alte, plastisch modellierende Stichel verschwindet mehr und mehr. Ebenso die vornehmlich auf Tiefe und Farbe hinarbeitende Nadelradirung. Ein zartes, verschwimmendes Grau ist der Modeton der graphischen Kunst, ein Zwitterding zwischen Natur und Phantastik die Lieblingsphäre der von Klinger beeinflussten Originalradierer. — Auch die Lithographie wird in gleichem Geiste wieder gepflegt: ein an und für sich mit Freude zu begrüßendes Symptom gerechter

Rückerinnerung an diese viel zu schnell über Bord geworfene Kunst. Von Paris signalisirt man bereits eine neue Blüte der künstlerischen Original-lithographie. Treffliche Blätter in dieser Technik zeigt die Ausstellung der Münchener „Sezession“ z. B. von dem Schüler Klinger's *Otto Greiner* und dem Holländer *Jan Velth*. Auch die Franzosen haben sich dort mit einigen schönen Beiträgen eingestellt.

Man sieht, die Bahnen der Modernen führen aufwärts! Dankbar der guten Alten eingedenk, freuen wir uns dieses allgemeinen Vordringens zu höheren Zielen und folgen den Bahnbrechern mit Begeisterung. Nur vergesse keiner von den Rüdern im Streit, dass jedes Heute morgen Gestern ist, und bewahre Bescheidenheit im Glück gegenüber den Besiegten!

CARL VON LÜTZOW



LOCKHART & FORGUES, VOL. O. GREINER



ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGES.

VON KARL WOERMANN.

MIT ABBILDUNGEN.

I.

ÄTER und Söhne! Eine Reihe von Künstlerpaaren der deutschen Kunstgeschichte sind Väter und Söhne gewesen. Bei den beiden Burgkmairs und den beiden Lukas Cranachs überragte der Vater den Sohn. Von den beiden Hans

Holbeins aber wurde nur der jüngere eine wirkliche Weltgröße. Ähnlich ging es zweihundert Jahre später mit Ismael und Anton Raphael Menges. Ismael Menges wurde nur als der Vater Anton Raphael's berühmt. Anton Raphael Menges aber wurde, wenn auch nicht ohne Widerspruch, im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts von den weitesten Kreisen Europa's als der größte aller lebenden Meister gefeiert. Winckelmann, der ihm seine „Geschichte der Kunst des Alterthums“ widmete, bezeichnete ihn 1764 in deren erster Auflage sogar als den größten Künstler seiner und vielleicht der folgenden Zeit, der als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden sei, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Und dass nicht etwa nur sein Freund und Landsmann so über ihn urtheilte, zeigen die Ehren und Aufträge, mit denen die Herrscher und Völker Europa's ihn überschütteten, zeigen die biographischen „Lobschriften“, die gleich nach seinem Tode in verschiedenen Sprachen über ihn erschienen. Kein deutscher Künstler vor ihm und nach ihm kann sich rühmen, ehe ihm noch ein Nachruf in deutscher Sprache gewidmet worden, von zwei Italienern, einem Spanier und einem Franzosen in besonderen Schriften gefeiert worden zu sein. Die

Italiener waren sein Schüler Carlo Giuseppe Ratti¹, der das Genueser Kunstleben seiner Zeit beherrschte, und Giovanni Ludovico Bianconi², der unter August III. Leibarzt in Dresden gewesen, nach dessen und seines Nachfolgers Tode aber zum kursächsischen Geschäftsträger in Rom befördert worden war. Der Franzose war sein Freund und Schüler Nicolas Guibal³, der als Galeriedirektor und Akademieprofessor in Stuttgart wirkte. Der Spanier aber war Don José Nicolas de Azara⁴, der spanische Gesandte in Rom, der in seiner Verehrung für den deutschen Meister noch weiter ging als Winckelmann, indem er ihm ohne Bedenken über Raphael Santi stellte, weil dieser sich niemals über die Natur emporgeschwungen (!) habe. Die Lobschriften dieser ersten Verkünder des Nachruhmes Anton Raphael's wurden wiederholt aufgelegt, nachgedruckt, kommentirt und übersetzt⁵. Aber auch andere italienische, spanische und fran-

1) Epilogo della vita del fu cavaliere Antonio Raffaello Menges etc. Genova 1779.

2) Elogio storico del cavaliere Raffaello Menges etc. Milano 1780. Vorher zerstückelt in der Antologia Romana 1779—1780.

3) Eloge historique de Menges. Paris 1781. Verwertet in der Einleitung zu den Oeuvres de M. Menges, ed. Doray de Longrais, 1782.

4) Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Menges. Einleitung zu Azara's Ausgabe der litterarischen Werke des Menges; Opere di A. R. Menges, Parma 1780.

5) Eine deutsche Übersetzung der Schriftwerke des A. R. Menges, der die Übersetzungen von Azara's und von Bianconi's Lebensbeschreibungen des Meisters vorangestellt sind, gab C. F. Prange 1786 in 3 Bänden in Halle heraus. Die Übersetzung als solche ist herzlich schlecht. Doch fügte Prange theils aus Guibal's Aufzeichnungen, theils aus eigenen Nachforschungen eine Reihe nicht unwichtiger Anmerkungen in Bezug auf das Leben und die Charakterzeichnung beider Menges hinzu.

zösische Kunstschriftsteller schlossen sich bis in unser Jahrhundert herein ihrer Auffassung der Bedeutung des Meisters an. Lanzi, der Verfasser der berühmten *Storia pittorica della Italia*, deren erste Auflage 1789 erschien, meinte noch, die Nachwelt würde mit Menges ein neues, glücklicheres Zeitalter der Malerei beginnen lassen; Cean-Bermudez, der bekannte Verfasser des 1800 erschienenen spanischen Künstlerlexikons, stellte als selbstverständlich den Satz hin:

wissen wollten, weil seine Malerei, mit dem höchsten Maßstabe gemessen, keine ursprüngliche, unmittelbare, naturwüchsige, sondern eine absichtliche, abgeleitete, verstandesmäßige Kunst sei. In Deutschland verbreitete sich diese Auffassung besonders seit man anfang, Jacob Asmus Carstens als den Begründer der neuen Kunst auf den Schild zu heben. Schon Fernow ging in seinem Leben des Carstens (1806) so weit, Menges als Beispiel dafür anzuführen, was geistloser



ISMAEL MENGES. Selbstbildnis.

„Don Antonio Raphael Menges war der verdienstvollste und berühmteste moderne Maler Europa's“, und Louis Viardot, der seiner Zeit angesehene französische Kritiker, glaubte sogar noch 1839 nicht viele Gegner zu finden, wenn er Raphael Menges als den größten Maler des 18. Jahrhunderts bezeichnete. Daneben hatten sich freilich schon früh in Italien, Spanien, Frankreich (Marianne) und vor allem in England, wo Gainsborough und Reynolds andere Wege wiesen, Stimmen erhoben, die vor einer Überschätzung des Meisters warnten, ja, überhaupt nicht viel von ihm

Fleiß, von einem denkenden Verstande geleitet und einer gründlichen Technik unterstützt (gründliche Technik galt den einseitigen Verehrern des Carstens als das sicherste Zeichen des Verfalls) und von den Umständen begünstigt, durch eifriges Studium nach Vollkommenheit zu erreichen vermöge; und ähnlich schrieb der treffliche Waagen noch 1870: „Menges ist ein merkwürdiges Beispiel, dass die erste und merkwürdigste Bedingung in der Kunst der göttliche Funke des Genies ist und dass ohne diesen auch der volle Besitz aller Eigenschaften, welche sich

lehren lassen, nicht ausreichen, um einen tiefen und erwärmenden Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.“ Nur als natürliche Folge dieser Umwandlung der Anschauungen erscheint es daher, dass die Berliner Galerie ihre beiden Bilder des Mengs — sie gehörten freilich nicht zu seinen reifsten Werken — vor kurzem dem „Vorrat“, mit anderen Worten der Rumpelkammer, überwiesen hat. Der Berliner Kata-

Besten seiner Zeit genügt, der hat gelebt für alle Zeiten* doch nicht verleugnet werden. Ein tüchtiges, allseitiges Können und Wollen wirkt auch, wenn es durch eine falsche Zeitrichtung missleitet worden, noch überzeugend und anziehend; und wenn es lehrreich ist, sich das Leben und Wirken von Meistern zu vergegenwärtigen, denen erst die Nachwelt zu ihrem Weltraum verholfen hat, so muss es doppelt



ANTON RAPHAEL MENGES. Selbstbildnis.

log von 1891 hat sie, dementsprechend, auch gestrichen, während derjenige von 1883 sie noch beschrieb.

Trotz alledem bleibt *Anton Raphael Mengs* ein Künstler, mit dem es der Mühe Wert ist, sich eingehend zu beschäftigen. Dass der Verfasser dieser Seiten den eklektischen Klassizismus des Meisters nicht verteidigen wird, weiß man im voraus. Aber ganz darf das Wort des Dichters „denn wer den

lehrreich sein, sich auch einmal in das Wirken und Wesen eines Künstlers zu versetzen, dem es umgekehrt ergangen ist. Eine kunstgeschichtliche Persönlichkeit von eindringlicher Bedeutsamkeit bleibt Mengs unter allen Umständen. Die deutsche Kunstgeschichte wird ihn, wenn sie ihm seine Sünden wider den Geist des Deutschtums auch noch so scharf vorhält, niemals als Stiefkind behandeln dürfen. Dass sie es bisher nicht gethan, beweisen auch die

neueren Abhandlungen, die deutsche Kunstforscher über ihn veröffentlicht haben¹⁾. Von diesen fühlt man es nur derjenigen, Justi's an, dass ihr, außer den bekannten Biographien von Azara und Bianconi, noch anderes Quellenstudium zu Grunde liegt; in derjenigen Reber's fesseln besonders einige auf eigener Anschauung beruhende Beschreibungen römischer Fresken des Meisters; diejenige Pecht's aber, den auch niemand im Verdachte des Klassizismus haben wird, zeichnet sich durch die unbefangenste Würdigung des Meisters aus, vor dessen Unterschätzung sie wieder warnen zu müssen meint.

Stiefmütterlicher ist *Ismael Menges*, der Vater Anton Raphael's, in jenen Quellenschriften und in diesen Abhandlungen bedacht worden, wengleich aus ihnen allen hervorgeht, dass seine Lebensgeschichte aufs engste mit derjenigen seines Sohnes verflochten ist und dass kaum jemals ein Meister in dem Maße von seinem Vater beeinflusst worden ist, wie Anton Raphael Menges von dem seinen. Die Eigenart Ismael's schärfer hervorzuheben als es bisher geschehen, ist daher eine Hauptaufgabe, die wir uns gestellt haben; und es ist eine um so lohnendere Aufgabe, da es möglich sein wird, die Lücken, die jene älteren Schriftsteller in seiner Lebensbeschreibung und seiner Charakterzeichnung gelassen haben, aus Presdener Urkunden und anderen Quellen auszufüllen.

Dagegen kann es nicht die Aufgabe einer neuen Arbeit über Anton Raphael Menges sein, dessen Lebensgeschichte auf eine ganz neue Grundlage zu stellen. Jene vier Quellenschriften, die man als die Evangelien der Geschichte seines Lebens und seiner Lehre bezeichnen könnte, rühren von Männern her, die dem Meister im Leben als Freunde oder Schüler nahegestanden haben. Einzelne Widersprüche in ihren Angaben lassen sich leicht ausgleichen. Wenn die Schicksale aller Künstler in gleicher Weise durch zeitgenössische Zeugen beglaubigt wären, so wäre es leicht, Kunstgeschichte zu schreiben. Wohl aber lässt sich denken, dass einzelne bedeutsame, zumal kulturgeschichtlich bedeutsame Abschnitte seines Lebens durch neuen Quellenstoff schärfer zu beleuchten und plastischer auszugestalten wären; und diese Aufgabe ist es in der That, der wir uns an

der Hand einiger wenig oder gar nicht benutzter Urkunden und litterarischer Quellen unterziehen wollen.

Ein vollständiges Verzeichnis und eine kritische Würdigung *aller* einzelnen Werke beider Meister zu geben, würde den Rahmen eines Aufsatzes überschreiten. Auch hier handelt es sich nur darum, Irriges zu berichtigen, Vergessenes nachzuholen und Entscheidendes womöglich in ein helleres Licht zu rücken. Vor allen Dingen hoffen wir, in größerem Umfange als es bisher geschehen feststellen zu können, welche erhaltenen Werke Anton Raphael's den durch die litterarische Überlieferung bekannten entsprechen.

In jedem Falle soll das in den früheren Schriften über ihn ausreichend Begründete und weitläufig Angeführte nur so kurz berührt werden, wie es möglich ist, ohne die Charakteristik des Meisters zu beeinträchtigen. Nur wo neues Material zur Verfügung steht, soll etwas länger verweilt werden. Kurz: es soll weniger eine Verschmelzung als eine Ergänzung der früheren Arbeiten über Anton Raphael Menges und seinen Vater Ismael versucht werden.

* * *

II.

Ismael Menges entstammte einer Lausitzer Familie, die erst nach Hamburg, dann nach Kopenhagen verschlagen worden war. Hier wurde er 1688 geboren. Alle bisher benutzten Quellen versetzen seine Geburt freilich ins Jahr 1690. Aber gleich hier sind uns berichtigende Urkunden zur Hand. Seine Witve berichtet der Behörde am 28. Dezember 1764, dass Ismael am 26. desselben Monats, im 77. Jahre seines Lebens (das er also noch nicht vollendet hatte) gestorben sei; und aus anderen Urkunden erfahren wir, dass er 1714 sächsischer Hofmaler geworden, während Fea¹⁾ anmerkt, dass er, 25 Jahre alt, in den Dienst August des Starken getreten sei. Alle diese Angaben stimmen überein, wenn wir annehmen, dass Ismael etwa in der zweiten Hälfte des Jahres 1688 geboren sei und in der ersten Hälfte des Jahres 1714 sich in Dresden niedergelassen habe. Er soll 24 Brüder gehabt haben. Sein Gevatter, ein gewöhnlicher Schmirer, gab ihm den ersten Unterricht in der Malerei. Später ging er in die Schule Benoit Coffre's über, der kein schlechter

¹⁾ Carl Justi: Raphael Menges in den „Preussischen Jahrbüchern“ Band XXVIII, 1871; — Franz Reber: Anton Raphael Menges in Dolme's „Kunst und Künstler“ Bd. II, 1878; — Frsch. Pecht: Rafael Menges in der Allg. Deutschen Biographie und in seinem Werke „Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts“ III, 1881.

¹⁾ Carlo Fea's neue Ausgabe von Azara's „Opere di Menges“ Roma 1787, p. XIV Anm. a und b. Diese in der Regel überschienen Anmerkungen sind wichtig, weil Fea, wie er sagt, seine Nachrichten von Theresia Concordia Maron. geb. Menges, der Tochter Ismael's, hatte. Sie spiegeln also die Familienüberlieferung wieder.

Künstler gewesen sein kann, da er 1692 (Archives de l'Art Français V, p. 281) mit seinem Gemälde der Verstoßung der Hagar den ersten Schülerpreis der Pariser Kunstakademie davontrug. Außerdem hören wir nur, dass Coffre bis 1717 in Kopenhagen thätig gewesen, Bildnisse für den dänischen Hof, Deckengemälde für seeländische Schlösser gemalt und für den besten Maler Kopenhagens gegolten habe. Die akademisch-französische Grundlage seines Unterrichts

kommt in allen kleinen Bildern des Ismael Menges zum Vorschein; und wenn daneben manchmal ein leiser Hauch vlämischer Wahrheitsliebe und Farbenfrische über ihnen zu liegen scheint, so erklärt sich das daraus, dass es dem jungen Menges schon in Kopenhagen gelang, einige Bilder Van Dyck's zu kopiren, die sich dort im Privatbesitze befanden. „Anno 1709“ aber begab Ismael sich nach Lübeck, wo er, wie Carl Heinrich v. Heinecken erzählt¹⁾, bei dessen Vater Paul Heinecken sich in der Ölmalerei vervollkommnete, vor

allen Dingen aber die Miniaturmalerei in Email erlernte, durch die er sich seinen guten Namen als erster Meister dieses Faches erwerben sollte. Bei

1) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1768 I S. 52. — Neue Nachrichten, Dresden und Leipzig 1786 S. 28—32. Auch diese Anmerkungen Heinecken's, der ausdrücklich erklärt, beide Menges „besonders gut“ gekannt zu haben und daher in der Lage zu sein, „einiges zu berichten“, sind in der Regel nicht genügend oder gar nicht berücksichtigt worden.

Paul Heinecken fand er Gelegenheit, — so lautet der Bericht von dessen gelehrtem Sohne — „sich im Miniaturmalen zu üben, sonderlich aber die Art der Emailmalerey desto besser herauszukünsteln, da in diesem Hause die Chimie sehr stark getrieben ward. Zu der Zeit konnte man die Emaille-Farben noch nicht so, wie jetzt zu Kauf bekommen; folglich mussten die Künstler solche selber zubereiten.“ Von Lübeck, wo er drei Jahre zu-

brachte, wandte Ismael Menges sich 1712 nach Hamburg, um hier seine neu erlernte Kunst im Dienste der reichen Kaufmannschaft zu verwenden. Doch zog ihn, wie Fea berichtet, der kunstsin- nige Herzog des benachbarten

Mecklenburg bald an seinen Hof. Um 1713 würden wir ihn demnach in Schwerin zu suchen haben; und erst vom mecklenburgischen

Hofe hätte der sächsische im folgenden Jahre seinen jungen Hofmaler empfangen. Der alte Dresdener Oberhofmaler Samuel Bottschild war seit sieben Jahren tot; der Hofmaler Hein-

rich Christoph Fehling, der damals die Decken in den Dresdener Palästen malte, war schon ein Sechziger. August der Starke, der bereits eifrigst für die Galerie sammelte, sah offenbar die Notwendigkeit ein, jüngere künstlerische Kräfte nach Dresden zu ziehen. Ein Jahr vor Ismael Menges war der ungarische Bildnismaler Adam Manyoki als Hofmaler nach Dresden berufen worden, ein Jahr nach ihm kam Louis de Silvestre, der berühmte Franzose, der über ein Menschenalter lang an der Spitze des



Ismael Menges. Pastellbild von A. R. MENGES.

Dresdener Kunstleben stehen sollte. Von Dietrich, Thiele, Riedel und Oese war damals noch nicht die Rede. Noch später erst traten Chiaveri, Torelli, Guarenti und Hübner in den Dresdener Kunstkreis ein. Ismael Menges sah sie alle nach einander kommen und überlebte manche von ihnen. Er gehörte zu dem ältesten Stamme der Dresdener Künstlerkolonie des Augusteischen Zeitalters, ging aber, ohne viel rechts oder links zu schauen, als Mensch und Künstler seine eigenen Wege.

An Eigenart und Willenskraft überragte der Mensch in ihm bei weitem den Künstler. Ein schlechter Künstler war er in seiner Art gewiss nicht. Sein berühmterer Sohn pflegte zu sagen, er habe es niemals dahin bringen können, einen Kopf zu malen, der dem in Öl gemalten Kopfe seines Vaters in der Dresdener Galerie gleich käme; und ein tüchtiges Ölgemälde ist dieses Selbstbildnis Ismaels in der That: etwas konventionell in der damals üblichen, beim Selbstbildnis doch einigermaßen erklärlichen Gebärde der rechten Hand, aber individuell in den Zügen, in der gelingenen, kräftigen, frischen Pinselführung und in der vollen, tiefen, le-

ider etwas nachgedunkelten, von ausgeprägtem Hellbunkel getragenen Farbgebung. Dass Ismael bereits in Italien gewesen, als er dieses Bild malte, läßt sich denken. Seine erste italienische Reise über haben alle seine alten und neuen Biographen übersehen. Nur Fea bemerkt kurz, dass er, um seine Ausbildung in der Ölmalerei zu vollenden, 1718 und 1719 in Rom gewesen sei. Fea's Nachricht ist glaubwürdig, schon weil sie auf die Tochter des Meisters zurückgeht. Nur durch diese Reise erklärt sich auch die Entschiedenheit, mit der Ismael sich später ent-

schloss, die künstlerische Erziehung seiner Kinder in Italien zu vollenden.

Ölgemälde Ismael's sind übrigens von der größten Seltenheit. Die Schriftquellen nennen außer dem erwähnten, von B. Folin gestochenen Selbstbildnis nur noch das nach dem Tode der Dargestellten gemalte, von Bernigeroth in Leipzig gestochene Bildnis der Maria Rosina Trierin, geb. Sinnerin, ein Knabenbildnis des Kurprinzen Christian, sowie Bildnisse des Malers Hausmann, des Kammerrats Richter

und des Kaufmanns Rabe, die sich im vorigen Jahrhundert alle in Leipziger Privatbesitze befanden (Prange I, S. 185 Ann.). Von den öffentlichen Sammlungen aber bewahrt, außer der Dresdener, nur noch die Leipziger ein Ölbild des Meisters. Es ist dies das zuletzt genannte, also ebenfalls litterarisch beglaubigte Bildnis des Leipziger Tuchkaufmanns Rabe, der, nach rechts gewandt, in braunem Rock und grauer Allongeperücke neben einem Tische steht, auf dem sehr stofflich behandelte rote und weiße Tuche liegen. Es ist ein lebensgrobes Kniestück. Trotz seiner Bauseligkeit und Gespreiztheit fesselt es durch eine gewisse

Strammheit seiner Auffassung und Festigkeit seiner Durchführung.

Zahlreicher sind die Emailminiaturen von Ismael's Hand, die sich unter seinem Namen erhalten haben. Bezeichnet hat er weder sie, noch seine Ölgemälde; einen einheitlichen, ausgeprägten Stil zeigen weder die einen noch die anderen; von diesen wie von jenen werden sich daher noch manche unerkannt im Privatbesitze befinden; ihnen allen nachzuspüren aber würde schwierig und undankbar sein. Von seiner Kunst, kleine Bilder in Email zu malen, geben



Diogenes. Email-Miniatur von ISMAEL MENGES.

auch seine Miniaturen in den öffentlichen Sammlungen Dresdens, an die wir uns halten müssen, eine genügende Vorstellung. Am vorteilhaftesten tritt er uns in der Dresdener Galerie in einzelnen, bald als Brustbild, bald als Kniestück dargestellten Gestalten entgegen, wie in den dreizehn Bildchen, die Christus und die zwölf Apostel darstellen, dem Diogenes im grünen Gewande mit der Laterne in der Linken, dem Bildnis August des Starken und dem Bildnis einer Dame, die ihr Söhnchen auf dem Schoße hält. Stüflicher erscheint er in dem 1741 erworbenen Dornengekrönten im violetten Mantel und der angeblich auf ein Vorbild Manyoki's zurückgehenden Muttergottes mit gefalteten Händen im „Grünen Gewölbe“, denen wieder die Magdalena und die Schmerzensmutter in der Galerie sich anschließen. Zu seinen frischesten Schöpfungen dieser Art aber gehören die beiden Verkündigungsbildchen der Galerie, auf deren einem er die Jungfrau, auf deren anderem er den Engel geschildert hat.

Scheint es fast, als ob er hier der Aufgabe, beide Gestalten zu einer einheitlichen Darstellung zu verbinden, absichtlich ausgewichen sei, so zeigt sein einziges figurenreiches Bildchen, die Darstellung des Diogenes vor Alexander im „Grünen Gewölbe“, vollends seine Ungeschicklichkeit in der Zusammenstellung verschiedener Gestalten. Es ist hölzern in der Anordnung, kalt und bunt in der Färbung.

Wieg gesagt, ein unbedeutender Künstler war Ismael Menges in seiner Art nicht; aber bedeutender war er

doch unzweifelhaft als Mensch. Dass er eine eigenartige und auffallende Erscheinung war, sieht man schon seinen Bildnissen an, mehr noch dem von seinem Sohn, als dem von ihm selbst gemalten (vgl. S. 11). Seine Züge waren groß und regelmäßig geschnitten. Seiner dunklen Hautfarbe entsprach ein dunkles, Willenskraft und Leidenschaft sprühendes Auge. Die Sinnlichkeit seiner Lippen, tritt besonders auf seinem Selbstbildnis hervor. Bianconi, der ihn gekannt, schildert ihn als hoch gewachsen, ernst, schweigsam,

„obwohler, wenn er wollte, besser zu reden verstand, als mancher andere“. Er versäumte keine Opernvorstellung und blies selbst leidenschaftlich die Flöte. Dagegen sah ihn nie jemand in der Kirche. C. H. v. Heinecken, der schon erwähnte gelehrte Lübeck-er, der während der ganzen Regierungszeit August's III. des Grafen Brühl rechte Hand in Dresdener Kunstangelegenheiten und vielen anderen Dingen war, fügt hinzu: „Ismael hatte nicht nur besondere Principia in der Religion, son-



Magdalena Email-Miniatur von ISMAEL MENGES.

dern seine Lebensart war ebenfalls ganz besonders. Er hielt viel von Jean Jacques Rousseau, und ich habe ihn oft sagen hören, dass er nur so lange glücklich und vergnügt gewesen, als er noch keinen Koffer gehabt hätte.“ Von Rousseau selbst, dessen erste bahnbrechende Schrift 1750 erschien, konnte er freilich erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens beeinflusst werden, aber eine gewisse Geistesverwandtschaft mit ihm, die in der Zeit lag, mochte er besessen haben. Jedenfalls war er Freigeist im Sinne der

Aufklärung des vorigen Jahrhunderts und lebte dementsprechend. Bald nach seiner Rückkehr von Rom, im Jahre 1720, „verband“ er sich mit seiner Haushälterin Charlotte Bormann aus Zittau. Dass dieses Band nicht von Anfang an ein eheliches gewesen, verschwiegen seine alten und neuen Biographen. Seine Kinder wussten es vielleicht selbst nicht oder hüteten sich doch, das Geheimnis Azara, Bianconi, Ratti oder Guibal zu verraten. Heinecken und Prange aber bezogen es so ausdrücklich, dass es unmöglich ist, daran zu zweifeln. Sein ältester Sohnieß Karl Moritz; seine ältere Tochter Theresia Concordia wurde 1725 geboren. Gerade ihrer unehelichen Geburt wegen sprach er nicht gern von seinen Kindern, und gerade um Unannehmlichkeiten zu entgehen, sandte er Charlotte Bormann, als sie ihr drittes Kind erwartete, nach Aussig in Böhmen. Hier wurde Anton Raphael am 12. März 1728 geboren. Es ist bezeichnend, dass alle Schriftsteller, die über Raphael Menges schrieben, solange er lebte, Hagedorn, Mensel, Füssli, Mariette, nicht anders wussten, als dass er in Dresden geboren sei, ja dass selbst Heinecken in der ersten Fassung seines im Manuskript im Dresdener Kupferstichkabinett erhaltenen vielbändigen großen „Dictionaire des artistes“ noch Dresden als seinen Geburtsort angab, diese Angabe aber später durchstrich, um sie am Rande durch die Worte „Aussig en Bohême“ und „clévé à Dresde“ zu ersetzen; und es ist verständlich, dass man, als die nach seinem Tode erschienenen Biographien das Geheimnis, dass er in Aussig geboren sei, enthüllten, zur Deutung dieses Umstandes zu so unwahrscheinlichen Erklärungen seine Zuflucht nahm, wie dass Ismael sich am 12. März (an dem es noch Winter zu sein pflegt) mit seiner Gattin auf einer Lustreise in Aussig befunden habe.

Einige Wochen nach der Geburt ihres Söhnchens kehrte Charlotte Bormann mit ihm ins Mengesche Haus nach Dresden zurück; und jetzt ließ Ismael sich mit ihr trauen. Hatte er doch mit diesem Sohne „vom Mutterleib an“ (Heinecken) so besondere und große Absichten, dass er ihn und damit zugleich seine übrigen Kinder durch die nachträglich eingegangene Ehe legitimiren musste! Ismael Menges mochte schon um diese Zeit zu der Einsicht gekommen sein, dass seine eigene Künstlerkraft nicht

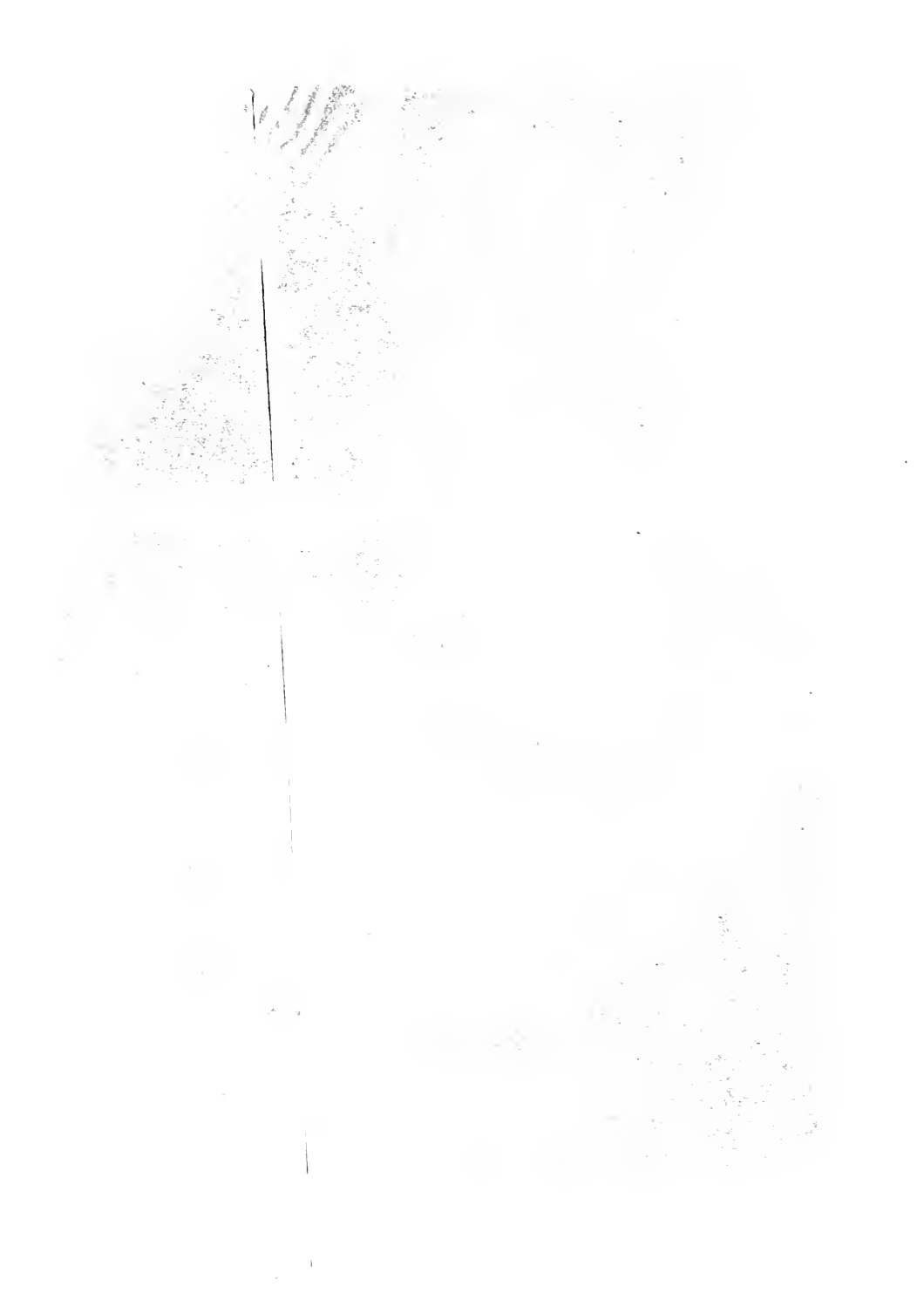
ausreichte, seinem Ehrgeiz zu genügen; längst hatte er aber auch die Überzeugung gewonnen, dass es mit der Kunst in den alten ausgefahrenen Gleisen nicht weiter gehe, dass sie von Grund aus umgestaltet und neugeschaffen werden müsse. Konnte er selbst der bahnbrechende Neuerer nicht sein, so sollte es einer seiner Söhne werden. Gerade den kleinen Anton Raphael hatte er hierzu ausersehen; und eben deshalb hatte er ihm mit voller Überlegung die Namen Anton und Raphael gegeben; denn dass Raphael Santi von Urbino und Antonio Allegri von Correggio die Vorbilder seien, denen ein Erneuerer der Kunst nachstreben müsse, war ihm auf seiner italienischen Reise zur festen Überzeugung geworden. Als er einem Leipziger Freunde bald darauf sein Vorhaben erzählte und dieser ein ungläubiges Gesicht dazu machte, dass der kleine Wickelknabe in Dresden Raphael und Correggio in einer Person werden sollte, antwortete er: „Er soll und muss!“

„Er soll und muss!“ Wohl niemals vorher oder nachher ist ein Knabe unter dem Banne dieses Anspruchs gewissermaßen mit Gewalt zum berühmten Manne gemacht worden. Das Wort, dass Anton Raphael zur Kunst geprägt worden sei, war schon zu seinen Lebzeiten verbreitet.

An Geldmitteln, seinen ehelichen Haushalt bescheiden, aber ordentlich zu führen und seine Kinder zu erziehen, fehlte es Ismael übrigens nicht. Das Gehalt von 600 Thalern, das er als Hofmaler bezog, konnte bei dem damaligen Kaufwerte des Geldes einem bürgerlichen Hauswesen beinahe schon genügen. Außerdem erhielt er alle seine Arbeiten besonders bezahlt; und dass sie anständig bezahlt wurden, erhellt aus seiner erhaltenen Immediateingabe an den König vom März 1729, in der er um Zahlung eines „kleinen Restes“ von 273 Dukaten für verschiedene, vor einiger Zeit auf höchsten Befehl „en miniature“ verfertigte Porträts bat.

Frau Charlotte Menges geb. Bormann starb übrigens bald nach der Geburt ihres vierten Kindes, eines Töchterchens, das außer auf den Namen Julia auch auf den ihren getauft wurde; denn in Urkunden wird sie Juliane Charlotte genannt.

(Fortsetzung folgt.)



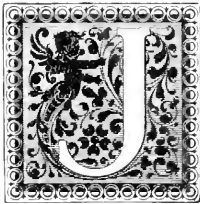




FRANZ SIMM. Selbstportrat

FRANZ SIMM.

MIT ABBILDUNGEN.



U EDES Jahr wandern von Wien und aus anderen Orten des österreichischen Kaiserstaates Künstler und Kunsthandwerker aller Arten ins Ausland, um dort weitere Fortbildung und dauernden Erwerb zu suchen. Die Maler wenden sich seit neuerer Zeit mit Vorliebe nach Paris und München. Dort, in der Seinestadt, haben seit längerer Zeit Eugen Jettel, Eduard Charlemont, Freih. v. Myrbach u. a. ihre Werkstätten aufgeschlagen, von Munkacsy und den übrigen Ungarn abzusehen. Die Übersiedelung nach München ist viel älteren Datums: Moriz von Schwind fand hier seine zweite Heimat, ebenso der Prager Gabriel Max, dann

Defregger, Matthias Schmid, und unter den zahlreichen Jüngeren auch der liebenswürdige und fein begabte Meister, welchem diese Zeilen gelten, der Historien- und Genremaler *Franz Simm*.

Simm ist ein Wiener Kind, und der ihn auszeichnende Geschmack, der Sinn für Eleganz und edle Formenschönheit, die Stoffwahl und die Delikatesse der Ausführung seiner Bilder lassen leicht die heitere Gemütsart und das künstlerische Naturell seiner Landsleute wieder erkennen. Er wurde 1853 als der Sohn des Malers Josef Simm geboren, der hauptsächlich in der Herstellung von Kirchen- und Fahnenbildern seine Kunst übte und dessen Sammlung von alten Stichen und anderen derartigen Gegenständen dem Knaben die ersten künstlerischen Anregungen bot. Nach dem Besuch der Oberreal-



Im Mai. Gemalt von Fr. SIMM



Mephisto — Handzeichnung von Fr. Siew

schule, welcher jedoch durch den Tod des Vaters frühzeitig unterbrochen wurde, kam Franz auf die Wiener Akademie und schloss sich hier zunächst mit jugendlicher Begeisterung an den damals eben dorthin berufenen Anselm Feuerbach an, dessen Werke er auf einer Reise nach München in der Schack-Galerie kennen gelernt hatte. Aber es gelang ihm nicht, zu dem Lehrer in ein näheres Ver-

Im Jahre 1876 errang Simm, der an der Wiener Akademie mehrfache Auszeichnungen erhielt, das römische Reisestipendium und gewann dadurch Muße, sich dem Studium Italiens und seiner Kunstschatze mit Eifer hinzugeben. Nach Ablauf der zweijährigen Stipendienzeit blieb er noch weitere drei Jahre in Rom und erhielt dort 1881 seinen ersten größeren Auftrag, nämlich den, das Stiegenhaus des kau-



Kindergruppe Handzeichnung von FR. SIMM

hältnis zu kommen. So verließ er denn bald die Schule Feuerbach's und trat in das Meisteratelier Ed. v. Egerth's ein, wo er die vollste Berücksichtigung seiner Individualität und namentlich in Bezug auf Komposition die fördersamste Unterweisung fand. Gleichzeitig wurde Simm Assistent des verstorbenen Prof. Ferd. Lautberger an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums und verdankt auch diesem trefflichen Künstler mannigfache Anregungen.

kasischen Museums in Tiflis mit umfangreichen Wandgemälden zu schmücken. Auch noch in anderer Hinsicht wurde diese römische Zeit entscheidend für des Künstlers Leben. Er machte damals die Bekanntschaft einer jungen Malerin, einer Schülerin von Löfftz, die sich gleichfalls zu Studienzwecken in Rom aufhielt. Sie wurde Simm's Frau, machte mit ihm die Hochzeitsreise nach Tiflis und half ihm dort wacker bei der Ausführung der Gemälde, wie sie auch später ihm bei seinen größeren

künstlerischen Arbeiten vielfach praktisch zur Hand gegangen ist. Nach Vollendung der Wandbilder machte Simm noch durch zwei Monate hindurch emsig Studien und Skizzen in der entzückend schön gelegenen kaukasischen Stadt, um dann über seine Heimat Wien nach München zurückzukehren, wo er von nun an seinen bleibenden Wohnsitz nahm.

In München war es zunächst die Illustration deutscher Klassiker, die den Künstler lange Zeit eifrig beschäftigte und für die er als gründlich gebildeter und geschmackvoller Zeichner sich inner-

Häusehens in Schwabing entstand, und kurz darauf erhielt Simm den Auftrag, ein 12 m breites und 5 m hohes Diorama mit der Darstellung eines Harem zu malen, welche kolossale Bildfläche ihm wieder mit Hilfe seiner kunstgeübten Gattin zum großen Ergötzen beider in kurzer Zeit zu bewältigen gelang.

Dann aber betrat Simm dasjenige Gebiet, auf dem ihm seine schönsten Lorbeern blühen sollten, die Genremalerei. Namentlich die Wertherepoche, das Empire und alles, was zeitlich und kostümlich daran grenzt, wurde seine mit Meisterschaft gepflegte



Portrattstudie. Handzeichnung von FR. SIMM.

lich berufen fühlen durfte. Namentlich für die Hallberger'sche Goethe-Ausgabe hat Simm zum West-Ostlichen Divan, zum Faust und zu anderen Werken eine Reihe der gelungensten Blätter geliefert. Die Gestalt des Mephisto, welche die Leser diesem Aufsätze beigegeben finden, ist eine Studie zu der Scene mit dem Schüler. Die „Fliegenden Blätter“ und viele andere deutsche Journale zählen Simm zu ihren Mitarbeitern.

Gleichzeitig fuhr der Künstler aber auch fort, seine Kunst im großen auszuüben. Die in Fresko ausgeführte Madonna an der Giebelwand seines

Domäne. In dieses Zeitgewand kleidet er jene antiken kleinen Bilder aus dem Liebes- und Familienleben, welche unsere Ausstellungen der letzten Jahre zierten, und von denen der hier vorgeführte Holzschnitt „Im Mai“ eine Probe giebt. Auch die Studie mit der auf dem Balkon sitzenden Dame im Empirekostüm, die in der beiliegenden Heliogravüre reproduziert ist, fällt in dasselbe Stoffgebiet. Es sind meistens helltönige Darstellungen von der höchsten Vollendung der Detailmalerei, bewundernswert schon wegen der enormen Kenntnis aller Äußerlichkeiten des Lebens, welche die geschichtliche Sphäre

charakterisieren, aus der die Gegenstände entnommen sind. Aber damit ist ihr eigentlicher Reiz nicht erschöpft. Dieser besteht in dem nie sich verleugnenden Schönheitsgefühl und in der Zartheit der Empfindung für den menschlichen Gehalt der Bilder, für das Bleibende und immer sich Erneuernde im Leben und Treiben der Welt. Das erst verleiht Simm's kleinen Meisterstücken ihren geistigen, echt künstlerischen Wert, und erklärt zur Genüge die hohe Schätzung, deren sie sich in der Kunstwelt zu erfreuen haben. Eines der durchgeführten Bilder dieser Art ist „Der Stolz der Familie“ im Kostüm des Empire. Der Künstler erhielt dafür 1889 in Wien die goldene Medaille. Ein anderes, „Das Duett“, wurde 1891 in Berlin prämiert und für die Nationalgalerie angekauft. Eine sehr figurenreiche Darstellung von minutiöser Ausführung, „Das Liebhaberkonzert“, erwarb 1892 der Großherzog von Weimar für das dortige Museum. In der diesjährigen Ausstellung im Münchener Glaspalast ist Simm gleichfalls durch ein vollendet ausgeführtes Bildchen „Vor der Zahnoperation“ trefflich vertreten. In Chicago wurde er durch Verleihung von Medaillen, sowohl in der österreichischen als auch in der deutschen Abteilung,

ausgezeichnet. — Aus den letzten Jahren haben wir schließlich auch noch zwei Werke größeren Stils hervorzuheben. Für das kunsthistorische Hofmuseum in Wien (Saal X) malte Simm sechs medaillontörmige Deckenbilder mit allegorischen Figuren. Als Diorama entstand „Der Tod Kaiser Wilhelm's* 1) auf Bestellung desselben Unternehmers, der auch Miteigentümer des unlängst in Wien verbrannten Diorama's von Pöhllein war.

So sehen wir den Meister in treuer Bewahrung und Pflege der ihm verliehenen reichen Kräfte rüstig wirken und schaffen, und begrüßen in ihm einen der berufensten Vertreter jener nie veraltenden Richtung der Malerei, welche Gefälligkeit der Erscheinung, höchste Feinheit der Ausführung und zartsinnigen Gehalt harmonisch miteinander zu verbinden weiß.

C. v. L.



Tanzendes Mädchen
Handzeichnung von FR. SIMM.

1) Das Staffeleibild gleichen Genstandes, welches neuerdings in verschiedenen Städten gezeigt wurde, ist nicht diese für künstliche Beleuchtung und entsprechende Umgebung ausgeführte Originalkomposition Simm's, sondern eine durch verschiedene Uebermalungen hergestellte Umarbeitung von der Hand des Malers G. Goldberg in München. Man sehe darüber die Erklärung Simm's in der „Kunst für Alle“ vom 15. April 1892 und den nach dem Dioramabilde gefertigten Holzschnitt in dem bei Bruckmann erschienenen Werke: „Die Hohenzollern.“





JÖRG BREU DER ÄLTERE UND JÖRG BREU DER JÜNGERE.

VON HEINRICH ALFRED SCHMID.



AST überall herrscht über die Malerfamilie Breu bis jetzt noch Unklarheit. Der einzige, der sich etwas eingehender mit ihr beschäftigt hat, Rosenberg in der Kunstchronik Bd. X (1875), S. 388 (nicht 382) bis 392, stellt die unrichtige Hypothese auf, dass die bisher bekannt gewordenen Werke der Familie von drei verschiedenen Künstlern stammen; auch diejenigen, welche sich zuletzt über die Frage ausgesprochen, bringen keine Lösung; Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, ist nicht einmal in den Daten genau, und auch Muther im Generalregister der „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten“ von 1893 geht meines Erachtens von unrichtigen Voraussetzungen aus. Nur die Ansichten, welche die kurzen Notizen des Berliner Katalogs verraten, scheinen mir das Richtige zu treffen.

Im Folgenden füge ich den Werken der Familie, die schon früher sich erwähnt finden, noch eine Anzahl von mir entdeckter bei und stelle das gesamte Material so zusammen, wie es nach meiner Ansicht sich auf zwei verschiedene Künstler verteilt. Die Beweise für meine Behauptungen bei anderer Gelegenheit.

Laut den von Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 478 ff., publizierten Augsburgsberger Handwerksbüchern steht fest, dass im Beginn des 16. Jahrhunderts zwei Künstler namens Jörg Breu, Vater und Sohn, in Augsburg existierten. Von dem älteren findet sich die Aufnahme in die Zunft nirgends verzeichnet, obwohl die Eintragungen in dem in Betracht kommenden Handwerksbuch bis ins Jahr 1457

hinaufreichen. Seit dem Jahre 1502 aber ist ziemlich regelmäßig bis 1520 alle zwei bis drei Jahre die Aufnahme eines Lernknaben bei diesem Künstler verzeichnet; gestorben ist derselbe 1536. Der jüngere Künstler hat erst 1534 das Zunftrecht seines Vaters erhalten, hat in den Jahren 1539, 1540, 1543 Lernknaben vorgestellt und ist 1547 gestorben.

Übersieht man nun die ganze Reihe der sieben verschiedenen Werke auf dem Gebiete der Malerei und die Holzschnitte, welche durch vollen Namen oder durch Monogramm bezeichnet und datirt sind, so ergibt sich, dass diese Werke entschieden zwei grundverschieden beanlagten Künstlernaturen angehören müssen, und dass allerdings nicht erst das Jahr 1534 oder 1536 die Grenzlinie zwischen den Werken des Vaters und Sohnes bildet, aber auch nicht etwa das Jahr 1510 oder 1512, sondern dass unter den bezeichneten Arbeiten, die nach 1519 oder 1520 entstanden alle dem Sohne, die früheren aber höchstens mit einer Ausnahme dem Vater angehören müssen.

Nach den wenigen erhaltenen Werken zu schließen, war der ältere Breu ein hochbeanlagter, leidenschaftlicher Künstler, der sich namentlich durch seinen Sinn für schlanke zierliche Formen, durch feines Gefühl und einen eminenten Farbensinn vor seinem Sohne auszeichnete, nach seiner Entwicklung zu schließen ein Altersgenosse Burgkmair's und dessen Mitschüler bei Schongauer.

Der jüngere Künstler war als Zeichner in seinen besten Werken vielleicht korrekter als der Vater, aber derb, sogar roh veranlagt, ohne koloristisches Talent, trocken und nüchtern, genießbar fast nur in der Schilderung von Volkstypen, ganz ähnlich wie die Beham, Feselen etc. und kaum zu seinem Vor-

teil in späteren Jahren (etwa von 1528 an) von Italien beeinflusst. Auffällig ist die Verwandtschaft vieler seiner Bilder mit späten Werken Baldungs. Hiernach gehören dem älteren Breu an:

1. *Gemälde.*

1) In der Sammlung des Chorherrenstiftes von Herzogenburg (nicht Herzogenbusch) bei St. Pölten vier beiderseits bemalte Holztafeln, Br. c. 120, H. c. 80 cm, ursprünglich Teile von Altarflügeln. Auf den früheren Innenseiten vier Szenen aus dem Marienleben, auf den Außenseiten vier Passionsszenen:

- a) Begegnung der Frauen, Rückseite Christus vor dem Hohenpriester;
- b) Beschneidung, Rückseite Geißelung;
- c) Anbetung des Neugeborenen, Rückseite Dornenkrönung;
- d) Anbetung der Könige, Rückseite Kreuztragung,

bezeichnet auf dem Gewandsaum der Maria in der Anbetung des Neugeborenen. JÖRG · BREU v. AV und an anderer Stelle: 15—1. Die dritte Zahl ist abgeblättert; doch gehören die Bilder sicher in den Beginn des 16. Jahrhunderts und nach Tschischka, Kunst und Altertum in dem österreichischen Kaiserstaate, Wien 1836, S. 81, scheint am Beginne des Jahrhunderts die Jahreszahl 1501 noch ganz erhalten gewesen zu sein; dasselbe Datum ist auch in einer Ecke der Bildtafel später aufgemalt.

2. Das Madonnenbildchen der Berliner Galerie (Nr. 597 A) bez. mit Monogramm und Datum 1512 (vergl. die Aufnahme der Photogr. Gesellschaft)

3. Die Tafel mit der Anbetung der Könige in Koblenz, innen über dem Eingang des Bürgerspitals, bez. mit Monogramm und Datum 1518; ursprünglich Innenseite eines linken Altarflügels; auf Holz H. c. 1,60, Br. 0,95. In Figuren und Hintergrund sehr starke Reminiszenzen an Venedig, namentlich aber das Kolorit an die Venezianer erinnernd. Der Kopf des alten Königs, Porträt desselben Patriziers, den Holwein der ältere im Jahre 1513 durch das bei Graf Lanckoronski in Wien befindliche Porträt verewigt hat. Der Abgebildete war damals 52 Jahre alt.

In den genannten Gemälden wird von Stufe zu Stufe die Modellierung immer weicher und breiter und das Farbtalent des Urhebers kommt zugleich ganz im Gegensatz zu den Bildern nach 1520 immer prächtiger zur Geltung.

Holzschnitte.

1. Pass. 2 Kreuzigung Christi, zuerst vorkommend in dem Missale speciale Augustense bei Erhardt

Radold 1505¹⁾; dann 1507 im Missale Salzburgense, gedruckt von Petrus Lichtenstein in Venedig. Die spätesten Abdrücke tragen die Bezeichnung: Antony Formschneider zu Franckfurt; danach die Reproduktion in den „Meisterholzschnitten“ Nr. 91.

2. Drei Illustrationen in Wolfgang Mäu's Leiden Christi, Augsburg bei Schönsperger 1515, nämlich: 1. Pass. 1 Verspottung Christi mit Monogramm, 2. Christus vor Pilatus, beide H. 92, Br. 62 mm in Passepartouts von H. Burgkmair, 3. (wahrscheinlich) Der Schmerzensmann mit Maria und Johannes, H. 1,40, Br. 44 mm. Pass. 1 abgebildet in Muther: Geschichte der Bücherillustration Bd. II, S. 175. Der zweite Holzschnitt schon von Muther a. a. O. Bd. I, S. 135 für Breu in Anspruch genommen. Der letzte aber ebenda (auf alle Fälle unrichtigerweise) dem Hans Burgkmair zugeschrieben.

3. Die 46 Holzschnitte, ein Widmungsblatt (H. 1,30, Br. 97 mm) und 45 Illustrationen (H. 70, Br. 97 mm), nicht aber die Titeleinfassung, eines kleinen Quartbändchens: Die ritterlich und lobwürdig raff des gestrengen . . . ritters und landfarers Ludovico Vartomas (sic) von Bologna. Das mir bekannte Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibliothek Panzer I, S. 420, Nr. 97 ist in Augsburg 1515 ohne Angabe des Druckers erschienen. Muther a. a. O. S. 167 führt dieselben Illustrationen unter den unbekanntesten Meistern als Nr. 1020 an, und zwar schon in der Ausgabe, die 1515 bei Miller in Augsburg erschienen, Panzer I, Nr. 820.

Jörg Breu dem jüngeren gehören an:

1. Ein Gemälde bei Herrn Prof. R. von Kaufmann in Berlin, früher bei Pickert in Nürnberg: Madonna mit Kind, sitzend, bis zum Knie sichtbar hinter einer Brüstung, auf der Vase und Buch liegt. Hinter der Madonna eine Thronleibne in etwas phantastischen Renaissanceformen. Den Hintergrund bildet eine Rosenhecke vor freier Luft, bezeichnet mit Monogramm und Jahreszahl 1521. H. 0,70, Br. 0,56; auf Tanneholz.

2. Studie in Kreide mit Rötel gehört, im Berliner Kupferstichkabinett, wie es scheint, zu dem Kopfe der erwähnten Madonna benützt, bez. 1519 und mit Monogramm. Das Gemälde glaube ich mit voller Bestimmtheit, die Zeichnung mit großer Wahrscheinlichkeit dem *jüngeren* Künstler zuweisen zu können nach zwei Photographieen und Notizen,

1) Vergl. nach meiner Mitteilung die Angabe im Generalregister der von Hirth und Muther herausgegebenen „Meisterholzschnitte“.

die ich der Güte von Herrn Direktorialassistent Dr. v. Tschudi in Berlin verdanke.

3. Das Madonnenbild im Wiener Neuen Museum, früher im Depot der Belvederegalerie, bez. mit Monogramm und Jahreszahl 1523.

4. Nach Notizen und Photographie, die ich Herrn O. Granberg in Stockholm verdanke: ein großes Gemälde auf Holz (H. 1,02, Br. 1,49) in der Sammlung des Herrn Carl Ekman in Finspong (Schweden): Die Geschichte der Lucretia. Vordergrund eine Renaissancehalle (ganz ähnliche Architekturformen, wie in Burgkmair's Esther vor Ahasver, Nr. 225 der Münchener Pinakothek). Links Lucretia, umgeben von einigen Römern, sich den Dolch in die Brust stoßend, rechts mit denselben fünf Figuren versinnlicht der Racheschwur an der Leiche der Lucretia. Durch zwei Fenster sieht man nach dem Hintergrund auf einen Platz mit dem Pantheon, der Trajanssäule etc., wo Brutus das Volk aufwiegelt. Bezeichnet mit Monogramm und Datum 1528 und der Inschrift:

HOC · OPVS · FECIT · IEOGRIVS · PREW ·
DE · AVG.

In den Bögen, welche den Ausblick nach dem Hintergrund gewähren, hängen die Wappen von Bayern und Baden (Wilhelm IV. und Jacobaea von Baden).

5. Die Schlacht bei Zama, Nr. 228 der Münchener Pinakothek. Wie das vorhergehende Bild zu der Reihe von Darstellungen aus der römischen Geschichte gehörig, welche von bayerischen und schwäbischen Künstlern im Auftrage Wilhelm's IV. gemalt wurden.

Auf Grund dieser Gemälde lassen sich dem jüngeren Breu noch folgende unbezeichnete zuteilen:

6. Der Ursulaaltar, Nr. 1888 der Dresdener Galerie. Auf Mittelbild und Innenseiten der Flügel das Martyrium, auf den Außenseiten Grau in Grau der hl. Georg und die hl. Ursula in einer spätgotischen Halle. Vermutungsweise schon früher von Scheibler (Repertorium Bd. X, S. 27) und von mir (in meiner Doktordissertation: Forschungen über Hans Burgkmair, München 1888, S. 18) zugleich mit dem folgenden Gemälde für Breu in Anspruch genommen. Derselben Ansicht folgt Janitschek, Geschichte der deutschen Kunst, S. 431. Nenerdings photographirt von F. & O. Brockmann's Nachfolger, R. Tamme in Dresden.

7. Das Gemälde Christus in der Vorhölle, zu einem Epitaph der Familie Meiding im Ostchor der St. Annakirche zu Augsburg gehörig. Die Todes-

daten, welche sich am Sockel des alten Bildrahmens befinden, sind 1498, 1534 und 1533. Da das Todesdatum des Mannes, der zuletzt gestorben, vor dem seiner früher gestorbenen Gemahlin steht, ist die Tafel offenbar erst nach beider Tod, also 1534 oder später entstanden.

Dass dies Bild dem jüngeren Burgkmair angehört, wie noch Janitschek a. a. O. S. 430 vermutet, ist vollkommen ausgeschlossen, da dieser Sohn des berühmten Malers überall, wo er seinen Vater nicht kopirt, wie im letzten Teil des Sigmaringer Turnierbuches, sich als vollkommen unfähig erweist. Der Kopf des Moses aber auf dem Vorhöllensbild zeigt dasselbe Gesicht in derselben Stellung, wie ein Mann auf dem Mittelbild des Ursulaaltars beim Steuer des großen Schiffes.

8—10. Die kleinen Orgelflügel mit der Darstellung der Verkündigung und der Erfindung der Musik in der Fuggerkapelle der Augsburger St. Annakirche, der Entwurf zu der zweiten Darstellung in den Uffizien und die großen Orgelflügel der Fuggerkapelle mit der Himmelfahrt Christi und der Himmelfahrt Mariae.

Bayersdorfer hielt schon längst die kleinen Orgelflügel für ein Jugendwerk des jüngeren Breu. Zwischen dem Gemälde in Finspong und dem Entwurf in Florenz ist aber die Übereinstimmung so groß, besonders in Faltenwurf, Aufstellung der Figuren und Architekturformen, dass mir nicht bloß die Annahme desselben Urhebers, sondern auch derselben Entstehungszeit unumgänglich scheint. Von den Gemälden aber sind die kleinen Flügel, wie ich vermute, in früher Zeit schon stark übermalt worden, die großen aber so ruiniert, dass ein sicheres Urteil beiderseits schwer wird.

11. Zwei Glasgemälde bei Herrn Konservator v. Huber in Augsburg. Schwarzlotzeichnungen mit gelben Tönen; das Bild selbst von rundem Format. Durchmesser 0,23 cm. Auf der einen besser erhaltenen Scheibe ein Augsburger Patrizier mit seiner Frau in einer Stube Nahrungsmittel in Empfang nehmend; bezeichnet mit Monogramm. Auf der anderen Scheibe ein Turnier, ohne Bezeichnung, aber unverkennbar von demselben Künstler.

12. Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett: Bittang römischer Frauen zu Coriolan, nach Rosenberg a. a. O., wahrscheinlich Entwurf zu einer nicht mehr erhaltenen Scheibe derselben Folge wie Nr. 11. Durchmesser ebenfalls 0,23 cm.

13. Die 18 Federzeichnungen ebenfalls von rundem Format (Durchmesser 34 cm), die sich unter

Burgkmair's Namen im Münchener Kupferstichkabinett befinden und kriegerische Thaten und Jagden etc. des Kaisers Maximilian darstellen. Die Zeichnungen stimmen nicht genau mit Burgkmair's Strichführung überein und die Augsburger Glasgemälde und die Schlacht bei Zama beweisen, dass sie von Breu stammen. Vergleiche die Abbildungen von sieben dieser Zeichnungen in Hirth's Kulturgeschichtelichem Bilderbuch Bd. I, Nr. 80—86.

11. Elf Blätter aus einer Holzschnittfolge von fünfzig Landsknechtfiguren, laut Vorrede herausgegeben von David de Negker, sechzig Jahre nachdem sie von Burgkmair, Breu und Amberger gezeichnet worden. Das einzige mir bekannte Exemplar dieser Folge im Stuttgarter Kupferstichkabinett (vergl. zehn Abbildungen in Hirth's Kulturgeschichtelichem Bilderbuch Bd. I, Nr. 411, 447, 449—456).

15. Der große Holzschnitt von 1540 mit der

Geschichte der Susanna, Pass. 3 im Berliner Kupferstichkabinett.

Endlich wissen wir durch von Stetten, dass im Jahre 1538 unser Künstler auch die Gemälde an der Holzlecke der Zunftstube des Weberhauses renovirt hat. Die Arbeit befindet sich heute im Nationalmuseum in München, ist aber zu sehr verdorben, um als Zeugnis von des Künstlers Thätigkeit in Betracht zu kommen.

Wie man sieht, war der jüngere Breu im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einer der hervorragendsten Künstler des damaligen Augsburg, beschäftigt von Zünften, von reichen Patrizieren und auswärtigen Fürsten. Uns ist er bloß noch interessant als Repräsentant einer Epoche, in der sich überall in Oberdeutschland der Verfall der Malerei ankündigt. Sein Vater aber muss einer der talentvollsten Maler seiner großen Zeit gewesen sein.

KLEINE MITTEILUNGEN.

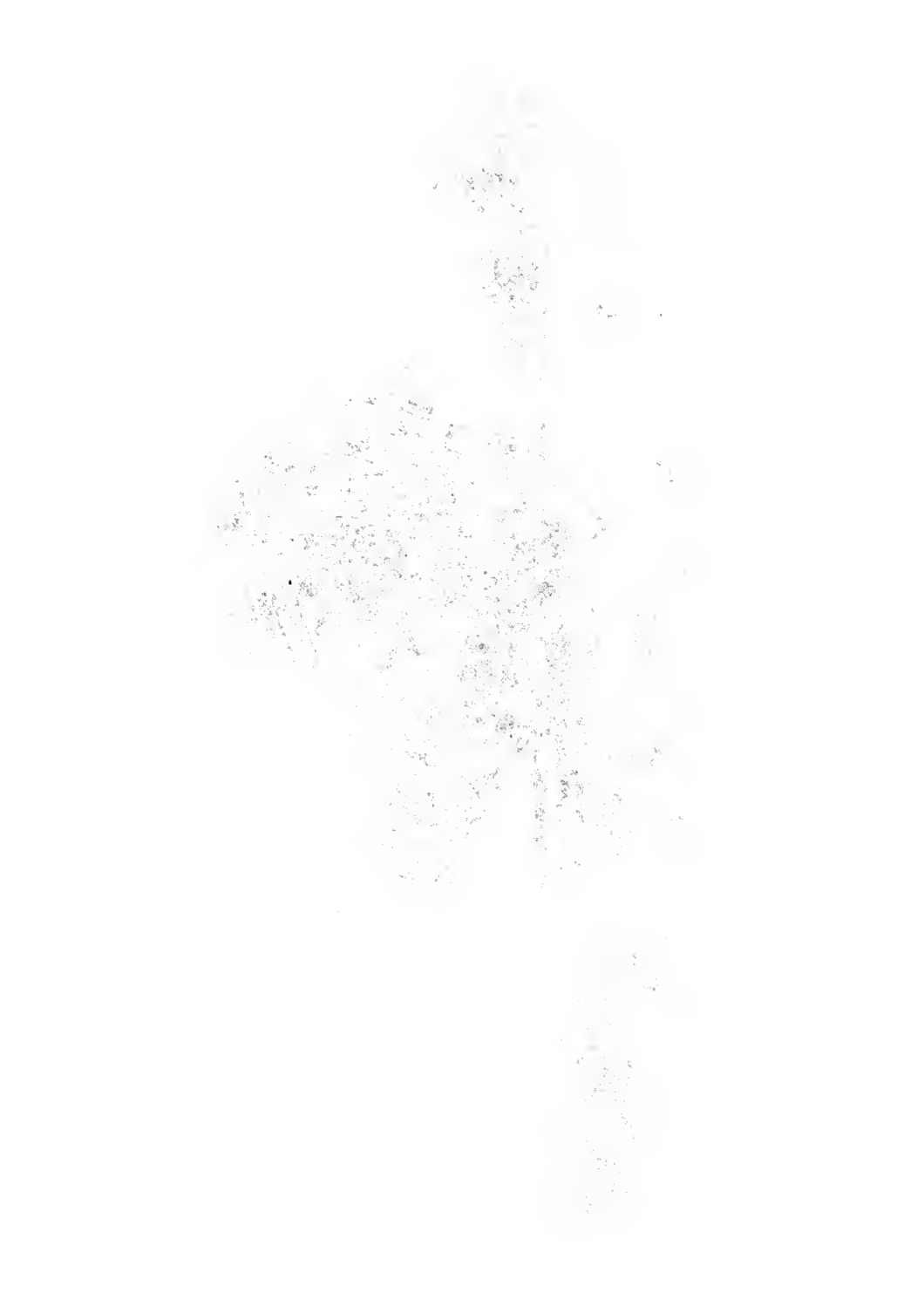
* Zu der Originalradirung „Haide Landschaft“ von Theodor Alphon in Wien schreibt uns der Künstler: „Die Umgegend des niederösterreichischen Städtchens Wiener-Neustadt (das „Steinfeld“), ein von fernen Hügelzügen umsäumtes und wenig bebautes Flachland, war mir ein lieber Studienplatz geworden. Es war der letzte Abend vor der Rückkehr nach Wien, als ich bei stürmischem Regenwetter über die Haide eilte, um nochmals von manchem lieben Plätzchen Abschied zu nehmen, da traf ich das der Radirung zu Grunde liegende Motiv — ein Spiegelbild der augenblicklichen Stimmung meines Innern. Aus der dürftigen Skizze, welche ich damals machen konnte, entstand die vorliegende Radirung, bei deren Herstellung außer der Radirnadel verschiedene andere Werkzeuge und technische Mittel zur Anwendung kamen. In der Absicht, die Stimmung des frühen Herbstabendes besser zu veranschaulichen, wurde die Anwendung kalter und warmer Farbtöne beim Druck versucht.“

Berlin. Im Kunstauktionshause von *R. Lepke* kommen am 12. Oktober und den folgenden Tagen mehrere Sam-

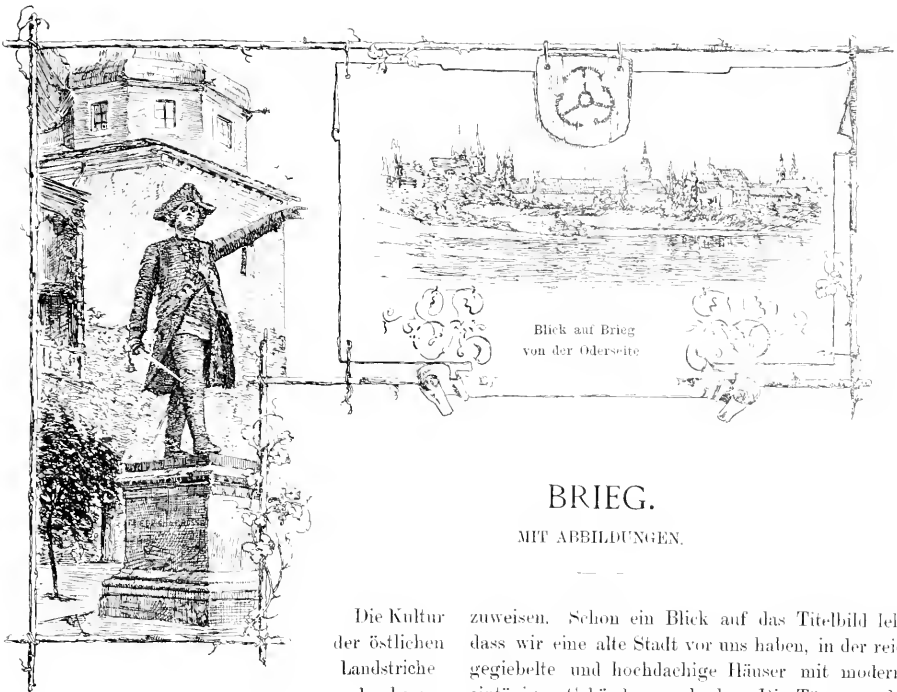
lungen von Kupferstichen, Radirungen, Farbendruckten und Holzschnitten, ferner von älteren und neueren Handzeichnungen und Aquarellen zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen.

Köln. Am 16. Oktober und den folgenden Tagen gelangt durch *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) wiederum ein Teil des Museums Hammer zur Versteigerung. Derselbe enthält die schwedische Porträtsammlung, bestehend aus schwedischen Regenten, berühmten Persönlichkeiten und Privatpersonen, ferner fremde Regenten und berühmte Persönlichkeiten von schwedischen Meistern gemalt. Außerdem kommen unter den Hammer Töpfereien, Majoliken, Fayenzen, darunter namentlich schwedische; europäische und orientalische Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email, Arbeiten in Gold und Silber, Arbeiten in Bronze und Kupfer, Eisen und Zinn, Arbeiten in Stein, Schildpatt, Perlmutter, Bernstein etc.; Textilarbeiten, Arbeiten in Holz, Möbel und Einrichtungsgegenstände, Miniaturen. Der mit zahlreichen Abbildungen versehene Katalog ist soeben erschienen.









Standbild Friedrichs des Großen in Brieg

stungen auf dem Gebiete der Kunst pflegt man im übrigen Deutschland nicht hoch anzuschlagen. Ohne Zweifel sind auch Süd und West durch ihren Reichtum an Denkmälern aller Art dem Osten weitaus überlegen. Daher könnte es freilich gewagt erscheinen, die Teilnahme eines weiteren Leserkreises für die kunsthistorische Entwicklung einer Stadt in Anspruch zu nehmen, welche, nicht weit von der östlichen Grenze des Reiches gelegen, eher den überwiegenden Einfluss kulturlosen Barbarentums als verebender Kunst erwarten lässt.

Allein wenn Brieg schon darauf stolz sein darf, dass es von altersher einer der Vorposten des Deutschtums in Schlesien gewesen ist, so muss es sich erst recht den Umstand zum Ruhme anrechnen, dass es, weit ab von den Centren der Kunst, doch derselben eine Stätte in seinen Mauern bereitet hat. Brieg ist zwar heute nur eine bescheidene Provinzialstadt von 20 000 Einwohnern, aber es besitzt als ehemalige Hauptstadt eines der bedeutendsten schlesischen Fürstentümer eine eigene, durch zahlreiche Originalurkunden beglaubigte Geschichte; auch haben sich wiederholt die Wogen der ganz Deutschland bewegenden Kämpfe an seinen Mauern gebrochen. Zudem vermag es fast aus jeder Epoche der deutschen Kunst monumentale Denkmäler auf-

Die Kultur der östlichen Landstriche und besonders ihre Lei-

zuweisen. Schon ein Blick auf das Titelbild lehrt, dass wir eine alte Stadt vor uns haben, in der reichgegliederte und hochdachige Häuser mit modernen eintönigen Gebäuden wechseln. Die Türme, welche über den Häusern aufragen, sind zwar zum Teil erst in unserem Jahrhundert ausgebaut worden; aber die Bauwerke, zu denen sie gehören, liegen in ihrer Entstehung Jahrhunderte auseinander. Die schlanken Türme im Osten (links) schmücken die etwa 500 Jahre alte gotische Nikolaikirche; der Turm in der Mitte der Stadt erhebt sich am östlichen Ende des vor etwa 300 Jahren im Renaissancestil errichteten Rathauses, und das Turmpaar im Westen (rechts) steht an der Stirnseite der vor noch nicht 160 Jahren im Jesuitenstil erbauten katholischen Pfarrkirche.

Der Standpunkt, welchen der Zeichner unserer trefflichen Abbildungen zur Aufnahme des Stadtbildes gewählt hat, liegt im Osten von Brieg auf dem rechten Ufer der Oder und ist insofern ein sehr günstiger, als man von dieser Seite aus am ehesten einen Überblick über die Stadt gewinnt. Zugleich aber wird von hier aus dem Beobachter auch der Grund klar, warum gerade an der Stelle, wo die Stadt steht, die Anlage derselben in alter Zeit erfolgt ist.

Man bemerkt nämlich sehr deutlich, dass die Gebäude der Stadt nur darum so stark hervortreten, weil das linke Ufer, worauf sie stehen, unmittelbar vom Flusse an saft ansteigt. Diese leichte, längs der Oder hinreichende und aus der sonst flachen

Landschaft sich scharf heraushebende, gegen Überschwemmungen gesicherte Uferbank hat offenbar die älteste Besiedelung veranlaßt. Dies geht auch aus dem Namen hervor, den die ersten Ansiedler dem Orte gegeben haben. Die älteste Urkunde, in welcher Brieg genannt wird, stammt aus der Zeit Herzog Heinrich's I. (1202—1238). Dieser Fürst verfügt im Jahre 1235, dass die Wallonen in Würben für die Verleihung des deutschen Rechtes ein jährliches Deputat von Weizen und Hafer an den herzoglichen claviger (Rentmeister) in Visokebreg abliefern sollen.¹⁾ Visokebreg bedeutet nichts anderes als hohes Ufer (slav. *wyssoki hoch, brzeg Ufer*); und andere Urkunden geben hierzu die lateinische Übersetzung in *alta ripa*.²⁾ Allmählich beschränkte man sich auf den zweiten Bestandteil des Namens Visokebreg, schrieb in den Urkunden „gegeben zum Briegge“ und sagte schließlich Brieg, lat. *Brega*.

Wie weit das Dasein des polnischen Visokebreg hinaufreicht, ist unbekannt. Hingegen vermögen wir das Geburtsjahr der deutschen Stadt Brieg mit Bestimmtheit anzugeben. Denn in derselben Zeit, wo in dem durch die Raubzüge der Tartaren verheerten Schlesien viele Städte von den damals bereits hier angesessenen und durch Reichthum, Bildung und Kriegsfähigkeit ausgezeichneten Deutschen neu gegründet wurden³⁾, verlich Herzog Heinrich III. auch seiner *civitas in alta ripa* deutsches Recht⁴⁾ (Weihnachten 1250). Seit langem schon hatte das alte Herrschergeschlecht des Landes, die Piasten, sich an das deutsche Nachbarreich angelehnt und den Zuzug deutscher Einwanderer begünstigt; besonders aber geschah dies seit dem Einfall der Mongolen in der Absicht, dem Lande neue Wehr- und Finanzkraft zuzuführen. Auch der Kern der neuen Ansiedler in Brieg war deutsch; die Polen der Ortschaft mussten sich dem deutschen Recht unterwerfen. Damit war die Grundlage zum Aufblühen der Stadt geschaffen und deutscher Geist und deutscher Fleiß nützten nunmehr die günstige Lage des Ortes aus. Denn nicht bloß die Nähe des Flusses und zugleich die Sicherheit vor Hochwassergefahr begünstigten die Entwickelung der Stadt, sondern auch der Umstand, dass das „hohe Ufer“ der geo-

graphisch bedingte Kreuzungspunkt der beiden gewiss uralten meridional und westöstlich ziehenden Hauptstraßen ist.

Mehr als ein halbes Jahrhundert war über der deutschen Stadt dahingegangen, als sie unter Boleslaus III. (1311—1352) infolge einer von den Urerbkönigen Heinrich's des Frommen, des Helden von Wahlstatt, vorgenommenen Erbtheilung Residenz eines Fürsten wurde. Vom Breslau'schen abgetrennt, trat Brieg fortan durch seine Dynastie in engere Verbindung mit Liegnitz, das Boleslaus um 1318 seinem Bruder Wladislaus halb abpfändete, halb raubte.¹⁾ Es kam dabei zu einem der traurigen Bruderkämpfe, wie sie in dem piastischen Fürstengeschlecht, veranlasst durch das Erbrecht der Söhne zu gleichen Theilen, so häufig waren. Gewöhnlich führten die Herzöge die verhängnisvolle Erbfolgebestimmung ohne Rücksicht auf die Interessen ihres Landes und auf die eigene politische Bedeutung durch, zersplitterten mit den ewigen Theilungen ihre Lande und zertrümmerten auf solche Weise schließlich ihre fürstliche Machtstellung. Aus den Beherrschern des weiten, mächtigen Polenreiches wurden sie zu Herzögen von Schlesien, aus diesen zu Herren einzelner Fürstentümer und endlich gar einzelner Städte. In ihrem Gebiet und ihrer Macht beschränkt, waren sie dann im Falle der Not gezwungen, sich einem mächtigen Nachbar zu beugen. So wurde auch Boleslaus um 1330 aus einem unabhängigen Fürsten zu einem Lehnsmann der Krone Böhmen²⁾ Mit Böhmen fiel Schlesien später an die Habsburger, die nach dem Aussterben der Piasten (21. Nov. 1675) aus dem mittelbaren in den unmittelbaren Besitz traten. Durch die Kriege Friedrich's des Großen endlich kam es unter die bergenden Flügel des preußischen Adlers.

Bis 1675 also standen die Herzogtümer Brieg und Liegnitz, bald vereint, bald getrennt, noch unter den direkten Nachkommen Boleslaus' III. Von der Mehrzahl derselben ist nicht viel Rühmliches zu berichten. Denn abgesehen von den ewigen Fehden, welche sie von der Fürsorge für ihr Land ablenkten, hatten die meisten einen leidenschaftlichen Hang zum fröhlichsten Lebensgenuss. Mit Ritterspiel und Jagd, mit Schmausen und Zechen, mit Bewirtung fremder Gäste und abenteuerlichen Reisen brachten sie ihre Zeit hin.³⁾

1) Grünhagen, Urkunden der Stadt Brieg, Breslau, 1850, Nr. 3.

2) a. a. O. Nr. 5.

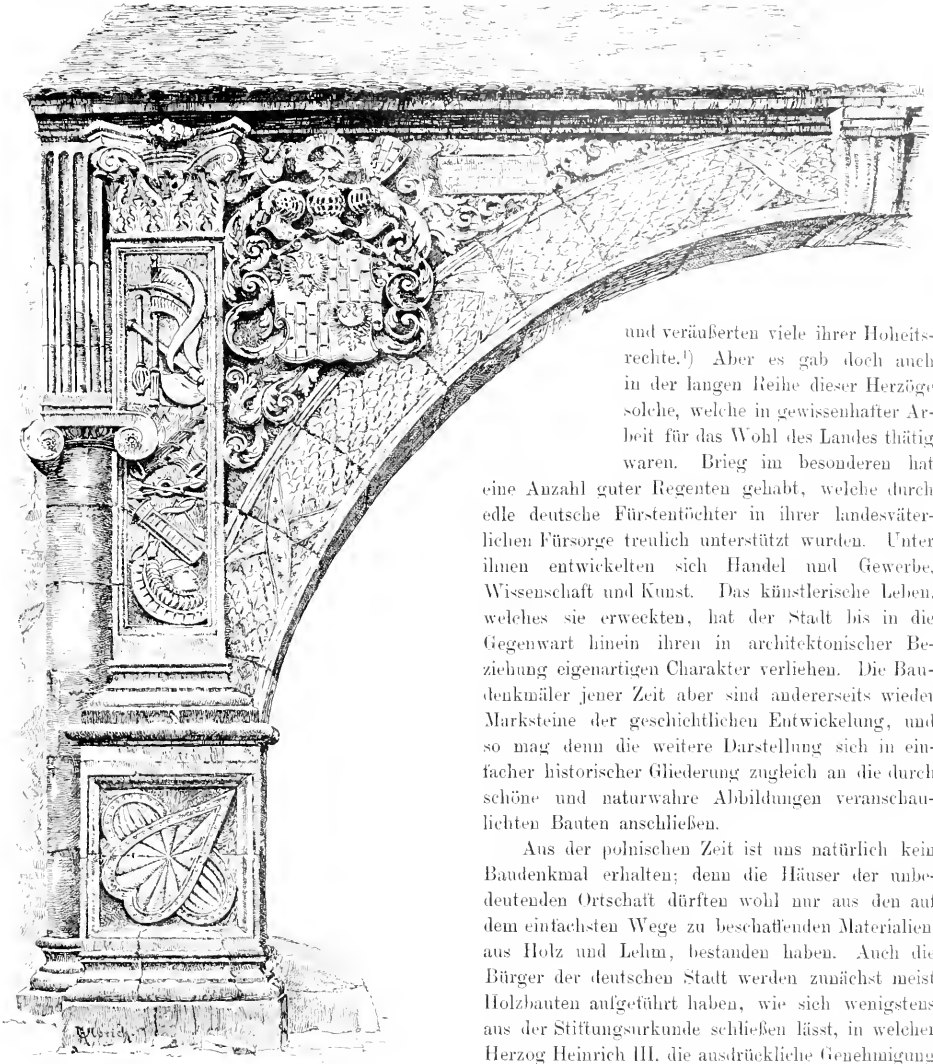
3) Grünhagen, Geschichte Schlesiens, Gotha, 1881, S. 88.

4) Die Urkunde ist abgedruckt bei Grünhagen, Urkunden Briegs, S. 219. Ein Faksimile derselben ist in ²⁾ der Originalgröße dem Werke Grünhagen's beigegeben.

1) Schönwälder, Die Piasten zum Brieg, Brieg, 1855, I, 116 ff.

2) Schönwälder, a. a. O. 124 ff. Grünhagen, Urkunden Nr. 78, 79.

3) Von diesem leichtsinnigen Treiben hat Hans von



Inneres Portal des Piastenschlosses in Brieg

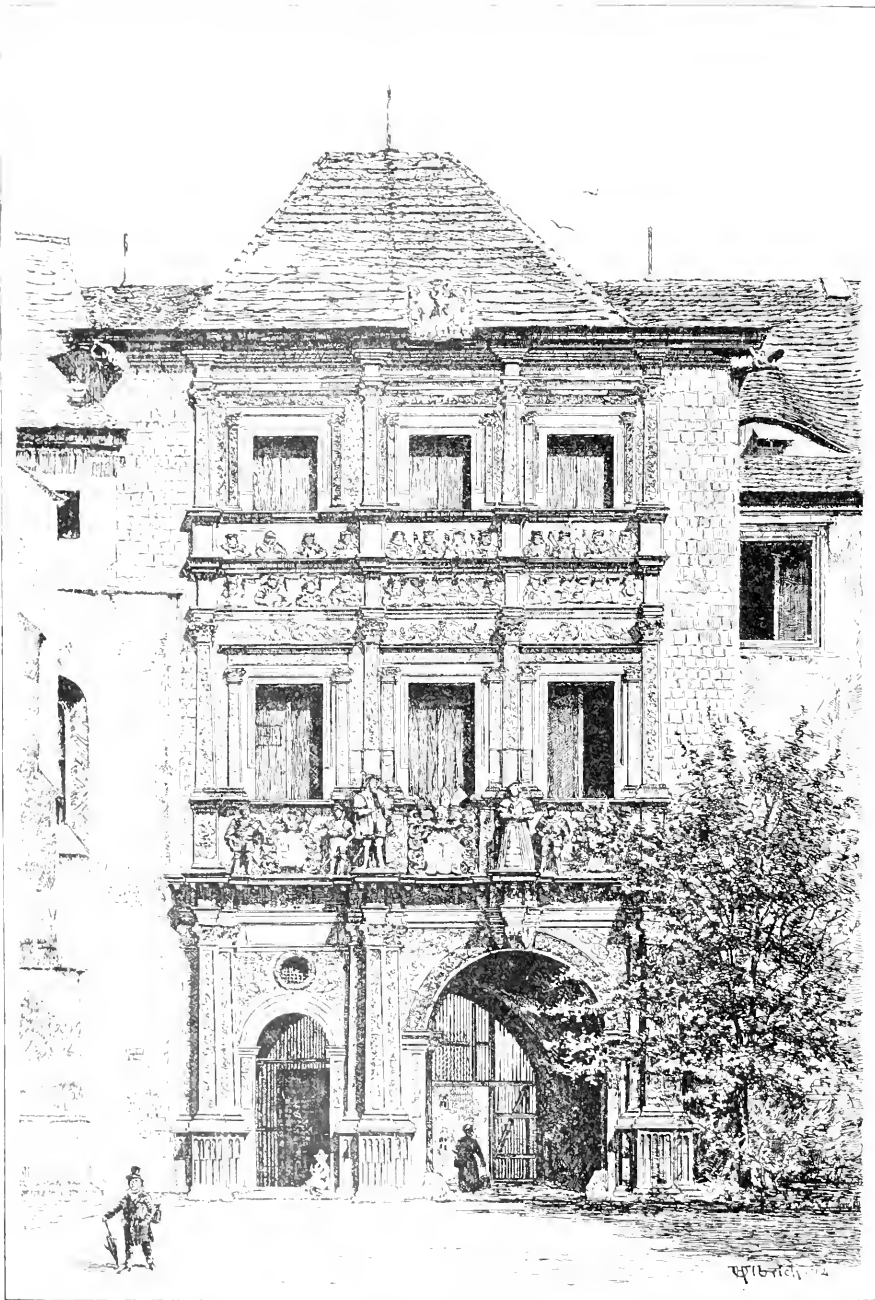
Allein gerade die Verschwendungssucht der Fürsten wurde für die Unterthanen, besonders für die Bauern und Bürger, eine Quelle größerer Freiheit und Beweglichkeit; denn um die stete Geldnot zu lindern, verzichteten die Fürsten auf Privilegien

und veräußerten viele ihrer Hoheitsrechte.¹⁾ Aber es gab doch auch in der langen Reihe dieser Herzöge solche, welche in gewissenhafter Arbeit für das Wohl des Landes thätig waren. Brieg im besonderen hat eine Anzahl guter Regenten gehabt, welche durch edle deutsche Fürstentöchter in ihrer landesväterlichen Fürsorge treulich unterstützt wurden. Unter ihnen entwickelten sich Handel und Gewerbe, Wissenschaft und Kunst. Das künstlerische Leben, welches sie erweckten, hat der Stadt bis in die Gegenwart hinein ihren in architektonischer Beziehung eigenartigen Charakter verliehen. Die Baudenkmäler jener Zeit aber sind andererseits wieder Marksteine der geschichtlichen Entwicklung, und so mag denn die weitere Darstellung sich in einfacher historischer Gliederung zugleich an die durch schöne und naturwahre Abbildungen veranschaulichten Banten anschließen.

Aus der polnischen Zeit ist uns natürlich kein Baudenkmal erhalten; denn die Häuser der unbedeutenden Ortschaft dürften wohl nur aus den auf dem einfachsten Wege zu beschaffenden Materialien, aus Holz und Lehm, bestanden haben. Auch die Bürger der deutschen Stadt werden zunächst meist Holzbauten aufgeführt haben, wie sich wenigstens aus der Stiftungsurkunde schließen lässt, in welcher Herzog Heinrich III. die ausdrückliche Genehmigung erteilt, dass sich die Bürger Holz zum Häuserbau nehmen sollen, wo sie es finden. Selbst das herzogliche Schloss wurde, nachdem es bereits über 100 Jahre bestanden hatte, erst von Herzog Ludwig I. aus Stein gebaut. Unter der langen Regierung dieses Fürsten (1358—1398) entfaltete sich eine regere

¹⁾ Schweinichen, der Hofmarschall Heinrich's XI. von Liegnitz war, eine köstliche Schilderung in seinem Tagebuche gegeben.

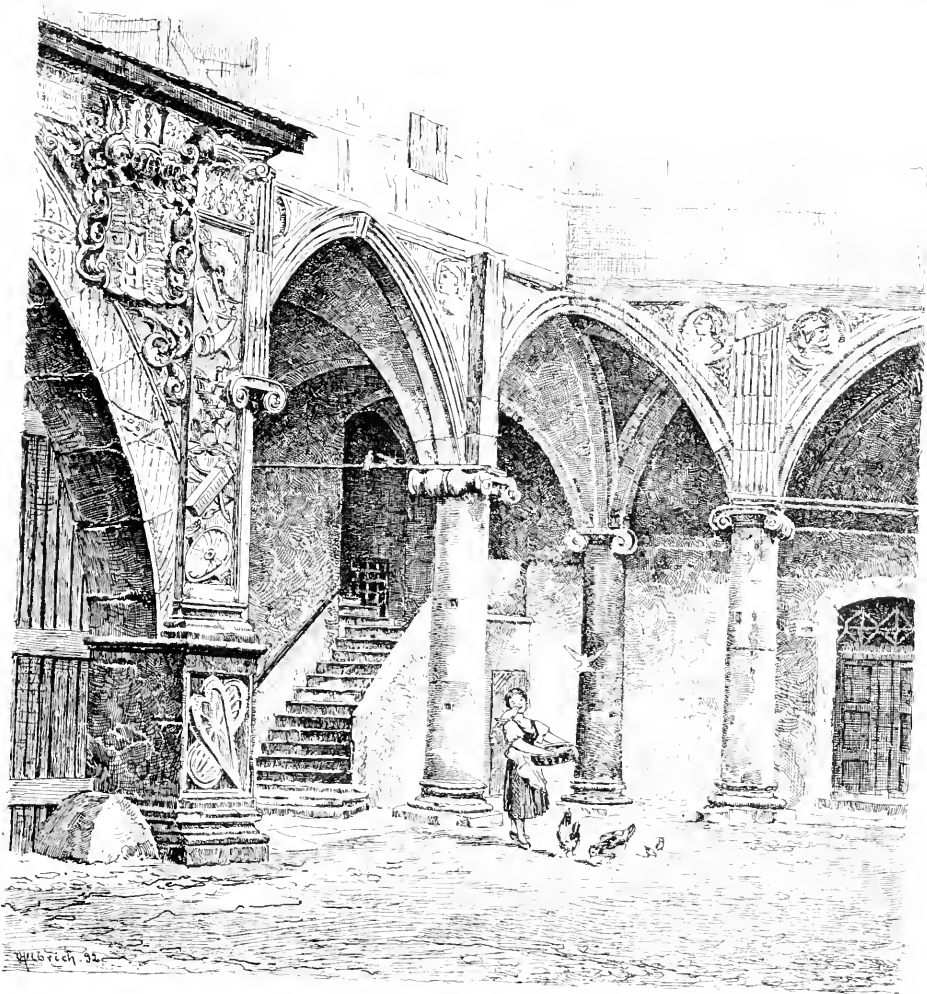
¹⁾ Vgl. z. B. die Verleihungen des durch stete Geldnot hart bedrängten Herzogs Boleslaus III. an die Stadt Brieg in den Urkunden Nr. 57, 62, 88, 106, 116, 125



Portal des Piastenschlosses in Brieg.

Bauthätigkeit. So begann die Bürgerschaft 1370 mit dem Um- und Neubau der Pfarrkirche ad sanctum Nicolaum, der mit vielen Unterbrechungen bis zum Jahre 1416 dauerte. Die Türme blieben damals

Bau begann, ein Mann gleichen Namens in Brieg Pfarrer war¹⁾ (um 1388). Merkwürdig ist auch, dass der Teil der Kirche, der zuletzt vollendet wurde, am ältesten ist. 1370 waren die Turmstümpfe bereits



Hof des Piastenschlosses in Brieg.

noch unvollendet. Erst im Jahre 1885 wurden auch sie ausgebaut. Die Vollendung seines größten gotischen Bauwerkes verdankt Brieg zum größten Teil der energischen Thätigkeit seines gegenwärtigen Pastor prim. Lorenz, und es ist gewiss ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass um die Zeit, als der

vorhanden. Was den Stil anlangt, so zeigt das Bauwerk spätgotisches Gepräge. Es ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit mächtigem, übermäßig hochgezogenem Mittelschiff, das die Wirkung der

1) Grünbagen, Urkunden Nr. 490.



Das Obthor in Breg.

beiden neuen schlanken Turmpyramiden und der acht Ecktürmchen erheblich beeinträchtigt. Unter den zahlreichen Denkmälern, welche die Kirche schmücken, haben besonders zwei ein allgemeineres historisches Interesse: zunächst ein in Leimfarben auf Holz gemaltes Bild, welches, Personen und Gegenstände aus der Leidensgeschichte Christi darstellend, mit mehreren Inschriften versehen ist, die sich auf die Plünderung der Stadt durch die Hussiten im Jahre 1428 beziehen. Da heißt es z. B. in nicht gerade eleganten Reimen:

Tausend Vierhundert Zwanzig Acht
nach Christi Geburt die Jahrzahl macht,
ward in gemeiner Landesnoth
Durch die eifrig Hussitisch Rott
Die Stadt sammt diesem Gotteshaus
verwüestet und gebrennet aus¹⁾ n. s. w.

Künstlerisch bedeutend ist das Denkmal des Grafen von Gessler, welches den Vorüberschreitenden an den ruhmvollen Tag bei Hohenfriedberg erinnert. Namentlich ist das über dem dunklen Sarkophag angebrachte, aus weißem Marmor bestehende Brustbild des Helden, der einst als Führer des Bayreuther Dragonerregiments durch seinen kühnen Angriff den Sieg der preußischen Waffen entschied, ganz vortrefflich.

An dem Bau dieser seit dem 1. Januar 1525²⁾ evangelischen Pfarrkirche hat auch Herzog Ludwig I. durch Errichtung des Chores (1383) thätigen Anteil genommen. Daneben aber führte dieser „Gönner der Geistlichkeit und Beförderer der Kirche“ einen lange und sorgsam vorbereiteten Plan aus und gründete bereits ein halbes Jahr früher, ehe der Umbau der Pfarrkirche begann, am 29. September 1369, das Kollegiatstift zu Ehren seiner Abnfrau, der heiligen Hedwig. Die alte Schlosskapelle erweiterte er zur Hedwigskirche und schmückte diese mit schöner Bildhauerarbeit. Von diesem alten Bauwerk ist nur noch der östliche Teil, der auf unserm Bilde links sichtbar ist, erhalten, der westliche ist 1754 erneuert. Wo sich heute der Eingang befindet, stand früher der Altar. Über der Pforte unter dem Dache steht ein aus dem 14. Jahrhundert stammendes, gutes Steinbild der heiligen Hedwig; rechts und links sind an den Strebepfeilern je zwei Wappen aus derselben Zeit eingelassen. Die ursprünglich spitzbogigen Fenster sind, wie man deutlich an dem sich jetzt

loslösenden Abputz sehen kann, von ungeschickter Hand in rundbogige verwandelt worden. Das Hauptschiff ebenso wie das auf der Nordseite befindliche Seitenschiff, dessen Obergeschoss die herzogliche Loge enthielt, zeigt Kreuzgewölbe auf spätgotischen Rippen. Von der inneren Ausstattung ist besonders ein schmiedeeisernes Geländer von schöner Erfindung und das Bruchstück eines jetzt neben der Kanzel angebrachten, dem 16. Jahrhundert angehörenden Sandsteinepitaphiums bemerkenswert. Das Relief des Mittelfeldes, die Schlangenerhöhung darstellend, enthält eine große Anzahl Figuren mit schönen, ausdrucksvollen Köpfen. Sonst sieht man nichts mehr von der fürstlichen Pracht, die einst hier herrschte. Die von Georg II. 1567 angelegte Fürstengruft, wo viele Mitglieder der Piastenfamilie in kunstvoll gearbeiteten Metallsärgen beigesetzt sind, liegt unter dem Pflaster der Kirche verborgen und ist fest geschlossen. Alle anderen historischen Denkmäler sind bei den wechselvollen Schicksalen der Kirche zu Grunde gegangen.

Sie selbst aber ist wie kein anderes Gebäude der Stadt ein Denkmal für die religiösen Gegensätze, welche auch in Briegs Geschichte eine große Rolle spielen. In ihren Räumen geboten zuerst katholische Priester; ihnen folgten 1531 strenge Lutheraner. Statt mit Heiligenbildern ließ Gregor II. seit 1567 den Chor der von ihm glänzend erneuerten, nunmehr evangelischen Hauptkirche des Fürstentums mit den aus feinem Sandstein gemeißelten Statuen der Herzöge, ihrer Gemahlinnen und Kinder schmücken. 1614 traten die Reformirten in den Besitz der Kirche, 1675 kam sie in die Hände des Kaisers und wurde katholische Pfarrkirche. Die Belagerung im Jahre 1741 legte sie zum großen Teil in Trümmer, und erst 1781 erhielt sie durch einen Jesuiten ihre heutige Gestalt. Bei diesem Umbau wurden, wie das Diarium der Stadt erzählt, die steinernen Ketzler und Ketzlerinnen, die noch im Chor standen, herabgestürzt, zerstoßen, zerschlagen und zum Teil vermauert. Seit Errichtung der größeren katholischen Pfarrkirche durch die Jesuiten (1735) steht die Hedwigskirche fast unbenutzt.

Doch Herzog Ludwig stattete nicht bloß das Äußere seiner Kirche glänzend aus, er berief auch, um den Dienst an ihr würdig versehen zu lassen, nicht weniger als 26 Geistliche: 1 Dekan, 12 Domherren und 13 Vikarien. Allerdings scheint er diese Geistlichen neben ihrem Amt auch zu wissenschaftlicher Thätigkeit herangezogen zu haben. Er selbst besaß ein für seine Zeit weitgehendes historisches

1) Die Inschrift ist vollständig abgedruckt bei Lorenz, Aus der Vergangenheit der evangel. Kirchengemeinde, Brieg, 1885, S. 96.

2) Nach Lorenz, a. a. O. S. 183.

Poloniae ¹⁾, und seiner Bibliothek schenkte er die vielleicht auf seine Anregung entstandene, sehr wertvolle älteste bildliche Darstellung des Lebens der heiligen Hedwig mit deutschem Text, von einem gewissen Nikolaus aus Preußen um 1353 verfasst ²⁾.

Schließlich verdankt Brieg dem Herzoge, freilich gegen seine Absicht, das grundlegende Kapital zur Errichtung eines Institutes, das für das wissen-

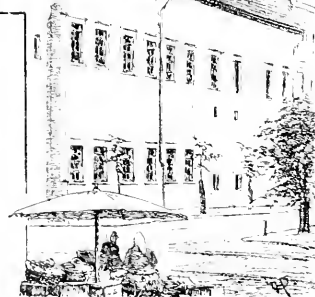
1) Schönwälder, Geschichtliche Ortsnachrichten von Brieg, 1847, II, S. 222.

2) Grünhagen, Geschichte Schlesiens, I, 413.



Das Rathaus in Brieg.

Interesse; denn er ist auf schlesischem Boden der erste Forscher, der mit dem Spaten nach Schätzen der Vorzeit gesucht hat. Auf ihm ist sodann möglicherweise die Anlage des ersten Brieger Stadtbuches zurückzuführen (1358). Bei seiner Kirche errichtete er die erste Bücherei. Auf sein Stift weisen die wichtigsten schlesischen Geschichtsquellen für das 13. und 14. Jahrhundert, das Chronicon Polono-Silesiacum und die Chronica principum



schaftliche Leben der Stadt in alter und neuer Zeit von Bedeutung gewesen ist, nämlich des Gymnasiums. Mit denselben Mitteln, welche der sparsame Fürst für die Ausstattung seines katholischen Stiftes zusammengebracht hatte und die sich im Laufe der Zeit erheblich vergrößert hatten, gründete Georg II. das evangelische Gymnasium (1564).

Alein damit sind wir bereits ins 16. Jahrhundert gelangt. Aus dem 15. bleibt nur wenig nachzutragen; denn während desselben war Brieg lange an die Herzöge von Oppeln verpfändet und hatte außerdem unter den Angriffen der Hussiten zu leiden, so dass es zu keiner ruhigen und erfolgreichen Bauhätigkeit gelangen konnte. Der einzige Rest jener Zeit ist die ehemalige Minoritenkirche, deren Räume jetzt wie schon unter Georg II. zu einem Militärdepot umgewandelt sind. Auf der Titelvignette erblickt man dies kunstlose Bauwerk mit seinem hochragenden Dachstuhl und dem viereckigen Turmstumpf rechts vom Rathausurm.

Im 16. Jahrhundert begann für Brieg unter der Regierung Georg's II. (1547—86) ein neues, durch die Kunst veredeltes Leben. In der Inschrift auf seinem Sarge wird dieser Herzog „die Zierde des ganzen Geschlechts“, „des Landes Schlesien Augapfel“ genannt. Er war unstreitig der bedeutendste Fürst unter den Brieger Piasten. Eine Fülle trefflicher Eigenschaften zeichnete ihn aus und machte ihn zum Regenten geschickt. Durchdrungen von wahrer Frömmigkeit, gütig und gerecht gegen jedermann, erfüllte er die Pflichten gegen seinen Lehnsherrn mit gleicher Treue wie gegen seine Unterthanen; und welch' hohe Auffassung er von seinem Fürstenberuf hatte, lässt die Inschrift erkennen, die auf seinen Münzen stand: *alii inserviando consumor*. In der That war er unermüdlich darin, durch neue Verordnungen der verschiedensten Art den Wohlstand des Landes zu heben und die Verwaltung der Stadt aufs beste zu regeln. Unter ihm blühte Brieg, wenn es auch durch Pest und Feuer genug zu leiden hatte.

Dem Fürsten aber gaben die geordneten Zustände seines Landes die Mittel an die Hand, Wissenschaft und Kunst zu pflegen, deren begeisterter Verehrer er war.

Leider sind von den großartigen monumentalen Bauten, die er in Brieg errichtet hat, nur Ruinen auf uns gekommen.

Das stolze Schloss, welches an derselben Stelle, wo die früheren Schlossbauten in Holz und Stein sich erhoben, in 30 arbeitsvollen Jahren (1541—71) mit Fleiß und Kunst geschaffen worden war, wurde bei der Belagerung 1741 binnen 24 Stunden ein Raub der Flammen. Am 1. Mai traf eine Bombe die Reitbahn, wo Stroh und Heu angesammelt war. Die Flammen verbreiteten sich über das Schloss, und obwohl Friedrich der Große mit dem Bombardement etwas innehalten ließ, um Zeit zum Löschen zu gestatten, fielen doch die Dächer, Giebel und kleineren Türme vollständig, die ganze innere Ausstattung und die Säulengänge des Hofes bis auf wenige Reste der Zerstörung anheim. Der „starke hohe, viereckige und ungespitzte Löwenturm“, mit den riesenhatten steinernen Rittern und wappenhaltenden Löwen auf seinen Zinnen, wurde stark beschädigt und später abgetragen. Schon 1743 richtete man die weiten, noch von den Umfassungsmauern eingeschlossenen Räume nach Aufführung von Dächern und einer Reihe von Böden zum Getreidemagazin ein.

Aber selbst die Trümmer des Piastenschlosses fordern noch die Bewunderung der Nachwelt heraus, und der Bau bleibt trotz seiner verstümmelten Gestalt „ohne Frage das Hauptwerk der Renaissance in Schlesien und eine der edelsten und großartigsten Schöpfungen dieser Epoche in Deutschland“.¹⁾

(Schluss folgt.)

1) Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart, 1873, II. 674.



SPANISCHE MISCELLEN.

VON CARL JUSTI.

I.

Über Bildnisse des Don Carlos.



EN ältesten Ruhm, den Nachruhm vernimmt sein Gegenstand nie, und doch schätzt man ihn glücklich. Also bestand sein Glück in den großen Eigenschaften, die ihm den Ruhm erwarben, — in seinem großen Herzen.

Wenn dies Wort des Weisen auch nach seiner Kehrseite Geltung hätte, so wäre Don Carlos einer der unglücklichsten Menschen gewesen. Seine unschöne, unregelmäßige Figur, das Gepräge eines an Körper und Geist nicht Normalen, konnte in gesunden Menschen nur Abneigung oder Mitleid wecken, das wirre Gewebe seiner Geschichte aber den Wunsch, über das kurze, thatenlose, von heftigen und verkehrten Antrieben zerrissene Leben, versetzt in eine Umgebung, der es sich nicht anzupassen vermochte, möglichst rasch hinwegzugehen. Aber dies Opfer erblicher Belastung war eben keine Privatperson, diese kümmerliche Gestalt war auf ein Postament gesetzt, das nur Personen von außergewöhnlichen Größenverhältnissen und Verdiensten ohne Nachteil vertragen. Seine peinlichen Erlebnisse mussten ihm damals wie Jahrhunderte später zum Zielpunkt der schärfsten Segelässer machen. Die Trübnung der Kunde von ihm hat es möglich gemacht, dass eine Zeitlang ein glänzendes Trugbild sich an die Stelle der Wirklichkeit setzte, und so ist ihm auch der Hohn nicht erspart geblieben, dass er zum Helden erhabener Dichtungen gemacht wurde:

sublime ingegno, e in avvenenti spoglie
bellissima alma (Alfieri)

Dann ist jener Prozess, dessen Akten man vergedlich gesucht hat, von den Gelehrten späterer Zeiten wiederholt oder nachgeholt worden, wie man die Leiche des Vergifteten aus der Erde gräbt; und der

Endschluss aller Revisionen war fast immer zum Nachteil des Angeklagten. Von diesem Spruch wird ihm auch kein Retter erstehen; selbst die neuerdings in Scene gesetzte Generalrettung aller Bösewichter der Geschichte, durch „Umwertung“ der moralischen Begriffe, wird dem armen Minderwertigen kaum zu gute kommen.

Die ansehnliche Litteratur, die sich an den spanischen Thronerben geknüpft hat, verdankt er also nicht dem Wert oder Reiz seiner Person. Aber die Katastrophe, von jenem großen königlichen Geheimiskrämer planmäßig mit Dunkel umhüllt, ihre Missdeutung durch den Parteigeist und die romanhafte Halbgeschichte, die Jahrhunderte währende Unzugänglichkeit der noch erhaltenen Aufschlüsse, dies und anderes macht ihn für den Geschichtsforscher zu dem, was die Chirurgen (auch sie meist zum Grauen empfindlicher Seelen) einen „schönen Fall“ nennen. Das wäre er auch für die Ärzte geworden, wenn es zu seiner Zeit schon eine Psychiatrie gegeben hätte. Ja, das furchtbare Wort des Schiller'schen Großinquisitors: *Geben Sie ihm mir*, scheint den fachmäßig-technischen Reiz auch für den Juristen — und Theologen auszudrücken. Soll nun der arme Prinz, wie für die vier Fakultäten, auch für den Kunstgelehrten ein schöner Fall werden? Man könnte es meinen, wenn man die neueste gelehrte Monographie aufschlägt, und gegenüber dem Titel das bildliche Requisitorium in Gestalt einer Heliogravüre nicht ohne Staunen betrachtet. ¹⁾

Die leibliche Person gehört ja auch gewissermaßen zu den Thatfachen und Dokumenten eines historischen Objekts. Besonders in diesem Fall, wo

¹⁾ Don Carlos' Haft und Tod, insbesondere nach den Auffassungen seiner Familie von Max Büdinger. Wien und Leipzig 1881. Das Titelbild ist nach einem Gemälde im Laxenburger Schlosse angefertigt.

psychopathische Fragen so oft in die Beurteilung hinein spielen. Sonst freilich hieß es solchen graphischen Quisquilien gegenüber bei den Gelehrten *De minimis non curat praetor*. Sie verschmähten, papieren bis ans Herz hinan, diese Nachgiebigkeit gegen die allgemein menschliche Sehnsucht oder Schwachheit, von Personen, die das Nachdenken lange in Anspruch genommen, sich auch einmal den Schatten citiren zu lassen. Indes wenn Bildnisse durch Ungleichheit und Widerspruch zum Gebrauch kritischer Werkzeuge, z. B. zu Rangunterscheidungen der Quellenmäßigkeit Anlass geben, so erheben auch sie sich ja in die Zone selbst der Gelehrten strenger Observanz.

In den Räumen desselben Königsschlusses, dessen Mauern im Jahre 1565 Zeugen des unheimlichen Schlussakts dieses fürstlichen Lebens gewesen waren, sah man damals zahlreiche Bildnisse des Prinzen, in verschiedenem Alter, in wechselnden, reichen Kostümen, zum Teil von Meisterhand. Noch andregab es in den Jagdschlössern und im Schloss zu Valladolid. Nach Beschreibungen ihres Inneren aus dem XVI. Jahrhundert, besonders aber nach den Inventaren läßt sich vermuten, dass jene Gemälde nach der Katastrophe nicht von ihrer Stelle gerückt worden waren.

Der Hauptschatz Philipp's II. an Bildern war nicht in den Wohnräumen oder in einer Gemäldegalerie zu finden, er wurde noch nach mittelalterlicher Weise in den großen Repositorien der Juwelenkammer, der Rechnungskammer und des Schatzhauses aufbewahrt. Nur diese Räume, nicht die Privatzimmer des Königs im Westflügel und in dem goldenen Thurm, ebensowenig die großen Galerien des Süd- und Nordflügels, des „Furiensaals“ u. a. sind in dem nach des Königs Tode von dem Maler Pantoja de la Cruz aufgestellten Inventar verzeichnet. Für die anderen ist man auf dürftige Mittheilungen von Reisenden und auf Rückschlüsse aus dem Gemäldebefund späterer Zeiten angewiesen.

Die älteste uns interessirende Nachricht findet sich in Argote de Molina's Beschreibung des Jagdschlusses im Prado (1582). In dem großen Saal, wo der König 47 Bildnisse von Mitgliedern des Hauses

und Verwandten vereinigt hatte¹, hing das Portrait des Prinzen Don Carlos² von der Hand des Alonso Sanchez Coello unter Nr. 24, zwischen dem seines Oheims D. Johann von Österreich, von demselben, und seiner Stiefmutter Isabella von Valois von Sofonisbe Anguisciola, der Cremoneserin. Diese *Saba real de los retratos* wurde durch den Brand des 13. März 1608 verwüstet. Zwar verzeichnen auch spätere Inventare des 17. Jahrhunderts hier eine Bildnissgalerie, in der zum Teil dieselben Personen vorkommen; aber dies waren Kopieen und Ersatzstücke, die auf Geheiß Philipp's III. jener Maler Pantoja sofort nach dem Brande hergestellt hatte. 38 waren schon im Jahre 1614 aufgestellt. Hier erscheint Don Carlos zwischen seinen später geborenen Stiefbrüdern D. Fernando, D. Diego und D. Philipp, den Söhnen der vierten Gemahlin Philipp's II., Anna von Österreich.



Don Carlos. Mealla von Pompeo Leoni.

Im Alcazar von Madrid fanden sich beim Tode Philipp's folgende Stücke. Im Guardajoyas ein kleines Bildnis ($\frac{3}{4}$ varas Höhe, die vara oder Elle = 3 castilische Fuß, taxirt zu 100 Realen); in der Contaduria ein größeres ($1\frac{1}{2} \times 1$ v.); in der Casa de Tesoro der Prinz mit seinem Lieblingszweig Xpoual Cornelio in scharlachrotem Anzug ($2 \times 1\frac{1}{2}$ v., 100 Realen). In späteren Jahren mochte er (nach Tiepolo, 1567) die Buffonen nicht leiden. Aus dem Nachlass der Kaiserin Maria, Witwe Maximilian's II., waren hierhergebracht worden zwei Gruppen von Familienbildnissen in vergoldeten Holzrahmen. In der ersten waren vereinigt der Kaiser und die Kaiserin, Philipp II. und Isabella, Don Juan und Don Carlos. In der Nordgalerie (*Galeria del circo*) sah im Jahre 1599 ein deutscher Reisender nebeneinander Philipp II., Don Carlos, Kaiser Ferdinand I., D. Sebastian von Portugal, Don Juan. Diese Galerie stieß an den nordwestlichen Thurm, wo der Prinz gefangen gehalten wurde und starb.

1) Darunter waren 15 von Anton Mor, 11 von Tizian, 9 von Sanchez Coello, 2 von Maestro Luca (Lucas de Heere), 1 von Sofonisbe und 7 von einem ungenannten Deutschen, Argote de Molina, Libro de la Monteria, Sevilla 1582.

2) Der erstgeborene Thronfolger wurde schon damals nicht mehr Infant, sondern Prinz genannt.

Weit das merkwürdigste aller auf den Prinzen Bezug enthaltenden Stücke aber war ein Ölgemälde auf Leinwand, Katharina von Medici mit dreien ihrer Söhne und ihrer ältesten Tochter Elisabeth, lebensgroße Figuren (Contaduria, 22, \times 35, v.). Die Königin hielt in der Hand ein Miniaturbild ihres Gemahls Henri II., die Prinzessin ein solches des Don Carlos.¹ Das große Gemälde muss also in der Zeit entstanden sein, als die Verbindung des letzteren mit der französischen Prinzessin beschlossene Sache war.

Nun aber war dieses schon im Jahre 1555 aufs Tapet gebrachte Ehebündnis auf dem Kongress zu Sercamp Ende 1558 vereinbart worden, zugleich mit dem Margarethens, der Schwester Henri's II., mit dem Prinzen Philibert Emanuel von Savoyen. Der Tod der zweiten Gemahlin Philipp's II., Maria Tudor (17. November 1558), veränderte des Königs Pläne. Als er sah, dass auf die Hand der Elisabeth von England keine Aussicht sei, entschloss er sich rasch, an die Stelle seines Sohnes zu treten, und ließ auf dem Kongress zu Cateau-Cambrésis erklären, er wolle aus Liebe zum allerchristlichsten König und im Interesse der Befestigung des Friedens sein Widerstreben gegen Wiedervermählung aufgeben und unter denselben Bedingungen wie sein Sohn sich zu einer Verbindung mit der Prinzessin Isabella gern verstehen (*af y condescender franchamente*): am 1. April 1559. —

Wenige Jahre später wurde in Madrid das schöne Bildnis der jungen Königin in ganzer Figur und in prachtvollem Anzug gemalt, das noch jetzt in der Galerie des Prado (925) zu sehen ist. Sie hält hier wieder ein Miniaturmedaillon in der Hand: das Bildnis Philipp's II.

Nun ist ja das Märchen von der strafbaren Liebe zwischen Don Carlos und der Königin längst aufgegeben. Jener für unser Empfinden freilich verletzende Tausch hat den Prinzen seiner Zeit wahrscheinlich wenig angefochten. Der vierzehnjährige Knabe hatte die Prinzessin nie gesehen und seine Wünsche erhielten durch das lebhaft ergriffene Projekt einer Verbindung mit der österreichischen Anna eine bestimmte Richtung. Das Verhältnis zu seiner jungen Stiefmutter wurde ein freundschaftliches, das

einzig reine und erfreuliche Herzensverhältnis vielleicht in dem dunklen Leben des Unglücklichen. Er durfte so frei und so oft, wie es die Etikette irgend zuließ, mit Isabella verkehren, der der König unbedingtes Vertrauen schenkte. Sie war stets gütig gegen ihn; vielleicht betrachtete sie seine vom Fieber entkräfteten Züge nicht ohne Mitleid, ergötzte sich auch wohl an seiner grotesken Lebhaftigkeit. Sie verstand es, seine finsternen Geister durch mancherlei aus Paris mitgebrachte, ihr gern gestattete Unterhaltungen, z. B. Tänze und Musik zu verscheechen. Sie bemühte sich, ein veröhmliches Verhältnis zwischen Vater und Sohn zuwege zu bringen, und hegte den Plan, ihn mit ihrer Schwester zu verbinden. So werden die Empfindungen selbst einer so zerrütteten Natur der liebenswürdigen Dame gegenüber schwerlich die Grenzlinie zwischen dankbarer Freundschaft und Leidenschaft überschritten haben. Mag auch die Hofdame Claude, welche der Katharina von Medici über ihre Tochter zu berichten hatte, einmal geschrieben haben: *Je crois qu'il voudroit estre daruillage son parent*. Und wenn er auch den Eindruck jener heiteren glücklichen Stunden, die er, der nie seine Mutter gekannt, in den Gemächern Isabella's genoss, mit der Erinnerung in Verbindung bringen musste, dass er ohne den Mann, den er hasste, diese Frau von seltenem Liebreiz jetzt hätte sein nennen können, so mag er freilich oft mit finsternen Gedanken vor jenem bildlichen Dokument verweilt haben.

Als die verbrecherischen Anschläge des Prinzen und seine geistige Gestörtheit offenbar geworden waren, hatte Philipp II. zugleich mit der im Geheimen entschiedenen Verurteilung zu ewiger Gefangenschaft und Ausschluss von der Thronfolge, zum Wohl des Reiches beschlossen, seine Verirrungen vor der Welt mit dichten Schleier zu bedecken. Eine Konsequenz dieser Maßregel scheint nun auch der Vorsatz gewesen zu sein, die zahlreichen Bildnisse des Verstorbenen an ihrer Stelle zu belassen. Allen, die die königlichen Schlösser bewohnten oder besuchten, sollte er hier nur als der rechtmäßige, einst von den Cortes in feierlicher Huldigung anerkannte Erbe des Thrones erscheinen. Noch eine andere Empfindung als die der Ehre ist Philipp zuzutrauen. Seine Rolle als Richter und Rächer war zu Ende mit der furchtbaren Sühne des Todes. Nach dem Sprichwort unserer Vorfahren —

swen der wolf rüchet,
der ist erochen alsó wol,
daz mans nit fürbaz rechen sol.

An die Erinnerungen und Bilder des von Gott

¹ Otro Retrato de su hijo al ollio de la Reyna de Francia muger del Rey Enrique de Francia con quatro retratos, los tres de tres hijos y el otro de una hija la madre tiene el retrato de su marido y la mano derecha y la hija el retrato del Príncipe don Carlos niño de 8 años, 100 Ducados. Pinturas que estan colgadas en la pieza de la Contaduria, invent. y orden de Philipp's II. von 1660, Palastarchiv.



EL PRINCEPE CARLOS
HIJO DE FELIPE IV

Gerichteten sollte nicht gerührt werden. So hat der alte König noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens die Statue des D. Carlos in sein Familiendenkmal in der Kirche des Escorial aufnehmen lassen. Als in den Jahren 1592 bis 1598 Pompeo Leoni für die Capilla mayor die Gruppe Philipp's und der Seinen in fünf knieenden Bronzefiguren schuf, erhielt Don Carlos den Platz hinter dem Vater, zur Linken seiner Mutter Maria von Portugal. Zu seiner Rechten, mehr nach vorn, kniet Isabella von Valois. —

Die oben mitgeteilte Liste der Bildnisse wird vervollständig durch die Inventare aus der Regierungszeit Philipp's IV., in denen nun auch die in den königlichen Wohnräumen aufgehängten Gemälde angeführt werden. Dieser König hatte sich für seinen Sommeraufenthalt in der Hauptstadt die unter dem Hauptstockwerk des Schlosses gelegenen Räumlichkeiten (*cuarto bajo*) gewählt.

In dem Schlafzimmer S. M., wo besonders interessante Bilder zusammengebracht waren (wie Rubens' Graf Rudolf von Habsburg mit dem Priester, der Bacchus des Velazquez, die Venus mit dem Spiegel von Tizian), hing 1636 neben Philipp H. als Jüngling (*manucho*) sein Sohn in Halbfigur, violettem Anzug mit Goldstickereien und dem Studentenkräglein (*cuclerillo á modo de estudiante*, $\frac{3}{4} < \frac{1}{2}$ Elle). Im Geschäftszimmer taucht jenes Bildchen der Contaduria wieder auf, jetzt genauer beschrieben: „ein Täfelchen in schwarzem Rahmen: Kniestück, in schwarzer Jacke (*ropilla*) mit weißen Ärmeln und Strümpfen, Goldknöpfen; daneben das Närchen (*traucelillo*) in rotem Anzug.“

Zwei andere Bildnisse waren im *aposento de las furias*, jenem quadratischen, gewölbten Saal, so geheissen von dem nach dem Tode der Königin Maria aus dem Schlosse Binz nach Spanien gebrachten vier Tartarusbüßern Tizian's. Das eine, Kniestück in Rüstung mit weißen Strümpfen, die Linke am Degen, hing wieder neben dem Porträt des Vaters. Das andere, ebenfalls neben Philipp und Karl V. aufgestellt, zeigte den Prinzen in ganzer Figur, in gelbem Anzug mit violettem Mäntelchen von Hermelinpelz.¹⁾

Diese Beschreibung paßt, wenn man von dem *retrato entero* absieht, auf das Kniestück in der Galerie des Prado (1032), von der Hand des Sanchez Coello. Letzteres giebt eine sehr lebendige Vorstellung

von dem zwölfjährigen Prinzen. Mit dem Schimmer der kostbaren Moletracht kontrastirt die kränklich-schwächliche Gestalt. Das Gesicht stimmt ganz zu den Beschreibungen der Gesandten. Unverkennbar ist die Ähnlichkeit mit dem Vater: die kalten grauen Augen, die weiße Gesichtsfarbe, nach Soranzo (1565) mehr verleht (*consumado*), d. h. vom Quartanfieber verzehrt, als blass. Ferner der matte, missvergnügte, argwöhnische Blick, der Unterkiefer des „Vorkauers“, die „eingebogene Brust“, der schnüchlige Rumpf. Nur den „stets offenen Mund“ (Dietrichstein) hat der Maler uns erspart.

Das schwarze Barettchen mit gelb und weißen Federn, schräg sitzend, läßt die Wucht der Stirn erkennen. Die Missbildung des Kopfes trat noch auffallender hervor in seiner Kindheit. Die damals von Pompeo Leoni modellirte Medaille veranschaulicht Profil und Schädelform besser als die Gemälde vermögen.¹⁾ Um das Barett liegt eine mit Edelsteinen besetzte Schmur (*centillo*). Eine eng an den Hals schließende schmale Krause (*tehuquilla*) rahmt das Gesicht ein. Das Wams, wie die Kniehosen citrongelb, mit wagrechten Goldlitzen, umgürtet ein reichverziertes Degengehenk. Die violettseidene Schaub (*bohemio*) weit auseinanderstarrend, breit umgeschlagen, läßt ein kostbares Futter von Schwanenpelz sehen.

Diese Tracht bestätigt die von dem Prinzen berichtete Neigung zum Luxus. „Er ist sehr erpicht (*capriccioso*) auf Raritäten, Kleider und Juwelen, die er auch gern schneiden sieht, ohne sie jedoch abschätzen zu können. Sein Bild ließ er einst in Rubinen und Diamanten fassen. Aber acht Tage später mochte er es nicht mehr sehen.“

Jene Ähnlichkeit von Vater und Sohn kontrastirte wunderbar mit dem schroffen, typischen Gegensatz ihres Naturells, — einer Nebenursache des unheilvollen Verlaufs dieses Lebensgangs. Man könnte ihren Gegensatz psychologisch als Überspannung und Lähmung der Hemmungsvorstellungen bezeichnen. Dort ein Mensch des Systems, der Regel, der Konsequenz und Vorbedachtheit; verschlossen und zögernd, einsilbig und kalt; pedantisch ordentlich und gewissenhaft in Geschäften, Religionspflichten und Zerstreungen. Hier sein Sohn, maßlos reizbar und heftig in seinen Empfindungen, wild und explosiv in den Antrieben, launisch und zer-

1) Don Carlos vestido de amarillo con boenio morado forrado en armiñas. Es retrato entero. Aposento que llama de las furias. Inventar Philipp's IV. von 1636. Vortrefflich radirt von B. Maura. Madrid 1875. erschienen in der Publikation *El gadador al agua fuerte*.

1) Sie liegt einem gleichzeitigen italienischen Stich zu Grunde, wo die Büste des Prinzen von allegorischen Figuren umgeben ist. Die Knabenfigur der Kasseler Galerie kann ich nicht für D. Carlos halten.

rissen in den Gedankenverbindungen, aufrichtig, schwatzhaft und wüst im Gespräch. —

Ein Wort noch über den Maler!

Alonso Sanchez; Collo († 1590) kam in eine Zeit, wo auch in der Malerei das eigentümlich spanische Wesen vor fremden Einflüssen verschiedener Art zurückgewichen war. Sein Leben hat ein fast internationales Gepräge. Von portugiesischer Abstammung, aber in Spanien geboren, in Madrid verheiratet (1511), bildet er sich zuerst als Porträtist unter Leitung eines Holländers, um sich später in Historien- und Kirchenbildern in einen wenig anziehenden Nachahmer italienischer Cinquecentisten umzuwandeln. Er erscheint da unter der Malerkolonie des Escorial.

Man best zwar jetzt allgemein, dass er ein Spanier gewesen. Cean Bermudez entdeckte in den Papieren einer Adelsprobe seinen Taufschein, ausgestellt in einer valencianischen Ortschaft; man führt auch an, dass die älteren Schriftsteller, Sigüenza, Pacheco nichts von seiner portugiesischen Herkunft zu wissen scheinen. Sie ist jedoch unzweifelhaft bezugt durch keinen Geringeren als Antonio Granvella, in einem Briefe von 1583 an den Kaplan Vazquez, geschrieben zur Unterstützung der Bewerbung des Sanchez um die Stelle eines Zeugwarts oder *Armero*, für die ein Ständesnachweis erforderlich schien.¹⁾ Hier nun bezieht sich der Kardinal darauf, dass der Maler ihm „authentische Instrumente seiner Geburt und seines Adels in Portugal vorgelegt habe, in Gestalt von Privilegien, welche der Leistungen seiner Eltern und Großeltern rühmend gedenken, die Grade im Dienste der dortigen Könige besessen hätten und sich tapfer bewiesen“.

Nun ist es aber ebenso begreiflich, dass jene spanischen Autoren seine portugiesische Herkunft übergangen haben, wie es unerhört wäre, dass der Spanier Sanchez sich für einen Portugiesen ausgegeben haben sollte. Der Maler Vincencio Carducho, der als geborener Italiener hierin unbefangener war, nennt ihn *Lusitano famoso*.²⁾

Auch über seine Anfänge als Künstler giebt jener Brief Granvella's einen sicheren Anhaltspunkt. Danach hatte er einst zu seiner Hausklientel gehört, und der Kardinal ihn von seinem Schützling Mor in der Malerei unterweisen lassen.³⁾ Er war seinem

Lehrer an den Hof von Portugal gefolgt, wo jener einen Gehilfen wohl brauchen konnte, war dann in Lissabon geblieben und später mit seiner Gönnerin Doña Juana, der Witwe des Prinzen Juan von Brasilien, nach Madrid zurückgekehrt. Sie empfahl ihm ihrem Bruder, dem König, der ihm, ob als Probe seiner Geschicklichkeit, oder zur Abschleifung seiner trocknen Manier, den Tantalus des Tizian zu kopieren auftrag (1554). Sein Glück machte dann der Fortgang Mor's, als Philipp II. sich, sehr verdrossen über den Ausfall der ihm zur Gewohnheit gewordenen Unterhaltung, nach einem Ersatz umsah. Alonso erhielt die Wohnung der Kammermaler im Schatzhause. Der König hatte einen geheimen Durchgang dortin und kam gern, oft zu ungewöhnlicher Stunde, im Morgenanzug. Wenn jener etwa mit seiner Familie bei Tische saß und Miene machte aufzuspringen, ließ ihn der König ruhig sitzen bleiben und begab sich ins Atelier. Stand er an der Staffelei, so schlich er sich heran und legte ihm die Hand auf die Schulter, was ebenfalls bedeutete: keine Umstände machen! Er stand bei seinen Töchtern Maria und Antonia Pate und ließ sie zu Alealá im Kloster erziehen; auch wurden sie den Infantinnen Isabel und Catalina als Gespielfrauen angewiesen. Im Buckingham Palast sieht man beide Schwestern in einem Bilde vereinigt, aus dem Jahre 1571; es stammt aus der Sammlung Karl's I., dem es Lord Ankom verlehrt; ferner die Bildnisse der Erzherzöge Rudolf, sechzehnjährig (1567), Ernst und Wenzel (1578), damals Gäste des dortigen Hofes. Kein Wunder, dass die Großen des Hofes und die Gesandten dem Atelier zuströmten. Dabei stimmt es ganz zu den Gepflogenheiten Philipp's, dass des benediceten Künstlers finanzielle Stellung keineswegs glänzender wurde als die seiner Kollegen. Jene Töchter finden wir später in großer Dürftigkeit. Er musste sein Einkommen zu verbessern suchen durch Auf fertigung von Repliken der besonders an italienischen Höfen begehrten Bildnisse spanischer Persönlichkeiten. Eine hierauf bezügliche Korrespondenz mit dem Kardinal Alexander Farnese sah der Verfasser im Archiv zu Parma. Im Jahre 1571 lieferte er dem Argote de Molina für sein Museum von Büchern, Münzen und Waffen in der Cal de Francos zu Sevilla vierzehn Bildnisse des königlichen Hauses und der Großen des Hofes, darunter Don Carlos, denen noch dreißig folgen sollten. Der Preis für die nach dem Leben gemalten betrug 15, für Kopien 12 Dukaten.

Einen guten Begriff seiner Weise giebt das

1) Colección de documentos inéditos para la Historia de España. T. LV, p. 451. Madrid 1855.

2) V. Carducho, Diálogos, p. 319.

3) Er habe sich jetzt an ihn gewandt, por haberse criado algunos años en mi casa con el pintor Antonio Mor. a. a. O.

Bildnis der vierten Gemahlin Philipp's II., Anna, der Tochter Maximilian's II., in der kaiserlichen Galerie zu Wien (603). Wogegen die ihm von Otto Mündler zugeschriebene Madonna mit einem Verehrer in der Galerie Harrach von dem Verfasser (1876) als Werk des Neapolitaners Fabrizio Santafede erkannt wurde.

Obwohl die Bildnisse Sanchez Coello's zuweilen mit denen Mor's verwechselt worden sind (wie dem obigen Prinzessinnenpaar noch auf der Akademieausstellung von 1881 in London unter dessen Namen aufgeführt wurde), so ist doch gewiss, dass er seinen Lehrer nie erreicht hat. Seine Arbeiten sind einförmiger und kälter im Ausdruck, schwächer individualisirt in Haltung und Bewegung, und besonders in den Händen, an denen man sie gleich erkennt. Er stellte nur die Zeichnung nach dem Leben fest.

Im Falle des Don Carlos trafen jedoch viele Bedingungen für ein zuverlässiges Porträt zusammen: die Gelegenheit, ihn öfters zu sehen und zu sprechen, die Bestimmung für einen so genauen und nüchternen Beurtheiler, wie der König war, die exakte Art des Mor, dessen Schule und Einfluss ihm damals noch ganz beherrschten. Denn später hat er auch im Porträt nach Tizian's Vorbild einen breiteren und wärmeren Vortrag anzunehmen versucht, mit nicht viel Glück.

Er ist übrigens nicht der einzige gewesen, dem Carlos gegessen hat. Es giebt noch ein zweites Originalporträt, das ihn etwa ein Jahrzehnt älter darstellt, im 22. Lebensjahre. Früher im Besitz der Grafen Onate, ist es von Valentin Carderera in seiner Ikonographie (Nr. 77) in einer freilich etwas langweiligen Lithographie mitgeteilt worden; auch in Prescott's Geschichte Philipp's II. findet sich ein Stahlstich; hier glaubt man dem Gesicht die Mattigkeit des Fiebers anzusehen. Sonst macht er einen robusteren Eindruck, als in jenem Knabenbild. Der Mund hat einen grobsinnlichen Zug. Die Tracht ist noch reicher. Ein Wams von weißem gesteppten Sammet mit großen weiß auf blau emailirten Goldknöpfen, Ärmel von damascirtem Silberstoff; der breit zurückgeschlagene Mantel zeigt ein Futter von kostbarem Mardeperlz.)

Unter dieser Gestalt kann man ihn sich gegenwärtigen in jenen Szenen der letzten Jahre, die sein gestörtes Gleichgewicht oft in rohen Aus-

1) Mit diesem Gemälde hat das von Fr. Kenner im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIV, 148, mitgetheilte, übrigens sehr sekundäre Bildchen enttente Ähnlichkeit.

brüchen zu Tage brachten. Der Mantuaner Orator Emilio Roberti erzählt in einem Schreiben vom 19. Januar 1568, dem Tage also nach der Gefangensetzung des Prinzen, eine Geschichte, die das Gegenstück ist zu dem bekannten Anfall auf den Herzog Alba. Eines Tages traf er die ihm feindselige Frau des Ruy Gomez im Zimmer der Königin. Die Prinzessin von Eboli, bekannt wegen ihres leidenschaftlichen Wesens, hatte nun die Bosheit und Keckheit, in Gegenwart des legitimen Thronerben die damals schwangere Königin mit den Worten zu beglückwünschen, „sie hoffe, dass Gott ihr einen Knaben schenken werde zur Rettung und Befestigung dieser Reiche.“ Don Carlos schrie sie an: „So sei es; Sie Teufelsweib mit einem Auge!“ Doña Ana erwiderte: „Ich bin eine ehrbare Frau, und wennschon es Gott gefallen hat, dass ich seit einigen wenigen Jahren einmüdig bin, so sage ich doch Seiner Göttlichen Majestät großen Dank, dass er nicht gestattete, dass ich verückt (*meabruto*) zur Welt gekommen bin.“ Der Prinz griff hierauf zum Dolch und ging auf sie zu. Die Königin warf sich zwischen beide.¹⁾

Vergleicht man nun diese beiden authentischen Bildnisse mit dem Laxenburger, so kann man sich des Verdachts nicht erwehren, dass hier vielleicht eine ganz andre Person dargestellt ist, die nur durch Missverständnis oder Täuschung einst zu diesem Namen gekommen ist. Die charakteristischen Züge — der vortretende Unterkiefer, der stehende kränklich-verstümmte Ausdruck — fehlen gänzlich in diesem fast mädchenhaften, gesunden und zufriedenen Gesicht. Nur ein Punkt könnte zu passen scheinen: die Asymmetrie der Gesichtshälften, ein Stigma der Degenerirten. Aber D. Carlos hatte zwar eine hohe Schulter und ein langes linkes Bein, er war überhaupt „übel proportionirt“ und auch nach Dietrichstein „die rechte Seite übler als die linke“; aber von einem Missverhältnis des Gesichts wird nichts erzählt und unsere Bildnisse zeigen davon nichts. Diese Asymmetrie ist sicher dem mittelmäßigen Maler auf Rechnung zu setzen; in verkürzten Gesichtshälften

1) Per rimedio e stabilimento di questi Regni, sagte die Eboli. Der Prinz drauf: Assi Digna Vallaca tuenta. Bellaco ist einer der schlimmsten Ausdrücke, die von einer Frau gebraucht werden können. Dice de la R. Academia: El hombre de ruines y malos procederes, y de viles respetos, y condición perversa y dañada. Die Geschichte scheint in die ersten Monate des Jahres 1567 zu fallen, die zweite Tochter Isabella's, D^a Catalina, wurde am 10. Oktober 1567 geboren. — Hierbei will ich bemerken, dass das einzige Bildnis der Prinzessin von Eboli (das V. Carderera mittelst Länge nach ihrem Tode gemalt sein muss.

finden sich solche Verzeichnungen häufig. Aber der hier unschuldig auf die Anklagebank gekommene Jüngling kann auch sein Alibi beweisen. Aus dem Kostüm zu schließen, wird er wohl kaum geboren gewesen sein, als die Katastrophe des Prinzen von Spanien sich abspielte. Der breite steifgestärkte Mühlsteinkragen ist in Spanien erst zur Zeit Philipp's III. bei Männern und Frauen in Aufnahme gekommen, zu seines Vaters Zeit gab es nur die lockere Halskrause mit Spitzensaum, und noch in jenen Statuen

des Escorial findet sich nur diese *gorguera*. Ebenso wenig passen die über der Stirn aufgetürmten Haare zur damaligen kurzgeschnittenen Haartracht, in der D. Carlos stets erscheint.¹⁾ Vielleicht versteckt sich unter diesem anonymen Knaben einer der späteren Prinzen des Hauses Medici.

1) Tiene el cabello corto, como lo llevó siempre este príncipe. P. de Madrazo, Catálogo del museo del Prado, I, p. 568.

EPIDAUROS.

MIT ABBILDUNGEN.



ENN die Ausgrabungen von Epidauros, welche die griechische archäologische Gesellschaft vor nunmehr zwölf Jahren ins Werk gesetzt hat, in ihren Ergebnissen nicht so allgemein bekannt geworden sind, wie man es

wohl nach dem Interesse hätte erwarten dürfen, das die Erforschung der berühmtesten Heilanstalt des Altertums erwecken musste, so liegt der Grund hauptsächlich darin, dass die Funde nur durch Berichte in griechischen Zeitschriften mitgeteilt worden sind, die außer bei den Fachgelehrten nicht auf Berücksichtigung rechnen konnten. Die humanistischen Wissenschaften — und die Stellung einer selbständigen Wissenschaft, nicht einer bloßen Amateurdisciplin, wie sie einer der bekanntesten philologischen Professoren unlängst genannt hat, darf ja auch die Archäologie allmählich beanspruchen — die humanistischen Wissenschaften haben es aber gerade heute sehr nötig, das Interesse in weiteren Kreisen wachzuhalten und das können sie nur durch leicht verständliche und leicht zugängliche Bekanntmachung ihrer Errungenschaften. Das Verdienst, für Epidauros nach dieser Richtung hin gesorgt zu haben, hat sich jetzt der Leiter der dortigen Ausgrabungen, Herr Generalephoros Kavvadias, durch eine kürzlich erschienene große Publikation¹⁾ er-

worben, die in französischer Sprache abgefasst, in kurzer und klarer Beschreibung die Funde behandelt und mit ihren reichen Beigaben von Plänen und Abbildungen ein anschauliches Gesamtbild der Ausbeute dieser sehr erfolgreichen Ausgrabung bietet.

Wie fast alle Ausgrabungen in Griechenland, so hatte auch die von Epidauros von vornherein ihren festen Rückhalt in der Periege des Pausanias, der im zweiten Jahrhundert n. Chr. die Stätte besucht und ziemlich ausführlich beschrieben hat. Man konnte danach ungefehr wissen, was für Resultate zu erwarten waren. Es ließ sich aber auch darüber hinaus noch auf weitere Ergebnisse hoffen, auf Spuren von älteren Werken, die schon zu den Zeiten, aus denen die antike Überlieferung stammt, nicht mehr sichtbar und bereits unter der Erde waren. Eine solche Erwartung hat sich nur in sehr geringem Maße erfüllt, nur in den Funden einer kleinen Anzahl von archaischen Weihinschriften, den einzigen erhaltenen Resten, die von der Bedeutung der Kultstätte schon in älterer Zeit Zeugnis ablegen. Um so vollständiger aber ist das Bild, wie es Pausanias von dem heiligen Bezirk und seinen Bauten beschrieben hat, aus dem Schutte der Jahrhunderte wieder erstanden. Die Bauten sind bis auf die in ihrer Gesamtheit noch nicht wieder aufgedeckten Anlagen aus römischer Zeit, die Epidauros zum größten Teil der Munificenz des Kaisers Antoninus verdankte, aus einer eng umgrenzten Epoche, aus dem Anfang und der Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. Der große Tempel des Asklepios bildete den Mittelpunkt des ganzen Bezirks. Dicht neben ihm dehnte sich eine lange, in der westlichen

1) Fouilles d'Epidaure, par C. Cavvadias. Volume I, accompagné de 10 planches. Athènes, Imprimerie S. C. Vlastos, 122 S. 75 Frank.

Hälfte zweigeschossige, ionische Säulenhalle aus, die Stätte der Wunderkuren, die der Gott nachts an den schlafenden Kranken vornahm und von denen wir durch die großen, in eben dieser Halle gefun-

während außerhalb des Bezirks an einem Vorsprung des Kynortionberges das Theater lag, schon im Altertum wegen seiner Pracht und Größe berühmt, und heute in seinen im ganzen wohl erhaltenen



Fig. 2. Relief vom Asklepieiontempel zu Epidaurus.

denen Heilinschriften sehr ausführliche Kunde haben. Etwas weiter ab lag die Tholos, ein zierlicher Rundbau mit doppelter Säulenstellung, dessen Inneres mit berühmten Gemälden des Pausias geschmückt war, und nach der entgegengesetzten — östlichen — Richtung hin der kleine Tempel der Artemis,

Ruinen von unschätzbarem Werte, weil in ihm allein eine reine Überlieferung echt griechischer Theateranlage auf uns gekommen ist, die auf unsere Vorstellungen vom antiken Bühnenwesen von Grund aus reformierend gewirkt hat.

Die Bedeutung dieser Überreste für die Ges-

schiehte der antiken Architektur wird dadurch erhöht, dass für einige der Anlagen und gerade für einige der wichtigsten, nämlich für den Asklepiostempel und die Tholos, die Bauakten noch vorliegen, die zu den wenigen übrigen bisher bekannten Urkunden dieser Art, wie denen von Athen und Delos, als wichtige Ergänzung hinzutreten. Die Inschrift des Asklepiostempels giebt über die Ausführung des Baues so genaue Auskunft, dass wir über die Kostenrechnung selbst bis in so geringe Details, wie die Ausgaben für kleinere Materiallieferungen, für Botenlohn, Reisediäten und dergartiges fast vollständig orientirt sind.

Nach der Berechnung, die Kavvadias auf Grund der Inschrift angestellt hat, beliefen sich die Gesamtkosten für den Bau auf etwa 125 000 Drachmen. Davon fiel für den leitenden Architekten *Theodotos* für die ganze Arbeit während der 1½-jährigen Bauzeit nur ein Honorar von 1590 Drachmen — nämlich eine Drachme pro Tag — ab, während z. B. für das an den Flügeln der Hauptthür verwendete Elfenbein allein 3070 Drachmen und für die Entwürfe und Ausführung der marmornen Akroterien und Giebelfiguren nahe an 14 000 Drachmen verausgabt wurden.

Mit Hilfe der Detailangaben der Inschrift und der erhaltenen Bauglieder ist eine ziemlich vollständige Rekonstruktion des Tempels ermöglicht; es war ein dorischer Peripteraltempel von 13,04 m Breite und 24,35 m Länge (also ungefähr ebenso breit und etwas kürzer als das sog. Theseion in Athen), mit sechs Säulen an den Schmal- und elf Säulen an den Langseiten, ganz aus Kalkstein gebaut bis auf das hölzerne Dachgerüst und die marmornen Gesimse und Ziegel, sowie das auf Akroterien und Giebelkulpturen beschränkte marmorne Bildwerk. Die Cella hat nach vorn eine Vorhalle, schließt aber nach Westen ohne Opisthodom ab; wahrscheinlich vor der Rückwand stand das große Goldelfenbeinbild des Asklepios, das *Thrasymachos*, ein Schüler des Phidias, gemacht hatte, unter deutlicher Einwirkung von dessen Bilde des olympischen Zeus, wie die Nachbildungen auf Münzen und namentlich auf einem in Epidauros gefundenen vorzüglichen Relief, das vorstehend (Fig. 2) abgebildet ist, zeigen.

Einige Jahrzehnte jünger als der Asklepiostempel ist die Tholos, auf die Kavvadias mit überzeugenden Gründen die zweite große Bauurkunde, die leider weniger gut erhalten ist, bezogen hat. Nach ihr zog sich die Arbeit am Bau nicht weniger als 21 Jahre hin, infolge von Einschränkungen und

zeitweiligen Unterbrechungen, die vermutlich durch vorübergehenden Goldmangel hervorgerufen wurden. Denn die Kosten müssen sehr beträchtlich gewesen sein, da z. B. allein für den Fußboden der Cella, der aus weißen und schwarzen Marmorplatten bestand, nahe an 7000 Drachmen aufgewendet wurden.

Nach den in der Inschrift enthaltenen Angaben über Material und Bauart und übereinstimmend damit nach den erhaltenen Fundamenten und Architekturgliedern bestand der Bau aus einer kreisrunden Cella, die im Innern eine Stellung von 14 korinthischen Säulen aus pentelischem Marmor einschloss und außen von einem Kranz von Säulen aus sehr feinem Poros umgeben war. Die Wand der Cella, gleichfalls aus Poros, stand auf einem nach außen weißen, nach innen schwarzen Marmorsockel und schloss nach oben mit einem Fries von pentelischem Marmor ab. Wenn der Asklepiostempel durch die ruhige Größe seiner strengen Formen imponirte, so wirkte die Tholos mehr durch die leichte, gefällige Gliederung und stand wohl neben jenem schwereren Bau ähnlich im Eindruck, wie das Erechthion neben dem Parthenon. Einzelne Architekturglieder, wie die korinthischen Kapitelle der inneren Säulenstellung und die Sima mit Ranken und Löwenköpfen über dem äußeren Triglyphenfries gehören durch die Schönheit ihrer Zeichnung und die schwungvolle kräftige und dabei bis in die feinsten Details sorgfältige Ausführung zu dem besten, was von antiker Architektur erhalten ist (s. die Abbildung der Sima auf Seite 45 Fig. 1). Den Architekten des Gebäudes kennen wir aus der litterarischen Überlieferung. Es ist derselbe Künstler, der sich durch den Bau des Theaters von Epidauros berühmt gemacht hat, *Polyklet* von Argos, aber nicht, wie bisher vielfach angenommen wurde der bekannte Bildhauer des fünften Jahrhunderts, sondern der um zwei Generationen jüngere Künstler, der bei Pausanias Schüler des Naukydes genannt wird.

Hinter den Architekturfunden steht der Gewinn an Skulpturen etwas zurück. Hervorragende Meisterwerke hat die Ausgrabung nicht geliefert und solche waren wohl außer dem Kultbild des Asklepios überhaupt schwerlich jemals in größerer Anzahl in Epidauros vorhanden. Dafür sind aber neben einer beträchtlichen Menge kleinerer, meist aus späterer Zeit stammender Weihfiguren zahlreiche Fragmente vom bildlichen Schmuck des Asklepiostempels wiedergefunden und der wissenschaftliche Wert dieser Stücke wiegt vieles auf, was die Gesamtheit der Skulpturenfunde an künstlerischem Wert vermissen

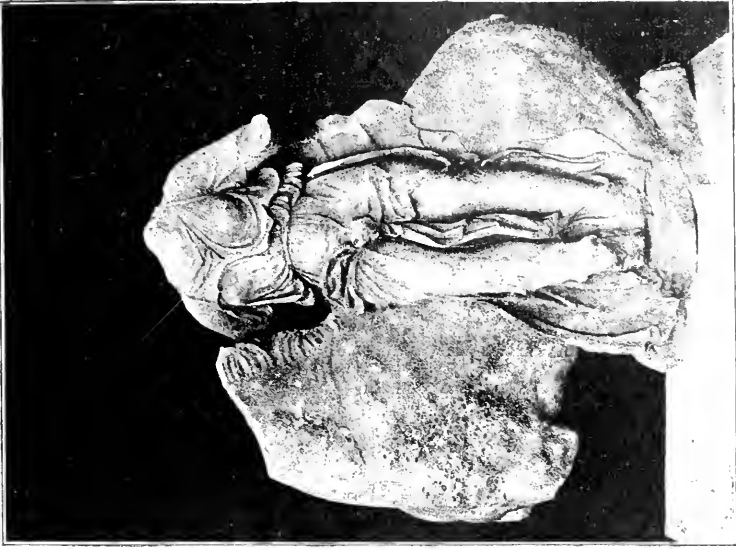


Fig. 1. Nende von der Akroten des Asklepiostempels in Epidauros.

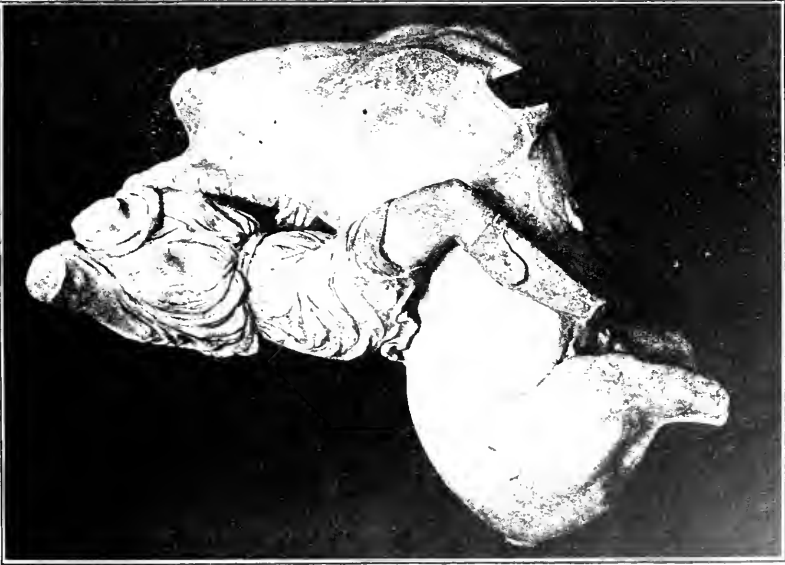


Fig. 2. Amazone vom Gebel-Bühle des Asklepiostempels in Epidauros.

lassen mag. Im westlichen Giebel des Tempels waren Amazonenkämpfe, im östlichen Giebel der Kampf der Kentauren und Lapithen dargestellt; Nereiden, die auf ihren Rossen aus den Wogen aufsteigen, zierten nach Kavađias' Annahme — als Akroterien die Firste der Giebel. Die Bauinschrift des Tempels hat uns auch die Namen der ausführenden Künstler erhalten. Der eigentliche Schöpfer des Ganzen war *Timotheos* von Athen, der die Modelle zu sämtlichen Figuren lieferte und für die Akroterien der einen Giebelseite auch die Fertigstellung in Marmor selbst übernahm, während die Ausführung der Akroterien der anderen Seite einem Künstler Namens *Theotimos*, die der Giebelfiguren verschiedenen Bildhauern überlassen wurde, von denen *Hektoridos*, *Agathinos*, *Lysion* genannt werden. Das Verhältnis von Meister und Gehilfen tritt hier zum erstenmal in voller Klarheit hervor. Die einzelnen Figuren der Giebelkompositionen (s. Fig. 3) sind nicht alle ganz gleichartig. Bei genauerm Betrachten kann man Unterschiede finden, aber nur Unterschiede in den Äußerlichkeiten der Ausführung. Die Entwürfe sind einheitlich und wie die Akroterienfiguren der Nereiden (Fig. 4), deren erhaltene Stücke auch in ihrer Ausführung in Marmor möglicherweise von der Hand des Timotheos selbst sind, in Stil und Charakter mit den Giebeln übereinstimmen, so zeigt sich der gesamte Bildschmuck als geschlossenes Werk, in dem wir die Kunst des einen Meisters, der das Ganze leitete, zu erkennen haben. Die Figuren erinnern lebhaft an die Reliefs vom Tempel der Athena Nike in Athen.

Sie sind in den Formen entwickelter als diese und haben längst nicht den Reichtum an Motiven und die unerreichbar feine und graziöse Behandlung, wie die Balustradenreliefs, die ja freilich auf Nahansicht berechnet sind. Aber man erkennt den Charakter der attischen Kunst, wie er in den Nikeskulpturen ausgeprägt ist, in der reizvollen leichten Zeichnung, in der bei aller Lebhaftigkeit maßvollen Zurückhaltung der Bewegungen, in allem Einzelnen der Arbeit, wie namentlich an der Behandlung der wie durchsichtig auf dem Körper anliegenden Gewandung leicht wieder. Man könnte sich denken, dass der Künstler in jungen Jahren noch selbst an der Herstellung der plastischen Werke des Niketempels beteiligt gewesen wäre; sicher ist er in den Traditionen dieser Schule groß geworden. Andererseits wissen wir, dass Timotheos im Alter zusammen mit Skopas, Bryaxis und Leochares noch am Mausoleum von Halikarnass mitbeschäftigt war, und es fehlt unter den erhaltenen Skulpturen dieses Grabmals nicht an Stücken, die den epidaurischen Bildwerken nahe verwandt, wie eine unmittelbare Fortbildung dieser Kunst erscheinen.

So werfen die epidaurischen Funde, indem sie uns ein einzelnes Werk eines bisher fast unbekanntem Meisters wiedergegeben haben, zugleich ein Licht auf die ganze Entwicklung dieses Künstlers und lassen uns namentlich deutlicher erkennen, in wie fest umgrenzten Bahnen sich die attische Kunst auf den im fünften Jahrhundert gewonnenen Grundlagen bis zu dem Ende der vorhellenistischen Epoche fortbewegte.

FR. WINTER.



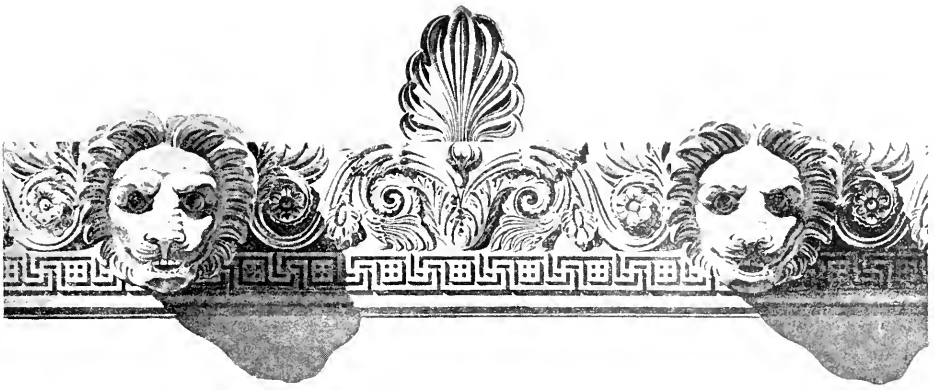


Fig. 1. Sima von der Tholos in Epidauros.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Fritz von Uhde. Von O. J. Bierbaum. München, Albert u. Co. 1893.

Fritz von Uhde hat den Weg von der ecclesia militans zur ecclesia triumphans über Erwartan rasch zurückgelegt. 1884 erschien die erste Strophe seines christlichen Epos. Bereits nach zwei Jahren brachte die „Zeitschrift für bildende Kunst“ seine ausführliche Biographie; das Art Journal stellte ihn den Engländern vor; Frankreich schätzt und Amerika kauft ihn. Zu den Stößen von längeren und kürzeren Aufsätzen, zu denen seine Malerei schon Anlass gab, ist nun auch ein eigenes Buch getreten. Otto Julius Bierbaum, der in München die Entwicklung des Meisters mit ansah und als der ersten einer in der Presse für ihn eintrat, war der Berufenste, es zu verfassen. Mit der Beschreibung von Bildern ist es, wie man weiß, ein eigen Ding. Von trocken philologischen Augen betrachtet, bekommen sie selbst eine Kruste von Trockenheit, unter der dann die jüngsten lebendigen Meister gleich langweilig wirken wie die ältesten toten. Bierbaum hatte schon in seinen geistreichen, im Magazin für Litteratur veröffentlichten Nachdichtungen Böcklin'scher Gemälde gezeigt, was er gerade in nachfühlendem Verständnis von Kunstwerken leiste, und so bilden denn auch im vorliegenden Bande die zarten Umschreibungen Uhde'scher Werke das Glanzstück. Doch auch der geschichtliche Teil des Buches ist sehr gut. Die Thätigkeit des Meisters giebt Bierbaum Gelegenheit, das Wesen dieser modernen Kunst, aus der Uhde als einer der ersten Gipfel emporragt, feinsinnig zu erörtern; den langen Kampf, der nötig war, um von eklektischem Nacheinander zu selbständiger Beobachtung, dann in weiterer Folge von platter Abschilderung des Wirklichen zu seelischer Vertiefung zu gelangen. Der junge Anfänger legt, von seinem Vater begleitet, seine ersten Zeichnungen dem alten Kaulbach vor, schwelgt in koloristischen Orgien à la Makart, malt in Paris Asphalt mit Munkacsy, folgt Liebermann auf der Reiseroute zu Israels und wird seit 1884 Uhde ein Stück Menschenleben, das in nice auch ein Stück Kunstgeschichte enthält.

B. M.

Georg Nordensvan, *Scensk Konst och Scenska Konstnärer i 19de Århundradet.* Stockholm, Bonnier 1893.

Wer gezwungen ist, über moderne Kunst zu schreiben, kommt oft in recht hilflose Lage. Das Zeitalter der internationalen Ausstellungen hat alle Länder so nahe gerückt, dass man wie mit einem Riesenfernrohr die Produktion der ganzen Welt überschaut. Aber dies Fernrohr giebt wie der Momentphotograph doch immer nur ein Augenblicksbild wieder — was vorher war, bleibt verschlossen. Man kann nicht aus einer zufälligen Leistung heraus einen Künstler beurteilen; man muss sein Gesamtwerk kennen, die Stellung, die er in seiner Heimat einnimmt, den Schulzusammenhang, der ihn mit der Vergangenheit verknüpft. Und darüber sucht man in der Regel vergeblich Belehrung. Eine spanische, italienische, dänische, norwegische, russische, selbst eine englische Kunstgeschichte ist noch nicht geschrieben, und das Riesenmaterial, das in Zeitschriften aufgespeichert liegt, ist trotz seiner Fülle teils lückenhaft, teils schwer erreichbar. Nur für Schweden liegt seit einigen Monaten eine erschöpfende Arbeit vor, auf die deshalb hier besondere Aufmerksamkeit gelenkt sei. Noch bis vor kurzem galt dieses Land, da man nichts von ihm wusste, für ziemlich barbarisch. Erst das epochemachende Auftreten der jungen schwedischen Schule — Zorn, Prinz Eugen, Richard Bergh, Karl Larsson u. a. — belehrte, dass innerhalb der Grenzen des nordischen Königreichs ein frisches Künstlerleben sich rühre. Und Nordensvan's Buch zeigt nun, dass Schweden schon seit dem 18. Jahrhundert eine Kunst besaß, die den Vergleich mit keiner Schule des Kontinents scheut. Alle Welt kennt Lavrence als einen der elegantesten Meister des französischen Rokoko, und wenige wissen, dass schon um diesen Nicolas Lafrensen eine ganze Gruppe gleich reizvoller schwedischer Rokokomaler sich scharte. Jeder kennt Thorwaldsen, und nicht vielen ist bekannt, dass der um 30 Jahre ältere Joh. Tob. Sergel nicht nur der Begründer dieser klassicistischen Plastik, sondern auch ein viel ursprünglicherer Meister als der Däne war. Schweden hatte seinen Overbeck in Karl Plageman, seinen Schwind in Blommér, seinen Lessing in Fahlcrantz, seinen Fromentin

in Egon Lundgren, seinen Eduard Hillebrandt in Marcus Larsson. Was bei uns Bürkel und Albrecht Adam heißt, nennt sich dort Soedelmark, Bahlström und Wickenberg. Delacroix hat seine Parallele in Hoekert, Piloty in Boklund, Makart in Kronberg. Das große Drama der modernen Kunst teilte sich wie anderwärts in die gleichen Akte, und wie die Schweden als Künstler oft die Franzosen des Nordens genannt werden, so ist auch Nordensvan's Buch trotz seiner wissenschaftlichen Geliegenheit mit so leichter Eleganz geschrieben, dass man seinen Erörterungen wie einem spannenden Drama folgt. Seine Perspektive ist weit, sein Verständnis eindringend; er kennt das Gesamtbild der modernen Kunst und weiß die schwedische im Rahmen der Weltkunst zu verstehen. Eine geistreiche Charakteristik der allgemeinen europäischen Kunstlage bildet die Einleitung jedes Abschnittes, worin dann die schwedischen Meister, zu übersichtlichen Gruppen vereint, feinsinnig gekennzeichnet werden. Über 300 vorzügliche Abbildungen unterstützen die Darstellung, und wenn die Verlagshandlung sich zu einer deutschen oder französischen Ausgabe entschloß, wäre dem Buche gewiss auch ausserhalb Schwedens eine größere Verbreitung gesichert.

R. M.

London. Der Jahresbericht der englischen „National Gallery“ bis zum 1. April 1893. Die bedeutendsten diesjährigen Erwerbungen auch dieses Kunstinstituts sind im Laufe des Jahres bereits eingehender von der „Kunstchronik“ besprochen worden, so dass nur an die Ankäufe aus den Londoner Auktionen u. s. w. zu erinnern nötig erscheint. Der größte Glücksumstand für das Institut bestand in Mr. H. Tate's Schenkung, welche eine der ersten modernen Bildersammlungen Englands umfasst und deren Wert auf zwei Millionen Mark veranschlagt wird. Die besten englischen Namen sind darin vertreten: Landseer, John Linnell, Orchardson, Hook, Gregory, Millais, Burne Jones, Faed, Alma-Tadema, Woods, Leaver, Boughton, Leighton, Waterhouse, und viele andere. Der großzügigste Kunstmäcen, welcher ferner noch eine Volksbibliothek errichtete, entschloss sich außerdem, eine Million sechshunderttausend Mark zur Unterbringung der Bildersätze zu bewilligen. Hierdurch ist es möglich geworden, zur Vergrößerung der „National Gallery“ angrenzenden Grund und Boden zu erwerben. Die Pläne und Einteilung der Räume unterliegen der Beratung. Es stehen sich in Bezug hierauf zwei Parteien entgegen, deren eine zur Unterbringung der Bilder ähnliche Einrichtungen schaffen möchte, wie sie in der Berliner Nationalgalerie bestehen, während die wahrscheinlich siegreichen Gegner die Form der alten Konstruktionen angewandt wissen wollen. Schon jetzt werden wegen Raumangels in der Galerie 36 größere Wandschirme benutzt, um Kabinettbilder aufzuhängen, die an den Wänden nicht mehr untergebracht werden können. Aber die Füllung in der Bewegung des Publikums und sonstige hierdurch verursachte Unbequemlichkeiten machen sich so fühlbar, dass es unmöglich ist, die Zahl der Wandschirme noch zu vermehren. Der tägliche Besuch der „National Gallery“ beträgt im Durchschnitt 2500 Personen, und diese Zahl steigt bei besonderen Gelegenheiten bis auf 8000. An den sogenannten „Studententagen“ Donnerstags und Freitags, an welchen eine Einlassgebühr von 50 Pfg. erlegt werden muss, beläuft sich der Besuch durchschnittlich auf 500 Personen. Die Zahl der Kopisten und den Kunststudien sich widmenden Schüler, welche selbstverständlich kein Entree zu zahlen haben, beträgt außerdem etwa 300, unter denen wiederum neun Zehntel Damen sind. Diese setzen sich aus allen Ständen zusammen, aus der professionellen Kopistin, die gute Preise für ihre

Bilder verlangt, und der eleganten Amateurdame, der es mehr auf eine gewisse Auszeichnung ankommt. Künstlerinnen, welche eine Begleiterin haben, erhalten auch für letztere Freikarten. Die Erhebung des kleinen Eintrittsgeldes wurde aber nötig, um die Arbeit der Künstler nicht zu sehr gestört zu sehen. Dank der Aufmerksamkeit des Abteilungsleiters, Mr. Charles Eastlake, ist viel für die Bequemlichkeit und Zeitersparnis der Studierenden geschehen. Es dürfte wohl am Platze sein, einige Worte über die Art der Konservierung der Bilder zu sagen. Um diese vor dem verderbenden Einfluss der Londoner Atmosphäre, namentlich vor dem Nebel zu schützen, sind mit Ausnahme von drei abnorm großen Objekten sämtliche Gemälde unter Glas gebracht. Diese Maßregel hat sich im Laufe der Zeit gut bewährt. Die Gläser werden in einem bestimmten Turnus abgenommen und sowohl diese wie die Bilder selbst alsdann gründlich durch besonders angestellte Aufseher gereinigt. Der Ankauf der Bilder für die Galerie ist vollständig der Discretion des Direktors überlassen, jedoch befragt er meistens den Verwaltungsrat um seine Ansicht. Mitunter werden zwar Käufe auf dem Kontinent bewirkt, in der Hauptsache aber geschehen die Erwerbungen in den hiesigen Auktionen, bei Händlern in London und oft auch aus dem Besitz von Privatpersonen. — Die Erfahrung hat gelehrt, dass für das große englische Publikum sich das Interesse bei dem Besuche der Bildersammlungen so ziemlich unverändert auf dieselben Gemälde konzentriert und hierbei in der Hauptsache das Sujet entscheidend wirkt. Selbstverständlich gilt dies nicht von Freunden, Kunstfreunden, Studierenden oder Kennern im engeren und eigentlichen Sinne. Aus diesem Grunde bilden sich täglich die stereotypen lebhaften Gruppen annähernd vor denselben Bildern. Danach wird am meisten beachtet: alles, was auf das Meer Bezug hat, Szenen, in denen Wellington hervortritt, Porträts bedeutender englischer Staatsmänner, Parlamentarier und schöne Frauen, Landschaften bekannter Gegenden und das möglichst mit Sport verbundene Genrebild, sowie alles, was mit dem Tierleben in Verbindung steht. Der Zusammenhang des Instituts mit dem Publikum äußert sich ferner durch unausgesetzte reiche Schenkungen. — Der bisherige erste Direktor der „National Gallery“, Sir Frederick Barton, gedenkt sich demnächst in den Ruhestand zu begeben. ♂

* Für die Errichtung des Nationaldenkmals Kaiser Wilhelm's I. auf dem Platze der Schlossfreiheit in Berlin wird, wie die „Vossische Zeitung“ erfahren hat, im Reichshaushaltsetat des nächsten Jahres die erste Rate im Betrage von 1 100 000 M. gefordert werden. Das Denkmal wird auf dem Platz gegenüber dem Königsschlosse aufgestellt werden, der durch Niederlegung der Schlossfreiheit entstanden ist. Es liegt jetzt ein Entwurf vor, der vom Kaiser genehmigt worden ist. Danach bleibt die Denkmalsanlage auf das östliche Ufer des Spreekanales beschränkt und wird in letzteren nur so viel hineinragen, als es mit den Bedürfnissen der Schifffahrt vereinbar ist; die Anlage soll außer dem Reiterstandbild selbst aus einer, den Denkmalplatz nach dem Schifffahrtskanal zu abschließenden Halle bestehen. Die Ausarbeitung der Modelle für das Reiterstandbild ist dem Bildhauer Professor *Reinhold Begus* zu Berlin übertragen worden. Über die Vergebung der sonstigen Bildhauerarbeiten, namentlich des ornamentalen und figürlichen Schmuckes der Halle, sind Entscheidungen noch nicht gefasst. Die Bildhauerarbeiten sollen zusammen einen Kostenaufwand von acht Millionen M. erfordern. Dafür kommen auf Standbild nebst Sockel (Modelle und Ausführung in Bronze) 1 880 000 M.; auf die zur Architektur gehörigen Bildwerke, die gleichfalls

in Bronze ausgeführt werden, 2500000 M. Die Arbeiten sollen so gefördert werden, dass die Enthüllung des Denkmals am 22. März 1897, am hundertjährigen Geburtstage Kaiser Wilhelm's I., erfolgen kann.

Ankäufe auf der Jahres-Ausstellung im Glaspalast in München.

A. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Engen Ankelm, München, „Ein Gruß“. D. A. Artz, Haag, „Mutter mit Kind“. Fanny Assenbaum, München, „Abend“. H. Baisch, Karlsruhe, „Mittag auf der Hochalm“. A. Barbason, Rom, „Trödelladen in Subiaco“. G. Barlösius, Charlottenburg, „Im Frühling“. C. von Bergen, München, „Ein kritischer Moment“. „Kleine Geheulen“. M. Beroldingen, Ratzenried, „Vogelbeute“. M. Bilders von Bosse, Haag, „Sonnenschein im Walde“. F. Birkmeyer, München, „In der Beaue 1870“. Hch. Böhmcr, Düsseldorf, „Buchenwald im November“. N. Bordignon, Venedig, „La Dottrina“. G. Bottero, Turin, „Am Molo“. Jos. von Brandt, München, „Nach der Jagd“. A. K. Brown, Glasgow, „Der Garelch“. Georg Burmester, Kiel, „Bunte Blätter fallen“. Gilbert von Canal, Düsseldorf, „Motiv aus dem Alrthral“. Abendstimmung“. V. Caprile, Neapel, „Ruhe“. J. V. Carstens, München, „Stilleben“. Gaetano Chierici, Reggio Emilia, „Die Lieblinge“. „Häusliche Scene“. Edw. J. Compton, Feldafing, „Roccia Viva in den Grajischen Alpen“. Tito Conti, Florenz, „Das Blumenmädchen“. Helene Cramer, Hamburg, „Mohn“. Angelo Dall' Oeca, Bianca-Verona, „Der Spaziergang“. Frz. Defregger, München, „Die neue Pfeife“. Herm. Discher, Karlsruhe, „Abendstimmung“. Carla von Dreyfus, Grüneck (Oberbayern), „Im Atelier“. L. Douzette, Berlin, „Waldinneres von Prerow“. José Echeña, Rom, „Zeitvertreib“. Corr. Eilers, München, „Am Walsee“. „Parklandschaft“. Jahn Ekenaes, München, „Sonntagsfischer in Norwegen“. Jean Enlogoureff, St. Petersburg, „Romsdalsfiord“. Fabio Fabbi, Florenz, „Verkauf einer Sklavin“. Antonio Fabrès y Costa, Barcelona, „Ein Hellebardier aus dem 16. Jahrhundert“. Arnold Ferragutti, Pallanza, „In Venedig“. Aug. Fink, München, „Mondaufgang im Winter“. Walther Firls, München, „Vater unser“ (Triptychon). L. v. Flesch-Brunningen, München, „Entre nous“. Roberto Fontana, Mailand, „Dekameron“. Alb. J. Franke, München, „Tric-Trac-Spieler“. Charles W. Furse, London, „Kiefer“. Max Gaisser, München, „Stilleben“. José Gallegos, Rom, „Venezia“. M. Garcia y Rodriguez, Sevilla, „Märzorgen“. „Eine Straße in Granada“. Lud. Gebhardt, München, „Aus dem Hochgebirge“. Otto Gehler, München, „Heimkehr“. „Im Stall“. Charles Giron, Cannes, „In Traner“. Louis Graner y Arrufi, Barcelona, „Kapitalisten“. Theo. Grast, München, „Naschmüchlen“. Rudolf Haak, Nieuwen-Amatel, „Am Kanalufer“. Gabriel Hackl, hier, „Das erste Quartier 1812“. Elise Hedinger, Berlin, „Mohn und Nelken“. Rud. Hellweg, Karlsruhe, „Bei den Ruinen von Wisby“. Herm. Hendrich, Berlin, „Nordische Landschaft“. Carl Gust. Ilermann, München, „Landschaft aus Oberbayern“. H. Jansen, Amsterdam, „Hafen zu Hoorn“. Ol Jernberg, Düsseldorf, „In den Feldern“. Friedr. Kallmorgen, Grötzingen, „Zwischen blühenden Bäumen“. Emil Keck, München, „Kaffeepauschen“. E. Klnopff, Brüssel, „I lock my door upon myself“. Th. Klechaas, München, „Kasperltheater“. J. Kleinschmidt, Kassel, „Belohnte Neugierde“. Eugen Klmisch, Frankfurt a. M., „Münne“. A. L. Koster, Haarlem, „Die Tulpen- und Hyazinthen-Cultur in Haarlem“. P. Kraemer, München, „Musikant“. W. Kreling, München, „Mennett“. E. Kubierschky, München, „Mondaufgang“. „Fusslandschaft“. Franz Leubach, München, „Frauen-

porträt“. Wilh. Lindens, München, „Dürer malt seine Frau“. Leo Littrow, Abbazia, „Strand bei Abbazia“. Wilh. Löwith, München, „Recitation“. Maria Lübbes, München, „Näheendes Mädchen“. E. Lutteroth, München, „Brandung“. R. de Madrazo, Paris, „Die Romanze“. E. Maundlik, München, „Junge Männer von heute“. Carl Marr, München, „Kinderporträt“. L. E. Meissonier, Paris, „Der Maler“. S. Mesdag van Houten, Haag, „Stillleben“. B. E. Mestres, Barcelona, „Morgen wieder“. A. Milesi, Venedig, „Zur Dämmerstunde“. O. da Molin, Venedig, „San Giovanni Paolo“. Adr. Mels, Antwerpen, „Früchte“. H. Mühlig, Düsseldorf, „Erntezeit in Düsseldorf“. „Kartoffelernte am Niederrhein“. Helene Mühlthaler, München, „Kind mit Schlüsselblumen“. Max Nonnenbruch, München, „In Gedanken“. A. Normann, Berlin, „Sognejord“. Marie Nyf, München, „Rosen“. „Blumen“. Georg Oeder, Düsseldorf, „Blühende Bäume“. „Winterstimmung“. Ferd. Pacher, München, „Dingolting“. G. Pennasilico, Genua, „Tauben“. George Pirie, Glasgow, „Spielende Terriers“. Ernst Platz, München, „Memento mori“. R. von Poschinger, Schleißheim, „Abend“. Karl Raupp, München, „Spiegelbild“. „Heimwärts“. M. Roelbocke, München, „Feldmohn“. Rossi, Paris, „Farniente“. F. Roubaud, München, „Im Kaukasus“. C. Le Roux, Paris, „Mädchen aus der Normandie“. F. Ruben, Venedig, „Stimmungsbild“. S. Sabbides, München, „Aus Bagdad“. P. Salinas, Rom, „In der Küche“. „Hochzeitsmahl“. S. Sanchez-Barbudo, Rom, „Lago Trassineno“. Alfonso Savini, Bologna, „Unter Blüten“. Emil Jak. Schindler (†), Wien, „Heustadelwasser im Prater“. „Thal des Friedens“. „Sägemühle in Oberösterreich“. Robert Schleich, München, „Heuernter Oberbayern“. H. Schlitt, München, „Gnomen“. E. Schmitz, München, „Gund am See“. „Prosit“. „Sollstlehen“. „Auf's Wohl“. Th. Schmutz-Baudis, München, „Dankbares Publikum“. Otto Scholderer, London, „Trauben“. A. H. Schramm, Wien, „Floralia“. R. Schuster-Woldan, München, „Herbstlandschaft“. W. Schwarz, München, „Lautenspielerin“. Seipione Simoni, Rom, „Strada in Ceceano“. Geflügelhändler“. „Straße in Ceceano“. Gustav Simoni, Rom, „Serenade“. F. Sindiçi, Rom, „Fittcrwochen“. Louis Spangenberg, Berlin, „Motiv aus dem bayrischen Oberland“. Ph. Sporrer, München, „Der Marterkasten“. Gertrud Staats, Breslan, „Gartenthier“. W. Steinhausen, Frankfurt a. M., „Kreuzigung“. „Abendmahl“. F. Steinmetz, München, „Im geheimen Kabinett“. Stefanie von Ströchine, München, „Bruck“. Ludw. Stürtz, Würzburg, „In der Klosterzelle“. J. M. M. Ten Kate, Haag, „Scheveningen“. Cesare Tiratelli, Rom, „Festtag in Ceceano“. Joseph Vanderloye, Antwerpen, „Orangen“. Federico Verly, Rom, „Die Faraglioni bei Capri“. Rud. Voigtländer, Berlin, „Aktstudium“. H. v. Volkman, Karlsruhe, „Hafenfeld“. „Waldunsamkeit“. Jan Vrolyk, Im Haag, „Auf dem Wege“. Nic. van der Waag, Amsterdam, „Schmutzige Straße“. Alex. von Wahl, München, „Heimkehrende Tscherkessen“. Charlotte Wablström, Stockholm, „Der Abend“. Cl. Walther, München, „Madonna“. M. Wlberg, Berlin, „Ave Maria“. Marie Wünsch, Gries b. Bozen, „Die Schankel“. M. Wyworski, München, „Nach dem Ehebruch“. Clara Zschille, Großenhain (Sachsen), „Veilchen“.

B. Plastische Werke. J. C. Chaplain, Paris, Vier Medaillen. Sryms Eberle, München, „Der Heilige Georg“ (Gipsstatue). Gust. Eberlein, Berlin, „Gefesselte Venus“ (Bronzegruppe). Emannel Fremiet, Paris, „Ritter aus dem 14. Jahrhundert“ (Bronze). Fritz Gerth, Rom, „Psyche“ (Bronzebüste). Franz Lange, Berlin, „Die Jugend“. Marmorbüste. Fritz von Miller, „Violinspieler“ (Bronze). „Lautenspieler“ (Bronze). E. Onslow Ford, London, „Shelley-Monument“ (Gipsstatue). F. Rosse, Berlin, „Psyche“ (Gips-

statue. — Franz Bosse, Berlin, „Psyche“ (mit Bronze), Statuette. — J. Ringel d'Hilach, Paris, „Rakoczy-Marsch“ (Gipsstatue). — W. v. Rümann, München, „Denkmal der Herzogin Max“ (Marmor). — Alois Stehlé, München, „Lorette“ (Statuette). — Heinrich M. Waderé, München, „Herzog Christof der Kämpfer“ (Bronze).

C. *Radirungen.* Max Dasio, München, 6 Radirungen und 6 Lithographien. — Lud. Michalek, Wien, „Porträt des Tonbilders J. Brahm“ (Radirung). — Em. J. Schindler, Wien, „Landschaft“ (Original-Radirung). — Karl Stauffer, Bern, „Die Zwanglosen“ (Original-Radirung); 3 Original-Radirungen; „Gottfr. Keller“ (Original-Radirung); „Gottfried Keller“ (Original-Radirung, unvollendet); „Frau Woldi“ (Original-Radirung, unvollendet); Dr. Ad. Menzel mit Hut (Original-Radirung, unvollendet); „Landschaft“ (Original-Radirung).

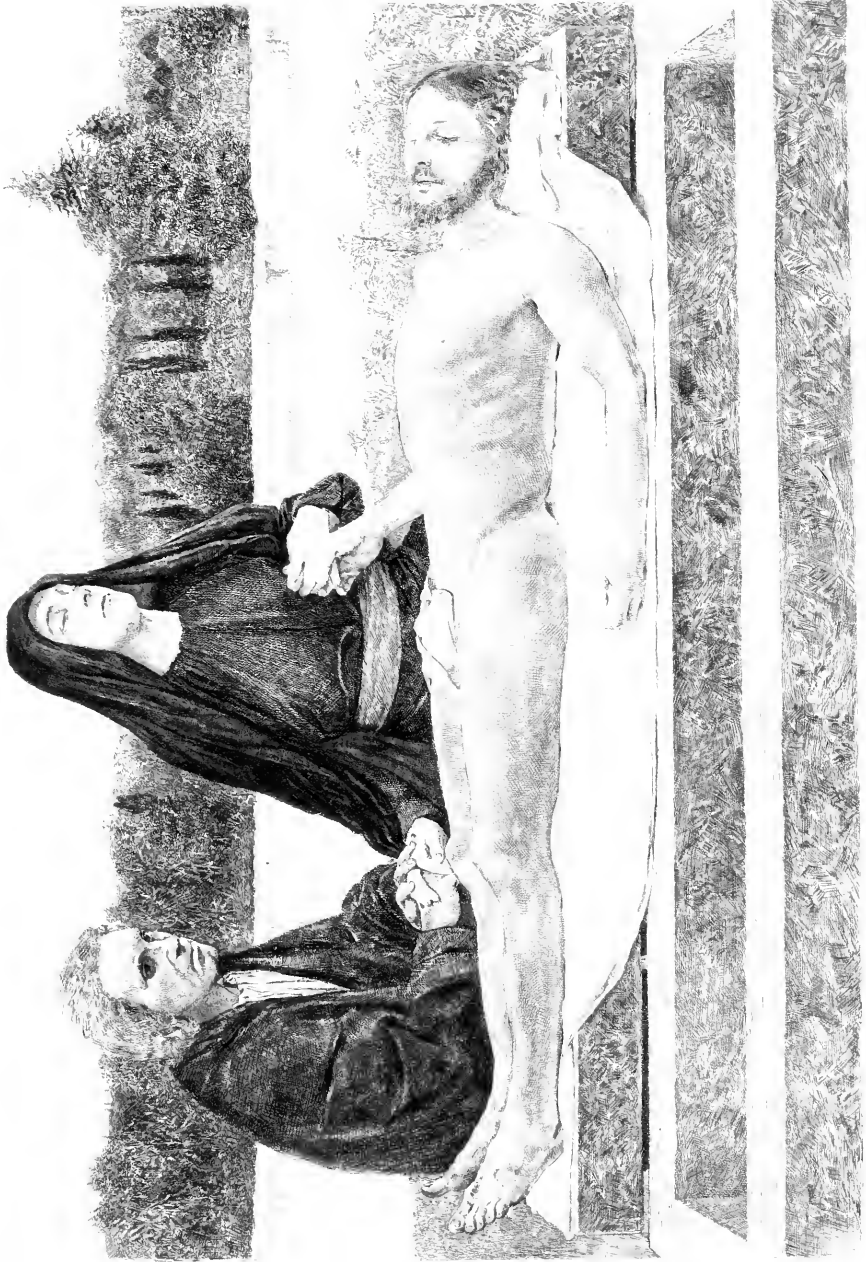
* Mit der Originalradirung „*Von Oben*“ von L. Th. Meyer-Biesel beginnen wir heute den Abdruck der von unserer Jury mit dem *vierten* Preise gekrönten Radirungen. (Der erste Preis kam nicht zur Verteilung.) Der Autor des vorliegenden Blattes kam unserem Wunsche, uns etwas über seine künstlerische Entwicklung mitzutheilen, in folgenden Worten freundlich nach, „so gerne eben ein Maler zur Feder greift!“ Wir glauben den Lesern keinen besseren Begleittext zu dem Blatte bieten zu können. — „In Ihrer Zeitschrift haben Sie“ schreibt der Künstler, „bei einer früheren Arbeit von mir schon den 15. Mai 1860 als meinen Geburtstag angegeben, ebenso, dass ich bei Herrn Prof. Raab das Zeichnen und Radiren erlernte. Von der Raabschule, welche ich fünf Semester besuchte, kam ich zu Prof. Alexander Wagner, bei dem ich das Malen zu erlernen hoffte. Da es mich schon von früh an zur Landschaft hinzog, kehrte ich nach zwei bei Wagner verbrachten Semestern der Akademie den Rücken, um bei Herrn Prof. J. Wenglein freundliche Aufnahme und den Weg zur Landschaftsmalerei, den Hinweis auf die Natur, zu finden. Im Jahre 1858 versuchte ich auf eigene Fülle zu kommen, manches Erlernte striffte ich mit der Zeit ab, den beiden Lehrern Raab und Wenglein stets Dank schuldend für ihr Bemühen, mich auf den rechten Weg zu weisen. Bei dem Besuch der Raabschule schon machte ich mit der Nadel die ersten Gehversuche, die Platten nahm ich meistens ins Freie mit, um sie gleich vor der Natur fertig zu verkratzen. Von der Raabschule her waren es die Freunde Peter Halm und L. Kühn, die mein Interesse an der Schwarzkunst stets wachhielten und mich zu Versuchen anfeuerteten. Ebenso verfolgte ich mit lebhafter Freude die hohen künstlerischen Erfolge meines verstorbenen Freundes und Landsmannes Stauffer-Bern. Auf der Studienreise, welche entweder in der nächsten Umgebung

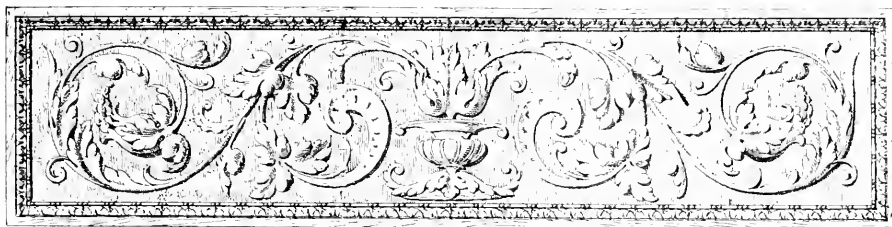
Münchens oder am Bodensee endete, begleiteten mich stets einige Kupferplatten. Es giebt ja so viel in der Natur, das einen mehr zeichnerisch anspricht; dies suche ich mir mit der Nadel festzuhalten. Es sind auf diese Weise mehrere Blätter aus der Umgebung Münchens entstanden, so auch die Radirung „Von Oben“. Sie stammt aus Haimhausen, einem malerischen Dorf in der Nähe von Schleithelm, an der Amper gelegen. Es hat schon vielen Malern als Studienplatz gedient. Ende Oktober 1891 zog ich für einige Tage dorthin, um nach vor Winters Anfang etwas heimzuholen und so einen letzten, frischen Natureindruck mit ins Atelier zu nehmen. Der Blick auf die alten Häuser mit der vorbeiziehenden Amper, welche in heller Sonne glänzte, reizte mich zu dem Versuch, die blitzende Sonne möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Nach einer tonigen, malerischen Zeichnung habe ich die Platte zu Hause geätzt, erst letztes Jahr am Bodensee benutzte ich das schlechte Wetter, um die Platten auch auf dem Lande zu ätzen, um womöglich den ersten Abdruck, nach dem allerdings meistens wenig geschieht, nochmals vor die Natur zu nehmen. Um recht viel Frische zu bewahren, ändere ich so wenig wie möglich und lasse mir lieber den Vorwurf des flüchtigen Arbeitens nachsagen, da das rasche, malerische Auffassen für meine Empfindung bei der Originalradirung die erste Bedingung sein sollte. Manches wird wohl beim ruhigen Überlegen im Atelier solider, durch das unruhigere Arbeiten vor der Natur aber wird die künstlerische Auffassung jedenfalls lebendiger und frischer. Es war mir vergönnt, schon verschiedenen meiner Kollegen bei ihren Radirversuchen behilflich zu sein, auch Schüler haben sich bei mir eingefunden, und ich werde stets bestrebt sein, sie auf das künstlerische und rein malerische Element in dem mir so interessanten Kunstzweige hinzuweisen. Wie kein anderes Material, eignet sich die Nadel dazu, eine rein künstlerische Auffassung festzuhalten und so als Ergänzung des Pinsels zu dienen. Darauf brauche ich wohl kaum hinzuweisen, dass ich eifriges Mitglied des Münchener Radirvereins bin, den ich mitgründen half und in dessen Vorstand ich gewählt wurde; das von der Dresdener Aquarellausstellung erhaltene Ehrendiplom für Zeichnungen und Radirungen ermutigt mich, auf dem angefangenen Wege fortzuschreiten.“ — Aus dem Urtheil der Jury über das vorliegende Blatt sei hervorgehoben, dass diese sowohl die Bildwirkung desselben als auch die treffliche Naturbeobachtung rühmend anerkannte, und die Technik der Radirung freier und lebendiger fand als bei den übrigen Blättern. Besonderes Lob erhielten die Ferne und das Sonnige des Vordergrundes.





St. Mic
ogr. Em.





Kopfleiste von A. LACKNER.

MAX KLINGER'S GEMÄLDE.

MIT ABBILDUNGEN.



Und den neuen Erwerbungen der Dresdener Galerie, welche den Wänden im Oberstock dieses Museums im Laufe der letzten Jahre allmählich ein frischeres Aussehen verliehen haben, sind vier Gemälde hinzugekommen, die beweisen, dass

die Direktion es als ihre Pflicht erkennt, das gute Neue anzufinden. Sie bestrebt sich somit, das Publikum zu leiten; es genügt ihr nicht, das Lob der laienhaften Mehrzahl zu erringen, indem sie nur allgemein gefällige Kunstware vorführt.

Als großes Staatsinstitut giebt die Galerie hierdurch den Talenten außerordentliche Ermütigung. Diesmal kommt das unter anderen einem Künstler zu gute, der sich auf einem Gebiete schon allgemeine Achtung erworben hat, dessen Malerei aber noch meist verworfen wird. *Max Klinger* wird als Radierer in Deutschland heute allgemein unter die ersten gerechnet. Das deutsche Volk, von dessen Kunsttrieb die Phantasie immer den hervorragendsten Bestandteil bildete, kann sich verhältnismäßig schnell in ein Kunstschaffen hineinfinden, welches von einer so mannigfaltigen und kühnen Phantasie geleitet wird, wie die Klinger'sche Zeichnung. Jedoch über das Bestreben, sich in die Gedankenwelt des Künstlers hineinzu leben und seine Schöpfungen zu deuten, sind wohl wenige gelangt. Selten hört man ein Urteil, aus welchem man erkennt, dass dem Befreudenden die Schönheit Klinger'scher Kunst, sein großartiger Formensinn, seine Meisterschaft in der Behandlung des Widerspiels von Licht und Schatten, aufgegangen seien. Daher finden seine Gemälde, bei denen es nichts zu deuten giebt, die im wesentlichen

Schöpfungen seines Auges, nicht seines Denkens sind, weniger Anklang.

Das erste große Bild, mit dem Klinger in die Öffentlichkeit trat, ist meines Wissens das „Parisurteil“. Klinger hat zu verschiedenen Zeiten sympathische Saiten in der Antike gefunden. Einmal spriebt in ihm wieder die Würdigung des Sinnlichen auf. Zu Zeiten nur, als Reaktion, als Aufbäumung gegen ungerechte Unterdrückung und lügenhafte Askese änkert sich dieses künstlerische Element satirisch bitter und schroff. Sodann bildet in späteren Werken die griechische Lebens- und Religionsphilosophie den Anknüpfungspunkt, während in früheren Werken die Gemeinschaft nur in einem ruhigen fröhlichen Ebenmaß der Kunstauffassung liegt. Auch hier ist die Kunst ein friedlicher Genuss; sie schwächt selbst den Schmerz durch eine Verallgemeinerung der Form ab; sie verlegt statt in den Ausdruck des Charakteristischen das Hauptgewicht der Kunstübung in die Darstellung des Einfachen und Reizenden.

Die helle freundliche Farbe, von der Pompeji's Reste und die Überlieferung uns sprechen, finden wir bei Klinger wieder; ebenso das reiche Spiel dekorativer Formgebung. Es ist erstaunlich, wie unerschöpflich Klinger's Phantasie sich gerade im dekorativen Beiwerk zeigt; in den Umrahmungen zu „Amor und Psyche“, zu den „Rettungen Ovidischer Opfer“. In diesen Schöpfungen ist das Ornament rein seiner selbst willen da und stellt nicht in so bedeutungsvoller Beziehung zu dem Hauptbilde, wie in den späteren Werken „Vom Tode“ u. s. w. Eben dieses Ornament, das nur der Fülle von Formenphantasie einen Spielraum verleihen will, treffen wir im „Urteil des Paris“ an, und zwar im Rahmen.

Der Vorgang spielt sich auf einer bis an den Vorderrand des Bildes laufenden Terrasse ab, von welcher hinab man auf eine der entzückenden klassischen Landschaften blickt, wie sie uns so oft bei Klinger erfreuen. (Titel zu den „Ovidischen Rettungen“. Intermezzo aus „Eine Liebe“ u. s. w.)

Den Hermes, der hinter dem links sitzenden Paris steht, sowie die Göttinnen, welche diesem vor die Augen treten, hat der Künstler nicht mit den üblichen Attributen versehen. Sie stehen mit gemessenen Gebärden und ruhigem Ausdruck da, dennoch ist es dem Künstler trefflich gelungen, die Personen ohne Zuhilfenahme der Attribute und ohne sie im Affekt zu zeigen, zu charakterisiren. Ein plastischer Rahmen teilt die Leinwand in sechs Felder ein und verbindet sich organisch mit dem Bilde. Oben schmücken ihn kleine Köpfe neben rein dekorativen Zuthaten. Unten zeigt er große plastische Arbeiten, antike Köpfe und Figuren. Der Rahmen ist im Einklang mit dem Bilde geschaffen und von Klinger's eigener Hand modellirt. — —

Im Jahre 1888 ließen aber Klinger's gemalte Leinwand und modellirter Rahmen das Publikum kalt. Er hatte es wohl zunächst kaum anders erwartet, und ich bezweifle, dass ihm damit eine herbe Enttäuschung widerfahren.

Wer uns das Elend vorführen will, der muss eigenes erlitten haben. Wunderbar lernt die Seele an eigenen Leiden ein Verständnis für fremden Schmerz. So möchte man fast jedem Künstler, von dem wir ergriffen werden wollen, ein volles Maß von Unglück wünschen. Und in der That, wer geht hier leer aus? Wem sind bittere Verkennung und Enttäuschung erspart worden? Wie wenige große Künstler haben nicht die lähmendste Sorge, die Angst um das tägliche Brot empfunden! Wer nun wie unser Künstler nach solch charakterbildender Erfahrung sich in der glücklichen Lage befindet, das, was schwere Lehrjahre in ihm herabgebildet haben, in künstlerische Form umzusetzen, ohne Furcht vor weiterer Not, der ist zu beneiden. Er kann seinen festen Weg schreiten und warten, bis das Publikum ihm folgt.

Gleich in dem nächsten großen Bilde, welches zur Ausstellung gelangte, zeigte Klinger, dass er auf nichts Rücksicht nimmt, als auf sein künstlerisches Ziel, dass er dem Publikum keine thörichten Zugeständnisse zu machen gesonnen ist.

Die große „Kreuzigung“¹⁾ wurde drei Tage lang

in München auf persönliche Einladung gezeigt: öffentlich durfte sie nur einen Tag ausgestellt bleiben. Was in jeder Skulpturensammlung geduldet wird, ward gemalt — verboten; und obwohl alle geschichtliche Forschung Klinger's Auffassung der Begebenheit rechtfertigt, so musste das Bild doch mit einem Vorhang halb verdeckt werden!

In den Werken Uhde's haben wir den überaus gelungenen Versuch einer modernen Auffassung der religiösen Kunst kennen lernen. Die ewigen Wahrheiten sowie die einmaligen Begebenheiten hat uns dieser Künstler näher zu bringen gesucht, indem er sie uns in Umgebungen und in Trachten vorführt, die uns allgemein verständlich sind. Es ist eine echte Kunst für das Volk, die gewissermaßen den Kommentar, den geschichtlichen Apparat für überflüssig hält, die der Bibel das zufällige Gewand abstreift und ihr dafür das entsprechende von heute verleiht. Der geringste Mann kann deshalb die Wahrheiten, das Dauernde ohne weiteres daraus nachempfinden.

Neben dieser volkstümlichen Erneuerung der christlichen Kunst möchte ich die Klinger's bezeichnen als eine Erneuerung für die oberen Zehntausend der gebildeten Kreise. Sie will uns die christliche Geschichte nicht vergegenwärtigen durch Anpassung der äußerlichen Merkmale, sondern setzt die seelischen Leiden der biblischen Personen um in die seelischen Leiden des modernen Menschen, wie sie mittels Gebärden, Gesichtsform und Gesichtsausdruck gekennzeichnet werden können. Wer sich selbst einmal in die biblischen Gestalten vertieft hat, wem es gelungen ist, sich mittels der schriftlichen Überlieferung in das Seelenleben dieser oder jener Person zu versenken, der allein kann Klinger folgen. Er versucht nicht, uns in die alte Geschichte zu versetzen, er versetzt die alte Geschichte in uns. Seine Menschen sind Kinder der Gegenwart, so wie sie sich verhalten würden, wären ihnen — an denen zwei Jahrtausende gearbeitet haben — jetzt plötzlich die Begebenheiten des neuen Testaments widerfahren. Die Magdalena jammerte um den Tod des Retters: heute schreit in ihr der Schmerz des Sinnesmenschen um den Tod der Schönheit. Die Maria erstickte im Schluchzen über den Untergang all ihres Hoffens:

das radirte Werk Klinger's am vollständigsten aufzuweisen hat. Wir reproduziren zwei davon. Der Fleiß und das Können, welche in diesen Studien stecken, haben manchem die Augen geöffnet, der auf Grund einer oder der anderen willkürlichen Verzeichnung in Klinger's Radirungen an des Künstlers Fähigkeiten zweifelte.

1) Über ein Dutzend Studienblätter dazu besitzt das Dresdener Kupferstichkabinett, diejenige Sammlung, welche

heute verzweifelt sie stumm vom Alp der ungelösten Zukunft bedrückt. Christus blickte zum Himmel empor, zum Ende seiner Leiden. Heute blickt er auf sie zurück und aus seinen Augen leuchtet der frohe Trotz des sterbenden Siegers, in seinem Blick birgt sich das Mitleid für die wenigen, die trotz des guten Willens nicht mit ihm ziehen können.

Das Bild ist, was die rein äußerliche Maltechnik anbelangt, vielleicht weniger vollkommen als die anderen des Meisters: eine teilweise Veränderung der Farbenskala wird auch jetzt von ihm beabsichtigt. In der Komposition begegnet uns die nämliche Anordnung auf einer Terrasse im Vordergrunde, wie in dem Urteil des Paris. Die Hauptsache bleibt dabei, dass der Künstler versucht hat, das große Thema endlich wieder einmal groß zu behandeln, ohne Rücksicht auf das, was in sämtlichen geschriebenen und ungeschriebenen Sittencodices der Welt steht, ohne Beachtung theoretischer Überlieferung, rein und allein mit dem Zweck, eines Künstlers Empfinden ganz zu Tage zu bringen.

Eine Beschreibung der figurenreichen „Kreuzigung“ unterlasse ich, um noch ein Wort über den Johannes zu sagen, der auch in der „Pietà“ wiederkehrt. Oben betonte ich, dass Klinger in drei sonst geschiedenen Künsten heimisch ist, in der Malerei, der Bildhauer- und Radirkunst. Doch dringt sein künstlerisches Empfinden selbst über das weite Bereich dieser drei Künste hinaus. Für ihn redet auch die Musik eine anregende Sprache. Wie Farbe und Form ihm ihre Geheimnisse gleich einem Wortgedicht erschließen, so erweckt auch die Verbindung von Tönen in ihm Empfindungen und Gedanken, so stark wie das Wort. Und wie bei allen musikalischen Menschen die Phantasie immer von einer Kunst in die andere spielt, sich die Legende einer Kunst in der anderen fertig erzählt, so setzt sich bei ihm oft die Einwirkung einer Kunst in das Schaffen einer anderen um. Schon äußere Zeichen bekunden seine Beziehungen zur Musik. Dem Andenken Schumann's sind die *Rettungen* gewidmet. Seiner Verehrung für Brahms verlieh er Ausdruck durch die Widmung der Folge „Amor und Psyche“, und dadurch, dass er Titelblätter zu Brahms' Liedern verfertigte. Im Atelier neben dem Klavier liegen Wagner's Musikdramen. Endlich wird sein neuestes Werk eine Folge von radirten Stimmungsbildern zu Brahms' „Schicksalslied“ sein. Doch noch weit tiefere Beziehungen weist seine Kunst an. Als Klinger sich das Leben und das Werk einer der Hauptfiguren der Bibel vorführte, um sich zu ver-

gegenwärtigen, wie der Mann, der solches leistete, wohl ausgesprochen haben möchte, da klang es ihm von der Musik herüber. Ein Beethoven, so schien es ihm, hätte er in Worten statt in Tönen geschrieben, würde die Offenbarung Johannis haben schreiben können. Und so wurde des Musikers Totenmaske Modell für den Evangelisten. —

Klinger's „Pietà“ war auf der großen Berliner Ausstellung eigentlich das einzig monumentale. Nur bei diesem Bilde hatte man die Empfindung, dass es in der Darstellung eines einzelnen Ereignisses ein Stück immer wiederkehrender Erfahrung des menschlichen Seelenlebens symbolisirt. Ohne störendes Beiwerk treten uns die drei Faktoren einer jeden großen historischen Krise entgegen, der Tod, das Mitleid und die Hoffnung, die Anknüpfung an das neue Leben. Christi Leichnam hat der Künstler kräftig und schön gebildet, ohne herbe Spuren der Marter, das neue Prinzip ist stolz und in Schönheit untergegangen. Maria, der leidende Teil, der im Handeln so ohnmächtig ist und trotzdem dem Schmerz so stark empfindet, ist bis zu dem Grade des Kummers gelangt, wo die Thränen versiegen und ein trockenes Schluchzen keine Erleichterung mehr verleiht. Johannes endlich, der ihr Trost zu spenden sucht, ist der Phönix, der aus dieser Asche steigt. Sein ist die Aufgabe, das aufzunehmen, was der große Held vor ihm so weit geführt hat. In seinem Blicke liegt das Sinnen, die Arbeit der Zukunft.

Vornehmheit und erhabene Ruhe kennzeichnen das Bild. Es wirkt einzig durch die Situation, ihm fehlt alle erzählende- und ablenkende Beigabe. Ruhe und Einfachheit kennzeichnen auch die malerische Behandlung. Es ist im freien Licht gemalt; kein kräftiger Schlagschatten lenkt die Aufmerksamkeit auf die etwaige Virtuosität der Technik ab. Die Farbengebung ist hell, und alle einzelnen Parteen sind sorgfältig abgetönt zu einer ruhig-matten Harmonie, die der Einfachheit in der Auffassung des Bildes gleichkommt.

In dieser monumentalen Größe empfinden wir eine Übereinstimmung mit der Frühkunst des Landes, in dem die „Pietà“ entstanden ist. Die Komposition ist aus derselben Stimmung hervorgegangen wie die der italienischen Quattrocentisten. Malen die Künstler heute meist erst den Raum, die Landschaft und setzen hierin ihre Figuren, so malt Klinger in der „Pietà“ gleich den alten Italienern erst die Hauptfiguren. Diese sind ganz im Vordergrunde, nur bis zu den Knien zu sehen. Die Landschaft hat an und für sich kein selbständiges Leben, son-



MAX KLEINER: Studien zur Kreuzigung



MAX KLINGER. Studien zur Kräftigung

dem dient nur dazu, die Figuren sich abheben zu lassen, und spiegelt deren Stimmung wieder. Ein verwandtes Stilgefühl lässt Klinger den eigentlichen Mittelgrund durch eine niedrige weiße Mauer ersetzen, wie die Alten es oft durch Teppiche und Mauern thaten. Von der nun ganz in die Ferne ge-

rückten Landschaft heben sich die Figuren klar ab. Dieser Hintergrund lässt vermöge seiner Entfernung keine ablenkende Behandlung der Einzelheiten zu, sondern bildet in der Farbe und in den Linien nur die Ergänzung zu dem dargestellten Vorgange.

HANS W. SINGER.

DIE IDEE DER TRANSFIGURATION RAFFAEL'S.

VON DR. ALFRED KIRSTEIN.

MIT LICHTDRUCKBILD.

Motto:

„Er hat, wie die Natur, jederzeit Recht.“

(Goethe über Raffael.)



LE von Raffael in seiner letzten Schöpfung, der „Transfiguration (Verklärung) Christi“, dargestellte Idee ist in einem der wesentlichsten Punkte ihres Gehaltes bisher von sämtlichen Autoren, die sich mit ihr beschäftigt haben, verkannt worden. *Goethe* giebt in der Italienischen Reise (Bericht vom Dezember 1757) folgende Erklärung des Inhaltes: „In Abwesenheit des Herrn stellen trostlose Eltern einen besessenen Knaben den Jüngern des Heiligen dar; sie mögen schon Versuche gemacht haben, den Geist zu bannen; man hat sogar ein Buch aufgeschlagen, um zu forschen, ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieses Übel wirksam könne gefunden werden; aber vergebens. In diesem Augenblicke erscheint der einzige Kräftige und zwar verklärt, anerkannt von seinen großen Vorfahren, eilig deutet man hinauf nach solcher Vision, als der einzigen Quelle des Heils.“ *Goethe* nimmt also an, dass die vor dem besessenen Knaben stehenden Apostel in dem dargestellten Momente von der mit *Moses* und *Elias* in der Luft schwebenden Gestalt des verklärten Heilandes Kenntnis haben, sich aber nicht bewegt fühlen, von diesem den Lauf der Natur durchbrechenden Phänomen selbst irgendwie Notiz zu nehmen (kehren sie ihm doch fast alle achtlos den Rücken zu!), sondern das beinahe über ihren Häupten sich ereignende Wunder nur als ein zur rechten Zeit sich einstellendes Mittel zur Heilung des Besessenen

gerne in Benutzung ziehen. Die Unrichtigkeit dieser Annahme liegt auf der Hand: wenn den vor dem Knaben versammelten neun Jüngern, ja wenn nur einem einzigen derselben etwas von dem Transfigurationswunder zur Wahrnehmung gelangt wäre, so müsste von solcher Wahrnehmung eine psychische Erschütterung von noch nie gefühlter Gewalt blitzartig in die untere Gruppe einschlagen; den von der Verklärung des Meisters (gleich ihren drei Genossen auf dem Hügel) überwältigten Jüngern verginge unter dem Banne der Heilanderscheinung sofort die Fähigkeit, dem besessenen Knaben noch irgend welche Aufmerksamkeit zu schenken, — während doch auf dem Bilde sich gerade ihr ganzes Interesse auf den Kranken konzentriert.

Goethe ist hier von der richtigen Erkenntnis abgeirrt; von der soeben vollzogenen Verklärung Christi, als einer Thatsache, ist den unten stehenden Jüngern nicht das mindeste bewusst, — das lehrt der erste Blick auf das Bild, und mehrere neuere Autoren erkennen dies auch an. Dass aber die wunderbare Lufterscheinung den Jüngern nicht zur Wahrnehmung gelangt, obwohl die räumliche Disposition des Bildes offenbar mit allem Fleiße danach eingerichtet ist, dass sie dieselbe von ihrem Standpunkte aus bequem erblicken könnten und bei der Auffälligkeit des Phänomens erblicken müssten, — das ist das eigentlich Frappante, das in hohem Grade Erstaunliche an der im Transfigurationsbilde von Raffael fixirten Situation. Unsere Verwunderung über dieses Nichtsehen der Jünger muss vollends die höchste Stufe erreichen, wenn wir mit *Utt*



Die Transfiguration von Raffael.
Nach einer Photographie von ALISARI in Florenz.

Valentin¹⁾ erkennen, dass sie sogar ganz nachdrücklich und in lebendigster Weise mit Gebärden und Geschrei auf die Heilanderscheinung hingewiesen werden, nämlich durch den besessenen Knaben, welcher vermöge der Kraft des ihm innewohnenden Teufels die Verklärung sieht und in der eben angedeuteten Weise kundgibt. Man denke sich in den Vorgang hinein: die allererste Wirkung dieser Kundgebung muss bei den Jüngern, nach der Beschaffenheit der menschlichen Natur, doch unbedingt die gewesen sein, dass sie instinktiv mit den Augen der aufwärts weisenden Handbewegung des Knaben zu der Erscheinung hin gefolgt sind.²⁾ Wenn dessenungeachtet aus dem leidenschaftlich erstaunten Gebaren der Jünger keine weitere Beziehung zu der oberen Aktion zu entnehmen ist als die durch die ausgestreckte Linke des hochaufgerichteten Mannes charakterisirte Frage: „Dort oben, wohin du zeigst, sollen Dinge vor sich gehen, deren Kraft dich plötzlich so wunderbar beeinflusst?“ bei völliger Ignoranz dessen, was dort oben *wirklich* vor sich geht, so müssen zweifellos die Jünger sich bereits davon überzeugt haben, dass es dort oben für sie nichts zu sehen giebt! Dieser für das zu erstrebende Verständnis des Bildes grundlegende Schluss ist kein erkligelter oder auf weiten Wegen abgeleiteter, sondern einem jeden, der einmal an das Bild ganz unbefangenen mit offenen Augen herangetreten wäre, hätte bei dem ersten Versuch, das Ganze einheitlich zu erfassen, die von Raffael zu drastischer Darstellung gebrachte Blindheit der unten stehenden Jünger für den Verklärungsvorgang als derjenige Zug imponiren müssen, der sogleich die tiefste menschliche Teilnahme für diese offenbar mit einem eigentümlichen Defekt behafteten Personen wachruft. Indessen scheint es, dass diese thatsächliche Beobachtung zu einfach und zu naheliegend ist, als dass schon jemand auf dieselbe hätte verfallen sollen.³⁾

Das Verständnis des Raffael'schen Bildes musste sämtlichen älteren Autoren versperrt bleiben, weil sie

1) Über Kunst, Künstler und Kunstwerke. Frankfurt a. M. 1889, S. 248ff.: Raffael's Transfiguration.

2) Goethe's unrichtige Erklärung setzt übrigens ebenfalls ein dem abgebildeten Momente vorhergehendes Um- und Anschauen der Jünger voraus.

3) Streng genommen braucht die obige Darstellung weder für den einen Apostel zu gelten, der soeben erst durch das Geschrei aus der Lektüre aufgeschreckt zu sein scheint, noch für die beiden am fernsten stehenden, die das Gebaren des Knaben vielleicht nicht genau beobachten konnten und jetzt

- 1) das Verhältnis des Besessenen zu der schwebenden Christusgruppe,
- 2) das Verhältnis des Besessenen zu den vor ihm versammelten Aposteln und umgekehrt,
- 3) das Verhältnis dieser unten stehenden neun Apostel zu Christo, dem Verklärten, gründlich verkannt haben. Die erste dieser drei Fundamentalfragen hat Valentin (a. a. O.) glänzend gelöst, für die Lösung der zweiten Frage hat er ebenfalls den wesentlichsten Schritt gethan, die Lösung der dritten und schwierigsten Frage gedanke ich in der vorliegenden Arbeit zu liefern, indem ich über den von mir in der Einleitung aufgedeckten, den neun Aposteln anhaftenden sonderbaren Defekt volle Klarheit verbreiten werde.

Valentin's Aufsatz gebührt der Ruhm, in den Wall von Missverständnissen Bresche gelegt zu haben, die durch die ästhetische Arbeit vieler Geschlechter sich zwischen dem Werke und dem schlechten Menschenverstand aufgehäuft hatten, von Buch zu Buch („wie eine alte Krankheit“) sich forterbend. Erst durch die von Valentin gewonnene Einsicht in die Rolle des Besessenen als derjenigen Person der unteren Gruppe, welche die Verklärung wahrnimmt und (durch körperliche und psychische Symptome) kundgibt, ist die in den lebhaftesten Gestikulationen sich Luft machende Erregung der Jünger begrifflich geworden, da sie eben durch jene im höchsten Grade überraschende Kundgebung erzeugt worden ist.¹⁾ Mit Recht weist Valentin darauf hin, dass die Besessenheit als solche, als Krankheit, keinen so starken Eindruck auf die Jünger machen konnte, da sie ihnen ein ziemlich alltägliches Vorkommnis war: sie hatten sogar schon die Approbation zur

erst durch einen nach oben deutenden (dem Beschauer die Hinterseite des Kopfes zukehrenden) Genossen die Neuigkeit erfahren. Aber wir dürfen getrost voraussetzen, dass diese drei, falls sie noch aufschauen sollten, nicht mehr sehen werden als die sechs anderen gesehen haben, sonst wäre ja im nächsten Momente eine totale Umwälzung der im Bilde dargestellten Verhältnisse unvermeidlich. — eine Eventualität, für welche doch das Bild selbst nicht den mindesten Anhalt darbietet.

- 1) Der mit dem rechten Arm direkt auf den Kranken weisende Apostel macht seinen Nachbarn zur Rechten (den Alten mit dem durchfurchten Antlitz) speziell auf die plötzliche Veränderung der objektiven Krankheits-symptome aufmerksam (vgl. weiter unten die Analyse der krankhaften Erscheinungen); die beiden Mittelguren (der sich vorwärtende Jüngling und der zu seiner Linken am Boden hockende ältere Mann) drücken ein mit Grauen gemischtes Erstaunen aus, welches wohl in gleichem Maße den körperlichen Veränderungen wie der (scheinbar gegenstandslosen, hallucinatorischen) Bekundung einer Einwirkung von oben gilt.

Teufelsaustreibung erlangt (Ev. Matth. 10, 1 und 8), wenn auch die beständige Anwesenheit des Meisters ihnen zu selbständigen Kuren vielleicht noch keine Gelegenheit gegeben hatte. Valentin hätte hinzufügen können, dass gerade die auffällige Erregung der Jünger den greifbaren Gegenbeweis gegen die allgemein verbreitete Annahme liefert, sie seien in dem dargestellten Momente noch in Versuchen und Überlegungen zur Heilung des Kranken begriffen: weder einem Arzte noch einem, der sich als Arzt aufspielt, entlockt der Anblick nervöser Anfälle jemals Äußerungen eines so unverhüllten Erstaunens, welche das Vertrauen des anwesenden Laienpublikums auf eine allzu gefährliche Probe stellen müssten. Man kann den Aposteln ruhig nachsagen, dass sie aus ihrer Heilkünstlerrolle jäh herausgefallen sind, und zwar aus Schreck über die unheimliche Überraschung, die sie soeben an ihrem Patienten erlebt haben (vgl. weiter unten die Analyse des Besessenen).

Hinsichtlich der zwischen den Aposteln und dem Besessenen herrschenden gegenseitigen Beziehungen bedarf die im allgemeinen richtige Darstellung Valentin's doch noch einiger nicht ganz gleichgültiger Korrekturen. Er stellt sich vor, dass die Kundgebung des Knaben in einer ausdrücklichen, den Aposteln voll verständlichen Verkündigung der Verkündigung Christi bestünde. Hiermit schiebt unser Autor wohl über sein Ziel hinaus, wenigstens giebt das Bild in diesem Punkte keinen weitergehenden Anhalt, als dass der Knabe durch lautes Geschrei und Hindeuten mit dem rechten Arm anzeigt, dass dort oben in der Luft etwas sehr Merkwürdiges und Aufregendes sich ereignet. Indessen will ich mich einmal absichtlich für einen Moment der Ansicht Valentin's unbequemem, will also den Fall setzen, dass der Knabe den Aposteln deutlich zuschreit: „Dort oben schwebt Christus in verklartem Zustande!“ — dann bleibt es doch noch sehr verwunderlich, wie sich Valentin die Wirkung dieser Offenbarung des Knaben auf die Apostel vorstellt. Er meint nämlich, die letzteren seien wenig geneigt, der erstaunlichen Mitteilung des Krampfkranken Glauben zu schenken! Aber wer sollte den ersten Männern auch eine solche kindische Leichtgläubigkeit zutrauen? Wie kann denn überhaupt nur die Möglichkeit diskutiert werden, dass vernünftige Menschen einem nervös zerrütteten Individuum eine so weit außer aller Erfahrung liegende Behauptung einfach „glauben“ sollten, noch dazu, wenn den Betreffenden die Gelegenheit zur Kontrolle so bequem geboten ist wie hier? Völlends undenkbar ist Valentin's Aus-

spruch: zwei der Apostel (einer davon „ruhig prüfend“) „überlegen, ob das“ (was der Besessene verkündet, also die Verkündigung Christi) „wohl wahr sei.“ Darüber, ob oben in der Luft der verkündete Christus schwebt oder nicht, stellt man in der Lage der Jünger keine ruhig prüfende Überlegung an, sondern man dreht sich um und sieht nach; das haben die Jünger selbstverständlich gethan und haben sich (unter dem Banne des ihnen anhaftenden eigenartigen Defektes) davon überzeugt, dass an der Verkündigung des Knaben kein wahres Wort ist, und nimmher stehen sie hoherstaunt und ratlos vor dem beunruhigenden Phänomen einer Wirkung ohne Ursache. —

Aber weshalb sehen denn die Apostel den Transfigurationsvorgang nicht? Was ist denn das für ein sonderbarer Defekt, der ihren Gesichtssinn stumpf macht gegen die Überfülle himmlischen Lichtes, vor dessen Glanze ihre drei Genossen auf dem Hügel geblendet zusammengesunken sind? — Das ist die Frage, mit deren Beantwortung ich den so lange gesuchten Schlüssel zum vollen Verständnis der Transfiguration Raffael's darzubieten gedenke. Bevor ich mich jedoch diesem Hauptteil meiner Untersuchung zuwende, halte ich es für geboten, dem Meister Raffael den Lehrbeitrag zur Ästhetik des Hässlichen abzulanschen, welchen er uns, praktisch angewandt, in der Gestalt des besessenen Knaben hinterlassen hat, — ein Unternehmen, welches Herr Professor Dr. *Leichtensteyn*, Oberarzt des Bürgerhospitales in Köln, durch seinen Beirat zu fördern die Güte hatte, wofür ich dem hochverehrten Manne an dieser Stelle meinen ergebensten Dank abstatte.

Unter „Besessenheit“ (von einem bösen Geist) mögen die Autoren des neuen Testaments die gewöhnliche Epilepsie (Fallsucht, *morbus sacer*) verstanden haben, deren Symptome sich Ev. Marci 9, 17—27 recht anschaulich geschildert finden. Dem gegenüber bedarf es der ausdrücklichen Feststellung, dass der Besessene bei Raffael mit aller Sicherheit kein Epileptiker ist, dass derselbe vielmehr die typischen Merkmale des epileptischen Anfalles durchaus vermissen lässt. Wollte man dieser Gestalt einen Platz in dem System der nervösen Erkrankungen anweisen, so ließe sie sich nur bei der Hysteria major unterbringen, deren wechselvolle Erscheinungen namentlich durch *Charcot's*¹⁾ Schilder-

1) Charcot. *Leçons sur les maladies du système nerveux*. Tome I. Paris 1886. — Den Namen „Hysteria major“ setzt

rungen jetzt genauer bekannt geworden sind. Man könnte das ganze Gebaren des Knaben sehr wohl als hysterisch (speziell in der forme *démoniaque*)¹⁾ bezeichnen, und der für Hysterie charakteristische isolirte Krampf einer Extremität (der linken oberen) würde diese Diagnose unterstützen. Allerdings dürfte ein so extrem starkes Auseinandertreten der Augenachsen (Strabismus divergens) im hysterischen Anfalle für gewöhnlich nicht zur Beobachtung gelangen, oder doch nur als momentanes Durchgangsstadium stürmisch rollender Augenbewegungen, während die ganze Attitude bei Raffael mehr an ein Feststehen im Krampfe (für einen gewissen kurzen Zeitabschnitt) denken lässt. Immerhin wird sich, bei Berücksichtigung der außerordentlichen Mannigfaltigkeit des hysterischen Symptomencomplexes, gegen die Glaubwürdigkeit eines Körperzustandes wie des hier im Bilde dargestellten im hysterischen Anfalle kein stichhaltiger Einwand erheben lassen, und somit wäre die Frage vom kritischen Standpunkte der klinischen Medizin erledigt.

Indessen sind wir mit dieser einseitigen Betrachtung unserem Ziele, die dichterische Idee zu ergründen, noch nicht sichtlich näher gerückt; gerade Raffael ist wohl der letzte dazu, sich an einer bloßen virtuoson Kopie eines (etwa in einem Hospitale beobachteten) interessanten Krankheitsfalles gütlich zu thun. Wenn er sich dazu entschließt, der Nachtseite des natürlichen Lebens eine solche Schreckensgestalt zu entlehnen, so geschieht das nicht um ihrer selbst willen, sondern sie dient ihm, dem Meister, als ein höchst eigenartiges, sich organisch in das Ganze einfügendes Mittel, um die ihm bei der Komposition seines letzten Bildes vorschwebende erhabene Idee verwirklichen zu helfen. Deswegen (nicht, wie man wohl in Geltendmachung eines willkürlichen Geschmacksurtheiles gemeint hat, wegen abstoßenderer Grässlichkeit des Anblickes an sich) konnte er keinen gewöhnlichen Epileptiker brauchen, denn der typische epileptische Anfall kann zwar gelegentlich durch von außen kommende Einwirkungen ausgelöst werden, in dem Ablaufe seiner Symptome jedoch ist er einzig und allein bedingt durch den Zustand des Nervensystemes des Patienten; der zureichende Grund für die bekannten

krampfhaften Erscheinungen am Körper des Epileptikers liegt ganz und gar in dem Kranken selbst, in seinem abnorm beschaffenen Gehirn. Ein Epileptiker an der Stelle des Hysterikers würde demnach jeder notwendigen Beziehung zu der Gesamtheit des dargestellten Vorganges bar sein, die Verzerrungen seines Körpers wären, vom Standpunkte der besonderen Idee des Bildes, zwecklos, sinnlos, bedeutungslos, gewissermaßen zufällig, und eben um ihrer Sinnlosigkeit willen abscheulich und an diesem Platze (zu Füßen des verklärten Christus) schlechterdings unwürdig. Hier bewährt nun Raffael in der Bewältigung des sprödesten Stoffes seine unvergleichliche kompositorische Meisterschaft. Er versteht die Besessenheit, dem von der Natur gegebenen Vorbilde der Hysterie (bewusst oder unbewusst, jedenfalls mit der Treffsicherheit des Genies!) folgend, einfach als Disposition zu allerhand krampfhaften Zusammenziehungen der Muskulatur. Welche Muskeln dem Krampfe anheimfallen — das bestimmt sich, auf der Basis dieser Disposition, mit logischer Konsequenz ganz und gar durch die den Kranken treffenden genau definirbaren Eindrücke. Der dämonisch begabte¹⁾ Knabe, welcher (im Gegensatze zu den Opfern epileptischer Anfälle) seines ungetrübten (oder nur leicht getrübbten) Bewusstseins mächtig ist, erblickt den verklärten Christus; naturgemäß erhebt er über solchen unerhört wunderbaren Anblick ein furchtbares Geschrei und weist mit dem frei und willkürlich erhobenen rechten Arm, unter allen Zeichen der äußersten Aufregung, auf die in der Luft schwebende Erscheinung. Der in dem Knaben sitzende Teufel aber, entsetzt über die Verklärung seines Überwinders Christus, flüchtet sich eiligst in der dem Heiland abgewandten Richtung²⁾; schon hat er nur noch in dem nach abwärts gerichteten linken Arm eine Stätte (die Muskeln desselben sind krampfhaft gespannt!), um auch diese alsbald zu verlassen und aus den Spitzen der stark gespreizten Finger, wie ein entströmendes Fluidum, auszufahren (die geballte Faust des Epileptikers wäre dieser Vorstellung des „Ausfahrens“ ganz ungünstig). Der Knabe drängt, im richtigen Gefühle der sich an ihm

1) Der volkstümlichen Bezeichnung von Krämpfen als „Bebagung“ bin ich am Rheine begegnet.

2) Faustfreunde werden sich hier gegen des altbekannten, auf die gloriose Erscheinung Christi bezüglichen Mephistophiles-Paralipomenons erinnern:

Nein! diesmal gilt kein Weilen und kein Blühen:

Der Reichsverweser herrscht vom Thron;

Ihn und die Seinen kenn' ich schon,

Sie wissen mich, wie ich die Ratten, zu vertreiben.

Charcot an die Stelle der vielfach gebräuchlichen, aber leicht misszuverstehenden Bezeichnung „Hystero-Epilepsie“ — „pour éviter toute confusion“ (S. 433).

1) Vgl. Charcot a. a. O. S. 446; ferner S. 312 die Geschichte einer *démoniaque* (possédée) mit drei höchst interessanten Abbildungen (Fig. 19—21).

vollziehenden Heilung, mit aller Gewalt dem vollen Anblicke seines Erlösers zu, der Satan aber, der noch am linken Arme eine Handhabe hat, sucht mit letztem Kraftaufwande sein Opfer festzuhalten und dem himmlischen Einflusse zu entwinden. Aus diesem zwiespältigen Impulse erklärt sich die verzerrte Körperhaltung des Knaben bis in alle Einzelheiten ohne Rest; die spiralförmige Drehung des Oberkörpers nach links, der Schrägstand des Schultergürtels, die Zurückwerfung der Brust und des Kopfes, welche ihn in Gefahr bringt, seinen Schwerpunkt zu verlieren, und den stützenden Vater arg bedrängt (ein Epileptiker könnte in dieser Weise, fest auf seinen Füßen stehend, überhaupt nicht aufrecht erhalten werden). Über das rechte Auge hat der wie mit gleichmäßig magnetischer Kraft von Christus abgestoßene Teufel die Macht bereits verloren, es ist gänzlich dem Heilande zugewandt, das linke Auge reißt der böse Geist in grässlicher Verzerrung soweit als möglich auf seine Seite herüber. So ist der Strabismus divergens (das Auswärtsschielen) das wirkungsvollste, dabei streng logische Ausdrucksmittel für den an dem Körper des Knaben sich vollziehenden Kampf der himmlischen mit der höllischen Macht, dessen Ausgang aus der soeben gewürdigten Haltung der linken oberen Extremität mit zweifelloser Sicherheit vorherzusehen ist.

Nummehr begreifen wir in klarster Erfassung aller Einzelheiten das, was Valentin in allgemeineren Zügen bereits richtig erkannt hat, nämlich die mit allerhand Scheingründen so oft bestrittene Einheit der Handlung des Bildes (die etwas durchaus anderes ist, als die seit Goethe ziemlich allgemein anerkannte Einheit der Wirkung); die gesamte Bewegung, oben und unten, geht ganz ausschließlich von einem einzigen Anstöße aus, nämlich von der Erscheinung des verklärten Christus; diese ist es, welche den besessenen Knaben zu seinen jetzt ganz verständlich gewordenen und als notwendig ¹⁾ begriffenen Verzerrungen sowie zum lauten Schreien veranlasst, und dieses Gebaren des Knaben bringt wiederum (als Reflex der Heilanderscheinung) die Bewegung der ihn umstehenden Personen mit Notwendigkeit hervor. Die Eigenart des um den Knaben herum sich entwickelnden reich bewegten

Lebens beruht nun darin, dass das ihn begleitende Volk, seine Aufmerksamkeit den Aposteln zuwendend, wohl einen neuen Ausbruch der Krankheit bemerkt, nicht aber den exceptionellen Charakter dieses Anfalles, während die um Hilfe angegangenen Jünger wohl erkennen, dass der Knabe durch irgend ein Phänomen, welches er oben, in der Luft, zu schauen vermeint, seelisch und leiblich aufs heftigste beeinträchtigt wird, dieses Phänomen nun aber auch ihrerseits wirklich wahrzunehmen gänzlich unvermögend sind. Somit sind wir definitiv zu dem Hauptgegenstande unserer Untersuchung zurückgekehrt, nämlich zu der psychischen Unfähigkeit der neun Jünger, die schwebende Gruppe des verklärten Christus und der Propheten (auch bei direktem Hinschauen auf dieselbe) optisch zu perzipiren.

— — — — —

Die Thatsache, dass eine Erscheinung von einzelnen Personen gesehen wird, von anderen, die sich ebenfalls in Schweite befinden, nicht, steht im Bereiche der Kunst nicht ohne Beispiel da. Der Geist des alten Hamlet erscheint im Schlafzimmer, der Sohn sieht ihn, entsetzt sich über ihn, hält Zwiesprache mit ihm; für alles dieses ist die daneben stehende Königin blind und taub.

Die von der Königin geäußerte Vermutung „dies ist bloß Eures Hirnes Ausgeburt“ ist irrtümlich, der Geist ist keine bloße Vision, sondern eine objektiv wahrnehmbare Person; Horatio, Bernardo und Marcellus haben ihn ja ebenfalls gesehen. Der Geist unterscheidet sich von einer lebendigen, materiellen Person dadurch, dass letztere von einem jeden Menschen, der gesunde Werkzeuge hat und aus der Nähe aufmerksam den Blick auf sie richtet, gesehen werden muss, während der Geist unter den gedachten Umständen gesehen werden kann, aber nicht gesehen zu werden braucht. Ob einer, der nach dem Geiste hinschaut, ihn erblickt oder nicht, hängt von der Beschaffenheit des Schauenden ab; es gehört anseheinend zum Geistersehen mehr als die Funktionstüchtigkeit der Werkzeuge, es muss wohl noch eine gewisse über natürliches Bedürfnis hinausreichende, irgendwie geartete innere Bereitschaft dazukommen, welche im Falle Hamlet der liebende Sohn und die getreuen Vasallen besitzen, die verräterische, von schmödem Ehebruche befleckte ehemalige Gattin nicht besitzt. ¹⁾

1) Für den, der die Notwendigkeit durchschaut, verliert die Frage, „ob schön? ob hässlich?“, ihr Gewicht: das Notwendige steht gleichsam „jenseits von Schön und Hässlich“; gerade die erhabensten Kunstzwecke konnten, wie hier so anderwärts häufig, nur durch die vorwegenen Kunstmittel verwirklicht werden, — „so ist's nach Meister-Weis' und Art.“

1) Es wäre müßig, den hier behandelten, auf das Übersinnliche gerichteten, in das Bereich der Poesie fallenden

Übertragen wir die hier gewonnene Erfahrung auf die Transfiguration, so erkennen wir, dass die wunderbare Lüfterscheinung hinsichtlich ihrer optischen Wahrnehmbarkeit dem Geiste des alten Hamlet gleich geartet ist; sie ist keine bloße Vision, denn sie wird nicht nur von den beiden sogenannten „Diakonen“ und von dem Knaben (bezw. dem in ihm sitzenden Teufel, sondern auch von den drei Jüngern wahrgenommen, welche von dem Glanze des Verklärten geblendet auf dem Hügel kauern. Aber die Erscheinung ist, ganz wie die im Hamlet, keine grob materielle, welche, sowie nur die natürlichen Voraussetzungen des Sehens erfüllt sind, gesehen werden muss; denn den unten befindlichen Jüngern (teilweise auch den Angehörigen des Knaben) sind alle physikalischen und physiologischen Bedingungen des Sehens gegeben und sie sehen doch nicht: sie haben Augen und sehen nicht! (mit diesen Worten kennzeichnet Jesus ausdrücklich seine Jünger! Ev. Marci S. 18.). Es fehlt diesen Personen also offenbar die innere Bereitschaft, welche dazu erforderlich ist, um den verklärten Zustand Christi sehen zu können; diese Disposition kann aber gegenüber der Person Christi unmöglich etwas anderes sein als der Glaube (im Sinne der christlichen Religion). Wer da glaubt, der sieht den Verklärten; die Stufenleiter der optischen Perception ist auf unserem Bilde der adäquate künstlerische Ausdruck für die Stufenleiter des Christo willig oder (beim Teufel) erzwungen geweihten Glaubens: die drei Lieblingsjünger, die von dem ihnen erstrahlenden Glanze der Erscheinung überwältigt werden, stehen auch auf dieser Doppelskala (ebenso wie in der räumlichen Anordnung des Bildes) zwischen den den Anblick der Herrlichkeit ertragenden himmlischen Gestalten und den im Stumpfsinn des Unglaubens befangenen niederen Erdensohnen.¹⁾

„Defekt der Gesichtswahrnehmung“ dahin diskutieren zu wollen, ob das Bild gar nicht erst auf die Netzhaut des Auges einwirkt, oder ob bloß das Gehirn unfähig ist, den vom Auge zugeführten Eindruck wahrzunehmen. Nur so viel sei bemerkt, dass der Zustand des Nichtsehenskönnens, um den es sich hier handelt, nichts zu thun hat mit der „Selenblindheit“ der Physiologie; denn bei dieser letzteren Affektion wird das Bild mehr oder weniger deutlich wahrgenommen, nur nicht seinem Wesen, seiner Bedeutung nach erkannt. Eher könnten gewisse hypnotische (bezw. suggestive) Phänomene zum Vergleiche (nicht zur Erklärung!) herangezogen werden.

1 Die von Raffael benutzte dichterische Auffassung des Unglaubens als eines optischen (bezw. auch akustischen) Defektes ist uralt und echt biblisch; sie geht zurück auf 5. Buch Mosis 20, 4, wird dann mit allem Nachdruck von

Der scharfe Kontrast in der dem Göttlichen entgegengebrachten Sehkraft bei Gläubigen und Ungläubigen findet schon in dem 300 Jahre vor Raffael's Lebzeiten gedichteten Parival Wolfram's von Eschenbach Verwendung als poetisches Motiv; die Erweckung zum Glauben wird hier durch den Empfang der Taufe, Christus durch den heiligen Grad symbolisirt. Von allen in der Grafsburg Anwesenden ist der Heide Feirefiss (Parival's Halbbruder) der einzige, der, zum allgemeinen Erstaunen, den von Urepanse de Joie getragenen heiligen Grad nicht sieht.¹⁾

Amfottas sprach zu Parival:
„Herr, Euer Bruder hat den Grad,
So glaub' ich, gar noch nicht gesehen.“
Und Feirefiss gestand ihm frei,
Dass nichts vom Grad ihm sichtbar sei.
Das schien den Rittern wundersam.
Bis auch es Titorel vernahm,
Der lahme Greis im Krankenbette.
Und dieser sprach: „Ist an der Stätte
Ein Heide, darf er sicher traun,
Dass nie den Grad er werde schauen,
Eh' ans der Tauf' er nicht gehoben.
Da ist ein Riegel vorgeschoben. —
— — — — —
Sein Aug' war für den Grad noch blind,
Bis er der Taufe Heil genossen:
Nun strahlte plötzlich lichtumflossen
Vor seinem Angesicht der Grad.

„Unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hilfriche, beides auf einander sich beziehend, in einander einwirkend“. — so lautet die Formel, in welche Goethe die „große Einheit“ der Konzeption Raffael's zusammenzufassen versucht hat. Aber weder Goethe selbst noch irgend ein anderer Kunsthistoriker hat den Kernpunkt der zwischen dem oberen und dem unteren Bildteile herrschenden Beziehungen erfassen können, da ihnen als das „Leidende, Bedürftige“ immer nur der vom Teufel besessene (d. h. hysterische) Knabe imponirt hat. An den neun Jüngern hat bis heute noch niemand eine Hilfsbedürftigkeit bemerkt, es sei denn in Bezug auf deren unzureichende ärztliche Kunst, also in ihrem Verhältnis

Jesias (6, 9—10) aufgenommen und sowohl von Jesus (Ev. Matth. 13, 13—16) wie von Paulus (Apostelgeschichte 28, 26—27) aus Jesias citirt; vgl. ferner Ev. Marc. 4, 12 und Ev. Luc. 8, 10; schließlich Ev. Joh. 12, 39—40: „Darum konnten sie nicht glauben; denn Jesias sagt abermals: ‚Er hat ihre Augen verblendet und ihr Herz verstopft, dass sie mit den Augen nicht sehen, noch mit dem Herzen verstehen, und sich bekehren, und ich ihnen helfe.“

1) Parival, übersetzt von San Marte. 3. Aufl. Halle, 1887. S. 429 und 437.

zu dem Kranken aber gerade in dem Verhältnis der neun Jünger zu Christo dem Verkündeten liegt das eigentliche Hauptbild, dem Hilfe Not thäte. Das leibliche und das geistliche Elend, Krankheit und Unglaube, sind uns hier unten mit greifbarer Deutlichkeit neben einander vor die Augen gestellt. Aber während dem krampfkranken Knaben trotz der Ratlosigkeit der konsultirten Ärzte die schnelle Genesung durch den „einzig Kräftigen“ sicher ist, während also unser Mitgefühl für das unglückliche Kind und die geängstigten Seinen durch die im Bilde angedeutete Aussicht der nahen Heilung eine wesentliche Milderung erfährt, lastet die volle Wucht der Tragik dieses erschütternden Weltbildes auf den neun Jüngern Christi!! Das sind die Berufenen, zum hohen Dienste Erkorrenen, das sind die Weisen, die Gelehrten, die klugen Ärzte, zu denen das arme Volk aufblickt wie zu Göttern. Die haben gar vieles studirt und erforscht aus Büchern und aus eigener Beobachtung; dem Meister haben sie bei der Heilung wohl noch schwierigerer Fälle oft assistirt, alle Künste haben sie ihm abgesehen, und so dachten sie denn, die Gelegenheit seiner Abwesenheit benutzend, es ihm einmal im Heilen nachzutun — zum Wohle der leidenden Menschheit. Aber siehe da, ihren Beschwörungen fehlte die Kraft, der Teufel der Krankheit wollte ihrem Spruche nicht weichen, und alle ihre Weisheit drohte zu Schanden zu werden vor dem Volke, — da kommt ihnen der Himmel mit einem Wunder zu Hilfe, die „Quelle des Heiles“ eröffnet sich ihnen, unmittelbar vor ihren Augen, — aber ihre Augen sind blöde; die Herrlichkeit des Herrn that sich über ihnen auf, aber sie sehen sie nicht, sie, des Herren eigene Jünger! was soll man da von dem profanum vulgus erwarten? und da man sie mit Hand und Mund auf die Wunder der Höhe hinweist — da hören sie wohl die Botschaft, allein es fehlt der Glaube, der hier allein die Binde von den Augen lösen könnte: der Glaube, der Berge versetzt (Ev. Matth. 17, 20), und so bleibt ihnen denn die Botschaft ein leerer Wahn. Den von der Schuld des Unglaubens belasteten Jüngern giebt Raffael's Bild keine Hoffnung. Sie, die sich so gesund dünken, sind die mit schwer heilbarem Siechtum Geschlagenen.

Die Transfiguration Raffael's ist die Welttragödie des Unglaubens oder die Weltapotheose des Glaubens.

Die biblische Erzählung, welcher Raffael den Stoff zu seinem Weltbilde entnommen hat, trägt die

Tendenz, den Glauben als die weltbezwingende Allkraft zu verherrlichen und den Unglauben gerade an den Jüngern als das Erzübel zu brandmarken, in der auffälligsten Weise zur Schau. Vgl. Ev. Matth. 17, 14—20: Da Jesus auf dem Berge vor Petrus, Jacobus und Johannes verkündet worden war, kam er hernieder zum Volke; da „trat zu ihm ein Mensch, und fiel ihm zu Füßen, und sprach: Herr, erbarme dich über meinen Sohn; denn er ist mondsüchtig, und hat ein schweres Leiden; er fällt oft ins Feuer und oft ins Wasser; und ich habe ihn zu deinen Jüngern gebracht, und sie konnten ihm nicht helfen. Jesus aber antwortete, und sprach: O, du ungläubige und verkehrte Art, wie lange soll ich bei euch sein! Wie lange soll ich euch dulden! Bringet mir ihn hierher. Und Jesus bedrohte ihn; und der Teufel fuhr aus von ihm, und der Knabe ward gesund zu derselbigen Stunde. Da traten zu ihm seine Jünger besonders, und sprachen: Warum konnten wir denn ihn nicht austreiben? Jesus aber antwortete, und sprach zu ihnen: Um eures Unglaubens willen. Denn ich sage euch: Wahrlich, so ihr Glauben habt als ein Senfkorn, so möget ihr sagen zu diesem Berge: bebe dich vor hinnen dorthin: so wird er sich heben, und euch wird nichts unmöglich sein.“ (Vergl. hierzu Ev. Marc. Kapitel 9 und Ev. Luc. Kapitel 9.) Die völlige Identität der in der biblischen Erzählung so nachdrücklich betonten Tendenz mit der in dieser Arbeit für Raffael's Bild entwickelten Deutung muss der letzteren eine starke Bekräftigung verleihen, soll aber keinesweges von mir als Beweismittel in Anspruch genommen werden, denn es hätte Raffael ja freigestanden, von der biblischen Idee nach seinem künstlerischen Ermessen sich beliebig weit zu entfernen; auch habe ich meine Deutung aus keiner anderen Quelle abgeleitet als aus dem Bilde selbst. Indessen ist es der höchsten Bewunderung würdig, wie Raffael seiner epischen Vorlage bis in Einzelheiten hinein treu geblieben ist und durch die denkbar geringsten Änderungen es ermöglicht hat, die weit ausgespannene und in drei auf zwei Orte und zwei Zeiten verteilte Handlungen¹⁾ zerfallende Erzählung zu einem Momentbilde zu verdichten, welches das Universum (vom Himmel durch die Welt zur Hölle) in einen engen Rahmen einspannt und die in der Bibel in Jesu scheltenden

1)	erste Zeit	zweite Zeit
auf der Anhöhe	Verkündung Christi	
in der Ebene	Heilungsversuch der Jünger	Heilung durch Christus

Worten sich offenbarende Idee durch die bloße Situation zu machtvoll ergreifendem Ausdrucke bringt. Die erste Änderung, die Raffael zu diesem Behufe vornahm, ist die Ersetzung des „hohen Berges“¹⁾ (Ev. Matth. 17, 1) durch einen flachen Hügel; die zweite Änderung ist die über die biblische Schilderung hinausgehende Darstellung des Verklärungs-zustandes durch Erhebung Christi in die Luft und Vergrößerung seiner lichtumflossenen Gestalt über menschliches Maß hinaus. Durch diese beiden überaus einfachen Mittel ist (von allen malerischen Gesichtspunkten völlig abgesehen) erreicht worden, dass die obere Gruppe der unteren zu bequemster Sichtbarkeit dicht vor die Augen gerückt worden ist, womit sofort die Möglichkeit gleichzeitiger Einwirkung Christi auf den Besessenen und sinnfälliger Bloßstellung der neun Jünger geschaffen ist. Unten haben wir die Schar der Kranken, oben die Medizin, die in diesem Falle wirklich als Allheilmittel gedacht ist; wenn sie dem einen hilft und den anderen nicht, so liegt die Schuld ausschließlich an den letzteren selbst, die noch nicht einmal zum Bewusstsein ihres Krankseins gekommen sind.

Hinsichtlich der beiden traditionell so genannten „Diakonen“ dürfte das letzte Wort auch noch nicht gesprochen sein; die Identifizierung solcher frommen Beter mit den Porträts irgend welcher Personen der profanen oder heiligen Geschichte (Stiftern, Schutzpatronen etc.) mag anderen religiösen Bildern Genüge thun, aber nicht diesem Bilde, dessen fast beispieldlose dramatische Gewalt jede von außen auferlegte Nötigung in eine von innen her bedingte Nötigkeit verwandelt.²⁾ Ich bin geneigt, nach Situation und Ausdruck, an Repräsentanten des Purgatoriums, aus den höchsten Regionen des Läuterungs-

1) Nirgends steht in der Bibel, dass die Verklärung auf dem Berge „Tabor“ stattgefunden habe; die vielfach übliche Bezeichnung des Raffael'schen Bildes als „Transfiguration auf dem Berge Tabor“ ist also nicht bloß sachlich ungerichtet (wegen Mangels eines Berges), sondern nebenbei auch noch unbiblisch.

2) Der Faustkennner mache sich dieses Verhältnis an dem „Genius ohne Flügel“ klar (Faust, II. Teil, III. Aufzug, dessen Bedeutung, wie Lord Byron, den Eingeweihten verständlich bezeichnet ist, der aber für das Drama, als lebendige Aktion, niemand anders ist als Euphion, der in Arkadien erzeugte Sohn des Faust und der aus der Unterwelt beurlaubten Helena.

berges, zu denken; dadurch würde das katholische Weltbild zu einem lückenlos vollständigen; vgl. Dante, Divina commedia, vor allem aber die heiligen Väter im Faust, Schlussszene des zweiten Teils, ganz besonders den Doktor Marianus, dessen Seele aus der schwärmerisch hingebungsvollen Handgebärde und dem inbrünstig entzückten Angesichte des einen, dem Beschauer näheren Beters zu sprechen scheint:

Lasse mich im blauen
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Billige, was des Mannes Brust
Ernst und zart bewegt
Und mit heil'ger Liebeslust
Dir entgegen trägt!

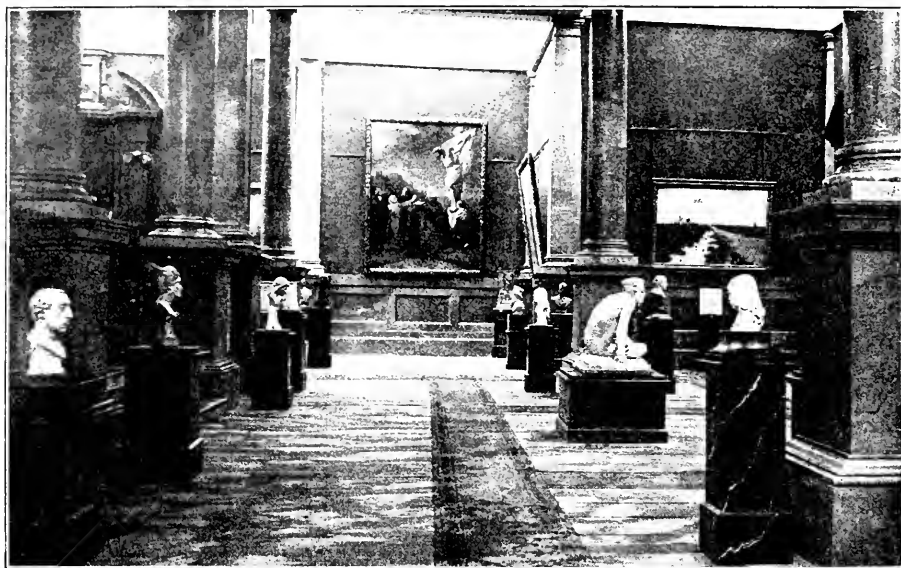
Er „blicket auf zum Retterblick“, gleich als harrete er des Erlösungswortes:

Komm! hebe dich zu höhern Sphären! —

Ob diese beiden knieenden Gestalten in Bezug auf ihre Sichtbarkeit für Menschaugen unter dieselbe Kategorie fallen wie die in der Luft schwebende dreipersönliche Erscheinung, ist eine praktisch belanglose Frage, da ihr Anblick selbst in dem unwahrscheinlichen Falle grob materieller Sichtbarkeit den Untenstehenden durch die vordere Wand des Hügels doch verdeckt bleiben würde, — ebenso wie der Anblick der oberen drei Jünger, von denen höchstens Fragmente des einen (etwa der weit ausgestreckte linke Arm) von unten aus gesehen werden können, so dass das erschrockene Gebaren der oberen Genossen keinen Eindruck auf die unteren zu machen vermag.

Indem ich hoffe, die Wolken des Unverständnisses und des Halbverständnisses verjagt zu haben, welche sich nur allzulange um die hocherbabene Meisterschöpfung zusammenballen durften, und deren Dunkel zu lichten schon Altmeister Goethe sich bemüht hat, weiß ich mit keinem besseren Worte zu schließen, als mit dem an die Spitze dieser Arbeit gestellten Kernspruch, in welchem sich das grenzenlose Vertrauen des deutschen Dichtertürsten zu dem dichterischen Genius des Urbimaten in einer alle Zweifler und Kritiker tief beschämenden Weise ausspricht, und in dem das innerste Wesen einer jeden genial schöpferischen Thätigkeit seine unübertrefflich klare Deutung findet:

„Er hat, wie die Natur, jederzeit Recht.“



Eingang zum Glaspalast in München.

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.

I.

DIE „neue Schule“ hat in diesem Jahr an gleicher Stätte ihren Historiker und ihr eigenes Heim gefunden. Beide Thatsachen, das Erscheinen von *Richard Muther's* lang vorbereiteter „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ und die „Sezession“ der „bildenden Künstler“ Münchens, an sich von ungleicher Bedeutung und von einander gänzlich unabhängig, bezeichnen in der früheren Geschichte der modernen Malerei vielleicht den Beginn einer neuen Epoche. Möglich, dass nunmehr das Übergangsstadium, in welchem sich unsere Malerei befindet, seinem Ende naht; jedenfalls ist der jetzige Zeitpunkt beachtenswert. — Was sich in einem Jahrhundert in heißem, mit materiellem Elend und Tod besiegeltem Ringen zahlloser kraftvoller Persönlichkeiten schrittweise vorbereitet hat, kann nicht mehr als ein vorübergehender Irrtum gelten, auf den man vom Standpunkte traditioneller Anschauungen nur mitteilend herablickt oder strafend den Bannstrahl schleudert, und eine Bewegung, welche

sich, allen Hindernissen und Anfeindungen zum Trotz, in unserem Kunstleben während eines Jahrzehntes so siegreich Bahn gebrochen hat, dass sie jetzt auf dem ersten Haltepunkt ihres Eroberungszuges ein so treffliches Zeugnis von ihrer Kraft abzulegen vermag, wie es die Sezessionistenausstellung in der Prinzregentenstraße bot, ist nicht mehr einzudämmen und noch weniger totzuschweigen. Sie verlangt mit dem Rechte jeder historischen Thatsache vor allem Gehör und objektive Würdigung. Auch der unerbittlichste Feind muss nunmehr zugestehen, dass die Sezessionisten wissen, was sie wollen, und Achtung gebietend zur Geltung bringen, was sie können. Über Grad und Wert dieses Könnens selbst darf das Urteil verschieden lauten: über seine Bedeutung als treibende Kraft in der Entwicklungsgeschichte unserer Kunst ist ein Zweifel fortan unmöglich. Das ist das bleibende Ergebnis der Sezession als einer künstlerischen und daher kunsthistorisch beachtenswerten That.

Bei diesem Ruhm klingen jedoch noch andere und keineswegs stets wohlthunende Töne mit. Wenn sich im Kunstleben eine äußere Spaltung vollzieht, so pflegt dies keineswegs lediglich zu Gunsten der Gesundheit seines Organismus zu geschehen. Neben der lebenspendenden Kraft, welche sich vom alternden Körper zu selbständigem Dasein löst, drängen sich auch zahlreiche schmarotzende Teile hervor, denn der neue Boden verspricht ihnen besser beachtete Entfaltung. Die Sezession ist nicht nur eine künstlerische That, sie ist in mancher Hinsicht auch das Ergebnis persönlicher, dem reinen Kampfplatz der Kunst selbst fernliegender Gegensätze, und der Deckmantel für unbefriedigten Ehrgeiz. Darin liegt die eine große Gefahr, welche für unser Kunstleben und vor allem für die „neue Schule“ selbst aus dem in München vollzogenen Schritt erwachsen kann. Weniger folgenschwer erscheint zunächst ein anderes Bedenken, das sich dem unbetheiligten Beobachter des jetzt zu hellen Flammen entbrannten Kampfes schon lange aufdrängen musste. Niemals ist es gut, die Kräfte kontinuierlich bis zum äußersten anzu-spannen. Als 1859 der Plan der „Münchener Jahresausstellungen“ ins Werk gesetzt wurde, mochte man sich wohl fragen, ob es möglich bleiben würde, die alljährlichen Veranstaltungen dauernd auf gleicher Höhe zu halten. Bisher ist diese Aufgabe quantitativ wie qualitativ glänzend gelöst worden, aber es bedurfte doch stets neuer Reizmittel, um das Publikum in gleicher Weise zu fesseln. Man bot in Sonderausstellungen die besten älteren Meister auf, man entsandte die Einladungen bis zu den Japanern, man gewährte manchem Sonderling Aufnahme, weil seine Arbeiten im guten oder auch im schlechten Sinne Antsehen erregen mussten. In diesem Jahre ist diese Taktik durch die Scheidung in zwei Heerlager zum äußersten gelangt. Schon in der Zahl der ausgestellten Werke! 1590 beherbergte der Glaspalast rund 1430, 1891 1790, im vorigen Jahre schon 2390 Gemälde und diesmal erreichen die in beiden Ausstellungen vorhandenen Ölbilder etwa die gleiche Zahl. Eine quantitative Steigerung ist kaum noch möglich, sicherlich nicht wünschenswert, aber auch die qualitative Sichtung könnte durch taktische Bedenken, bei dem an sich begreiflichen Wunsch beider Unternehmungen, schon äußerlich in imponanter Weise vor die Öffentlichkeit zu treten, Gefahr laufen. Und auch für das Walten der Jury sind die jetzigen Verhältnisse nicht gerade günstig. Diesmal ist von den Sezessionisten manche Arbeit zugelassen worden, welche das einheitliche Gesamt-

bild ihrer Ausstellung stört, und im Glaspalast fand sich eine sehr stattliche Anzahl von Werken, die innerlich und kunsthistorisch zu denjenigen Prinzipien, von welchen sich die „bildenden Künstler“ lossagten, im schärfsten Gegensatze stehen, Schöpfungen, welche — wenn anders die „Sezession“ innere und äußere Berechtigung besitzt — in die Prinzregentenstraße gehörten. Beide Thatsachen können die gute Wirkung der Sezession nur schädigen. Bedient man sich im Glaspalast auch fernerhin so unbedenklich der gleichen Waffen, mit denen die Sezessionisten kämpften, so ist die Sezession als solche unnötig. Sie hat dann eine ihrer besten Aufgaben, aus unseren Anstellungen das Verkaufsgut möglichst zu verdrängen, erreicht, könnte sich schon mit dieser einen befreienden That begnügen und sich auflösen. Das wäre aus manchen Gründen zu bedauern, aber an sich kein allzuschwer wiegender Nachteil im höheren Sinne. Bei der jetzigen Lage der Dinge, die sich naturgemäß immer persönlicher zugespitzt haben, ist jedoch ein anderer Ausgang weit eher zu fürchten. Je mehr sich die Jahresausstellung der Sezession künstlerisch zu nähern sucht, um so mehr wird die letztere dem Radikalismus in die Arme getrieben, um so häufiger wird sie genötigt werden, nicht mehr nur nach dem Neuen und Guten, sondern nur nach dem „Nenen“ auszuschaun. — Das ist zweifellos die größte Gefahr, welche die jetzigen Verhältnisse der Münchener Ausstellungen für unser Kunstleben besitzen, eine Gefahr, welche man keiner der beiden streitenden Parteien zur Last legen kann, sondern welche sich aus der Situation selbst mit Notwendigkeit ergab. Wird der angreifende Teil, die Sezession, Kraft und Charakter genug haben, ihr erfolgreich zu begegnen? — Die Antwort auf diese Frage muss der Zukunft überlassen bleiben, denn jede Prophezeiung wäre jetzt müßig. Für diesmal ist die Sezession zu ihrem Erfolge rückhaltslos zu beglückwünschen, und es gebührt ihr allseitiger Dank, denn sie hat es an sich, und nicht zum wenigsten durch ihre Rückwirkung auf ihre Gegnerin erreicht, dass das Gesamtbild der modernen Kunst in München diesmal eine selbst dort ungewöhnliche Vollständigkeit zeigte, ja dass, wer die letzte Entwicklungsphase unserer Malerei mit allen ihren Gegensätzen zur älteren Art studieren wollte, diesmal in München besseren Boden fand, als selbst in Paris. —

Der Standpunkt dieses Berichtes ist, soweit dies möglich, derjenige der Kunstgeschichte. Er versucht ein Bild von dem zu geben, was diese Ausstellungen für den künftigen Historiker der modernen Malerei Beachtens-wertes enthielten. Er darf die örtliche Trennung der Werke füglich ganz unbeachtet lassen, und die Anzahl der Künstlernamen, soweit dieselben nicht eine Bedeutung im Sinne der Kunstgeschichte besitzen, möglichst beschränken. Bei der thatsächlich unübersehbaren Fülle des Gebotenen muss eine Charakteristik der Ausstellung von vornherein darauf verzichten, hier auch nur an-

punkt der ausländischen Abteilung blieben die Säle Englands, und um so unbestrittener, als hier jedweden Anspruch an künstlerisches Schaffen genügt wurde. — Die letzten Jahre haben die Kenntnis der englischen Kunst durch Bild und Schrift auch bei uns in weitere Kreise verbreitet, und nicht ohne ein gewisses Erstaunen mag man stärker und stärker empfunden haben, dass in der zukünftigen Kunstgeschichte unserer Tage die englische Kunst vielleicht eine nicht minder große Bedeutung gewinnen wird, als die französische. Mit historischem Recht sieht Muther die Anfänge der modernen Kunst im Eng-



Italienerin. Gemälde von VICTOR MÜLLER.

nähernd aller tüchtigen Leistungen einzeln zu gedenken. Der einzelne Künstlername möge im folgenden daher vielfach eine ganze Reihe gleichwertiger Leistungen decken! — Vorausgeschickt sei noch, dass die Beteiligung des Auslandes in beiden Ausstellungen eine rege, eine hervorragende aber nur seitens Englands war. Die französischen Arbeiten aus den Pariser Salons sind an dieser Stelle schon von anderer Seite gewürdigt worden. Spanien und Italien hatten — abgesehen von den Werken einzelner Hauptmeister, wie *Villegas* — zur Verkaufsware stark beigesteuert, Holland und Belgien viel Vortreffliches, aber wenig Neues gebracht. Der Glanz-

land des achtzehnten Jahrhunderts, mit künstlerischem Recht sind die englischen Präraffaeliten jetzt mehr und mehr in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten. Ihre Bahn läuft abseits von den breiten Wegen der „neuen Schule“, und ist mit dieser dennoch durch geheime Pfade verbunden. Die Sonderausstellung von *G. F. Watts* ließ dies vor ihren Porträts, vor ihren Landschaften, selbst auch vor ihren gedankenreichen Allegorien wohl ahnen. Von den Farben eines Tintoretto ausgehend, ist er zuweilen — besonders in den Landschaften — zu der Art der modernsten Schotten gelangt, und die bald an Hymnen und Orgelklang,

bald an zarte Kanzoneu gemahende Sprache seiner Bilder aus idealem Reichthum nicht selten leise Ähnlichkeit mit dem geheimnißvollen Losingsruf, den einige der modernsten Farbensymbolisten in sich zu vernehmen glauben. Bei diesen aber klingt derselbe noch undeutlich. Was sie bieten, sind meist noch verschwommene

Traumbilder, deren Wirkung auf Auge und Sinn am ehesten derjenigen des musikalischen Tones an sich zu vergleichen ist. Watts führt eine klare Sprache, kunstvoll und wohlbedacht, selbst da, wo er an die Pforte des Unerforschlichen pocht. Er ist mehr Denker als Dichter, mehr Denker und Dichter als Maler. Darum kann er auch nicht volkstümlich werden. - Es gab in dieser Ausstellung noch einen Raum, in welchem die Kunst sich in ähnlicher Weise zu überirdischen Sphären erhob und alle Gegenwart vergessen ließ: der *Boecklin*-Saal, aber wie ganz anders wussten die Bilder dort von einer überirdischen Welt zu erzählen! Das Gemälde „Die Heimkehr“ mutet an wie ein Volkslied, das köstliche Bild: „Gottvater zeigt Adam das Paradies“ wie ein echtes Märchen. Watts verleiht den Weltkräften, der Zeit, dem Tode, der Liebe, dem

gerührt sein. Aber ein 1870er befelegener Krieger, so ein Paradies der Paradiese. Künstler, und neben 1870 ein „Pöbel“ ergrasste, selbst im Gestalten des englischen Präraffaeliten. Das gilt wird man sich bei jedem Vergleich, how so? wieviel Gesundheit und held deutsche Kraft in der Kunst des großen Baslerstecker. Wer, wie dies

und *Stachnitsky*, seinen Proben, ohne dieses

Lebenselement, nur zu leicht folgt, geht trotz aller Mühe einer tiefer greifenden Wirkung verlustig. - Wenn Watts einem Boecklin gegenüber als Grübler erscheint, so kennzeichnet er jedoch im Hinblick auf eine in Deutschland vor allem durch *Gibel*, *Mu* vertretene Kunstrichtung, welcher neuerdings auch *Poul Hauber* („Die Wundmader“) Zugeständnisse macht, noch ein kerniges und gesundes Schaffen. Das konnte man in München besonders vor den beiden malerisch wie inhaltlich besonders eigenartigen Werken des Belgiers *Kluys* empfinden. Dessen „*Lock my door upon myself*“ betiteltes Gemälde, auf welchem ein Mädchenkopft in seltsamer Umgebung, zwischen roboterartig verteilten Beiwerk, weltabgeschieden, träumerisch vor sich hinblickt, hat viel von der englischen Malerei, aber zu wenig von deren selbst im Rüstselbigen sich gewahrter Klarheit. Auch sehr „Sphärisch“ ist ein nacktes Weib, dessen Gelichter sich vor einem geheimnißvollen Schilbervorhang lüthelt. Das Gemälde ist eine technisch vollendete, aber Verfassungsmäßig jedoch krankhafte Leistung. - Die Gemälde hatten (gibt es nicht?) sonst noch in der Ausstellung



J. S. G. MacDonald, „Die Heimkehr“ (The Homecoming). (E. P. Pöschel)

Gericht, die Gestalt gottähnlicher Menschen, zu denen eine persönliche Beziehung unmöglich ist: von Wesen höherer Gattung, ernst und heil oder voll Anmut und Lieblichkeit, aber stets unnahbar, wie die Gesichter der alten Seher. Boecklin's Herr der Heerschaaren ist ein Greis voll unendlicher Güte, in einem strahlenden Zauberumantel

zu wenig von deren selbst im Rüstselbigen sich gewahrter Klarheit. Auch sehr „Sphärisch“ ist ein nacktes Weib, dessen Gelichter sich vor einem geheimnißvollen Schilbervorhang lüthelt. Das Gemälde ist eine technisch vollendete, aber Verfassungsmäßig jedoch krankhafte Leistung. - Die Gemälde hatten (gibt es nicht?) sonst noch in der Ausstellung

Ausstellungen genug, und dass dies zugelassen wurde, war bei der Lage der Dinge ein arger taktischer Mißgriff, sowohl für die „Sezession“, in der die Werke von *Meibach* und *Seppthamm* eine gar zu komische Rolle spielten, als auch für die Jahresausstellung, welche durch die Arbeiten des Malerischen „Linien-symphonisten“ *Leo Toorop* die Gegnerin noch übertrumpfte. — Es wirkte wie eine Ironie des Schicksals, dass die Sendungen dieser drei Aussteller, welche den Widerspruch am schärfsten und allgemeinsten herausforderten, zu den unstrittenen Zielen der „neuen Schule“ in keinem oder vielmehr in einem gegensätzlichen Verhältnisse standen: sie sind anti-naturalistisch, ohne farbige Wirkung, und entstammen mehr einem reflektirenden als einem künstlerischen Schaffen. Allerdings ist zuzugestehen, dass Toorop sich in seinen Gemälden völlig zum Impressionismus bekennt. —

Wenn der Gegensatz zur „modernen Schule“ in der Gedankenmalerei eines Watts und der malerischen Poesie eines Boecklin mit der königlichen Machtvollkommenheit großer, nur als Einzelpersönlichkeiten aufzufassender Künstler auftrat, so waren auch auf dem Gebiete der Porträts, der Geschichts- und Genrebilder und der Landschaft die Vorkämpfer der Tradition in Achtung ersehender Vereinigung repräsentirt, an ihrer Spitze: *Leubach*, *Arthur Knopff*, *Deffinger*, *E. v. Gebhardt*, *de Vriandt*, *Leibl* und, von Toten, *Meissonier* und der Österreicher *Emil Jakob Schindler*. Das Kabinett des letzteren — es zählte nicht weniger als 15 Bilder — ließ seine Bedeutung in ihrer Größe und in ihren Grenzen vortrefflich erweisen. Mühsam ist er zum Ziel gelangt, auf einer Bahn, die in eigenartiger Weise den Entwicklungsgang der deutschen Landschaftsmalerei im ganzen schildert. An ihrem Beginn: ein Bild voll künstlicher Romantik, ein Märchenwald mit Riesenbäumen und phantastischem Gestrüpp, mit Sonnenstrahleneffekt und einer leibhaftigen Fee, und dennoch von kalter, poesieloser Wirkung. — am Ende: das bis auf die kleinsten Pflützen naturwahre Abbild einer ganz schlichten, von Pappeln umsäumten Chaussee, aber im Schimmer des unwirklichen Abendhimmels von wunderbarer Stimmung. — Einen in sich abgeschlossenen Beitrag zur Kunstgeschichte bot auch der Saal des genialen *Viktor Müller*, der, bei Lebzeiten noch weit weniger richtig geschätzt als sein Genosse im Atelier *Couture's*, Anselm Feuerbach, wohl unmittelbar neben diesem zu nennen wäre. Lätte ihn nicht allzufrüh der Tod ereilt. — *Hans Thoma* hatte bei den Sezessionisten

ausgestellt — gewiss ein Beweis dafür, dass man unter denen, die mit den Verhältnissen unseres Kunsttreibens unzufrieden sind, nicht nur Anhänger des Pleinair und des Impressionismus suchen darf. Thoma ist unter diesen ein Vertreter des Klassicismus. Er sieht plastisch. Seine Menschen stehen uns in voller Körperlichkeit, greifbar vor Augen, die Wolken über seinen Landschaften haben ein bestimmtes, fühlbares Volumen. Mit diesem Zug zum Plastischen hängt es auch zusammen, dass Thoma dem modernen Naturalismus im Grunde abhold ist. Er stilisirt seine Gestalten, er stilisirt selbst die Landschaft. Schon seine Technik weist darauf hin. Thoma wirkt nicht durch Farben, sondern durch farbige Formen und nicht zum wenigsten durch Linien. Seine Aquarelle gleichen häufig den alten Farbenholzschnitten; in einzelnen seiner Werke zeichnet er mit einem ähnlichen Stilgefühl, wie *Franz Stuck*. Den letzteren dürfte man überhaupt viel eher im Zusammenhang mit Thoma nennen, als, wie meist üblich, mit Boecklin. Das bezeugt bereits sein Minervakopf, welcher zum Plakat der Sezession geworden ist, das beweist seine nackte Frauengestalt auf dem Becher („In vino veritas“), ja selbst sein „Sieger“ und die neue Variation seiner „Sünde“, welche freilich auch durch faszinirende Farbenwirkung überrascht. Im Vergleich mit der neuerdings durch den „Modernen Musenalmanach“ bekannt gewordenen Behandlung des gleichen Themas (dort „Sinnlichkeit“ genannt), ist der Gesamteffekt hier schärfer konzentriert. Dort wirken Hintergrund und Umgebung mit — hier spricht die Gestalt allein. Die Schlange hat ihre Lage gewechselt: sie schlingt sich nicht mehr zwischen den Beinen und Armen hindurch, sondern sie umkreist den Oberkörper, dessen wie von goldigem Licht gestreiftes Fleisch aus diesem buntschillernden, glitzernden Rahmen um so berückender hervorleuchtet. Trotz der äußerlich zahmeren Auffassung hat das Bild an Sinnlichkeit nichts eingebüßt, an künstlerischem Reiz und an Feinheit jedoch gewonnen, und die völlig ruhige Haltung giebt, im Verein mit dem faszinirenden Blick der Rättslangen, der ganzen Gestalt etwas Visionäres, das in diesem Sinne an die „Sphinx“ des Belgiers *Knopff* gemahnt, zugleich aber in der günstigsten Weise den plastischer schaffenden Stilisten der Form schätzen lehrt. Noch ist es allerdings kaum zu sagen, auf welchem Gebiet *Stuck's* vielseitige, völlig individuell entfaltete Begabung ihre größten, bleibenden Erfolge erzielen wird. Er ist seinem Endziel noch fern und arbeitet rastlos an sich selbst.

Neben den unausgereiften Versuchen, welche er kraft seiner Potenz, dem Publikum bisweilen zu bieten wagt, legt er von dieser Arbeit allerorten Zeugnis ab. So hatte er in München ein winziges Muschelstillleben, das an koloristischem Reiz in seiner Art kaum übertroffen werden kann. Stück verfügt eben auch über einen ungemein feinen, wenn auch zuweilen etwas gar zu seltsamen Farbensinn. Seinen Haupt Ruhm aber dürfte er doch weniger seinem Farben- als seinem Stilgefühl danken. — Jedenfalls wird die Folgezeit Künstler wie Thoma und Stück von der Haupt schar der modernen Malerschaf sondern. Sie sind Meister der Form, — diese Meister der farbigen Erscheinung als solcher. Das absolute Ideal läge in der Vereinigung beider Richtungen, und ein gewisses Stilgefühl, ein undefinirbarer künstlerischer Takt könnte hier die Brücke bilden.

Mehr und mehr ist innerhalb der verschiedenen Kräfte, welche das heutige Entwicklungsstadium unserer Malerei bestimmen, ein Element hervorgetreten, welches dem Ursprung der neuen Schule im Grunde völlig fern liegt: die Neigung, die gegebene Form auf einen künstlerisch wirksamen Grundtypus zu reduzieren, sie zu stilisieren; und dem entspricht auf dem Gebiete der Farbe die jüngste Entwicklungsphase des „Symbolismus“, bei welcher die natürliche Farbigeit der Dinge lediglich zu einem Tonwerte wird.

Es ist schwer, für diesen künstlerischen Vorgang die rechten Worte zu finden; am ehesten lässt er sich wohl an der in *Antonio Lombardi's* farblosen Zeichnungen herrschenden Auffassungsweise erläutern. Dieselben geben fast durchgängig moderne Frauengestalten wieder: eine Dame bei der Toilette (die Haarfrisur, der Halskragen) oder als Mutter und kunstfertige Stickerin. Das sind scheinbar banale Momentbilder, aber sie wirken wahrhaft klassisch. Wie hier die technischen Mittel auf das denkbar geringste Maß reduziert sind — einfache

Konturzeichnung mit scheinbaregleichmäßigen Estampegrund — so auch die künstlerischen im höheren Sinne: man möchte sagen, dass hier die Bewegung jedes Gliedes, der Kontur jedes Gesichtes, ja selbst jedes Gewandstückes, zu seinem künstlerischen Grundtypus stilisiert ist. Das ist, wenn man nur die Wirkung im Auge behält, ein Zurückgreifen auf die Tradition. Diese Zeichnungen erinnern an die Quattrocentisten, sie können kunsthistorisch mit den Werken der englischen Präraffaeliten verbunden werden. Und ähnlich findet sich auch in Bezug auf die Farbe. Am beszeichnendsten war hierfür in München, neben Gasdara's Porträts im Glaspalast, *Amico's* in seinem dekorativen Gemälde „Venezia“. Frauengestalt selbst, sondern das ganze Gemälde gleicht in seiner reinen



Der Halskragen. Gemälde von A. LOMBARDI.

schon Präraffaeliten verbunden werden. Und ähnlich findet sich auch in Bezug auf die Farbe. Am beszeichnendsten war hierfür in München, neben Gasdara's Porträts im Glaspalast, *Amico's* in seinem dekorativen Gemälde „Venezia“. Frauengestalt selbst, sondern das ganze Gemälde gleicht in seiner reinen

erregt, sondern die Erscheinung einer Vision. Das Bild ist nicht die Stilisierung der Farbe, sondern die Stilisierung der Richtung ihre glücklichsten Beispiele sind gerade auf demjenigen Gebiete zu finden, welches einer solchen Stilisierung zunächst am günstigsten ist: im Porträt. Ich habe hier besonders die Bildnisse des Engländers G. G. G. im Sinn. Die Art, wie er seine Gestalten, es waren meist Kinder, in den Raum stellt, wie er denselben abgrenzt, so dass der indifferente Hintergrund farbiger als ein ungemein feingewähltes Milieu das ganze Korolorit beherrscht und ihm die Stimmung giebt, ist das Ergebnis eines eigenartigen Stilgefühles. Gauguin, Aman Jean und Monet London sind als Maler Vertreter des modernsten Impressionismus, als Künstler aber sind sie jedem Naturalismus, ja selbst dem Realismus durchaus abhold: das Bild der Wirklichkeit wird bei ihnen stilisiert. Man wird diese Erscheinung schart im Auge behalten müssen. Möglicherweise enthält sie den Keim zu einer neuen Entwicklungsphase der modernen Malerei, auf welcher dieselbe nach dem langen Übergangsstadium der naturalistischen und symbolistischen Proben sich wieder mit neu geschulter Kraft den höchsten traditionellen Zielen aller Kunst zuwendet und, zunächst nur die Erscheinung als solche künstlerisch zu ihrem Typus erhebend, allmählich den rechten Ausdruck auch für Geist und Seele der Dinge findet. Spuren dieses Strebens fand man in dieser Ausstellung allerorten, besonders auch in der Landschaftsmalerei.

Den Hauptton gab unter den Modernen freilich

noch der Impressionismus mit seiner neueren Nuancierung an. Ich darf diese an sich wenig glücklichen Schlagwörter hier wohl gebrauchen, ohne missverstanden zu werden. Es ist eine bereits historisch gewordene Thatsache, dass dem modernen Maler das malerische, beziehungsweise das technische Problem als solches im Vordergrund steht, dass er vor allem danach strebt, die „Impression“, den momentanen Eindruck einer Erscheinung, im Bilde festzuhalten und um so eifriger, je eigenartiger das Momentbild und je schwieriger seine Wiedergabe ist; dass auf dieser Grundlage ferner eine Art Stimmungsmalerei entstanden ist, welche die Sprache der Musik auf die Farben zu übertragen sucht. Je mehr das letztere gelingt, um so mehr wird das Bild zu einem Kunstwerk im höheren Sinne, aber auch da, wo lediglich das technische Problem gelöst wird, muss man die Arbeitsleistung anerkennen. Unsere Maler haben wohl allgemach gelernt, dass sie — wenn anders sie nicht auf jeden materiellen Nutzen verzichten wollen — dem Beschauer Konzessionen machen müssen. Unter den Pleinair- und Interieurstudien fanden sich diesmal ungewöhnlich viel anziehende Bilder, die jedem Geschmack willkommen sein dürften, auch in der Sezession, wo beispielsweise *Gottardi Koch's* „Chorknaben“ und das „Interieur“ und *Eitelfeld's* „Bügelzimmer“ als vorzüglich gemalte und gut verkünftliche Genrestücke eine große Reihe in diesem doppelten Sinne verwandter Arbeiten, wie die Interieurs von *Höcker, v. Schottler, v. Schmüdel, Oppler* und *Engel*, eröffneten. (Schluss folgt.)



U. P. S. — Vol. P. 8174.

NEUE PRACHTWERKE.

Unsere Kunst. Mit Beiträgen deutscher Dichter herausgegeben von der *Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler*. Düsseldorf, Verlag von *Hermann Michels*. Fol.

Der Sturm, der seit Jahren die Künstlerschaft Europas erschüttert, zerzaust und zum unterschiedslosen Angriff auf verrottete Zustände und geheiligten Besitz spornt, ist auch der alten Kunststadt am Rhein nicht fern geblieben. Wie sie selbst aus ihrer alten Haut geschlüpft ist und trotz ihrer künstlerisch-litterarischen Vergangenheit, trotz der noch in ihrem Herzen erhaltenen Naturidyllen die Physiognomie einer bamausischen modernen Fabrik- und Industriestadt angenommen hat, so hat auch ein Teil der bildenden Künstler den Drang empfunden, sich von gewissen Fesseln zu befreien und die große Bewegung mitzumachen. Die einzelnen Phasen dieser „Sezession“ haben nur ein lokales Interesse. Nur soviel sei bemerkt, dass sich die Ultras der mit Akademie, Kunstgenossenschaft, Malkasten u. s. w. Unzufriedenen zunächst in einem Lucas-Klub zusammenfanden, der im vorigen Jahre mit einer Mappe von Radirungen vor die Öffentlichkeit getreten ist, und dass diesen ersten Klubisten, die einen etwas exklusiven Charakter trugen, eine „Freie Vereinigung“ gefolgt ist, die zunächst den Vorzug hat, dass sie nicht mit hohlen Phrasen und revolutionären Beschlüssen, sondern mit einer That die Berechtigung ihres Daseins begründet, mit einem Buch in Folioformat, das wir nicht „Album“ — in Rückblick auf alte Düsseldorfer Erinnerungen — nennen wollen. Es ist nicht aus der Spekulation eines Kunsthändlers hervorgegangen, sondern in allen Einzelheiten

das Werk einer Jury, die unabhängig von Verlegerinteressen, den künstlerischen und litterarischen Inhalt einer strengen Prüfung unterzogen und nur das Beste durchgelassen hat, was die Vereinigung zu bieten vermag. Auch die Zeichnung der Einbanddecke rührt von einem Mitgliede, dem Architekten W. Schleicher, her. Die Ornamentik der Umrahmung ist



Herbst. Zeichnung von G. A. BOORMANN.

Verkleinert nach einer Abbildung aus dem Werke
„Unsere Kunst“
MICHELS, DÜSSELDORF



meisterhaft stilisirt; aber das Gekräusel der dünnen Goldlinien auf dem purpurroten Grunde macht einen etwas verwirrenden Eindruck. Er ist vielleicht beabsichtigt, um auf den bunten Inhalt vorzubereiten.

Naturalistische Ausschreitungen oder Wagnisse hat der Beschauer — je nach seinem ästhetischen Standpunkte — nicht zu befürchten oder zu hoffen. Darauf bereitet schon das statt der Vorrede geltende Leitgedicht Ernst Scherenberg's vor, der sich noch niemals naturalistischer Regungen verdächtig gemacht hat. Was er in Verse gegossen hat, ist so vernünftig und zugleich so bezeichnend für den Inhalt dieser artistisch-litterarischen Kundgebung, dass wir das ganze Unternehmen nicht besser charakterisiren können als durch die Wiedergabe der folgenden Strophen:

„Nicht Ritter nur von einer Art
In unsrem Fühlein fechten —
Welch Stil in Schnitt und Wauns und Bart,
Wer möchte darum rechten?

Ob klassisch — oder ganz Natur —
Quillt's aus dem Born, dem vollen.
Willkommen sei's! Wir fordern nur
Ein kraftbewusstes Wollen.

Romanticismus — Impression —
Gleichwertig ihre Schätze:
Ob heller — dunkler Farbenton,
Wer zwingt es in Gesetze?

So abhold sind wir altem Zopf
Wie neusten Modenarren;
Und nimmer soll Hand, Herz und Kopf
In Formeln uns erstarren!

Dies „unsere Kunst“, die zu euch spricht
Aus neuerschloss'ner Halle;
Ihr Schlauchtruf laute nicht „Freilicht“ —
Doch: „Freies Licht für alle!“

Und im Einklang mit diesem Programm finden wir im friedlichen Verein Lehrer der Akademie und junge, frohgemute Anfänger, die Vertreter der Düsseldorfer Genremalerei alten Stils, der gemalten Novelle und des Kostümstücks, und die Wortführer der neuen Richtung, denen das Was? gleichgültig und das Wie?, das koloristische Experiment, die Hauptsache ist, die Romantiker der Landschaft und die modernen Realisten der Stimmung, die, jeder Detaillirung fremd, den Naturausschnitt nur als ein Ganzes sehen. Und dazwischen treiben Phantasten alten und neuen Stils, die bald mit Gnomem und Nixen verkehrten, teils durch neue Gebilde ihres Witzes dem Beschauer Rätsel aufgeben, ihr munteres Wesen. Von Künstlern, deren Namen allen Kunstfreunden vertraut sind, begegnen wir in dieser bunten Reihe den Landschafts- und Marinemalern E. Dücker,

G. Oeder, L. Munthe (s. die beigegegebene Abbildung), Hugo Mühlrig und G. v. Bochmann, den Geschichts- und Genremalern Max Volkhart, Carl Sohn, H. Mücke, Ferd. Brütt, Arthur Kampf und dem humorvollen Zeichner und Illustrator Carl Gehrts. Nicht minder fleißig hat sich der junge Nachwuchs gezeigt, von dem uns die Kunstausstellungen der letzten Jahre schon manche verheißungsvolle Talentproben vorgeführt haben. Auch in ihm findet sich die alte und die neue Richtung bei einander, so dass auch bei der jungen Generation nicht von einem radikalen Bruch mit der Vergangenheit die Rede sein kann. Was uns Heinrich Hermanns, Louis Herzog, H. Liesegang, Otto Heichert, Fritz von Wille, Ad. Lins, Eugen Kampf und E. Kämpfer hier bieten, sind Äußerungen selbständiger, eigenartig sinnender, beobachtender und schaffender Geister, die zusammen bezeugen, dass die Frühlingstürme, die das Kunstleben Düsseldorfs verjüngt, manche schlummernde Blüte zur Entfaltung gebracht haben.

Um eine möglichst gleichmäßige Wirkung zu erzielen, sind die Gemälde, Studien und Zeichnungen durch Photogravüren und Lichtdruck auf Kupferdruckpapier und durch Zinkdruck im Text, zumeist von Meisenbach, Riffarth & Co., zum Teil auch von Römmler und Jonas, Bruckmann, Angerer und Göschel u. a. klar und sauber reproduziert worden, wovon die hier beigegegebenen Proben eine Vorstellung geben.

Auf denselben maßvollen und vermittelnden Ton wie die Künstler haben auch die an dem Werke beteiligten Dichter und Schriftsteller ihre Beiträge gestimmt. Wenn man die Namen Rudolf Baumbach, Julius Wolf, Felix Dahn, Julius Lohmeyer und Ernst von Wildenbruch hört, weiß jedermann, was er zu erwarten hat. Aber auch Karl von Perfall, dessen dichterische Neigungen durch viele Fäden mit dem Naturalismus verbunden sind, hat sich in einer durch hitteres Herzeleid zu idylischem Frieden führenden Novelle, die das litterarische Hauptstück des Werkes bildet, zu einer rein und edel ausklingenden, poetischen Stimmung aufgeschwungen.

ADOLF ROSENBERG.

Sezession. Eine Sammlung von Photogravüren nach Bildern und Studien von Mitgliedern des „Vereins bildender Künstler Münchens“. Berlin, Kunstverlag der Photographischen Gesellschaft, 1893. Fol.

Ein Frauenbild von rätselvoller Schönheit, die Rechte hoch erhoben, ins Unbekannte weisend, doch in sich gefestigt, ernst, heroischenhaft: so steht die

Kunst der Münchener „Sezession“ auf dem von *Klinger* entworfenen Titelblatte des Werkes vor uns, das die Berliner Photographische Gesellschaft soeben herausgibt. München und Berlin also in erneutem Bunde! Wie die nordische Hauptstadt bereitwillig ihre Thore öffnete, als man den Sezessionisten an der Isar das Asyl verweigerte, so bietet sie jetzt ihre vollendete Meisterschaft photographischer Kupferdrucktechnik auf, um den Münchenern in der weiten Welt Bahn brechen zu helfen. Und sie bedürfen solcher Beihilfe! Denn Ausstellungen vergehen, Druckwerke bestehen. Zu den Ausstellungen muss man pilgern, kann sie oft nur allzu flüchtig betrachten; Druckwerke reisen uns nach, suchen den Kunstfreund auf, schmücken seinen Tisch, dienen ihm im stillen Stübchen als immer gern gesehene Augenweide.

Es geschah zum erstenmal, dass die „Sezession“ vergangenes Jahr in getrennter Ausstellung sich dem Publikum zeigte. Hier tritt die neue Kunst nun auch als geschlossene Phalanx in einem photographischen Prachtwerke hervor. Und zwar in glänzender Weise. Ölgemälde, Aquarelle, Pastelle sind in den vorliegenden Photographirungen gleichmäßig stilgetreu und technisch tadellos wiedergegeben. Wir gewinnen in diesen Blättern von der „Sezession“ und ihren Zielen ein vollkommen klares und harmonisches Bild.

In der ersten Lieferung — es sollen deren vier werden — sind es ausschließlich Bilder aus dem Natur- und Menschenleben, welche reproduziert erscheinen; sämtlich von großer Schlichtheit der Motive und der Auffassung. Und doch drängt sich nirgends ein geistloser Naturalismus vor. Es sind nicht Momentphotographieen, sondern Stimmungsbilder, die den Ausschlag geben. Dass in den folgenden Lieferungen auch der geistigen Welt, der Poesie, der Symbolik ihr Anteil zufallen wird, lässt sich denken; außer *Skarblina* und *Liebermann* stehen

ja u. a. *Dettmann* und *Höcker*, *Klinger* und *Pigleben* auf dem Programm!

Man hat es der jungen Schule vielfach vorgeworfen, dass sie mit allzu viel Unfertigem, Halb- und flüchtig Aufgegriffenem vor das Publikum trete. Auch in dem vorliegenden Werke der „Sezession“ finden sich einige nur als „Studien“ bezeichnete Beiträge. Aber sie verschwinden vor den fertigen Bildern, und unter diesen ist kaum eines, das nicht einen persönlichen Stempel trüge, nicht einen durchaus künstlerischen Reiz und Wert besäße. Von den Bildnissen seien z. B. *Josef Block's* Porträt des Violinspielers *Vohnhals* und *Friedrich Ehr's* Damenbildnis, von den landschaftlichen Bildern und Genrescenen vor allem der diesem Aufsatze beigegebene köstliche „Angler“ von *Thomas Theodor Heine*, dann die herrliche Landschaftstudie von *Otto Strätzl*, ferner die einem *Bretton* und *Millais* nachempfundene „Kartoffelernte“ von *Max Liebermann*, sowie die „Holzschläger an der Isar“ von *Wilhelm Trübner* hervorgehoben. Unter den Tierstücken sprechen vor allen der komisch würdevoll dastehende „Marabu“ von *Hubert von Rejden* und die Beiträge von *Zügel* und *Victor Wischnaupt* für die Meisterschaft ihrer Urheber. Ein bäuerliches Genrebild von intemem Reiz giebt *Frit; von Ude* in seiner ganz vorzüglich reproduzierten „Heiligen Familie“, in der nur der Schimmer des verklärten Sonnenlichts, das durch die Bäume bricht und über der Wiege des schlafenden Kindehens ausgebreitet liegt, die Beziehungen zu den biblischen Gestalten andeutet.

Was die Künstler der „Sezession“ hier bieten, will wie alle Bemühungen der neuen Generation mit liebevoller Prüfung hingenommen sein; wer es aufmerksam betrachtet und nicht um seiner Neuheit willen schlechtweg verwirrt, wird eine Menge feiner Schönheiten und hoffnungserweckenden Lebens darin finden. C. v. L.









Kopfstücke. Von A. ...

LIONARDO DA VINCI UND DIE BERÜHMTESTEN WEIBLICHEN BILDNISSE IM LOUVRE UND IN DER AMBROSIANA.



WELCHE lohnendere Aufgabe kann es heutzutage für den wahren, lebendig empfindenden Kunstfreund geben als die, der Natur und dem Geiste der erhabensten Meister der Kunst immer näher zu treten, ihren Eigenschaften möglichst gerecht zu werden und zu einem klaren Begriff ihres inneren Wesens zu gelangen? Mag unter den Kunstgelehrten noch lange Streit herrschen über dies oder jenes Problem der Kunstgeschichte, mögen diese einander schelten und bekämpfen über die Satelliten der großen Planeten; vergebens würde man sich der Hoffnung hingeben, die Gemüter eines größeren Kreises von Menschen dafür zu interessieren und zu erwärmen. Erträulich hingegen muss jedem human Gesinnten die Wahrnehmung sein, dass die großen Gestalten der Menschheit, dank den Ergebnissen der modernen Forschung, sich nach und nach in den Denkmälern ihrer Tätigkeit immer klarer, von den Nebeln befreit, die sie früher verschleiert hatten, unseren Blicken darstellen. Allgemein sollte anerkannt werden, dass unter den großen Fortschritten, auf welche die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts stolz sein darf, die wachsende Einsicht in Sachen der Kunst keineswegs die geringste Errungenschaft ist.

Ist man nicht erst seit ganz kurzer Zeit zu der Einsicht gekommen, wie sehr der Inbegriff der Kunst Raffaels im Laufe der Jahrhunderte arg entstellt worden war? Wobei zugleich anerkannt werden musste, dass angesichts der unermesslichen Zahl von Werken, die ihm früher allenthalben zugeschrieben wurden, seine in der That beschränkte Lebensfrist von 37 Jahren wohl auf ein ganzes Jahrhundert hätte ausgedehnt werden müssen! Man sehe nur, wie es noch heutzutage in einem weniger vorgeschrittenen Lande, wie Spanien, mit diesen Dingen beschaffen ist, wo in dem herrlichen Museum des Prado nicht weniger als zehn Gemälde, und darunter mehrere weltberühmte, unter dem Namen des Urbänden aufgehängt sind, während doch bei näherer Betrachtung nur zwei davon auf eine eigenhändige Ausführung von ihm Anspruch machen können.

Ähnlich verhält es sich mit dem Missbrauch, der mit dem Namen Lionardo's getrieben worden ist. Er müsste ein ganz anderer gewesen sein, als er wirklich war, wenn er alles das hätte machen sollen, was man ihm zumutete. Darüber sind wir durch die Veröffentlichungen seiner Manuskripte hinlänglich unterrichtet; wir kennen jetzt das ungeheure Maß seiner Vielseitigkeit, durch die ihm, die Zeit und die Lust zur Ausführung eigenlicher Kunstwerke der bildenden Kunst erhellend beschieden werden musste. Zwar trägt das wenige, was uns

diesem Gebiete ihm thatsächlich angehört, ein so bestimmtes Gepräge seiner außerordentlichen Natur, dass man schon durch eine eingehendere Prüfung desselben zu dem Resultate gelangen kann, sein Eigentum von dem seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer zu unterscheiden. Die herrlichste Ergänzung seiner künstlerischen Anlagen aber thut sich uns in einem anderen reichen Schatze auf, der glücklicherweise wohl zum großen Teil noch erhalten ist, nämlich in seinen Handzeichnungen. Freilich ist auch für diese erst in neuerer Zeit ein sicheres Kriterium gewonnen worden.¹⁾ Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, der mag sich davon belehren lassen und wird schließlich den innigen Genuss haben, der aus der Überwindung von althergebrachten Vorurteilen erwächst.

Das Verdienst, über die künstlerische Natur Leonardo's ganz neues Licht verbreitet zu haben, namentlich durch seine praktische Kritik der echten Handzeichnungen, gebührt vor allem dem unvergesslichen Giovanni Morelli, sodann Herrn Dr. Jean Paul Richter, dessen bekanntes, in englischer Sprache veröffentlichtes Werk uns eine Fülle von Anschauungen zur Erhärtung der Lehren Morelli's gewährt. In den echten Zeichnungen Leonardo's, oft nur leichten, flüchtig hingeworfenen Skizzen, bisweilen aber auch ganz fein ausgeführten Studien, lebt der Genius des Künstlers wieder vor unseren Augen auf. Abgesehen von den materiellen Kennzeichen seiner Zeichungsweise, welche aus dem Umstände zu erklären ist, dass er sich auch beim Schreiben der linken Hand zu bedienen pflegte, sind denselben, ihrem geistigen Gehalte nach, ganz besondere Züge eigen. Wir haben uns bereits in einem anderen Artikel dieser Zeitschrift bei Gelegenheit eines Vergleiches zwischen Leonardo und Holbein in dem Sinne ausgesprochen, dass ersterer von keinem anderen Meister an Lebendigkeit, an Grazie, an Gewandtheit der Hand übertroffen worden ist.²⁾ War dieser Anspruch dort in Bezug auf die Handzeichnungen gethan, so dürfen wir ihn hier wohl auch auf Leonardo's Gemälde ausdehnen und dadurch, sowie durch die dem Meister ganz eigene Tiefe in der Behandlung des Hell-

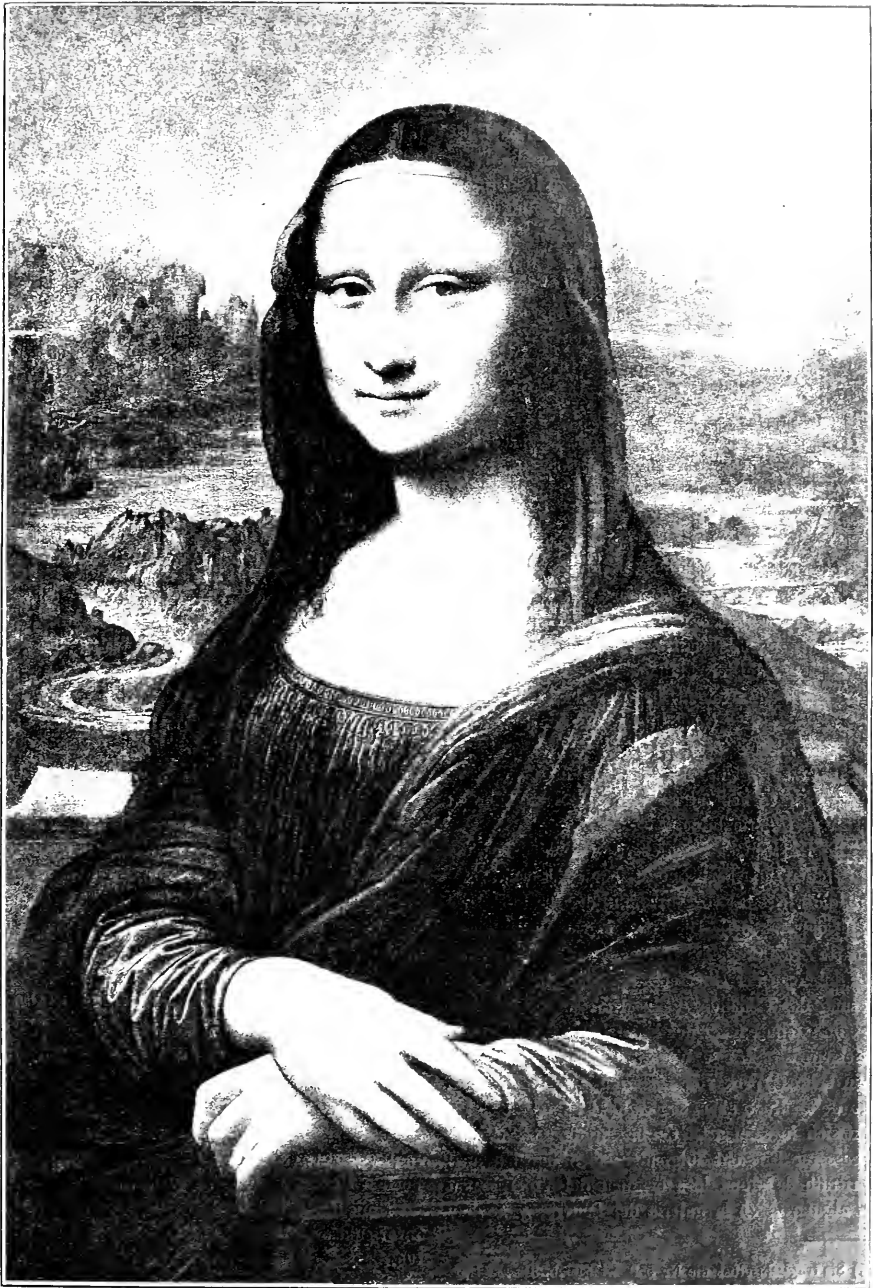
dunkels, sein Werk von denjenigen der Schüler und Nachfolger unterscheiden.

I.

Es liegen uns drei Bildnisse vor, die von den Nachkommen des Meisters (gewiss nicht von seinen Zeitgenossen) bis auf den heutigen Tag insgemein ihm zugeschrieben wurden. Was aber dem Auge einer harmlos unkritischen Zeit nicht aufgefallen ist, darf demjenigen nicht mehr entgehen, dem es gegeben ist, mit aufgeschlossenem Sinn der Wahrheit nachzuforschen. Betrachtet und vergleicht man ohne vorgefasste Meinung diese berühmten Bildnisse, so kann es dem geübten Auge nicht verschlossen bleiben, wie sehr dasjenige der Mona Lisa den anderen beiden an geistigem Gehalt überlegen ist. Der erste deutlich erkennbare Unterschied wäre, wie uns dünkt, der, dass die anderen beiden offenbar als Porträts im eigentlichen und bestimmten Sinne des Wortes sich uns darstellen, während dagegen die zauberhaft schöne Gioconda eine Erscheinung ist, welche zugleich auf ganz besondere Weise an die Lösung eines psychologischen Problems denken lässt. Wo könnte man in der That ein anderes Bildnis finden, in welchem die *Seel*e der dargestellten Persönlichkeit so innig und so fein sich ausspricht, wie in diesem? Ein Umstand, der uns von Vasari mitgeteilt wird, scheint zu bestätigen, dass es dem Künstler vor diesem Modell darum zu thun war, dasselbe in einer besonderen Gemütsstimmung aufzunehmen; wir meinen die Erzählung, dass Leonardo, wenn er an dem Porträt malte, dafür gesorgt hatte, dass jedesmal eine Gesellschaft von Sängern, Musikern und Possenreibern zugegen war, damit die anmutige Frau durch deren Spiel erheitert und ihr das *melaucholische* Aussehen genommen würde, welches gar oft von der Malerkunst den Bildnissen aufgeprägt wird. Die Landschaft des Hintergrundes offenbart ein bisher nie dagewesenes, großartig unbestimmtes, phantastisches Element, an dem der Künstler in ähnlicher Weise in seinen größeren Gemälden, der Jungfrau in der Felsengrotte und der hl. Anna (ebenfalls im Louvre), sein Gefallen geäußert hat. — Dass übrigens die menschliche Erscheinung von keinem anderen Künstler so wie von Leonardo erforscht worden ist, das bezeugt — von den zahlreichen Zeichnungen, in denen er den Menschen nach allen möglichen Seiten dargestellt hat — gerade dieses einzig dastehende Porträt der Mona Lisa. Man betrachte nur die Modellirung des Gesichts in all seinen einzelnen Teilen, die unübertreffliche Feinheit der Hände sowohl in der Form

1) Eine Bestätigung dieses Kriteriums im Widerspruche zu den von anderer Seite erhobenen Einwendungen glaube ich in einem Aufsatz gegeben zu haben, welcher in der florentinischen Zeitschrift *Arte e Storia* vom 25. März 1888 erschienen ist.

2) „Leonardo da Vinci's and Hans Holbein's d.j. Handzeichnungen in Windsor“, Neue Folge I, 215.



THE MONA LISA

als in der Bewegung, die ungezwungene Behaglichkeit der ganzen Erscheinung, mit ihrem herabrieselnden Lockenhaar, dem leichten Schleier und den merkwürdig faltenreichen Gewändern und man sage uns, wo man im Ernst ein gleich ausgeführtes Bildnis aufzutreiben wüsste, das diesem an die Seite zu stellen wäre. Wir stehen nicht an zu behaupten, dass es ein *Unicum* im eigentlichen Sinne des Wortes ist, als eigenhändiges, von Lionardo ausgeführtes Porträt; wohlverstanden unter den Werken, die von ihm noch erhalten sind, zu denen wir kaum noch die fast gänzlich zu Grunde gegangenen Bildnisse des Lodovico il Moro und seiner Gemahlin auf der großen Freskowand der Kreuzigung von Montortano im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand rechnen können.

Da die junge Mona oder Madama Lisa, Tochter des Ant. Maria di Noldo Gherardini, sich bekanntlich mit dem 1460 geborenen Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo (weswegen sie auch mit dem Namen la Gioconda bezeichnet wurde) im Jahre 1495 als seine dritte Frau in Florenz verehelichte, so kann kein Zweifel über die Zeit obwalten, in welcher sie Lionardo gemalt hat. Es muss nämlich in den ersten Jahren nach 1500 geschehen sein, nachdem der Meister Mailand verlassen und sich wieder nach der Heimat begeben hatte. Wie es dann kam, dass das Gemälde nicht lange Zeit nach seiner Entstehung nach Frankreich in Besitz des Königs Franz I. gelangte, ist uns nicht überliefert. Genug, dass es heutzutage eine der Hauptzierden der Louvre-Galerie bildet.

Alle Kopieen davon giebt es verschiedene; die dem Original am nächsten stehende ist wohl diejenige, die wir selbst vor kurzem in der Prado-Galerie in Madrid gesehen.¹⁾ Die strenge, wenn auch ziemlich harte Zeichnung, die treffliche solide Maltechnik haben mich zu der Überzeugung gebracht, dass der Ursprung des Gemäldes sehr früh, d. h. höchstens einige Jahrzehnte nach der Entstehung des Originals anzusetzen ist. Lange wurde das Bild in Madrid als ein echtes Werk von Lionardo angesehen; Don Pedro de Madrazo aber, der es als Kopie bezeichnet, drückt sich in seinem letzten beschreibenden Katalog mit besserer Einsicht folgendermaßen darüber aus: „El retrato de Mona Lisa original del Vinci es sin duda alguna el de la galeria del Louvre, y no hay

mas que recordar la manera como estan ejecutadas las sombras y la parte luminosa de las carnes del retrato de Paris, verdadero miraglo del arte, comparada con les tintas un tanto pesadas del nuestro para convencerse de aquella verdad.“ — Wenn derselbe Autor aber weiterhin zwischen zwei verschiedenen Urteilen schwankt, nämlich zwischen den von verschiedenen „sehr kompetenten Professoren“, wie er sie nennt, welche in dem Madrider Bilde den Pinsel des Carlo Dolce zu erkennen glauben und denjenigen von anderen Kritikern, „non meno respetables“, welche es einem flämischen Maler zuschreiben möchten, so muss man daraus schließen, dass der Herr Verfasser des Katalogs sich mit den fremden Schulen nicht sehr vertraut gemacht hat. Es dürfte denn doch keine so schwere Sache sein, einen Carlo Dolee von einem Flämänder zu unterscheiden. Ein solcher aber war es gewiss, einer nämlich aus der großen Schar der Verehrer und Nachahmer Lionardo's und der lombardischen Schule, welcher dieses Werk zu stande gebracht hat; denn die Glätte der Farbe, die bestimmte, harte Zeichnung, die sowohl in den Unrissen der Hände als auch in denen der Falten und der Haarlocken hervortritt, sind hinreichende Zeugnisse für eine solche Abstammung. Wir müssen gestehen, vor dem Bilde konnten wir uns nicht des Gedankens erwehren, dass es möglicherweise von demselben Maler herkommen könnte, der den auferstandenen Christus in der Galerie zu Berlin gemalt hat. Vielleicht war es hauptsächlich die steife rechte Hand der Dargestellten, mit ihren scharfbegrenzten Nägeln, die uns an die S. Lucia des Berliner Gemäldes gemahnte. Wie dem nun sei, wenn wir auch die Identität des Urhebers der erwähnten Bilder in Madrid und in Berlin nicht bestimmt zu behaupten wagen, so tragen wir dennoch kein Bedenken, in den beiden die Hand eines flandrischen Nachabmers zu konstatiren.

Den Kunstfreunden, die sich für dergleichen Fragen interessiren, möchten wir raten, wenn es ihnen nicht möglich ist, die besprochenen Gemälde in Paris und Madrid zu sehen, sich zu ihrer Belehrung die zwei großen Braun'schen Photographieen nach denselben zu verschaffen. Sie werden schon in diesen vortrefflichen Aufnahmen manchen beziehenden Unterschied zwischen dem italienischen und dem niederländischen Maler wahrnehmen können. Zwar sind uns die Stimmen bekannt, welche behaupten, dass die Zurückführung von italienischen Kunstwerken auf deutsche oder flämische Kopisten gar zu oft unbegründeterweise versucht worden sei. Eine

1) Sie trägt daselbst die Nr. 559, ist gleichfalls auf Holz gemalt und soll in 0,76 hoch und 0,57 breit sein. Das Louvrebild wird als in 0,77 hoch und 0,56 breit angegeben.



solche Warnung soll gewiss nicht unberücksichtigt bleiben. Wenn aber weiter bemerkt wird, dass die meisten Kopien und Nachbildungen von Nordländern nach italienischen Originalen von letzteren weit entfernt seien, so möchten wir dagegen einwenden, dass diese Verschiedenheit geringer oder größer sein kann, je nachdem die Kopisten oder Nachahmer selbständige oder abhängige Künstler gewesen sind und dass diese Unterschiede noch der gehörigen Untersuchung und Bestimmung harren.

II.

Das andere weltbekannte Bildnis im Louvre, welches noch immer als ein Originalwerk Lionardo's angesehen zu werden pflegt, ist dasjenige der vereintlichen Belle Ferronière. Dass dasselbe gleichfalls ein edles charakteristisches Werk aus der Blütezeit der italienischen Kunst ist, wird niemand in Abrede stellen; ob es aber auf die Höhe einer Schöpfung des allervollendetsten Künstlers gestellt werden kann, das muss erst erwogen werden.

Da es keine quellenmäßigen Nachrichten giebt, welche dieses zweite Bildnis als ein Werk Lionardo's bezeichnen, so sind wir umso mehr berechtigt, dasselbe vorurteilsfrei mit den sicherstehenden Werken desselben in Vergleichung zu ziehen. Betrachten wir nun einerseits den kostbaren Vorrat an *echten* Handzeichnungen Lionardo's, welche namentlich in den Sammlungen von Windsor, Paris, Florenz und Venedig aufbewahrt werden, und andererseits seine an den Fingerspitzen abzählenden Werke der Malerei, die sich noch erhalten haben, so ist es schwer möglich, zu verkennen, dass in der Erscheinung der sog. Belle Ferronière, trotz ihrer bestechenden Eigenschaften, etwas Befangenes und Steifes liegt, was mit der freien, über alle Maßen gewandten Hand Lionardo's nicht übereinstimmt noch übereinstimmen kann. Vor allem die Behandlung des Haares! Diese harte und kompakte Masse, die einer Perücke ähnlich sieht, wann hat sie der Meister je so gemacht? Ist sie nicht gerade das Gegenteil von dem, was uns in seinen Köpfen, auch wo es sich um Porträts handelt, begegnet, da er immer an den geschwungenen leichten Linien sich gefiel? Gut gezeichnet sind zwar die Gesichtszüge des Pariser Porträts, aber im ganzen doch etwas plump für Lionardo; wobei noch zu bemerken ist, dass auch die bestimmte Angabe der Augenbrauen gegen die Urheberschaft des Meisters zeugt, da er durchgehends, wie Morelli richtig beobachtet hat, an seinen weib-

lichen Figuren dieselben gar nicht zu betonen pflegte.¹⁾ Vergleicht man endlich die Behandlung aller zur Kleidung gehörigen Details, so dürfte man vollends einsehen, dass der fast ängstliche Fleiß, der darauf verwendet worden, dem über das Kleinliche durchwegs erhabenen Geiste Lionardo's nicht entsprechen kann. Ja, wir möchten fast so weit gehen, zu behaupten, dass das Motiv des Ornaments, welches im Saum des Halsausschnittes am Kleide durchläuft, kein spezifisch Lionardisches, wohl aber ein der gleichzeitigen lombardischen Schule eigentümliches ist.²⁾

Ob Lionardo je dergleichen vollendete Porträts auf geschlossenem dunklen Hintergrunde gemalt habe, wollen wir dahingestellt lassen, da uns die nötigen Vergleichungspunkte dafür fehlen. Wenn wir außerdem nicht unbedingt darauf bestehen wollen, dass der große Meister in einer ähnlichen Darstellung gerne beide Hände oder doch eine Hand auf die Brüstung, womit die Figur begrenzt ist, gelegt haben würde, so können wir uns doch nicht der Überzeugung verschließen, dass, wenn hier auch nur eine Hand vorkäme, dieselbe wieder ein sprechendes Zeugnis gegen die Urheberschaft Lionardo's abgelegt haben würde.

Nun hieße es aber, den wahren Autor anzugeben! Das ist freilich ein gut Teil schwieriger, besonders bei dem keineswegs untadelhaften Zustande des Gemäldes, welches hauptsächlich in der Karnation, durch eine in früheren Jahren vorgenommene Reinigung, verwirren worden sein muss. Immerhin muss sich gewiss mit der Zeit die Überzeugung ausbreiten, dass dieses Bildnis doch um eine Stufe niedriger steht als die authentischen Werke Lionardo's, wiewohl es unter seinem künstlerischen Einfluss entstanden ist. Hat die moderne Forschung bereits nachgewiesen, dass das Lünenbild im Kloster von Sant Onofrio in Rom vielmehr dem Schüler Beltraffio als dem Meister angehört³⁾, dass die großartige, aber wilde Madonna (il Madonnone gen.) in Vaprio, unweit von Mailand, sich als nichts anderes

1) In Bezug auf die Mona Lisa mag hier noch darauf hingewiesen werden, dass sie im Originale völlig ohne Augenbrauen ist, wohingegen in der Madrider Kopie dieselben mit einem scharfen Strich angegeben sind.

2) Dasselbe Motiv kommt besonders in alten Rahmen öfters vor. Ein Beispiel davon hat man u. a. in dem ursprünglichen Teile des später vergrößerten Rahmens des Madonnenbildes von Boltraffio im Museo Poldi Pezzoli vor Augen.

3) S. die vergleichenden Abbildungen und Besprechungen in meinem Aufsatz über das Museo Poldi Pezzoli in der Zeitschrift für bildende Kunst vom Jahre 1881.

als ein Werk des geistvollen Sodoma herzustellen¹⁾, dass ferner das bekannte weibliche Profilporträt in der Ambrosiana, wie wir es im Nachfolgenden bestätigen werden, unbedingt dem Lionardo entzogen und einem untergeordneten Mailändischen Maler zuerkannt werden muss, dass endlich die nicht weniger bekannte Madonna, welche aus dem Hause Litta vor Jahren in die Petersburger Galerie übergegangen ist, jedenfalls auch von einem lombardischen Meister herrührt, der sich höchstens einer Vorlage von Lionardo bediente²⁾, so hat wohl auch die Stunde geschlagen, in der man sich in Bezug der sogenannten Belle Ferronière eines Besseren belehren lassen mag. Wiewohl die edle Auffassung des Antlitzes, die wohl abgerundeten, durch eine einfache Verteilung von Licht und Schatten angegebenen Formen, die großen sinnigen Augen und der regelmäßige, wellenförmige Mund uns zu der Ansicht unseres jungen Freundes Carl Luser hinneigen lassen, dass als Urheber dieses Gemäldes der Mailänder Edelmann (Giov. Ant. Beltraffio angesehen werden dürfte³⁾, so glauben wir doch, dass es angesichts der beschränkten Anhaltspunkte schwer halten wird, zu einer ganz genauen und überzeugenden Bestimmung des rätselhaften Bildes zu gelangen.

III.

Anders verhält es sich mit dem Profilbildnis in der Ambrosiana zu Mailand. Hier können wir schon sicheren Schrittes vorgehen. Unsere Freude an diesen reinen Zügen ist eine volle und aufrichtige; der Duft eines jungfräulichen Gemüths umweht dieses edle Geschöpf.

Wenn wir trotzdem erklären müssen, dass wir es für unmöglich halten, das Werk für einen unmittelbaren Ausfluss des Genius unseres Lionardo zu halten, so soll damit nur betont werden, dass die italienische Kunst in jenen glücklichen Zeiten selbst durch ihre Meister zweiten Ranges so große Wirkungen zu erzielen vermochte, dass die späten Nachkommen den Zauber derselben sich nur durch das Walten der höchsten Genien erklären konnten.

Soviel ist aber gewiss, dass nach alledem, was von Morelli zum erstenmal über das Bildnis der

Ambrosiana im Zusammenhang mit manchen anderen ähnlicher Art auseinandergesetzt worden ist, niemand sich mehr für einen Kenner der Kunst Lionardo's ausgeben dürfte, der noch mit unerschütterlicher Zuversicht an dessen Urheberschaft bei diesem Profilbildnisse festhielte. Die Merkmale, die in Lermolieff's „Kunstkritischen Studien“, Bd. I, S. 231 ff. angegeben sind, um den Maler, dem es in der That angehört, nämlich den Mailänder Ambrogio de Predis darin zu erkennen, sind so bestimmt und so zwingend, dass es kaum noch nötig erscheint, weiteres zu sagen. Ich möchte nur hinzufügen, dass die ganze Auffassung und Darstellungsweise trotz ihrer Reize doch etwas so Beschränktes, so Steifes an sich hat, namentlich in der Behandlung der Nebensachen, dass man dadurch zunächst an einen Miniaturmaler erinnert wird.

Was nun die Frage nach der dargestellten Persönlichkeit betrifft, so ist bereits viel darüber verhandelt worden. Dass sie, wie bis vor wenigen Jahren angenommen worden, für die Gemahlin des Lodovico il Moro, d. h. Beatrice d'Este anzusehen sei, ist schon längst durch Vergleiche widerlegt worden. Auch der später von Morelli vorgeschlagene Name der Bianca Maria Sforza, der Gemahlin des Kaisers Maximilian, musste aufgegeben werden, nachdem Fr. Lippmann in Berlin in den Besitz eines sicheren Porträts derselben Person gelangt war¹⁾, eines Porträts, dessen Urheber, dank den Untersuchungen Morelli's, sofort als der von ihm entdeckte Ambrogio de Predis bezeichnet werden konnte.

Wir können also vor der Hand nur die Vermutung aussprechen, dass die in dem Bildnisse der Ambrosiana dargestellte junge Frau auf eine Person aus der Umgebung der Sforza zu beziehen sei, da sie in ihren Zügen mit keinem der bekannten Glieder jener herrschenden Familie übereinzustimmen scheint, in deren Diensten der Maler bekanntlich stand.

Dass, was wir hier besonders betonen möchten, ist der innerliche Unterschied zwischen dem Wesen Lionardo's und demjenigen der gleichzeitigen lombardischen Kunst. Dass die Erkenntnis eines solchen Unterschiedes noch immer nicht allgemein durchgedrungen ist, lässt sich begreifen.

Den Verteidigern der Meinung, dass unser Porträt ein eigenhändiges Werk Lionardo's sei, möchten wir die Frage stellen, in welche Periode seiner Kunst-

1) S. die Abbildung davon auf der Tafel unseres Buches „*Arte Italiana del Rinascimento*“, Milano, Fratelli Dumolard editori, 1891.

2) S. die Handzeichnung im Louvre, fotogr. von Braun.

3) Man vergleiche dieses Bildnis namentlich mit einem anderen, sicheren Frauenporträt von Beltraffio im Besitze des Grafen General del Maino in Mailand.

1) S. den Aufsatz von W. Bode im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen v. J. 1889, Heft 2, mit trefflicher Abbildung.



Die Frau in der Kirche (Katholische Kirche) in der Amalgraben (1. Mal)

entwicklung sie es dann setzen wollten. Sollte jemand dasselbe als ein Jugendwerk des Meisters bezeichnen wollen, d. h. als vor seiner Übersiedelung nach Mailand entstanden, so wäre dagegen einzuwenden, dass nicht nur die Tracht, sondern auch die Maltechnik durchaus einen lombardisch mailändischen Stempel an sich tragen, verschieden von demjenigen, der den gleichzeitigen Werken der Malerei in Toskana aufgeprägt ist. Zu Lionardo's reiferen Jahren aber, in die so tief durchdachte Werke wie sein Abendmahl und seine Mona Lisa gehören, passt das schlichte und befangene Mädchenprofil noch weniger. Sieht man es sich näher an, so wird man bekennen, dass der Gebrechen darin gar zu viele vorkommen. Die äußerst scharfe Angabe der Gesichtszüge, die unschöne, geradezu abnorme Form des oben zugespitzten Schädels, die, wie sie Lermohief richtig bezeichnet, jäh herabfallende Linie vom Nacken auf den Rücken (Kunstkritische Studien I, 239), ja das Kleinliche in der ganzen Ausführung überhaupt hätte sich Lionardo nie, am wenigsten aber in den besten Jahren, zu Schulden kommen lassen.

Alle diese Einzelheiten lassen sich um so bestimmter in diesem Bilde nachweisen, als es glücklicherweise in gutem Zustande der Erhaltung auf uns gekommen, was leider mit dem der sogenannten Belle Ferronière nicht der Fall ist. Sie dürfen insofern mit guter Zuversicht als bestimmte Merkmale des Ambrogio de Predis angesehen werden, dessen Existenz seit der Zeit feststeht, da es dem genannten Kritiker gelang, seine abgekürzte Namensbezeichnung in dem Ambraser Profilbildnis des Kaisers Maximilian richtig zu lesen, während sie früher irrtümlicherweise auf Ambr. Borgognone gedeutet worden war.

Ambrosius de Predis ist uns bis zum heutigen Tage nur durch eine beschränkte Zahl von Porträts bekannt. Dass aber seine Schöpfungen in diesem Fache wiederholt für Werke Lionardo's angesehen worden, ist erwiesen; hier dafür wenigstens zwei Beispiele. Das eine ist das anmutige Jünglingsbildnis in der Sammlung Morelli¹⁾, das andere das Bildnis im Besitze des Herrn Fuller Maitland in England, welches ein authentisches Werk des Ambrosius de Predis oder Preda ist. Letzteres wurde zwar von dem früheren Besitzer, dem Grafen Archinto aus Mailand, auf den Namen eines Vorfahren bezogen,

während ja schon aus der Deutung der zusammengestellten Buchstaben des Monogramms, womit es versehen, auf Ambrosius Preda Mediolanensis zu schließen ist.²⁾

Merkwürdigerweise ist uns in Bezug auf letzteres Gemälde ein schriftliches Dokument erhalten, aus dem sich ergibt, dass der Verfasser der „Kunstkritischen Studien“, als er noch kein ausgemachter Kritiker, sondern ein jugendlicher Enthusiast war, das Bildnis als ein echtes Werk Lionardo's bewundert hatte. Wir entnehmen dies aus einem in seiner lebendigen Weise geschriebenen Briefe, den er am 3. März 1817 an einen seiner guten Freunde in Bergamo gerichtet hatte. Er giebt ihm darin Bericht über seinen Besuch im Hause Archinti und hebt dabei folgendermaßen an:

„Durch die gütige Vermittelung meines Tischgenossen Crivelli wurde ich gestern der Gräfin Archinti vorgestellt, die sodann die besondere Gefälligkeit hatte, uns eigenfüßig in ihren Zimmern und Sälen herumzuführen und uns zugleich ihre kostbaren Bilder zu zeigen. Und darauf, ja einzig darauf war unsere Visite gemünzt. — Einen solchen Luxus habe ich nicht leicht gesehen, — es ist die Wohnung einer Königin. — Unter den vielen Bildern werde ich bloß diese vier herausheben: erstens und vor allem den Lionardo da Vinci. Er ist ein junger Mann mit blonden Haaren, lieblichen, etwas melancholisch träumerischen blauen Augen und einem zarten und höchst feinen Mund und Kinn. Er trägt einen kleinen Pelz über die Schultern und hält in der linken Hand einen Zettel, worauf geschrieben steht: 1494 — ann. 20 und *ARX* — (flüchtig und nicht richtig angegebenes Monogramm) — also Archinti. Ein reizenderes Bild lässt sich nicht leicht sehen — es sieht so naïv, so jugendlich aus, als ob der Tau des Genius des Künstlers darauf ruhte. Die Hand ganz osteologisch richtig gezeichnet und doch vollkommen verzeichnet; auch das Pelzwerk noch ganz schülerhaft gemacht, aber sonst so lebendig und geistvoll hingestellt, dass man sich kaum von diesem Juwel zu trennen vermag. — Die Gräfin hatte selbst ihre Freude, mich so begeistert zu sehen.“²⁾

Was soll denn aus dem Widerspruch zwischen

1) S. „Kunstkritische Studien“ I, 239.

2) Das zweitgenannte Bild war ein Porträt eines Cardinals Archinti von Tizian, das dritte und vierte zwei Landschaften von Salvator Rosa. Ferner wird einer reichen Kupferstich- und Handzeichnungssammlung gedacht, alles leider seit Jahren in der weiten Welt zerstreut.

1) S. dessen Abbildung und Besprechung in „La Galleria Morelli in Bergamo“. Fratelli Bolis editori, Bergamo 1892.

diesem jugendlichen Eindruck und dem reiferen Urteil desselben Mannes gefolgt werden? Sollte etwa jemand Anstoß daran nehmen, oder nicht eher den Entwicklungsgang des menschlichen Geistes darin

erkennen, welcher zuerst nur von den Anschauungen des Gefühls beherrscht wird, später aber den Schlüssen der vernünftigen Überlegung Raum giebt?

GUSTAV FRIZZONI.

ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGES.

VON KARL WOERMANN.

MIT ABBILDUNGEN.

(Fortsetzung.)

III.



LS Ismael sich nun mit seinen Kindern allein in seinem Hause sah, hatte er keinen anderen Gedanken mehr als deren künstlerische Erziehung. Sie vor den Augen der Welt verbergend, sie nur Nachts spazieren führend, sie den ganzen Tag unablässig zur Arbeit anhaltend, nur seinem eigensten Lehrgange folgend, unterrichtete er sie mit der äußersten Strenge im Zeichnen und Malen. Sein älterer Sohn Karl Moritz hielt die Behandlung nicht aus. Er entfloh dem Elternhause, wurde in Prag katholisch, schloss sich den Jesuiten an, wurde Hauslehrer bei den Söhnen des Grafen von Seau und des Baron von Grünthal und erhielt endlich eine Anstellung als Lehrer der französischen und italienischen Sprache an der Ritterakademie zu Kremsmünster in Österreich, wo er starb. In den Akten des Dresdener Hauptstaatsarchivs erscheint später nur seine Witwe, die nach seinem und Ismael's Tode die größte Mühe hatte, ihren Erbteil nach Österreich ausgeliefert zu erhalten. Die sächsische Regierung behauptete, dessen Auszahlung nicht zugeben zu können, da Karl Moritz Menges ohne Erlaubnis ausgewandert sei; erst als die österreichische Regierung, die den Rechtsgrund dieser Weigerung bestritt, mit Repressalien drohte, erhielt die Witwe Menges in Kremsmünster (1782) ihren Erbteil. Im Menges'schen Hause aber war nach der Flucht des Karl Moritz nie mehr von ihm die Rede. Ismael tröstete sich damit, dass seine strenge Erziehung bei seinen beiden Töchtern und besonders bei seinem jüngeren Sohne Anton Raphael um so besser anschlug. Ohne natürliche Veranlagung hätte Anton

Raphael seines Vaters Willen freilich nicht erfüllen können; aber ohne die eiserne Zucht, die ihm sein Leben lang nachging, hätte er es wahrscheinlich auch nicht gethan. Er „sollte und musste“ ja. Wozu hieß er sonst Anton Raphael? Es sind ihm auch niemals Zweifel daran aufgestiegen, dass Antonio da Correggio und Raffaello da Urbino, seine Paten, neben denen er als dritten im Bunde höchstens Tizian gelten ließ, die einzigen wirklichen Maler der Welt seien, die einzigen Meister, auf deren in eins verschmolzener Nachahmung das ganze Heil der Zukunftskunst beruhe. In seinen späteren Schriften ist dies der unzähligmahl wiederholte und abgewandelte Leitgedanke, der ursprünglich offenbar von seinem Vater Ismael herrührte.

Es war daher nur folgerichtig, dass Ismael sich schon, als Anton Raphael sein zwölftes Lebensjahr erreicht hatte, entschloss, mit seinen Kindern nach Italien überzusiedeln, um sie dort an der Quelle weiterstudiren zu lassen. Vor der Abreise aber bewarb er sich noch in einer eigenhändigen Eingabe an den König um die Leitung der Gemäldegalerie, damit er nach seiner Heimkehr einem sorgenfreien Alter entgegensehen könne. Er hatte wohl vorausgesehen, dass der Galeriedirektor Le Plat während seiner Abwesenheit sterben würde, und gefürchtet, dass der vor kurzem (1739) als Hofmaler nach Dresden berufene böhmische Meister Johann Gottfried Riedel die Stelle erhalten würde, wenn er sich nicht beizeiten meldete. Wie jene Voraussicht, ging nun allerdings auch diese Befürchtung trotz seines Gesuches in Erfüllung. Le Plat starb am 3. Mai 1742, als Ismael Menges noch in Italien war, und an seiner Stelle wurde Johann Gottfried Riedel mit der Leitung der Galerie betraut. Ismael's Gesuch aber ist so charakteristisch.

Faksimile von Ismael Menges

dass es der Mühe wert ist, es zu veröffentlichen. Es lautet wörtlich:

Allerdurchlauchtigster, großmächtigster König
und Churfürst, allergnädigster Herr!

Ew. Kgl. Maj. und Churfürstl. Durchl. wird in allergnädigstem Andenken ruhen, was gestallt dero Königl. und Churfürstl. Hauße ich in das 27^{te} Jahr Dienste geleistet¹⁾ und solche jederzeit möglichster maßen verrichtet habe, allermaßen nun meine Jahre heranwachsen, mithin auch gar leichte die Augen blöder werden dürfften, hinfolglich ich sodann in meinem Alter eine Retirade zu suchen um desto nöthiger finde, maßen Ew. Königl. Majt. sodann meine allerunterthänigsten Dienste nicht so wie sonst zu leisten im Stande wäre, voritzo aber dahin lediglich mich bestrebe, dass meine Kinder mein Metié, wo nicht besser, so doch ebenso tüchtig als ich erlernen und zu allerhöchst derselben Diensten fähig werden, ich hingegen ein Soulagement haben möchte, So verwendet an Ew. Königl. Majt. mein allerunterthänigst gehorsamstes bitten, Sie wollen die allerhöchste Gnade vor mich zu haben und insofern bey dero Gallerie hierselbst eine Vacanz sich ereignen sollte, selbige mir conferiren zu lassen, allermaequanimest geruben. Ich werde dann alles obliegende auf das genaueste zu observiren nicht ermangeln und biß in das Grab in allertiefster Erniedrigung beharren. Ew. Königl. Majt. u. Churfürstl. Dreht.

allerunterthänigst gehorsamster

Neustadt bei Dresden Ismael Menges.

am 2. Sept. 1740.

Da eine Vakanz damals noch nicht vorhanden war, reiste er, ohne eine Antwort abzuwarten, noch im Herbst 1740 mit seinem Sohne, seinen beiden Töchtern — und seiner neuen Haushälterin Katharina Nützschnerin nach Rom ab.

Der Vatikan, in dessen Nähe die Familie Menges wohnte, wurde jetzt der tägliche Aufenthalt Anton Raphael's. Den ganzen Tag über wurde er hier bei Brot und Früchten sozusagen eingesperrt. Erst abends gab es eine reichliche Mahlzeit. Im Vatikan musste er zuerst die Gemälde Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle und die Antiken im Belvedere kopiren. Dann erst kamen die Stenzen Raphael's an die Reihe. In der Stadt aber zeichnete er abends noch in Marco Benefiale's Aktsaal nach dem lebenden Modell. Seine beiden Töchter hingegen förderte

1) Auch hierdurch wird bestätigt, dass er 1714, vermutlich in der ersten Hälfte des Jahres 1714, zum Hofmaler ernannt worden.

Ismael zu Hause in der Pastell- und Miniaturmalerei. Bianconi sagt: „Für die Römer war es ein Wunder, diese stillen und sittsamen kleinen drei Deutschen (questi taciti e modesti tre tedeschini) in so zartem Alter und so gut arbeiten zu sehen.“

Nach dreijährigem Aufenthalte in der ewigen Stadt kehrte Ismael mit seinen Kindern nach Dresden zurück. Schon am 19. Febr. 1744 ist die Familie hier urkundlich wieder nachzuweisen. Am 20. schrieb der Graf Wackerbarth an den Pater Guarini: „Gestern hatte ich die Ehre, ihm (d. h. dem jungen Prinzen Friedrich Christian) den „Sieur Menks“ vorzustellen, der seit kurzen von Rom zurückgekehrt ist.“ Nach dem ganzen Zusammenhang kann hier natürlich nur von Ismael, noch nicht von dem 15jährigen Anton Raphael die Rede sein. Doch dies nur nebenbei. Am besten lassen sich die urkundlichen Nachrichten mit den unter sich verschiedenen Überlieferungen der Schriftquellen vereinigen, wenn man annimmt, dass die Familie Menges sich ungefähr vom Januar 1741 bis zum Januar 1744 in Rom aufgehalten habe.

In Dresden wurde der noch nicht sechzehnjährige Anton Raphael jetzt zunächst zur Pastellmalerei angehalten, die damals, wie heute wieder, Mode war und einträglich zu werden versprach. Das köstliche Bildnis seines Vaters und seine beiden Selbstbildnisse in der Dresdener Gallerie, auf denen er sich, der Zeitmode entgegen, aber seinem Vorbilde Raphael entsprechend, mit langem natürlichen Haare dargestellt hatte, waren gewissermaßen seine Probe- und Meisterstücke in dieser Kunst. Die Selbstbildnisse zeigen in der That einen 15-—16jährigen Knaben von dunklem Typus, hübscher, offener Gesichtsbildung und lebhattem, ansprechendem Ausdruck. Bianconi erzählt eine lange romantische Geschichte von der zufälligen Entdeckung dieser Bilder und der drei Künstlerkinder, von denen niemand in Dresden eine Ahnung gehabt habe. Der berühmte Sänger Annibali soll eines Tages in Ismael Menges' Wohnung Zutritt gefunden, das geheim gehaltene Künstlernest entdeckt und zunächst dem Pater Guarini, dem Beichtvater August's III., verraten haben. Als der König davon erfahren, soll das Geheimnis nicht länger zu wahren gewesen sein. Im Triumphe sollen die Kleinen hervorgeholt worden und nun soll Anton Raphael vom König, vom Hofe, von allen Kunstkreisen Dresdens gedrängt worden sein, Pastellbildnisse zu malen. Jeder wollte von dem Sechzehnjährigen gemalt sein. Dass die anekdotenhafte Zuspitzung dieser Geschichte erfunden ist, geht schon aus der mitgetheilten Eingabe Ismael's an den König

vom Jahre 1710 hervor. Schon in ihr spricht er ja ausdrücklich davon, dass er zunächst der künstlerischen Erziehung seiner Kinder lebe. Wahr aber ist es, dass der junge Anton Raphael in den Jahren 1744 bis 1745 nicht nur den König, sondern auch den Sänger Annibali, nicht nur den Oberhofmaler Silvestre, sondern auch die Sängerin Mingotti, nicht nur den Herrn von Hofmann, der der Gatte der Malerin Felicitas Sartori war, sondern auch die Gattin des Landschaftsmalers Thiele, der zwei Jahre darauf zum Hofmaler ernannt wurde, in Pastell malte; wahr ist es, dass alle diese Pastellbildnisse, die noch heute der Technik und der geistigen Erfassung der Persönlichkeiten nach zu dem Tüchtigsten gehören, was in diesem Fache geleistet worden, im kunst sinnigen und kunstverständigen Dresden jener Tage ein um so größeres Aufsehen erregten, da sie von einem so blutigen Fanten gemalt waren; wahr ist es, dass der König alle diese Arbeiten, die noch heute die Dresdener Galerie schmücken, ankaupte, und dass Anton Raphael infolgedessen durch Dekret vom 1. Oktober 1745 „in Betracht seiner in dieser Kunst erlangten und bey verschiedener ihm seither anvertrauter Arbeit erwiesenen Geschicklichkeit“ zum königlichen Hofmaler ernannt wurde.



A. R. MENGES. Jugendliches Selbstbildnis in Pastell. Dresden.

Er war erst 17½ Jahr alt. So etwas war noch nicht dagewesen. Ismael hatte also allen Grund, mit dem Erfolg seiner Erziehungsmethode zufrieden zu sein.

Alle diese Bildnisse sind in der That so lebendig gesehen und so meisterhaft wiedergegeben, dass Anton Raphael Menges, in dieser Bahn fortschreitend, selbständige Naturanschauung mit technischer Vollendung verbindend, vielleicht wirklich auch für die Nachwelt der Reformator der Kunst hätte werden können, für den die Mitwelt ihn ansah. Aber wozu hieß er Anton? Wozu hieß er Raphael? Auf den Gedanken, dass es ein Verdienst sei, die Natur mit

eigenen Augen zu sehen, kamen weder er noch sein Vater.

* * *

IV.

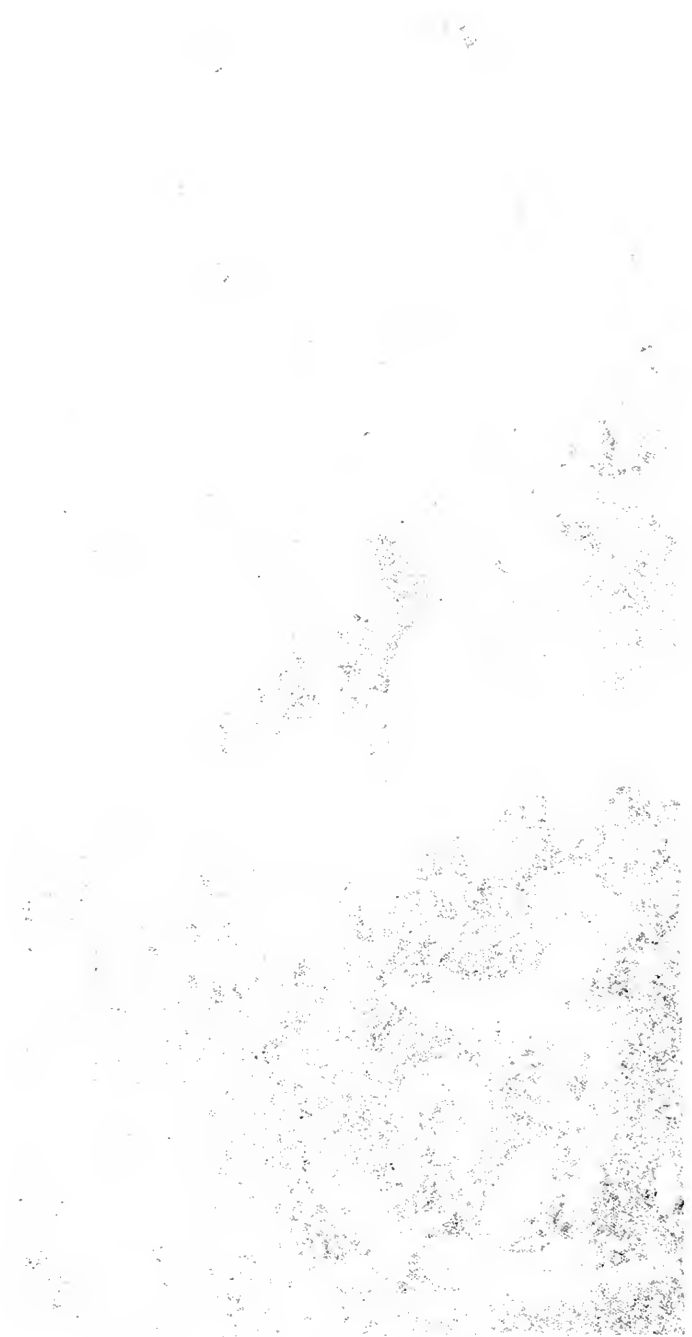
Um Correggio und Raphael nachzuahmen, musste Anton Raphael Menges nach Italien zurückgeführt werden. Die Dresdener Galerie besaß ja 1745 noch keinen echten Raphael und noch keinen Correggio. Die sixtinische Madonna wurde erst 1753 erworben; die berühmten Bilder Correggio's aus Modena aber können 1746 erst kurz vor der Wiederabreise der

Menges in Dresden aufgestellt worden sein. Immerhin werden sie nie noch gesehen haben. Vom 6. April 1746 ist das königliche Dekret dafür, welches dem „Hofmaler Antonio Raphael Menges einjähriges Tractament von Sechshundert Thaler“ aus der königlichen „Chatouille“ „dergestalt in höchsten Gnaden“ bestimmte, „dass ihm solches von Anfang jezigen Jahres, in denen gewöhnlichen Terminen, auch während dessen bevorstehender Reise nach Italien, wozu Ihre Königl. Majt. ihm die allergnädigste Erlaubniß erteilet, gegen seine Quittung, unverrückt gereicht werden, er aber dagegen jederzeit zu dero Dienst

sich bereit finden lassen soll“; und vom 11. April ist der französisch geschriebene Brief datirt, durch den der allmächtige Minister Graf Brühl Ismael Menges und seinen Sohn dem Grafen de Lagnace, der sächsischer Gesandter in Rom war, empfiehl. Dieser Empfehlungsbrief lautet:

„Le peintre de la Cour, Menges, allant à Rome y conduire son fils qui est aussi au service du Roi, et qui a des talents tout particuliers pour la peinture, lesquels il tachera de perfectionner encore d'avantage dans cette grande Académie, je dois le recommander à Votre protection et assistance pour faciliter leur (sic) vues, et l'obtenu du bût que le Roi s'est proposé





en leur faisant faire ce voyage.* Wird in diesem Brief der Schwestern Anton Raphael's auch nicht gedacht, so hatte August III. Theresia Concordia und Juliane Charlotte doch nicht vergessen. Eine wie tüchtige Malerin wenigstens die erstere war, zeigen ja auch ihre Bilder in der Dresdener Galerie: die beiden Pastelle, von denen das eine ihr Selbstbildnis, das andere das Bildnis ihrer Schwester dar-

stellt, und die beiden glänzenden Miniaturkopieen nach Correggio's „Nacht“ in Dresden und nach Correggio's „Tag“ in Parma. August III hatte auch jede der beiden Schwestern vor ihrer Abreise mit einem Gehalte von 300 Thalern ausgestattet. Im Ganzen reisten die Menges also mit einem festen Jahreseinkommen von 1800 Thalern wieder nach Italien ab. Dass sie noch im April 1746 abgereist, lässt das Datum des Empfehlungsbriefes vermuten. Sie reisten dieses Mal aber langsam. In Venedig, in Ferrara, in Parma, in Bologna hiel-

ten sie sich auf. Tizian, Correggio und Raphael, besonders Correggio, wurden unterwegs studirt. Erst gegen Ende des Jahres kamen sie wieder in Rom an. Hier setzte Anton Raphael seine Studien fort, malte auch seinem Vater zu Gefallen mitunter einige sauber ausgeführte Miniaturen, wie sich ihrer fünf, die teils Kopieen nach Bildern Raphael Santi's sind, teils auf eigenen Erfindungen beruhen, in der Dresdener Galerie erhalten haben, ging aber nur lang-

sam und tastend an die Ölmalerei heran. Sein erster Versuch auf diesem Gebiete war eine Halbfigur der Magdalena. Eine solche von der Hand des Raphael Menges hat sich z. B. im Madrider Museum erhalten. Sein zweites Ölbild war das lebensgroße Bildnis seines Vaters. Es steht nichts im Wege, anzunehmen, dass dieses das Brustbild Ismael's im roten Rock im Vorrat der Berliner Galerie ist. Durch

den Erfolg dieser Versuche ermuntert, wagte er sich, als er einundzwanzig

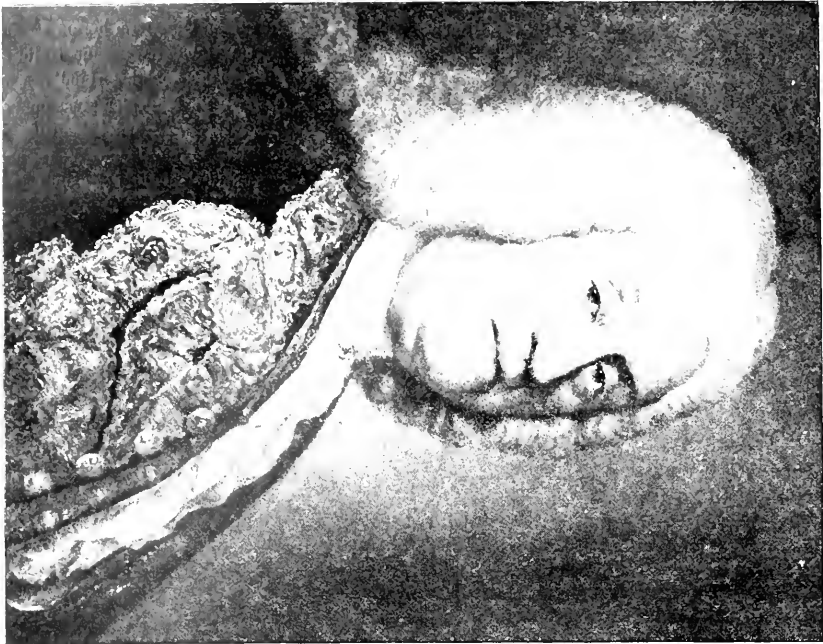
Jahre alt geworden war, an eine große „Heilige Familie“. Näher beschrieben wird sie nicht. Wir hören, dass er sie bald darauf mit nach Deutschland nahm; aber schon Bianconi's Ausdrucksweise, dass er sie den Dresdener Majestäten vorge-

stellt habe (presento loro), lässt nicht darauf schließen, dass sie in Dresden geblieben, wie sich hier denn auch in der That keine Spuren von ihr finden. Wohin aber ist sie gekommen? Von einigen Seiten wird ohne wei-

teres die Madonna zwischen zwei Engeln in der kais. Galerie zu Wien für dieses erste, tief mit seiner Lebensgeschichte verflochtene mehrfigurige Ölgemälde seiner Hand erklärt. Da das Wiener Bild aber doch eben keine „Heilige Familie“ darstellt, auch die spätere, nicht die frühere Malweise des Meisters zeigt, so ist diese Annahme von vornherein unwahrscheinlich. Der nicht genug beachtete Ratti sagt (p. VI) auch ausdrücklich, dass Menges die „tavola



A. R. MENGES. Jugendliches Selbstbildnis nach einem Pastell. Dresden



della Vergine col suo Divino Figliuolo in grembo e due Angiolini“ 1770 in Monaco gemalt und (p. XI) 1773 der Großherzogin von Toscana überlassen, gleichzeitig aber für den Herzog, gewissermaßen als Gegenstück, einen „Traum Joseph's“ gemalt habe. Nun, die „Madonna zwischen Engeln“ und „der Traum Joseph's“ kamen beide zu gleicher Zeit, 1796, in die Wiener Galerie. Ohne Zweifel sind *sie* die beiden von Ratti besprochenen Bilder. Sie stammen also aus großherzoglich toskanischem Besitze. Jene heilige Familie aber, die der junge Menges 1749 in Rom gemalt, werden wir wahrscheinlich ebenfalls im Vorrat der Berliner Galerie zu suchen haben. Die dort aufbewahrte heilige Familie zeigt auf dunklem Grunde Joseph im gelben Mantel neben Maria, die über blauem Kleide einen roten Mantel trägt und das mit weißem Hemdchen bekleidete Kindchen auf dem Schoße hält. Diese Arbeit entspricht in ihrer ziemlich indivi-



A. R. MENGES. Pastellbildnis Augustus' III. Dresden

duellen, wenn auch nicht einheitlich durchempfundene Gestaltung und ihrer glatten Malweise wohl unserer Vorstellung von Raphael Menges' Jugendstil. Kugler rühmte diesem Bilde „derbe frische Naturwahrheit“ nach. Dazu stimmt einigermaßen, dass Dresdener Kunstfreunden 1750 an Menges' „Heiliger Familie“ vor allem die große Ähnlichkeit mit seiner schönen jungen Frau anfiel.

Die schöne Margherita Guazzi, die ihm Modell

zur Madonna gesessen, war nämlich seine Gattin geworden. Etwa gleichzeitig war er mit seinen Schwestern zur katholischen Kirche übergetreten. Ratti, sein erster Biograph, läßt durchblicken, dass von einem Konfessionswechsel bei ihnen eigentlich kaum die Rede sein konnte, weil sie sich vorher überhaupt zu keiner Konfession bekannt hätten; und Heineken sagt ausdrücklich, Ismael habe seinen

Kindern von Anfang an die Wahl der Religion überlassen. Jetzt aber folgte er ihrem Beispiel, weil, wie er sagte, „keine Schismen im Hause haben wollte“. Nur Katharina Nützechnerin, die Haushälterin, ließ sich noch nicht bewegen, mitzutun.

Der romanhafte Anstrich, den Bianconi seiner Erzählung dieser Begebenheiten gegeben, veranlaßte schon im vorigen Jahrhundert einige Berichterstatter (Heineken und Prange), Zweifel an ihnen zu äußern und wenigstens Einzelheiten in anderer Fassung vorzutragen. Heine-

ken bestritt besonders, dass die Familie Menges erst aus Anlass der Heirat Anton Raphael's katholisch geworden sei. Doch hat Bianconi's Erzählung gerade in dieser Beziehung die innere Wahrscheinlichkeit für sich. Er sagt auch ganz bestimmt, dass der Übertritt am 19. Juli 1749 in Rom erfolgt sei und dass einige Wochen darauf die Hochzeit stattgefunden habe.

Gewiss ist, dass die Familie Menges, katholisch

geworden, um Weihnachten 1749 wieder in Dresden ankam, Ismael an der Seite der Katharina Nützscherin und seiner Töchter, Raphael an der Seite seiner jungen Gattin, deren Schönheit Aufsehen in Dresden erregte, und gewiss ist, dass es hier bald zu ärgerlichen Auseinandersetzungen zwischen dem Alten und dem jungen Paare kam. Ismael, der eine ausgezeichnete Tafel liebte, beanspruchte, alter Gewohnheit entsprechend, den Haushalt für die ganze Familie zu führen, dafür aber auch alle Einnahmen seiner Kinder einzukassieren. Ihm deshalb mit Anton Raphael's Freundschaft und Herrschaft anzuklagen, ist kaum nötig, da ein solches Verhältnis bisher in der Natur der Sache gelegen hatte. Vollkommen erklärlich ist es aber auch, dass das junge Paar, besonders nachdem ihm 1750 hier sein Töchterchen Anna Maria geboren wurde, nach Selbstständigkeit verlangte. Es kam zu einem Vergleich, nach dem Ismael und sein



A. R. MENGES. Pastellbild Silvestre's. Dresden.

Sohn zwar im gleichen Hause wohnen blieben, aber verschiedene Haushalte führten. Die Reibereien, an denen hauptsächlich die Haushälterin Katharina schuld war, dauerten trotzdem fort. Dass der König ihnen dadurch ein Ende gemacht, dass er Anton Raphael und seiner Gattin eine besondere Wohnung und gar Equipage angewiesen, wie Azara und Guibal berichten, ist schon aus dem Grunde unwahrscheinlich, weil Bianconi, der damals bereits Leibarzt in Dresden war und mitten in dessen Getriebe stand, also un-

zweifelhaft davon wissen musste, kein Wort davon erwähnt, vielmehr seinen Bericht über diese Familienzwistigkeiten ausdrücklich mit den Worten schließt: „Ecco in pochi giorni la famiglia dei Menges divisa d'interessi e di tavola, ma non divisa di domicilio“. Anton Raphael, dessen Herz von größter Dankbarkeit gegen seinen Vater erfüllt war, litt außerordentlich unter diesen Verhältnissen, erstickte seinen Schmerz aber in rastlosem Arbeiten. An Aufträgen

fehlte es ihm nicht. In Pastell malte er um diese Zeit den Prinzen Friedrich Christian und seine Gemahlin Maria Antonia, 1751 auch deren am 23. Dezember 1750 geborenes Söhnchen, den nachmaligen König Friedrich August den Gerechten. Der berühmte kleine Amor, der seinen Pfeil schleift, muss ebenfalls dieser Zeit angehören, wenn er nicht später aus Rom geschleckt worden ist. Alle diese Pastelle gehören zu den Zierden der Dresdener Galerie. In Öl malte er den Prinzen Fried-

rich Christian und seine Gemahlin noch einmal als lebensgroße Kniestücke. Dasjenige des Prinzen befindet sich im Schlosse Weesenstein im Müglitzthal, dasjenige der Prinzessin ist in die Dresdener Galerie gekommen. Es sind ungemein frisch und keck aufgefasste, farbig und kräftig gemalte Bilder, die höchstens eine gewisse Weichheit des malerischen Schmelzes vermissen lassen. Vom König erhielt er den Auftrag, ihn und die Königin lebensgroß, in ganzer Gestalt, mit königlichem Schmuck in Öl zu

malen. Doch sind diese Bilder niemals fertig geworden. Anton Raphael nahm sie 1752 unvollendet mit nach Rom. Unvollendet nahm er damals auch das Ölbild seines Freundes, des Hofmägers Annibalis, mit auf die Reise, vollendete es aber unterwegs. Mit des Künstlers Namenszeichnung und der Jahreszahl 1752 versehen, schmückt es gegenwärtig die Brera in Mailand.

Die Hauptaufgabe aber, die dem jungen Hofmaler in den Jahren 1750—1751 in Dresden gestellt wurde, war die Ausschmückung des Hochaltars der neuen, von Chiaveri erbauten, 1751 eingeweihten katholischen Hofkirche und seiner beiden Nebenaltdäre mit großen Andachtsbildern. Dresden war unter August III. von einer französischen zu einer italienischen Kolonie geworden. Den italienischen Sängern, Musikern, Ärzten, Bildhauern, Malern gesellte sich in Chiaveri auch der italienische Baumeister. Schon standen die in den vorhergehenden Jahrzehnten errichteten Prachtbauten, wie der Zwinger, das japanische Palais, das Altstädter Rathhaus, das 1760 abgebrannte Flemming'sche, das Karlstädter Palais und andere Gebäude, in denen sich Deutsche wie Pöppelmann, Bähr, Knöffel, Franzosen wie Le Plat, de Bodd, Longueune verewigt hatten; schon wölbte sich als Wahrzeichen des neuen Dresdens Bähr's großartige Steinkuppel der Frauenkirche über der Stadt; schon ging das Brühl'sche Palais von der Hand Knöffel's seiner Vollendung entgegen. Das Hauptereignis in der Baugeschichte Dresdens aber, das die Familie Menges um diese Zeit hier erlebte, war eben die Vollendung der katholischen Hofkirche, der eigensten Kirche des Königshauses, zu deren Erbauung der Römer schon 1737 nach Dresden berufen worden war. Anton Raphael Menges hatte einen gewissen Anteil an der Vollendung des Gebäudes. Der Bau war eingestellt worden, weil böswillige oder ängstliche Gemüther das Gerücht verbreiteten, das Gewölbe sei im Begriffe einzustürzen. Anton Raphael untersuchte den Bau auf eigene Gefahr, gewann die Überzeugung, dass nur Ränke den Weiterbau hinderten, öfnete dem König die Augen und hatte die Genehmigung, bald der Einweihung der Kirche beiwohnen zu können. Der alte Chiaveri umarmte den jungen Menges und nannte ihn „seinen Vater“.

Ein nicht minder großer Sieg des jungen Hofmalers war es, dass bei der Verteilung der Gemälde, mit denen die neue Kirche geschmückt werden sollte, Silvestre und Hutin, Torelli und Palko sich mit Altarbildern im Chorumgang und im Schiffe der Kirche

begnügen mussten, während er selbst den Auftrag erhielt, die drei großen Gemälde für den Chor zu malen. Die Gemälde der beiden Seitenaltäre des Chors führte er sofort 1750 in Dresden aus. Sie befinden sich noch an ihrem Platze. Dasjenige zur Linken stellt den Traum Josef's dar. Der Entwurf dazu, sowie der Entwurf eines zweiten Bildes desselben Gegenstandes werden in der Dresdener Galerie aufbewahrt. Das Altarbild zur Rechten aber stellt nach alten und neuen Angaben eine „immaculata conceptio“, eine „Empfängnis Maria's“ dar. Doch kann man sich leicht überzeugen, dass diese Angaben unrichtig sind. In Wirklichkeit ist es eine der keineswegs selten vorkommenden symbolischen Darstellungen des Sieges der christlichen Religion: Maria erscheint im Goldlicht auf der Erdkugel; aber sie hält ihren Knaben neben sich; und der Jesusknabe zertritt die Schlange, die sich um den Erdball windet. Beide Gemälde sind nicht besonders reizvoll in der Anordnung, aber auch nicht besonders reizlos in der lichtdurchglähnten Färbung. Doch tritt die Absicht, zugleich Raphael und Correggio nachzuahmen, in ihnen etwas trocken zu Tage. Mit des Meisters gleichzeitigen Bildnissen können sie sich nicht im entferntesten messen. Das Hauptbild der katholischen Kirche aber ist die Himmelfahrt Christi auf dem Hochaltare. Es ist ein Riesenhöhenbild mit drei verschiedenen Augenpunkten: einem für die lebhaft bewegten Apostelgruppen auf der Erde, aus denen links die hohe Gestalt der Schmerzensmutter aufragt, einem zweiten für den in der Mitte zwischen erwachsenen, langbekleideten Engeln ruhig emporschwebenden Heiland, einem dritten für den ewigen Vater, der im Goldlicht der Höhe, weißhaarig, weißbärtig, ganz in Weiß gekleidet, von Engeln umringt und getragen, seinem göttlichen Sohne entgegenschwebt. Pecht sagt, es sei „ein hochschätzbares Werk und zugleich ein Beweis, wie ungerecht ganze Zeiten sein können, da man es heute kaum mehr beachte“. Andere urteilen anders. Die Himmelfahrt Christi wurde übrigens 1750 in Dresden nur entworfen. Nachdem August III. den Entwurf genehmigt, erklärte Anton Raphael sofort, das Gemälde nur in Rom ausführen zu können. Doch ließ er es unvollendet in Rom zurück, als er 1761 nach Madrid übersiedelte. Hierher wurde es ihm auf Befehl des sächsischen Hofes 1765 nachgeschickt. Da er von dem festgesetzten Preise von 6000 Thalern 4000 Thaler bereits im voraus in Dresden ausbezahlt erhalten hatte, beillte man sich, ihm nunmehr den Rest von 2000 Thalern in Madrid zukommen zu lassen. Man traute dem

Meister, wie aus dem amtlichen Briefwechsel über die Angelegenheit hervorgeht, zu, dass er sonst das noch nicht völlig bezahlte Bild als unverkauft dem Madrider Hof anbieten könne. Am 13. März 1766 endlich berichtete der Legationsrat Saul, der sächsischer Gesandter in Madrid war, seinem Hofe, dass das Bild vollendet in Madrid ausgestellt sei und dort ungeheures Aufsehen erzeuge. Die Verpackung in

eine große Kiste werde Saul selbst überwachen. Am 10. April desselben Jahres fügt Saul hinzu, dass es, nachdem die Farbe getrocknet, wohlverpackt nach Cadix abgegangen sei. Über Amsterdam und Hamburg langte es erst gegen Ende des Jahres 1766 ganz zu Wasser in Dresden an, wo seine endliche Aufstellung natürlich als ein Ereignis gefeiert wurde.

AUGUST WITTIG.

VON OTTO DONNER VON RICHTER.

MIT ABBILDUNGEN.



Die deutsche Bildhauerkunst hat am 20. Februar 1893 einen hervorragenden, hochbegabten Vertreter verloren. An diesem Tage beschloss August Wittig, königlicher Professor der Bildhauerei an der Düsseldorfer Akademie, ein Leben, welches ganz ausgefüllt war von dem ernstesten, heißesten Bestreben, nur das nach seiner Auffassung und Erkenntnis Beste und Würdigste zu leisten, und niemals um materieller Vorteile willen auch nur einen halben Schritt von seiner Bahn abzuweichen. Dabei erwies sich ihm das Geschick insofern freundlich gesinnt, als es ihm in seinen Bestrebungen die Anerkennung der Besten zu teil werden ließ und ihm gewährte, was er bedurfte, so dass er sich seinem Ringen nach Vollendung, wenigstens von seinem Mannesalter an, ohne Sorgen hingeben konnte.

Doch war seine Kindes- und Knabenzeit keine leichte und bequeme. Wittig wurde am 23. März 1823 in dem freundlichen Meißen durchaus mittellosen Eltern geboren, welche für seine Erziehung nicht mehr thun konnten, als den Knaben der dortigen guten Volksschule zu übergeben. Aber die Natur hatte ihn mit lebhafter Auffassungsgabe ausgerüstet, so dass er mit rastlos nach Vervollkommnung strebendem Geist im Laufe späterer Jahre vieles nachzuholen vermochte, was ihm der erste Unterricht nicht hatte gewähren können. Zudem waren seine dunklen, leuchtenden Augen, welche sein angeregtes Innere spiegelten, zur Beobachtung der Natur und

der Menschen mit der nötigen Schärfe ausgestattet, die ihm früh das Schöne erkennen ließ, dessen Kultus sein ganzes Leben ausfüllte. Seine Begabung für die bildende Kunst wurde auch bald erkannt und ihm durch Gönner die Aufnahme in die Dresdener Akademie ermöglicht, nachdem er zuvor in Meißen nur als Steinmetz gearbeitet hatte.

Hier war es der als Künstler wie als Mensch gleich treffliche *Leitschel*, in dessen Atelier Wittig im Jahre 1843 eintrat, der sich seiner besonders anahm und mit wahrhaft väterlicher Sorgfalt nicht nur seinen Studiengang als Bildhauer leitete, sondern ihm auch zur Vervollständigung seiner allgemeinen Bildung stets hilfreich zur Seite stand und ihm in seine Familie wie einen Sohn aufnahm. In dieser Stellung lernte ich im Jahre 1846 zuerst den Drei- und zwanzigjährigen kennen, der sich damals schon die Schätzung aller der in Dresden lebenden hervorragenden Künstler erworben hatte, von welchen *Bendemann* und *Hübner* an der Akademie als Lehrer wirkten, *Hähnel* jedoch außerhalb derselben eine selbständige, ja bis zu einem gewissen Grade oppositionelle Stellung einnahm. Dies war teils in der Verschiedenartigkeit des Studienganges begründet, welchen die Genannten durchgemacht hatten, lag zum Teil auch in den Charakteren selbst. Bendemann und Hübner hatten die Anschauungsweise der Düsseldorfer Schule nach Dresden verpflanzt; Hähnel dagegen hatte sein Talent in München unter dem Einfluss der Cornelianischen Schule und namentlich in inniger Anlehnung an Genelli entwickelt und als eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Kraft und Energie vertrat er seine Anschauungen auch dem

entsprechend. Eine gewisse Mittelstellung aber nahm Rietschel ein. Als Schüler Rauch's zu stilvoller Auffassung der Kunst erzogen, hatte er sich allmählich mehr und mehr einem feinen Realismus zugewendet, den die damalige Münchener Cornelianische Richtung noch verschmähte, welcher den Werken Rietschel's aber gerade einen ganz ungemeinen Zauber verlieh. Das Reliefporträt von Moritz von Schwind ist eine seiner schönsten Arbeiten in dieser Richtung.

Es ist nun bei Wittig's Bildungsgang von Interesse, zu sehen, wie er trotz seiner durch Rietschel geleiteten Studien früh schon eine stärkere Hinneigung zu der Hübnel'schen Richtung zeigte, und wie sich diese Richtung bei zunehmender Selbständigkeit in ihm immer mehr und mehr entwickelte. Ein gewisser Zug von Herbigkeit in seinem eignen Wesen mag ihn unbewusst dahin gezogen haben. Ein Zeugnis für sein richtiges und edles Gefühl ist es aber, dass dies niemals zu einer Verschiebung seiner Stellung zu Rietschel führte, denn er bis an dessen Lebensende in treuester Dankbarkeit ergeben war.

Die erste Arbeit, mit welcher der junge Künstler verdiente Aufmerksamkeit auf sich lenkte, war ein Relief, der Raub des Hylas, im Jahre 1846. Es trug ihm die aufmunternde Bestellung zweier Reliefs, die Landwirtschaft und den Gartenbau darstellend, seitens des kunstliebenden Herrn Dr. Crusius in Leipzig für dessen Landhaus ein, Arbeiten, welche ganz im Sinne der Rietschel'schen Unterweisung ausgeführt wurden.

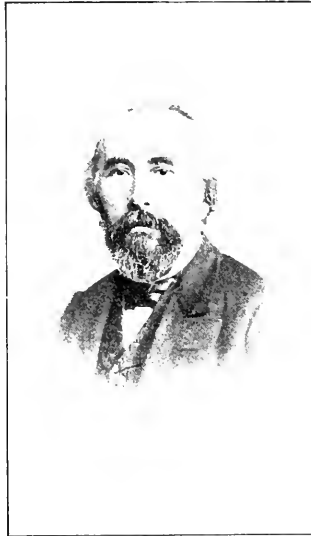
Aber neue Einflüsse wirkten nun auf die Geschmacksrichtung des jungen Bildhauers bestimmend ein, und zwar von malerischer Seite ausgehende. Im Frühjahr 1846 hatte *Moritz von Schwind* von Frankfurt aus einen Besuch in Dresden gemacht und war mit Enthusiasmus dorten von den jungen Künstlern empfangen worden; auch *Julius Schnorr von Carolsfeld*, der in jenem Jahre zum Galeriedirektor und Professor an der Akademie berufen worden war, begann in Dresden Einfluss zu gewinnen, und seine talentvollen Schüler *Wislicenus* und *Gleichauf*

wurden nahe Fremde Wittig's. Unter solchen Einflüssen entstand Wittig's Gruppe „Siegfried's Abschied von Chriemhilde“, welche als Bronze in den Besitz des Professors Gomze überging, und mit welcher er sich seitens der Akademie das Stipendium für Rom eroberte.

Die ihm damit gebotenen Mittel zu sorgenloser Weiterbildung benutzte Wittig, um auf dem Wege nach Rom zuerst in München einen längeren Aufenthalt zu nehmen. Er traf dort im Frühjahr 1849 in glückseliger, hoffnungsvollster Stimmung ein. Gerne gedenke ich der dort mit ihm und anderen Fremden in nahem Umgange mit *Moritz von Schwind* und *Genelli* verbrachten Monate voll ernster Arbeit und heiterer Erholungsstunden. Namentlich waren es die monumentalen Malereien von Cornelius, die wir gemeinschaftlich studirten. Dazwischen modellirte Wittig die Skizze zu einer Gruppe der Caritas, die er später in Rom ausführte.

Im Herbst trat er die Reise nach Rom an, nahm jedoch in Florenz wieder einen längeren Aufenthalt. Dort fand er in den Werken Donatello's gerade das ausgesprochen, was ihm kongenial war, was er selbst in der Kunst suchte und was er in der erwähnten Gruppe der Caritas, mit deren Ansführung er nach seiner Ankunft in Rom im Winter seine dortige Thätigkeit begann, zu verkörpern strebte.

Doch lassen wir ihn über diese Zeit selbst reden. Er schrieb mir unter dem Datum des 27. Juli 1851: „Diese Arbeit (die Caritas), $\frac{3}{4}$ Lebensgröße, beschäftigte mich bis August vorigen Jahres. Dann reiste ich nach Neapel, wo mir eine ganz neue Welt offenbart wurde, sowohl in Bezug auf Naturschönheiten als in Beziehung auf alte Kunst, welche dorten im Museum besonders durch die Bronzen und Gemälde herrlich vertreten ist. Nach zwei Monaten, deren Erinnerung mir fürs ganze Leben bleiben wird, kehrte ich wieder nach meinem lieben Rom zurück und fing ein Relief, Ganymed, den Adler speisend, an, in dem Glauben, es würde hier meine letzte Arbeit sein. Doch als ich es ziemlich vollendet hatte, kam die Nachricht aus



A. WITTIG. Nach einer Photographie

Dresden, dass meine, von mir eingesandte, Gruppe (die Caritas) so gut aufgenommen worden sei, wie ich es nie vermutet hätte, und dass infolge dieser Arbeit der akademische Rat ungewöhnlicherweise mein Stipendium noch um ein Jahr verlängert habe.

tropfen vergieße. Sie stellt einen Mann vor, der, noch alle Jugendkraft in seinen Muskeln spürend, hinaus auf die Jagd geeilt ist, und in dem Moment dargestellt ist, in welchem er seine Beute erblickt, die er zu erlegen im Begriff ist, indem er den Pfeil



Hagar und Ismael. Marmorgruppe von A. WITTIG.

So fing ich bald ein Pendant zu jenem Relief, Hebe, den Pfau der Juno fütternd, an. Nach Beendigung dieser Arbeiten, welche viele Anerkennung gefunden haben, fing ich eine große Figur an, an welcher ich jetzt in der furchtbaren Hitze manchen Schweiß-

aus dem Köcher und den Bogen zur Hand nimmt. Es wird mir diese Figur ein reiches Feld zum Studium des menschlichen Körpers bieten, wozu hier herrliche Hilfsmittel, d. h. Modelle vorhanden sind Leider habe ich einen Verlust erlitten,

den ich fürs ganze Leben bitter fühlen werde; es ist der Tod meines edlen Freundes *Hermann Kerstling* (ein Schüler Bendemann's).“

Die beiden angeführten Marmorreliefs sind anmutig poetische, ungemein durchgebildete Arbeiten; die Figur des Jägers in der That, wie er es selbst auffasste, eine vorzügliche Studie nach dem Leben, zu welcher ein damals berühmtes Modell, Carlo, das Vorbild gab. Sie ist nie in Marmor ausgeführt worden und befindet sich in Gips im Krystallpalaste zu London unter den Werken moderner Skulptur. Die Caritas jedoch ist ein Werk voll frischer, poetischer Erfindung und eigenster, natürlichster Ausdrucksweise. Eine junge Mutter, am Oberkörper unbekleidet, dreht sich mit freundlichem Blick rechts nach einem Töchterchen um, das sich kosend an sie anschmiegt, während der jüngste Knabe sich an ihre linke Brust herandrängt und ein älterer Junge, übermüthig zwischen ihren Knien liegend, ihren Arm fest an sich presst. Auch für diese Gruppe fand sich zur Ausführung in Marmor leider keine Gelegenheit, doch wird sie jetzt in Bronze für Meßen gegossen.

Der im Frühjahr 1853 erfolgende Besuch des Professors *Frege* aus Leipzig mit seiner künstlerisch durchgebildeten Gattin wurde Veranlassung, dass Wittig ein Reliefporträt derselben in Medaillonform ausführte und zugleich die Bestellung auf ein Medaillonrelief in der Größe der beiden schon erwähnten erhielt, eine Loreley, welche auf der Harfe ihre verlockenden Lieder begleitet. Das Werk wurde in Marmor erst 1860 vollendet und zeichnet sich durch schönste Harmonie der Linien und anmutige Durchbildung aus, welche jedoch einer gewissen Herbigkeit nicht entbehrt und darin an Cornelius erinnert, welcher seit dem Frühjahr 1853 Rom wieder zu seinem Wohnsitz gemacht hatte. Mit ihm war Wittig sehr bald in die nächsten Beziehungen getreten und hatte sich von ihm der lebhaftesten Aufmerksamkeit bei seiner ungefähr seit einem Jahre schon begonnenen Gruppe — ich sah dieselbe bei ihm im Herbst 1852 schon ganz aufgebaut — der Hagar zum verschmachtenden Ismael im Schoße, s. Abb. S. 93, zu erfreuen. Wie mir ein Ohrenzeuge, der Maler *Karl Mojdlof*, damals schrieb, sagte ihm Cornelius: „Machen Sie nur so fort, es wird sehr gut. Sie sind so jung, und es dürfte mancher Alte froh sein, wenn er so etwas zu stande brächte. Ich glaube dies sagen zu dürfen, ohne Sie eingebildet zu machen, denn wer so etwas hinstellt, ist darüber hinaus.“

In der That spornte dieses Lob Wittig zu der äußersten Anspannung seiner Kräfte an. In dem

Wunsche, das Beste zu leisten, konnte er sich nur schwer zu einem Abschluss der Arbeit entschließen, an welcher er immer und immer wieder zu verbessern suchte, an sich selbst die höchsten Ansprüche stellend, die stets wuchsen, je mehr er sich dem Studium der alten Meister, namentlich Michelangelo's in der Sixtinischen Kapelle, hingab. Die Antike stand Wittig stets ferner als die mittelalterliche und die moderne Kunst, und niemals ist er der Versuchung erlegen, sich der ersteren gegenüber nachahmend zu verhalten. Wohl aber darf man sagen, dass er in der Hagargruppe sich eine durchaus eigene, aus seinem angeborenen Talente und seinem besonderen Bildungsgange entsprungene künstlerische Ausdrucksweise geschaffen hat, die, verbunden mit dem glücklichen Kompositionsgedanken, dieses Werk unter die hervorragendsten Bildhauereien unserer Neuzeit einreihet. Die beigegebene Illustration enthebt mich jeder weiteren Beschreibung derselben. Erst Ende Januar 1851 konnte er sich entschließen, das Modell in Gips zu gießen.

Wie sehr er einen Auftrag auf Ausführung der Gruppe in Marmor ersehnte, können wir einem vom 19. August 1854 datirten, an mich gerichteten Briefe entnehmen: „Mein Atelier befindet sich jetzt in dem neuen Eckhause Via San Isidoro, Nr. 15. Es ist sowohl durch seine Lage, als durch seine Räumlichkeiten und die dazu gehörigen kleinen Garten so vorzüglich, dass nichts zu wünschen übrig bleibt als die Kleinigkeit einiger Bestellungen, die sich gewiss vorzüglich darin ausführen ließen. Und wirklich bin ich auch beschäftigt, drei Reliefs, welche mir bestellt sind, wenn auch nicht vorzüglich, doch so gut als ich kann, in Marmor auszuführen. Das eine stellt die Loreley dar, die für ein Musikzimmer bestimmt ist; die beiden anderen sind die Dir vielleicht erinnerlichen Reliefs von Ganymed und Hebe, welche letztere ich ganz von neuem modellirt habe. Es freut mich sehr, dass diese beiden Reliefs in einem Speisezimmer eingelassen werden, wofür ich sie mir gedacht hatte. Da ich sie mit Ausnahme der ersten Vorarbeiten ganz allein in Marmor ausführe, so machen sie mir viel Freude, haben aber auch den Wunsch bei mir um so viel reger gemacht, eine größere Arbeit in Marmor ausführen zu können, denn die Bildhauerei feiert eben doch nur ihren eigentlichen Triumph durch die höchste Vollendung, und diese ist in keinem anderen Material so möglich, als in Marmor. Wie glücklich würde es mich gemacht haben, hätte ich meine Hagar ausführen können! Ich hatte mehrfach Aussicht dazu,

doch hat sich bis jetzt noch keine erfüllt, so dass mir der Gedanke an die Möglichkeit allmählich schwindet.*

Dieser Wunsch wurde ihm jedoch in seinen späteren Lebensjahren noch erfüllt! Im Jahre 1874 war die Ausführung in Marmor für die Nationalgalerie in Berlin vollendet und zwar wiederum mit sehr bedeutenden Verbesserungen des ersten Modelles.

Aber schon früher ward ihm Gelegenheit, eine Arbeit in Marmor bis ins Letzte durchzuführen, nämlich ein Relief der Grablegung Christi im Auftrage der Gräfin *Dohna-Dönhofstädt* für die Vorderseite eines Altars in ihrer Schlosskapelle bestimmt, 1,40 m lang und 0,70 m hoch. Es war im Jahre 1857 vollendet und darf wohl als eine der vorzüglichsten Leistungen des Künstlers bezeichnet werden. Hier feiert er wirklich seinen „eigentlichsten Triumph durch die höchste Vollendung“ in dem Marmor, wie durch die ergreifende Ausdrucksweise des Vorganges und die würdevolle, rhythmisch vollendete Anordnung der Komposition. Hier hat er auch in der Behandlung des Gewandes sowohl in Feinheit der Durchbildung aller Einzelheiten, als auch in der geschmackvollen Gestaltung der Hauptmassen ein ihm ganz Eigenförmliches erreicht, seine eigenen Ideale in der That ganz verwirklicht.

Bald darauf begann Wittig eine Arbeit, welche er erst kurz vor seinem Tode zum Abschluss brachte. Es ist die Gruppe der Pietà, die ihm Herr *von Bethmann-Hollweg* bei seinem Aufenthalt in Rom in Lebensgröße bestellt hatte. Der großen Schätzung seines Talentes durch letzteren verdankte Wittig die im Jahre 1862 erfolgte Ernennung zum Professor der Bildhauerkunst an der Düsseldorfer Akademie, welche bis dahin keine Bildhauerschule besessen hatte. Da er aber seine Pietà noch in Rom zu vollenden wünschte, so konnte er erst 1864 dorthin übersiedeln. Sein Modell der Pietà fand er aber sehr bald seinen Ansprüchen nicht mehr genügend und zerschlug es, um ein neues zu beginnen.

Nun aber trat sein Lehrberuf, dem er auf das gewissenhafteste oblag, seiner schöpferischen Thätigkeit hemmend entgegen und nicht minder seine Bemühungen, zum Zwecke seiner Schule ein Museum von Gipsabgüssen zu gründen, in welchen nach und nach die Hauptwerke der antiken Kunst und der Renaissance zur Aufstellung gelangten. Dennoch entstanden neben seinem beständigen Arbeiten an der Pietàgruppe eine Anzahl von Werken, welche jedoch kaum der künstlerischen Individualität Wittig's, wie sie sich in den bis hierher geschilderten

Werken ausgeprägt gezeigt hat, einen neuen Zug hinzufügen, es seien denn die beiden Kolossalbüsten des Direktors *Wilhelm von Schadow*, 1869 auf dem Schadowplatze in Düsseldorf aufgestellt, und jene von *Cornelius*, welche Wittig anlässlich der Totenfeier in Düsseldorf modellirte und welche später in Bronze ihre Aufstellung in der Nationalgalerie fand. Diese Büste bringt den Giganten unserer modernen Kunst in der ganzen Wucht seiner geistigen Bedeutung auf das eindringlichste zur Anschauung und kaum konnte ein anderer als Wittig, da er dem Meister Jahre hindurch so nahe gestanden hatte, eine solche Büste nach seinem Tode schaffen.

Nicht zur Ausführung gelangte das im Jahre 1870 im Auftrage der Gräfin *Dohna-Dönhofstädt* entworfene Modell für ein Grabmal ihres in den Freiheitskriegen gefallenen Bruders, des *Grafen Dohna*, der, in den Soldatenmantel gehüllt, auf einem Sarkophage ruht. Gleiches Schicksal hatte der 1871 entstandene Entwurf zu einem Siegesdenkmal, einer Viktoria, welche einem dahingesunkenen sterbenden Krieger den Lorbeerkranz aufs Haupt drückt. Es ist bemerkenswert, dass Wittig sich hier nicht entschließen konnte, realistisch zu verfahren, sondern den Krieger idealistisch in antikes Kostüm kleidete, dadurch allerdings auch jene ungemein edle Gestalt eines Sterbenden schaffen konnte. Dem entsprechend wich er auch in der Gewandung der Viktoria von der von ihm für christliche Gegenstände gewählten Form ab und näherte sich etwas mehr antiker Gewandbehandlung.

Nicht minder unausgeführt blieben aus hier nicht näher zu erörternden Ursachen die im Jahre 1878 für die Basilika in Trient modellirten Statuen der Apostel Petrus und Paulus und zwei als Karyatiden für das Portal der neuen Akademie 1882 entworfene weibliche Figuren, von welchen die eine den Ölweig, die andere ein Füllhorn in der Hand hält, beide von ganz besonderer Schönheit der Verhältnisse und großartiger, einfacher Anordnung.

Alle diese unerfreulichen Erlebnisse, welche den leidenschaftlich empfindenden Künstler tief ergriffen, hatten auf seine Gesundheit den nachtheiligsten Einfluss. Aber diese Missgeschicke waren nicht die einzigen. Vier Porträtmedaillons, welche die Akademie zieren sollten und am Tage vor dem Brande der Akademie im Jahre 1872 fertig geworden waren, gingen bei demselben zu Grunde und die Modelle derselben, welche in einem Schuppen aufbewahrt waren, wurden nach dem Brande von roher Hand zerschlagen. Die für die Vorhalle des alten Mu-

seums in Berlin bestimmte Statue von *Carstens*, welche in Marmor bestellt war, war bei dem Brande der alten Akademie schon fast vollendet; aber die sich nie genügende Selbstkritik Wittig's konnte sich zum Abschluss der Arbeit nicht entschließen, seine geschwächten Körperkräfte reichten später zur Vollendung der gestellten Aufgabe nicht aus, und so blieb dieses Werk für ihn ein quälendes Zeichen unbefriedigenden Strebens.

Aber neben allen hier zuletzt aufgezählten Arbeiten ging ein stetes Weiterschaffen und Bilden an der Pietägruppe ununterbrochen seinen Gang. Nie konnte sich der Meister an dieser Arbeit genügen, und zum zweitenmal zerschlug er zum Schmerz seiner Freunde, die von dem Werke entzückt waren, das seinem Ideale nicht entsprechende Modell. Zum drittenmal begann der Unermüdlige seine Arbeit mit einem Modell geringerer Größe und brachte dasselbe endlich im Jahre 1892 zum Abschluss. Und wahrlich, dieser Abschluss seiner künstlerischen Laufbahn ist auch die Krönung seines ganzen Lebenswerkes. Alle die Eigenschaften, welche Wittig in seinen verschiedenen Arbeiten bethätigt hat: seine Fähigkeit, tiefen Seelenausdruck darzustellen, seine Kenntnis und edle Auffassung des Nackten, die geschmackvolle und originelle Anordnung und Durchbildung der Gewandung kommen in dieser Gruppe in edelster Vereinigung zur Erscheinung. Tief ergreifend ist der Eindruck der stillen und doch so lebendig zu uns redenden Gruppe. Ewig zu bedauern ist es, dass die Durchbildung in Marmor dem Künstler versagt blieb. In Bronzeguss soll sie aber nach dem Entwurf des Herrn Architekten W. Schleicher das Grabdenkmal des Meisters als edelster Schmuck zieren.



Pieta von A. Wittig.

Die letzten Lebensjahre Wittig's waren durch mancherlei körperliche Leiden, wie durch innere Aufregungen getrübt. Seit 1882 traten asthmatische Beschwerden immer stärker hervor und nötigten ihn zu größter Vorsicht in allem Thun und Lassen. Bei der positiven Art und Weise, mit welcher er sich bei seinem lebhaften Charakter, namentlich in jüngeren Jahren, zu äußern pflegte, bei den strengen Anforderungen, welche er an andere gerade so wie an sich selbst stellte, konnte es nicht ausbleiben, dass

er mancherlei Interessen verletzte, sich mancherlei Gegnerschaften zuzog. Dafür hatte er aber auch, wie alle hervorragenden Naturen, die treuesten und anhänglichsten Verehrer und Freunde.

Unter seinen Schülern haben sich Carl Hilgers, Carl Müller, Alex. Zick, Heinrich Hoffmeister, Joseph Tüshaus und Carl Jansen bekannt gemacht. Sein letzter Schüler, dessen Eifer und Anhänglichkeit dem Meister viel Freude machte, ist Joseph Wolf.

Zum Vollstrecker seines letzten Willens hatte er einen jüngeren treuen Freund, Herrn Regierungsbaumeister *Wilhelm Schleicher*, ernannt, welchem ich nebst anderen mir wertvollen Notizen auch die Mittheilung einer testamentarischen Verfügung verdanke, welche uns einen rührenden Rückblick auf die Jugendeindrücke des siebenjährigen Meisters gestattet: er hat der protestantischen Stadtkirche seiner Vaterstadt Meißen die Summe von 20000 M. vermacht mit der Bestimmung, aus den Zinsen derselben mittellose Konfirmanden zu kleiden, die in der Kirche konfirmirt werden sollten, in welcher er selbst als armer Knabe vor dem Altar stand und woselbst er die religiösen Grundsätze und Anschauungen aufgenommen hatte, denen er in Kunst und Leben ein treuer Bekenner geblieben ist.



Walhall's Sturz: Erscheinung Christi. Gemälde von FR. RÖBER.

DER UNTERGANG DER NORDISCHEN GÖTTERWELT UND DAS ERSCHEINEN DES CHRISTENTUMS.

BILDER-CYKLUS VON FRITZ RÖBER IN DÜSSELDORF.



SEITDEM Richard Wagner versucht hat, den Geist des neuerstandenen deutschen Volksbewusstseins auf die einfachste und natürlichste Weise durch die Wiederbelebung und Rückkehr zu der altgermanischen Helden-sage zum dramatisch-musikalischen Ausdruck zu bringen, giebt es kaum eine Kunstform, welche in der Verwertung von Ideen und Darstellungen aus der nordischen Mythologie ein so weites und fruchtbares Feld für ihre Bethätigung gefunden hat, wie die Malerei.

Die nordischen Sagen sind für die malerische Darstellung gerade so geschaffen, wie die griechischen für die reine Form und weisen so direkt auf die Farbe hin, wie die hellenischen auf die Plastik. Die Fähigkeit der Malerei, das zu erzeugen, was wir unter dem Begriff „Stimmung“ verstehen, ist es, was sie prädestiniert zur Wiedergabe nordischer Motive. Eingehendere Betrachtungen über diesen Gegenstand, welche hier zu weit führen würden, liefert Oscar Bie

in seinem vortrefflichen Aufsatz über „Hermann Hendrich und die mythologische Malerei“ (Wester-mann's Monatshefte, Aprilnummer v. J.)

Wir stehen bei den Werken Fritz Röber's vor einer Schöpfung, welche der Welt des Gedankens und der Symbolik entsprungen ist. Der Geist, der diese Malerei durchweht, hat gar keine Berührungspunkte mit dem Ziel der neuesten Richtung, so dass es im ersten Augenblick Mühe kostet, sich in den notwendig gänzlich verschiedenen Gesichtspunkt der Beurteilung hineinzuversetzen. Dieser Geist ist nordisch, heldenhaft, monumental. Die Farbe dem-entsprechend. An Stelle der Naturfarbe tritt die Farbe der dichterischen Symbolik. Eine solche Kunst ist keineswegs, wie heute irrtümlich oft behauptet wird, konventionell. Wenn sie sich in dem Rahmen histo-rischer Überlieferung bewegt, d. h. in diesem Fall dem Charakter der Sage angepasst ist, so ist sie darum noch lange nicht im schlimmen Sinne konventionell. Sobald einem alten Stoffe individuelles und lebendiges Gepräge verliehen wird, hat dieses seine Berechtigung. Es braucht darum ebenso wenig akademisch-konven-tionell, wie schein-originell oder bizarr zu sein. Über-

all da, wo tiefes, großes Empfinden ist, wird auch wahre Kunst sein. Der Stoff, aus dem sie schafft, unterliegt keiner Zeit und keiner Beschränkung. Beschränkung und Beschränktheit sind nur dort zu suchen, wo die Horizontweite fehlt, um das in sich aufzunehmen, was nicht auf gleichem Wege zu gleichen Zielen strebt. Bei Röver merkt man in jedem Strich den Denker, den Philosophen. Wenn man das konventionell nennen will, so kann ein Künstler auf solche „Konventionalität“ sich etwas einbilden!

Im Aufbau, in der Einheit der Gedanken, Lichtwirkung und Stimmung läßt das neue Werk Röver's alle seine früheren Arbeiten weit hinter sich; hervorragend geradezu ist es hinsichtlich Formenschönheit und Bewegung und jenes geheimnisvollen Ausdrucks der seelischen Affekte. Die wuchtige Energie der Komposition erzeugt einen überwältigenden und nachhaltigen Eindruck.

Die Reihenfolge der Gemälde, die ein zusammenhängendes Ganzes bilden, von dem zehn Abschnitte den Untergang des Heidentums, das 6te als Abschluss die Verklärung durch das Christentum versinnbildlicht, ist folgende:

Das erste Bild deutet in düsteren schwermütigen Tönen den Untergang der alten Welt prophetisch an. Allvater Odin (Wotan), der „Runenrater“, kommt zum letzten mal zur allwissenden Schicksals-Göttin Wala. Auf öder Felsklippe über einer tiefen Schlucht kniet der Gewaltige, in düsteres Brüten versunken. — Er ist ohne Speer und Helm, selbst die Waffen hat er hergegeben, um die letzte Wahrheit zu erfahren! — Angstlich umflattern sein Haupt Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung), seine beiden Raben. Die Göttin, in deren Antlitz die tiefe Schwermut über das unerbittliche Schicksal sich ausdrückt, deutet mit dem Speer, den er geopfert auf eine Runenschrift, die in den Felsen gegraben ist. Der grübelnde Gott hat alles geraten, nichts liegt ihm mehr verschleiert, denn nur Odin kann Runenschrift deuten. Vor diesen letzten Runen aber bleibt er versunken in tiefem Sinnen, er kann sie nicht fassen, nicht lösen. — Die Runen heißen: Christos. — Dieses für ihn unverständliche, undurchdringliche Runengeheimnis bedeutet den nahenden Untergang des Asengeschlechtes, die Götterdämmerung! — Ein Gedanke voll tiefer Philosophie ist hier (mit wenigen Mitteln) meisterhaft zum künstlerischen Ausdruck in Form und Farbe erhoben.

Auf dem zweiten Bilde wird Nanna, die „blühende Erde“, welche von Eisriesen geraubt worden, durch Baldur befreit. Noch einmal bringt der Lichtgott,

der Gerechte Baldur, der Welt Sonne und Frühling, und mit Nanna vereinigt, ziehen nun beide im Brautschleier über die fruchtbaren blühenden Gefilde der Erde. Aber es ist das letzte Mal. Das Verhängnis bricht herein über die Götter Walhalls und Baldur muss sterben. Alle Gegenstände hatten geschworen, den Gerechten Baldur nicht zu verletzen, nur einer kleinen Mistel war der Eid nicht abgenommen worden. Aus ihr nimmt Loki, der auf der Asen Verderben sinnt, einen Zweig und schärft ihn zur Pfeile. Als nun die Asen sich damit belustigten, auf Baldur zu schießen, von dem alle Gegenstände abprallen, da legt Loki den Mistelzweig auf den Bogen Hödur's, des Winterfrostes, lenkt den Pfeil und Baldur fällt. Durch den Verrat Loki's also, der seinen Stiefbruder hasst wie die Finsternis das Licht, stirbt der jugendliche Gott und mit ihm geht alles Gerechte und Gute im Asengeschlechte zu Grunde. Loki sucht sich mit seinem Weibe Signe zu retten, wird aber von den nachjagenden Walküren ergriffen und auf Odin's Geheiß an eine Felswand gefesselt. Über ihm ist eine Schlange angekettet, welche fortgesetzt Gift in sein Antlitz speien muss. Signe fängt dieses Gift in einer Schale auf; wenn sich diese aber gefüllt hat, muss Signe sie ausleeren und die Schlange trifft mit ihrem Gift das Haupt des Gottes. Loki zuckt dann so gewaltig vor Qual zusammen, dass die Erde erhebt. — Die ängstlich vorgebeugte Signe, in deren entsetztem Gesichte sich die Sorgfalt und gespannteste Aufmerksamkeit, dass kein Gift den Gatten treffe, widerspiegeln, ist packend gemalt, und ergreifend ist der Ausdruck des Gefesselten, dessen Züge halb Trotz, halb tiefen Schmerz verraten. Die Figur Loki's in ihren verschiedenen Phasen darf überhaupt als der Höhepunkt des Röver'schen Werkes bezeichnet werden. Überall ist sein göttlicher Ursprung fühlbar, an ihm ist nichts kleinlich, denn er ist ja auch — wie der Satans-Engel — ein „Gefallener“. Das Blut Wotan's kreist in seinen Adern: er ist das Prinzip des Bewusst-Bösen, aber mit Wotan unlösbar verknüpft und verschlungen, wie das Gute mit dem Bösen, da beides für sich allein nicht bestehen kann. Hier liegt wieder jener tief philosophische Zug der nordischen Mythologie. —

Nach einer anderen Überlieferung, — die u. a. auch Felix Dahn benutzt hat in seinem trefflichen Roman: „Odin's Trost“, — hatte Odin den Leib des geliebten Sohnes mit einer Salbe unverwundbar gemacht. Nur am Nacken war eine kleine Stelle nicht von dem schützenden Ole bedeckt. Diese Stelle hatte nun Loki entdeckt durch die kindliche Offen-

heit der ihm vertrauenden Nanna, welche, ängstlich über ihres Gatten verwundbaren Nacken, dem „listigen Loki“ ahnungslos das Geheimnis verraten. Loki trifft alsbald den Bruder und schießt von hinten den Pfeil auf die ungeschützte Stelle. Baldur fällt, und indem auch Nanna vor Schreck getötet wird, eilen die Götter Walhall's zu der Unglücksstätte, während Loki hohnlachend als Feuerflamme versinkt. Odin aber eilt mit Thor ihm nach bis vor die Thore Hel's und bringt ihn gefesselt zurück. Diese etwas veränderte sehr gebräuchliche Version wäre aber nicht

die Asen in Schwelgerei und Wollust versinken. In dieser Gruppe bemerkt man einige herrliche Akte, die alle von Licht überflutet sind. Alles flimmert und schimmert hier; man meint, dass sich das Licht wirklich spielend und tändelnd auf den Körpern bewege. Aus diesem trunkenen Bacchanal ruft Odin die Asen zur letzten großen Schlacht. Mit Sturmesehen und Kampfesfreude — ein wahrer „*furor teutonicus*“ ist auf der rechten Hälfte des Bildes geschildert — eilt der Zug der Krieger und Walküren durch die Lüfte, Thor greift zum Hammer,



Odin befragt die allwissende Wala. Gemälde von FR. RÖBER.



Naglfar, das Totenschiff. Gemälde von FR. RÖBER.

für eine malerische Behandlung im Sinne Röber's geeignet gewesen, und so hat der Künstler wohl mit Recht der anderen Schilderung, als der malerisch verwendbareren, den Vorzug gegeben.

Den Leichnam Baldur's bringen die Götter auf ein Schiff und nehmen von ihm Abschied. Das Schiff trägt ihn zu Hel, der Göttin der Unterwelt.

Das siebente Gemälde aus dem Cyklus wirkt durch seine gewaltigen Kontraste. Die Götter gehen ihrem Schicksale entgegen. Links steht Freia, die Schöne, — die nordische Aphrodite, eine leuchtende Frauengestalt mit langem Goldhaar. Sie bethört die Götter mit dem unerschöpflichen Methorn, so dass

die Schlachtenjungfrauen mit halbentblößten Leibern haben sich wieder mit Speeren bewaffnet. Aber auch Loki hat inzwischen seine Fesseln gebrochen, und auf dem nächsten Bilde sieht man ihn, von der furchtbaren Midgardschlange und dem Fenriswolf begleitet gegen die Asen ziehen. Die ganze Unterwelt hat sich aufgethan und leistet ihm Hilfe. Loki ist wiederum der Situation angemessen charakterisirt; der Kopf ist bleiern und die Lippen sind blutleer und die langen Qualen an der Felswand prägen sich deutlich aus. Alles hat sich bei ihm zu einem letzten wilden Impuls zusammengekrampft. Und doch wie schön ist dieser Loki! Kraft und Ebenmaß überall.

Der Künstler hat den Stoff vollkommen bewältigt und seine Gestalten genau so dargestellt, wie sie seinem künstlerischen Auge vorschwebten. Dies gilt auch von den Gestalten der Unterwelt, welche so charakterisiert sind, dass man daran glaubt. Wir fühlen in dem Augenblick, dass sie so und nicht anders sein müssen, und wenn ein Künstler diesen überzeugenden Eindruck hervorbringt, kann er zufrieden sein. Es ist der höchste Gipfel des Erreichbaren in der Kunst.

Nummehr ist das Schicksal der Asen besiegelt und das Totenschiff Naglfar treibt führerlos im Ozean umher. Auf demselben künden die sterbenden Nornen der Welt Ende. — Es folgt nun die große Vernichtungsschlacht, die eigentliche Götterdämmerung. (Siehe S. 97.) Der durch Odin zu Tode verwundete Loki hetzt den Fenriswolf auf den Vater und zieht den Speer aus seiner Wunde. In dem Augenblick muss auch Odin sterben. Um ihn fallen seine Schildjungfrauen, seine herrlichen Walküren, und auch er weiß, dass er

in demselben Augenblick sterben muss, in dem Loki seinen Geist anshaut. Das Gute kann ja ohne das Böse nicht bestehen. Alles ist in Auflösung und Todeskampf begriffen. Loki und seine Scharen stürzen in die Tiefe, die Haare flattern wild nach oben, um dadurch das Stürzen der ganzen zu einem großen Knäuel zusammengeballten Gruppe anzudeuten. Midgard, die Schlange, hat sich um die Sterbenden geringelt und presst ihre Leiber im eigenen Todeskrampf fest an- und ineinander. Einer der gepeinigten Unterweltsgötter krallt seine Fingernägel in den Körper der Schlange ein, noch in der Agonie seine Wildheit nicht verlierend. Die Mauern Walhalls brechen, die Säulen lösen sich, und vor der in strahlendem Licht erscheinenden Gestalt Christi und seiner Heerscharen stürzt die Götterburg zusammen!

Dieses große Gemälde ist von wahrhaft grandioser Wirkung. — Im letzten Bilde, welches wieder friedliche Ruhe atmet, ist die Erlösung der alten und die Auferstehung in einer neuen Welt durch das Christentum angedeutet durch die drei unsterblichen weiblichen Symbole: Glaube, Liebe, Hoffnung, das Gegenstück zu den Nornen.

Eine neue Erde steigt empor. Die Liebe ist als mittlere größte Gestalt gemalt, es ist die christliche Liebe und Demut, nach dem Spruche:

„Nun aber bleiben Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei, aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“

Der sanfte Ton und die ideale Anschauung

kontrastieren hier mit der Wildheit der heidnischen Götterwelt, und der Künstler charakterisiert auch dadurch in feiner Weise und beweist seine Vielseitigkeit in dem Ausdruck des Gegensatzes zwischen den beiden Weltanschauungen und Religionen. So wirkt denn der Schlussstein in dem Gemälde-Cyklus wieder versöhnlich.

Der Beschauer wendet sich tief ergriffen und nach-

denkend, aber vollkommen befriedigt ab.

Dies ist in den Hauptzügen der Inhalt der Röver'schen Werke, deren volle Wirkung natürlich erst in eigener Anschauung empfunden werden kann.

Die Kunst kann auf solche Arbeiten wieder mit Stolz blicken. Die Gemälde werden überall, wo sie zur Ausstellung kommen mögen, den alten Ruhm der Düsseldorfer aufs neue nach allen Seiten verbreiten helfen. Sie kommen uns in diesem Augenblick gerade trefflich zu statten, indem sie einmal wieder den Beweis dafür erbringen, dass man in Deutschland noch im stande ist, historische Kunst im großen Stil zu betreiben. Aus dem nie versiegenden Born germanischer Götter- und Heldensage lässt sich, ohne veraltet und abgelebt zu erscheinen, immer Großes und Schönes schöpfen. Es muss nur der Rechte kommen.



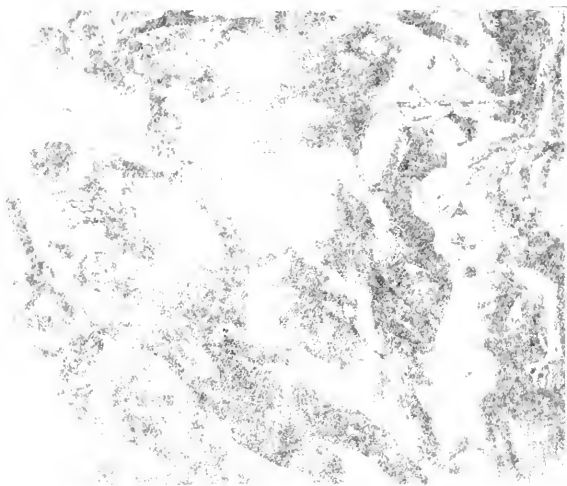
Loki bricht seine Fesseln. Gemälde von FR. ROBER.



**Older Adults
 and the Internet**

Stephanie C. Wood

Older adults have used the Internet for a variety of purposes, including health care, education, and social networking. However, these uses are not uniform. Older adults have a higher rate of Internet use for health care than for education or social networking. This article examines the reasons for these differences. It suggests that older adults are more likely to use the Internet for health care because they are more likely to have a chronic condition, and they are more likely to have a higher level of education. The article also suggests that older adults are more likely to use the Internet for health care because they are more likely to have a higher level of health literacy. The article concludes that older adults are more likely to use the Internet for health care because they are more likely to have a chronic condition, a higher level of education, and a higher level of health literacy.



Older adults are more likely to use the Internet for health care because they are more likely to have a chronic condition, a higher level of education, and a higher level of health literacy.

Keywords: older adults, Internet, health care, education, social networking, health literacy

Over the past few years, the use of the Internet has increased significantly among older adults. This increase has been driven by a variety of factors, including the growing availability of online services and the increasing need for information among older adults.

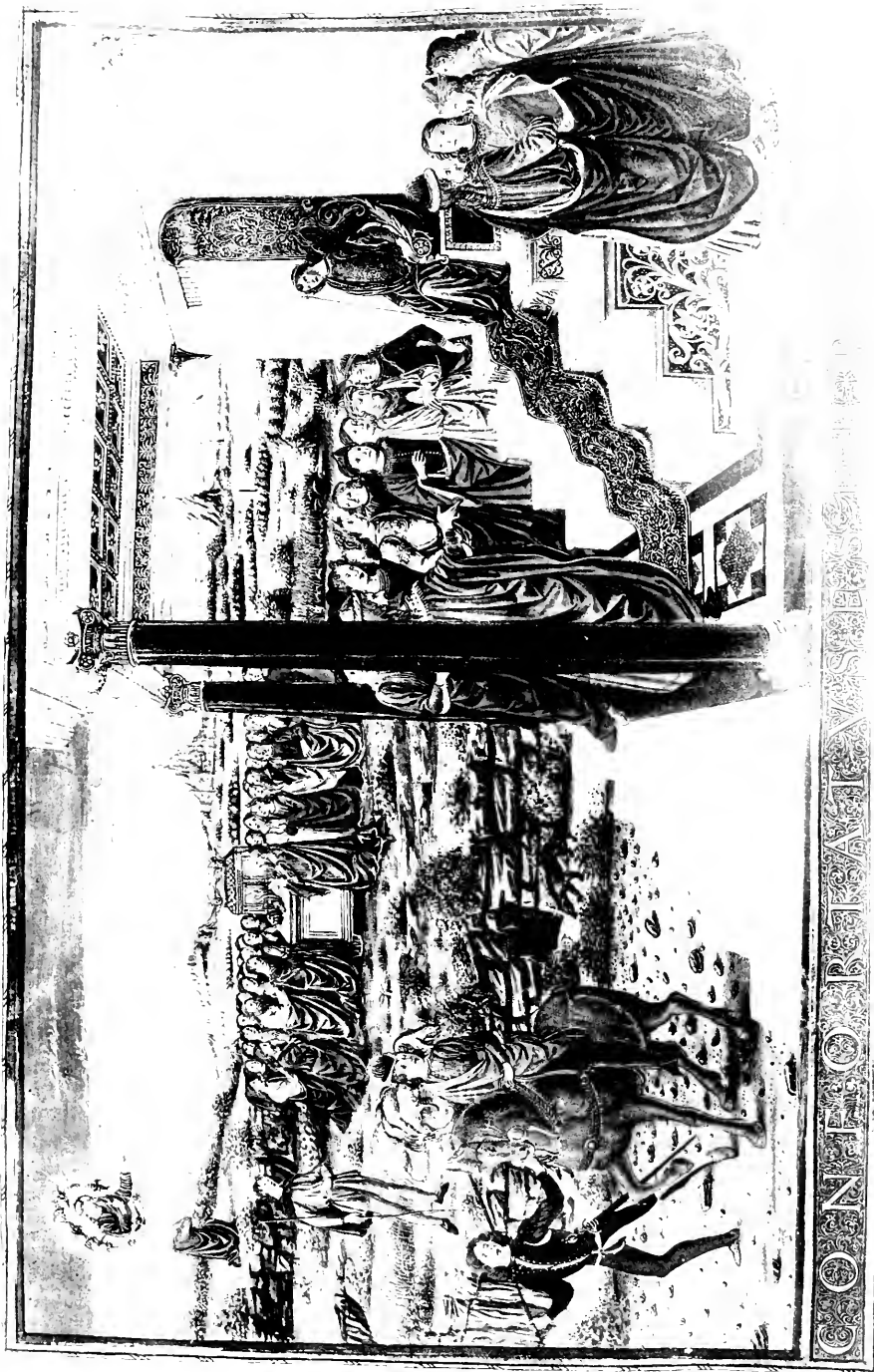
One of the most common uses of the Internet among older adults is for health care. Older adults are more likely to use the Internet for health care than for any other purpose. This is because older adults are more likely to have a chronic condition, and they are more likely to have a higher level of education.

Another common use of the Internet among older adults is for education. Older adults are more likely to use the Internet for education than for any other purpose. This is because older adults are more likely to have a higher level of education, and they are more likely to have a higher level of health literacy.

Finally, older adults are also more likely to use the Internet for social networking. This is because older adults are more likely to have a higher level of education, and they are more likely to have a higher level of health literacy.

Overall, the use of the Internet among older adults is increasing, and this increase is being driven by a variety of factors. This article examines the reasons for these differences.

Journal of Applied Gerontology
 31(1) 1-10
 DOI: 10.1177/0898010105281111
 Copyright © 2006 Sage Publications



Solomon idum claud in romo

Biblia Fanturochio adscripta. Esac. XV.

Der ganze Cyklus ist zur Ausschmückung der Prachtvilla des Herrn von der Heydt in Godesberg bestimmt. Es ist in hohem Grade erfreulich, dass aus der offenen Hand reicher Privaten der Kunst eine so schöne Unterstützung zu Teil wird durch

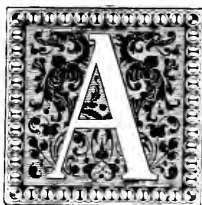
Bestellung von Werken, welche meist nur der Staat in dem Umfange zu erwerben im stande ist.

Die Bildung und Veredelung des Volkes verdankt solchen Männern viel.

///.

VATIKANISCHE MINIATUREN.¹⁾

MIT EINER LICHTDRUCKTAFEL.



BERMALS thun sich die Schätze der Vatikanischen Bibliothek auf: nimmehr zum Nutzen der Kunstwissenschaft. Der deutsche Jesuit, Stephan Beißel, welcher bereits 1886 die Bilder der Ottonischen Evangelienhandschrift des Münsters zu Aachen (vgl. Ztschr. f. bild. Kunst XXII, S. 278 ff.) und der Bernward-Evangelien zu Hildesheim 1891 in eingehenden Bearbeitungen veröffentlicht hat, bietet uns jetzt eine Auswahl aus den bedeutendsten Bilderhandschriften der Vatikanischen Bibliothek, die Früchte eines längeren Studienaufenthaltes in Rom, wobei er sich zur Erreichung seines Zieles von besonders günstigen Umständen begleitet sah. Es kann nur dankbar begrüßt werden, wenn unter diesen Voraussetzungen an eine Sammlung vorzüglicher Miniaturen in einer mit Lichtdrucken von wahrhaft künstlerischer Vollendung aus dem Atelier Danesi in Rom ausgestatteten Veröffentlichung geboten wird, die dem noch so ungleich ausgebauten Gebiete neues und so wertvolles Studienmaterial zuführt. Mögen auch die Meinungen darüber geteilt sein, ob, wie der Herausgeber annimmt, der Malerei des Mittelalters damit wesentliche Aufhellung erwächst, so ist die Sparte der Miniaturmalerei selbst bedeutend genug, um allseitige Durchforschung zu verdienen. Lag doch zeitweise unter der Geschmacksrichtung des Schreibstiles die Malkunst gänzlich in der Miniatur beschlossen auf klassischem Boden klingt in ihr der flüchtige dekorative Stil aus, während die unbeholfenen Hände

der frühmittelalterlichen Klosterzelle die Überlieferung mühsam weiter pflegten, bis sie von den unmittelbaren Eingebungen einer neuen Zeit abgelöst wurden. In der Folge entwickelte sie sich mehr und mehr zur Feinkunst, eine Gattung, die nun bleibend den Namen der Miniatur überkommt und bei größerer oder geringerer Geschicklichkeit ein Widerschein der Malerei im ganzen ist, ohne auf selbständige Bedeutung einen Anspruch zu haben. Was nun zur Belenchtung des Gebietes Neues geboten wird, hat in demselben Maße Anspruch auf Beachtung, als es sich um Zeiten und Erscheinungen handelt, wo die Kunst der Miniatur im Vordergrund stand. Danach bemisst sich überhaupt der Wert solcher Beiträge, wie der vorliegende. Es lässt sich nun nicht sicher erkennen, dass der Herausgeber diesen oder einen verwandten Gedanken seiner Auswahl zu Grunde gelegt habe: er geht im ganzen chronologisch zu Werk und scheidet danach in Gruppen des altklassischen Stiles, in Werke des Abendlandes aus dem 7. bis 11. Jahrh., dann Miniaturen des griechischen Mittelalters, ferner die abendländischen Werke des 11. bis 14. Jahrh. und schließlich die Buchmalereien des 15. und 16. Jahrh. Bei der Fülle des Materials giebt er nur Stichproben aus den nach seiner Auffassung bedeutendsten Handschriften und hofft dabei, „möglichst vielen Freunden der Kunstgeschichte die Benutzung und Verwertung“ der vatikanischen Miniaturenschätze vermitteln zu können. Indes steht zu besorgen, dass dies Bemühen, jedem etwas zu bieten, dem höheren Ziel des Werkes Eintrag thue: nicht sowohl ein Inventar des vatikanischen Materials, nicht einmal die Auslese des schönsten aus den dortigen Beständen ist das Postulat der Kunstforschung, als vielmehr eine kritisch gesichtete Überschau, wobei den obschwebenden Fragen in entsprechender Weise Rechnung zu tragen war. Diese Erwägung scheint übrigens dem Herausgeber nicht

1) Vatikanische Miniaturen. Herausgegeben und erläutert von Stephan Beißel S. J. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit XXX Tafeln in Lichtdruck. Freiburg i. B. 1893, Herder. Fol. VIII u. 51 S. zweispalt. Text. Deutsch u. französ. Lwdbd. Mk. 24. —

gar fern zu liegen, indem er am Schluss der Einleitung den Gedanken ausspricht, „nach und nach die wichtigeren Miniaturen aller größeren Bibliotheken“ behandeln zu wollen, um eine Quellensammlung des ganzen Gebietes zu beschaffen. Bei so weitaussehenden Plänen erscheint es wirklich angezeigt, dass der so rüstig schaffende Herausgeber Fühlung nehme mit den Desiderien der Kunstforschung, um im engen Anschluss an die Fachkreise seine Bestrebungen und Leistungen auf ein Ziel von durchschlagendem Erfolge zu richten.

Sehen wir übrigens, was der Herausgeber zur Zeit uns bietet.

Der Schwerpunkt ist mit Recht auf die Bildtafeln gelegt; der Text giebt nur in jedem Fall die Größenverhältnisse der Originalien und knappe Angaben über Inhalt und Herkunft der Handschriften nebst Verweisungen auf vorgängige Veröffentlichungen. Dabei war sich zu begnügen; denn die Schilderung der hier nicht wiedergegebenen Miniaturen und gar die Beschreibung von deren farbiger Ausstattung hat keinerlei Wert. Jeder Abteilung ist eine Übersicht vorangestellt, welche, neben den zur Abbildung herangezogenen Codices, andere der gleichen Gattung, wenn auch nur lückenhaft, verzeichnet. Hier dürften berechtigterweise kritische Ausführungen erwartet werden; es wird indes nur die einschlägige Litteratur in ausgiebiger Weise verzeichnet. Auf die litterarische Durcharbeitung ist überhaupt bemerkenswerte Sorgfalt verwendet. So sind am Schlusse die in Text und Noten angeführten illustrierten Handschriften der Vaticana nach Beständen in 10 Abteilungen aufgeführt; daneben die Handschriften anderer Bibliotheken. Namen- und Sachregister sind endlich mit peinlicher Berücksichtigung der Ikonographie und der geographischen Zugehörigkeit des Bildmaterials ausgearbeitet.

In der Gruppe I, Miniaturen des altklassischen Stils, beansprucht die *Josuarolle* (Cod. Vat. Pal. Graec. 431, Taf. VI) wohl das größte Interesse. Wenn der Herausgeber sich auch für ein verhältnismäßig hohes Alter (7. Jahrh.?) und dies mit Vorbehalt ausgesprochen hat, so wagt er doch nicht Kondakoff's Annahme zu folgen, der, wohl mit gutem Grund, für's 5. oder 6. Jahrhundert neuestens eintritt.

Die II. Gruppe, abendländische Miniaturen des 7. bis 11. Jahrh. Taf. V, VIII, eröffnet eine Evangelienhandschrift, die nach einem bis jetzt übersehenen Eintrag vom Jahre 1179 ebenfalls dem Kloster Lorsch gehörte. Die nahe Verwandtschaft mit der berühmten *Ada*-Handschrift zugegeben, erscheint deswegen

doch die Annahme noch nicht gerechtfertigt, dass beide Handschriften der Schreibstube des Klosters Lorsch entstammten. Lorsch stand in seiner ganzen Entwicklung und auch in Behandlung seiner künstlerischen Angelegenheiten (vgl. *Adamy*, Die fränk. Thorhalle u. Klosterkirche zu Lorsch, 1891, S. 3 u. 25) so ganz in Abhängigkeit von Metz, dass es viel richtiger sein wird, wie die *Ada*-Handschrift, so auch den Lorsch'ser Codex des Vatikans der Schule von Metz zuzuerkennen. Eine höchst beachtenswerte Übergangsstellung nehmen die Bilder der *Sermones* in *Monte Cassinensi scripti*, Cod. Vat. lat. 1202, Taf. VIII ein. Die dem 11. Jahrh. (?) zugeteilte Handschrift steht der byzantinischen Kunst jener Zeit nahe, zeigt aber dabei eine so straffe Behandlung der Form und ein so klares Verständnis für die Vorgänge des Lebens, dass damit ein wichtiges Zwischenglied zum Verständnis der normannischen und englischen Miniaturen der folgenden Zeit gegeben ist.

Mit besonderem Interesse tritt man an den III. Abschnitt, griechische Miniaturen des Mittelalters, Taf. IX—XVI heran. Die hier gebotene Auswahl, von dem „*Kosmas*“, dem wichtigsten Buche, das nach Kondakoff die byzantinische Kunst bietet, angefangen, bis zu den pathetischen Darstellungen eines Monologiums des 11. Jahrh. (Taf. XVI) und den minutiösen Marter scenes des *Climacus* (Taf. XIV), zeigt, wie irrig die so oft wiederholte Phrase vom Stagnieren der byzantinischen Kunst ist, wie vielmehr unter dem erneuten Aufblühen des ganzen Reiches seit den makedonischen Herrschern auch die Kunst von einem neuen Zug erfüllt war und im vielseitigen Verkehr mit dem europäischen Westen dahin die nachhaltigsten Einwirkungen abgab. Das byzantinische Mittelalter ist in dieser Beziehung noch viel zu wenig gewürdigt, und Proben, wie die vorliegenden, sind recht geeignet, deren Wichtigkeit in's Licht zu setzen und deren Vermehrung als höchst wünschenswert darzuthun. Das eigentliche malerische Element tritt in der Auffassung und Behandlung des Figürlichen im einzelnen erfreulich hervor und empfängt in dem Sinn für Gruppierung und malerische Ausgestaltung der Vorgänge die entsprechende Ergänzung.

Die Beiträge zum 11. bis 14. Jahrh. (IV. Teil, Taf. XVII—XXIII) sind durch die Bibel des Klosters Farfa gut eingeleitet, sofern hier Einwirkung byzantinischer Vorbilder und ihre Umsetzung in longobardische Vorstellungen klargelegt werden. Die sonstigen Proben sagen nicht gerade viel. Für deutsche



gar fern zu liegen, indem er am Selbst
 leitung den Gedanken ausspricht
 die wichtigeren Miniaturen
 theken" behandeln zu w
 lung des ganzen C
 weitaussehend
 gezeigt.
 Füh
 sch
 sei
 dur

Zeit

tafe
 Grü
 gab
 ten
 lich
 Sch
 ture
 Aus
 ist c
 zur
 gleich
 zeiel
 Aus
 die c
 zeiel
 über
 sind
 ten
 stän
 Han
 Sach
 sicht
 Zuge

Stils,
 Graec
 Wen
 nism;
 Vorb
 Kond
 Grim
 l
 7. bis
 hand-
 Eintr
 gehör
 ten A



Kreise von Wichtigkeit ist der Ottobeurer Codex mit einer allegorischen Darstellung Kaiser Heinrich's II., eine Handschrift, welche dem Bamberg-Regensburger Künstlerkreise entstammen dürfte.

Mit dem 15. Jahrh. (V. Teil, Taf. XXIV—XXX) bewegt sich die Kunst der Miniaturmalerei in völliger Abhängigkeit um den mittleren Drehpunkt der großen Kunst. Bei aller Schönheit kommt ihren Leistungen eine selbständige Bedeutung nicht mehr zu: man ist längst davon abgekommen, wie bei dem Breviarium Grimani in Venedig, für die Mehrzahl dieser Leistungen überhaupt noch einen Künstlernamen vorzuschlagen. Wie das Pontificale (Taf. XXV) nicht von der Hand Perugino's illustriert ist, so auch nicht die Bibel (Taf. XXVI) von Pinturicchio oder einem der sonst genannten Künstler, Cosimo Roselli oder Piero di Cosimo; vielleicht könnte man an Nachbildungen von Stichen denken, die Baccio Baldini zugeschrieben werden. Für weitere Kreise haben solche Einzeluntersuchungen kaum Wert. Die vlämisch-burgundischen „Livres d'heures“ sind trotz ihrer niedlichen Ausstattung an dieser Stelle von keinem Belang. Von höchster Schönheit ist eine zum Teil von einem Florentiner, zum Teil von Giulio Clovio illustrierte Dante-Handschrift (vgl. Taf. XXVII). In der weichen, modischen Formgebung schlagen die Bildchen des letzteren einen Ton an, der sie fast mit

dem Geschmack aus der späteren Zeit Ludwig's XVI. verwandt erscheinen lässt. Eine deutsche Handschrift (Taf. XXX) zeigt einestheils frischen Naturalismus, andernteils aber auch Bildungen auf kostümlicher Grundlage, welche beweisen, wie wenig sich damals noch die Kunst nach landschaftlichen Gruppen geschieden hatte.

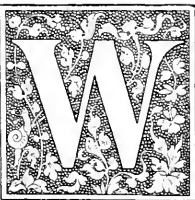
Zum Schluss sei dem Gedanken Ausdruck gegeben, dass der Herausgeber in den „Vaticanischen Miniaturen“ gewiss eine in mancher Hinsicht lehrreiche und sicher geschmackvolle Bilderreihe geboten und damit sich den Dank verschiedener Kreise verdient hat. Sollten jedoch, nach seinem in der Einleitung angedeuteten Plane, die Schätze anderer Bibliotheken nach und nach herangezogen werden, so bedürfte ein so weitaussehendes Unternehmen einer festeren, wissenschaftlichen Grundlage: nicht ein bildliches Inventar der Miniaturen von größerer oder geringerer Vollständigkeit wird dem Verlangen der Kunstforschung dienen, wohl aber eine kritisch verarbeitete Anlese, welche die Bedeutung der Miniaturenkunst im Zusammenhang mit der Kunstentwicklung im Ganzen anstrebt. Für eine solche Leistung wird die Kunstforschung ihren weiteren Dank nicht schuldig bleiben.

Mainz.

FRIEDRICH SCHNEIDER.

VEREIN FÜR ORIGINAL-RADIRUNG IN MÜNCHEN.

MIT EINER KUPPERTAFEL.



AHREND der letzten Zeit sind bekanntlich nach dem Vorbilde der vor dreißig Jahren in Paris entstandenen „Société des Aquafortistes“ in Deutschland und England, in Österreich und Amerika viele derartige Gesellschaften

in's Leben getreten, deren gemeinsamer Zweck in der Pflege der Originalradirung besteht. Vor zwei Jahren folgte auch München dem guten Beispiel und die Früchte der dort 1891 geschaffenen Vereinigung seiner Maler-Radierer liegen uns jetzt in zwei Foliomappen vor, welche zusammen vierundzwanzig Drucke fassen. Jedes Jahr im September

erscheint eine solche Folge von zwölf Blättern, in Remark-Drucken auf Japanpapier, in gewöhnlicher Ausgabe auf holländischem Papier, gedruckt in der Kunst-Kupferdruckerei von Aug. Wetteroth in München. Die ersteren sind von der Verlagshandlung E. Stahl in München zum Preise von 65 M., die Drucke der letzteren gegen den jährlichen Mitgliedsbeitrag von 25 M. zu beziehen.

Die Künstler, welche den Münchener Verein gegründet haben, fassen ihre Aufgabe mit dem vollen, sachlichen Ernst auf, der die dortige Kunstwelt so vorteilhaft kennzeichnet. Namen, wie Ernst Zimmermann, Peter Halm, Meyer-Basel u. a., die wir in dem Verzeichnis der leitenden Persönlichkeiten lesen, bürgen dafür, dass nichts Dilettantisches, bloß

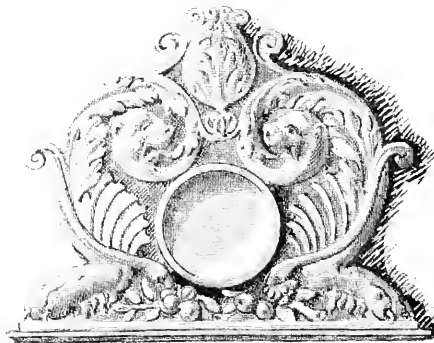
Versuchsmäßiges und nur äußerlich Anlockendes in die Publikationen aufgenommen werden wird. Das dem Verein gesteckte Ziel, „die Schaffung selbständiger, nur als Radirung vom Künstler empfundener einfarbiger Blätter“, ist in den vorliegenden beiden Jahresfolgen durchgängig erreicht. Man sieht es allen diesen Bildchen an, dass sie wirklich *als Radirungen gedacht*, nicht erst aus einer anderen Technik mittels der Radirnadel ins Schwarz und Weiß übersetzt sind. So bieten uns die Blätter auch, mit der dieser wunderbaren Augenblickskunst eigentümlichen Schlagkraft und Unmittelbarkeit, den Ausdruck einer Anzahl markanter künstlerischer Individualitäten. Es sind Improvisationen geistvoller Menschen, hingeworfene Gedanken, rasche Beobachtungen, momentane Eingebungen ihrer Empfindung und Phantasie.

Dass auch letztere mitspricht, und nicht selten in gehobenem, weihevullem Rhythmus, halten wir für ein besonders willkommenes Zeichen der Zeit. Das groß gedachte Blatt von *Ludwig Anders* (II, 12) „Musik“ — eine die Geige spielende weibliche Gestalt, in deren Schoß ein Genius sich schmiegt — könnte von Feuerbach komponirt sein, weungleich Typus und Ausdruck nicht die seinigen sind. Auch die beiden Radirungen von *Hans Autschberger*: „St. Hubertus“ und „Idylle“, mit Reminiscenzen an Thoma, fallen in das poetische Gebiet. *C. Schmidt-Heimbrechts* schweift mit seinem „Gespenst“ vollends hinüber in die Sphäre des Barock-Phantastischen. — Die größere Mehrzahl der Beiträge sind jedoch

der Wirklichkeit entnommen, teils Einzelstudien, teils geschlossene Stimmungsbilder von oft reizvoller Lebendigkeit. Von der ersteren Gattung seien *Leibl's* „Alte Frau“ (Dachauerin), *Walter-Ziegler's* „Jugendfreunde“ und die beiden Tierköpfe von *Hubert von Heyden* genannt; von der letzteren *Georg Bochner's* „Lesende Mädchen“ und der „Netzflicker“ von Prof. *Peter Huber*, der diesem Aufsätze in Drucken der oben genannten Kunst-Kupferdruckerei von Aug. Wette-roth in München beigegeben ist. Das von uns ausgewählte Blatt darf als Muster einer Originalradirung bezeichnet werden. Es führt uns mit einem Schlag in die stille, ärmliche Existenz des armen Arbeiters hinein: jeder Zug spricht zur Empfindung, nichts bleibt unwirksam und überflüssig. Und dabei ist alles nur für die gewählte Technik und Ausdrucksart gedacht, alles am richtigen Platz, in der passenden Tonart und Stärke vorgetragen. — Auch aus dem landschaftlichen Fache finden sich in den beiden Heften eine Anzahl von trefflichen Beiträgen. Doch hebt sich keiner derselben in so prägnanter Weise von den anderen ab, dass wir ihn hier besonders betonen möchten.

Der Verein aber und sein Werk im Ganzen seien aufs wärmste willkommen geheißen und der Beitritt allen earnesten Kunstfreunden bestens empfohlen! Denn es eröffnet sich uns in ihm ein neuer Mittelpunkt echt künstlerischen Wollens und Strebens, ein neues Bildungscentrum für die künstlerische Erziehung der Nation.

C. v. L.



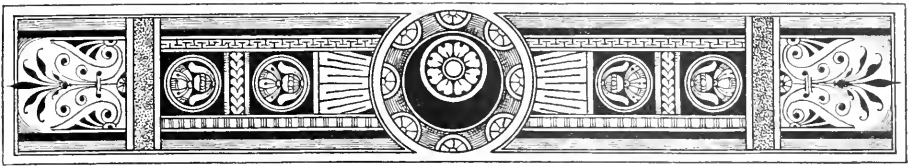


44 93



ge-
es
m
-n
l-
h,
s
t.
,
.

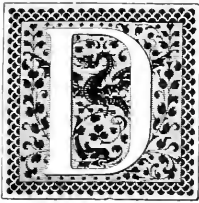




BRIEG.

VON GEORG JONETZ.

(Fortsetzung.)



IE Bauformen der Renaissance hatten in dem blühenden und geistig entwickelten Schlesien hauptsächlich durch die rege Verbindung, in welcher die beweglichen und unternehmenden Kaufleute Breslaus mit Italien

können, da er sich durch die Sitte des Nordens genötigt sah, neben dem großen Thorweg ein kleineres Pflörtchen für die Fußgänger anzulegen. Den Raum über letzterem füllte er mit einem kreisrunden Fenster und einer Tafel aus, die folgenden Bibelspruch trägt: *Nisi dominus aedificaverit domum, in vanum laborant, qui aedificant eam. Nisi dominus custodierit civitatem, frustra vigilat, qui custodit eam.* Psal. 127. Auf dem das Erdgeschoss abschließenden, stark hervortretenden Gesims gab er den lebensgroßen und offenbar durchaus lebenswahren Statuen des Herzogs Georg und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg einen hervorragenden Platz. Hoch aufgerichtet und selbstbewusst schauen beide, angehan mit ihrem fürstlichen Schmuck, in die vorüberreichenden Zeiten hinaus. Ihnen zu Häupten stehen die Inschriften:

standen, rasch Aufnahme gefunden. Georg berief schon im Jahre seines Regierungsantritts (1547) welsche Künstler¹⁾ an seinen Hof, als deren Haupt Jakob Baar aus Mailand anzusehen ist. Neben und nach ihm erlangte sein Schwiegersohn Bernard Niuron aus Lugano²⁾ Bedeutung. Diese Künstler haben den Bau des Schlosses, des Gymnasiums, des Rathauses und des Oderthores in Brieg geleitet.

Nähert man sich vom Ring aus dem mächtigen, am Nordwestrande der Stadt sich erhebenden Schlosse, so trifft man zunächst auf den aus schönem Sandstein bestehenden, kunstreichen Portalbau (Abb. S. 28), der, im J. 1553 vollendet, von allen Theilen des Bauwerkes am besten erhalten und das berühmteste Denkmal Briegs aus der Piastenzzeit ist.

Der dreigeschossige Aufbau ist wagerecht durch Gesimse und senkrecht durch Pilaster korinthischer Ordnung übersichtlich gegliedert.³⁾ Nur im Erdgeschoss hat Baar die Symmetrie nicht wahren

GEORGIUS D. G. DVX SILESIAE
LIGNICEN. BREGEN. DIVINA
FAVENTE CLEMENTIA PRIM'
HANC STRUCTVRAM FIERI
ET AEDIFICARI CVRAVIT REG-
NANTE FERDINANDO REGE
RO. SEMPER AVGVSTO MDLIII.

und

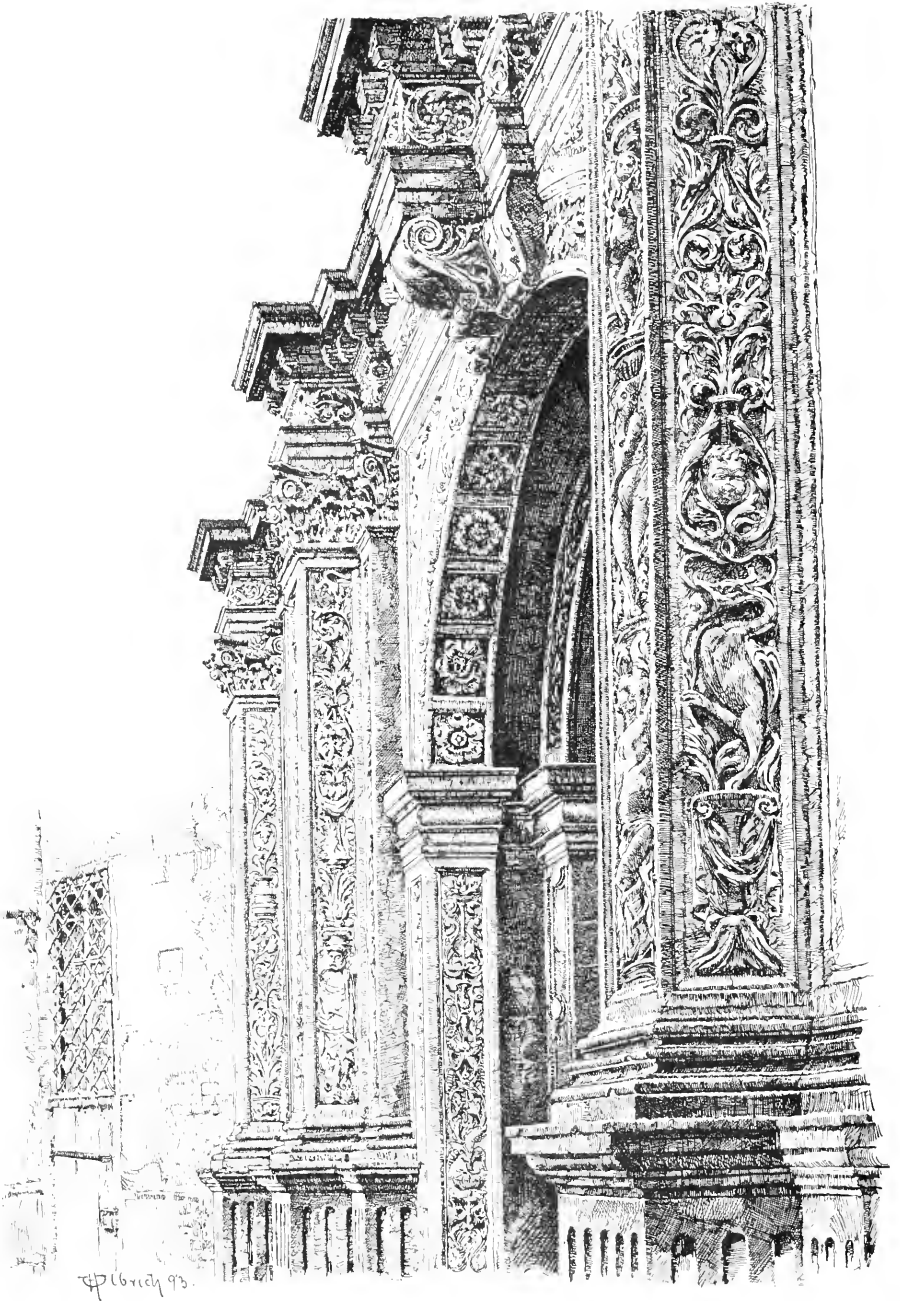
BARBARA ILLVSTRIS PRIN-
CIPIS IOACHIMI MARCHIO-
NIS BRANDEVBVRGEN. SACRI
ROMA. IMPERII ELECTORIS
FILIA ILLVSTRIS PRINCIPIS
GEORGII DVVIS SILESIAE
ET CAET. CONIVNX MDLIII.

Beide Figuren umgab der Künstler mit den prachtvoll ausgeführten, von reichem Schmuck umrahmten Emblemen der Fürstenhäuser von Liegnitz-Brieg und Brandenburg. Aber Baar hatte auch dem Stolge des Herzogs auf die historische Vergangenheit

1) Im Ganzen lassen sich 15 aus Urkunden nachweisen. S. Wernicke, Topographische Chronik der Stadt Brieg, 1879. S. 10.

2) Der Erbauer des Ohlauerthores in Breslau.

3) Vgl. Lutsch, Die Kunstdenkmäler der Laudkreise des Reg.-Bez. Breslau, 1889. S. 327. Diesem tüchtigen, grundlegenden Werke ist der Verf., was die Beschreibung der Bauten anlangt, im Wesentlichen gefolgt.



Hauptportal am Piastenschloss in Brieg, von der Seite gesehen.

heit des Piastengeschlechtes Rechnung zu tragen. Er that dies, indem er unterhalb der oberen Fensterreihe in höchst origineller Weise eine förmliche Ahnengalerie anlegte. 24 Vorfahren des Fürsten, von denen derselbe in gerader Linie abstammte, vom sagenhaften Piast bis auf Herzog Friedrich II., sind hier, in Gruppen zu je vieren vereinigt, in charaktervoll ausgeprägten, die plastische Kunst jener Zeit nicht wenig ehrenden, steinernen Brustbildern dargestellt. Die obere Reihe enthält die polnischen Fürsten und Könige, letztere mit Krone und Scepter, die untere die schlesischen Herzöge, meist mit dem Herzogsbut. Allenthalben, teils an den Pilastersockeln, teils über teils zwischen den Köpfen, sind erläuternde, recht gute historische Kenntnisse verratende Inschriften angebracht. Endlich stehen über den oberen Fenstern unmittelbar am jetzigen Mauerkranze mehrere für die Frömmigkeit und Gerechtigkeitsliebe Georg's bezeichnende Sprüche. Sie lauten: *Verbum Domini manet in aeternum. Si Deus pro nobis. quis contra nos? Justitia stabit thronus.*

Über alle Flächen und architektonischen Glieder des Portales aber hat der italienische Künstler eine Fülle von Ornamenten ausgebreitet, die dentlich das Gepräge seiner heimatlichen Kunst tragen. In die Verschlingungen des Akanthusblattwerkes sind allegorische und mythologische Figuren neben Vasen, Muscheln und Delphinen eingewoben. Geistreich wechselnde Formen halten die Eintönigkeit fern und sind geschickt über die Flächen verteilt. Leicht und zierlich fließen die Linien hin. Zwar scheint die Ausföhrung von verschiedenen Händen zu sein. Denn es unterscheiden sich z. B. die eleganten Verzierungen in den Bogenzwickeln des großen Thores, die schönen Volutenranken über dem Fenstergebälk des ersten Geschosses wesentlich von dem etwas schwerfälligen Rankenwerk über der kleineren Thür. Am meisten hat der Künstler seiner Phantasie bei der Ausfüllung der Pilasterflächen freien Lauf gelassen. Hier erscheinen in den Laubgewinden zuweilen höchst wunderliche Verbindungen der Menschen- und Tiergestalt.

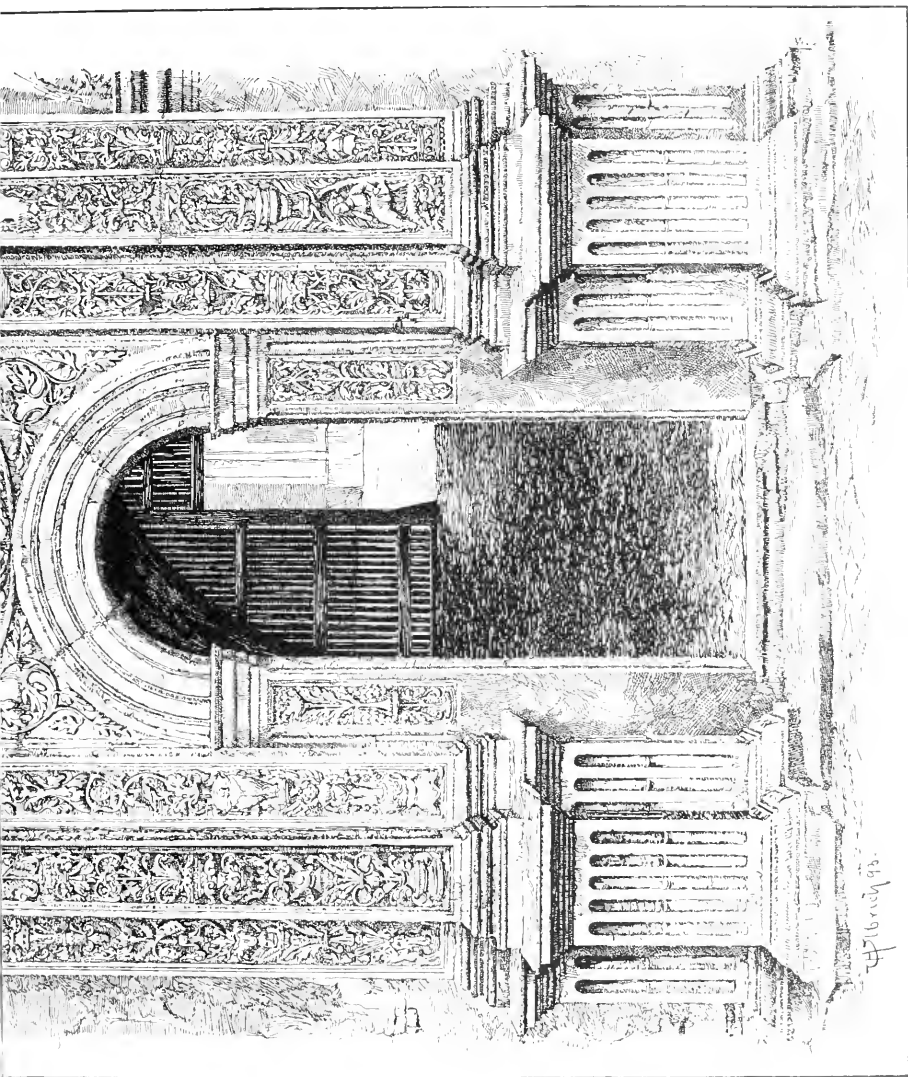
Die Wirkung des Portales wurde ehemals wesentlich dadurch gesteigert, dass Teile desselben, wie die Statuen und Brustbilder, die Wappen, der Grund der Inschriften bemalt oder vergoldet waren. Auch die Wirkung des Gegensatzes kannte der Künstler. Denn er wusste den Eindruck der feinen und edlen Formen des Portales durch eine dasselbe umschließende Quadermauer zu verstärken.

Über dem Hauptgesims erhob sich früher noch eine Galerie. Von der Brüstung derselben ist jetzt nur noch ein Wappenschild mit dem schlesischen Adler erhalten, das vielleicht erst bei der Renovation des Portales (1864/65) wieder über demselben angebracht worden ist. 1)

An den Außenwänden des Stadt- und Oderflügels ist sonst nichts mehr von Bedeutung erhalten. Die vielleicht in Sgraffitotechnik ausgeführte Verzierung der langen Flächen ist verschwunden; ebenso der von der Herzogin Luise (1672—75) um das Erdgeschoss des Stadtflügels angelegte Säulengang.

Kommt man durch das mächtige Tonnengewölbe des Thorweges in den 1700 qm großen Hofraum, so erhält man erst den rechten Begriff von der Zerstörung, welche die blindwütende Macht des Feuers angerichtet hat. Denn von der anmutsvollen und vornehmen Hofanlage, von den durch zwei Geschosse führenden ionischen Säulengängen, den schön umrahmten Fenstern und Thüren sind nur Bruchstücke geblieben. Der nordwestliche, ehemals einstückige Flügel des Schlosses ist vollkommen verschwunden; an seiner Stelle steht die katholische Elementarschule; der Flügel an der Hedwigskirche, in welchem „die schöne Tafelstube“ mit den „gewirkten Bildnissen der Liegnitz-Brieger Herzöge“ sich befand, ist bis auf wenige Teile ganz neu für die Zwecke des Magazins aufgeführt. An den geschwärzten und verwitterten Mauern des Portal- und Oderflügels hingegen lassen sich noch einige Bogen der einstigen Säulenhallen verfolgen. Eine Anzahl Fenster- und Thürrahmen aus Sandstein, kunstvoll gegliedert und verziert, kleben mit vermauerten Öffnungen an den kahlen Wänden; sie führten nicht auf die Säulengänge heraus. Von den Hallen des Erdgeschosses sind rechts und links vom Hofportal in den Ecken des Hofes einige Säulen mit Bögen und Kreuzgewölben erhalten; unter ihnen führen die alten Treppen, zum Teil noch mit Stufen aus Prieborner Marmor belegt, nach dem ersten Geschoss hinauf. Am besten erhalten ist das 1551 vollendete, die Einfahrtshalle nach dem Hofe hin abschließende Portal. Dasselbe unterscheidet sich in seiner Ausföhrung und Ausschmückung wesentlich vom großen Eingangsportal. Der breitgedrückte, etwas zugespitzte Thorbogen überspannt die ganze Öffnung der Halle und erscheint als ein von Bändern umwundener, gewaltiger Eichenkranz. Die Flächen

1) Kunz, Das Schloss der Piasten zum Brieg. 1855. S. 29.



Kleines Portal am Fiastenschlosse in Brieg.

der als Widerlager dienenden korinthischen Pilaster tragen sehr derb gezeichnete und verhältnismäßig zu große Embleme und Trophäen. In den Zwickeln sind die Wappen von Liegnitz-Brieg (links) und Brandenburg (rechts) nebst kleinen Inschrifttafeln angebracht. Rechts von diesem Portal befindet sich noch der Eingang zur ehemaligen Trabantenwache. Über der Thür liest man: Vortruë (Vertrauen) darff aufschauen. Gut erhalten sind auch die rundbogigen Eingänge in die mächtigen Kellergewölbe.

Von der fürstlichen Ausstattung des inneren Schlosses sind nur noch ein paar mit Rahmen, Rosetten und Rankenwerk verzierte Spiegelgewölbe und einige deutsches Gepräge tragende Thüreinfassungen im Erdgeschoss des Oderflügels vorhanden. Ein kleines Gemach enthält den einzigen Rest der Malereien des Schlosses, nämlich an der einen Wand vier Wappen und an der andern einen mehr originell als kunstvoll ausgeführten, leider etwas zerstörten Stammbaum, dessen untere Äste von der Brust Georg's und Barbara's ausgehen, und auf dessen Zweigen eine Reihe von Brustbildern ruhen, welche die Söhne des herzoglichen Paares nebst ihren Gemahlinnen und Kindern darstellen.

Wie verlautet, geht das K. Kultusministerium mit der Absicht um, diese schönen und hohen Räume wiederherstellen zu lassen, um darin ein kleines Museum einzurichten.

Aber neben der Kunst vernachlässigte Herzog Georg die Wissenschaft nicht. Er ließ zu derselben Zeit, wo man am Schlosse baute, in den Jahren 1564—69, 200 Jahre nach Errichtung des Domstiftes durch Ludwig I., von seinem Baumeister das Gymnasium als einen Wohnsitz für den wahren Glauben, für eine erleuchtete Philosophie und alle Tugenden in unmittelbarer Nähe seines Fürstensitzes aufführen.¹⁾ Für Bau und Fündirung dieser Schule verwandte der Herzog, wie schon erwähnt, besonders die Einkünfte des Hedwigsstiftes, welche allmählich nach Durchführung der Reformation im

Brieger Fürstentume durch Herzog Friedrich II. (1554) frei geworden waren. Seither hat sich das Gymnasium an der Erziehung und Bildung vornehmlich des schlesischen Adels und Bürgertumes in hervorragender Weise beteiligt. Welchen Ruf es genoss, erhellt aus der Angabe des Chronisten Lucii, wonach zwischen 1625—33 dem Rektor seitens der Brieger Universität die Vollmacht erteilt worden ist, die philosophischen Würden zu erteilen²⁾. Tüchtige Männer in großer Zahl, berühmte als Dichter und Gelehrte, bewährte im Rat der Fürsten und der Städte, sind aus ihm hervorgegangen. Über die Grenzen der engeren Heimat hinaus wurden namentlich bekannt Johann Herrmann, der Dichter evangelischer Kirchenlieder († 1647), der Epigrammatist Friedrich von Logau († 1655), aus der neueren Zeit der Altertumsforscher Karl Otfried Müller († 1840), der Dombaumeister Zwirner († 1861) und der Politiker August Heinrich Simon († 1860). Glücklicherweise hat sich die Brieger Fürstenschule in den Stürmen der Jahrhunderte, welche ihr religiöses Fundament, ihren wissenschaftlichen Geist, ja ihre Existenz bedrohten, behauptet. Allerdings wurde sie durch dasselbe Ereignis, welches ihren evangelischen Charakter sicherte, durch die Eroberung Briegs 1741, zugleich ihrer äußeren Schönheit für immer beraubt; denn die preußischen Kugeln zertrümmerten das Dach samt den mit den Bildnissen der Musen geschmückten Giebeln, samt dem oberen Stockwerk und dem „durchsichtigen“, mit dem Bilde Apoll's gezierten Turme.³⁾ Die ehemals im Hofe am Gebäude entlang führenden offenen Gänge wurden 1747 vermauert und mit Fenstern versehen. 1765 ließ Friedrich der Große noch einmal das Bauwerk in Stand setzen.³⁾ Seitdem trägt es einen mehr als schlichten Charakter. Von der ursprünglichen Ausstattung ist nur das Portal mit dem kleinen Pfortchen daneben erhalten; aber auch diese Reste haben keinen besonderen künstlerischen Wert.

(Schluss folgt.)

1) Schönwälder-Guttman a. a. O. S. 113.

2) Den gleichen Schmuck besaß das alte 1562 gegründete Elisabethan in Breslau.

3) S. die Inschrift links vom Thorbogen; bei Schönwälder-Guttman a. a. O. S. 24.



DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.

II.



Schwertänzerin von Ad. BEUTT.

Eine besondere und wohl auch beabsichtigte Überraschung bot die neue Schule im Vorsaal der Sezessionistenausstellung durch vier schon im Maßstab und im Inhalt

ganz ungewöhnliche Leistungen, denen sich auch im Glaspalast einiges Verwandte gesellte. — Programm- und Historienmalerei liegt abseits der bisherigen neuen Ziele. Man hat der modernen Schule daraus einen Vorwurf gemacht, der an sich völlig berechtigt ist, aber man darf nicht vergessen, dass diese Einseitigkeit, die sich nur an das in der Natur unmittelbar Gegebene hält und in demselben auch das Unscheinbarste der sorgsamsten Nachbildung wert erachtet, erziehllich sehr günstig wirkt. Besser, die Kräfte an zu kleinen Aufgaben stählen, als sie vorzeitig an zu großen versuchen! Falsch und bedauerlich ist nur, diese der Schulung dienende Thätigkeit als das letzte Endziel aller Kunst hinzustellen, und jede Programmmalerei von vornherein zu verpönen, weil sie nicht *totiglich* durch künstlerische Mittel wirkt. Jedenfalls ist es mit Freuden zu begrüßen, dass nunmehr auch dieser Irrtum zu schwinden beginnt, und auch hierfür bezeichnet die Münchener Ausstellung vielleicht einen Markstein in der Entwicklung, vor allem durch das Vestibül bei den Sezessionisten. Vier mächtige Bilder begrüßten dort den Beschauer, viele Quadratmeter Leinwand mit lebensgroßen Gestalten, und zwar keine Alltags-, sondern Kultur- und Historienbilder im Dienst der Monumentalmalerei. Am wenigsten vielleicht gilt dies von dem Gemälde des *Villegas*, „Der Tod des Stierkämpfers“. Dasselbe ist thatsächlich eine Vergrößerung eines schon wohlbekannten Bildes

und hat den Charakter dieser äußerlichen Übertragung in größeren Maßstab auch künstlerisch bewahrt, so virtuos immer die malerische Leistung als solche sein mag. Das Bild ist mustergültig für eine flotte, sichere Malerei, aber es packt nicht so, wie es dem Stoffe und dem materiellen Aufwande nach packen könnte und müsste. Bis zu einem gewissen Grade trifft dies auch bei dem zweiten großen Bilde desselben Meisters, „Der Triumph der Dogin Foscarei“ zu, aber hier sind Stoff und Arbeit denn doch zu ungewöhnlich bedeutend, um diesen Mangel in seiner vollen Schwere füllbar werden zu lassen. Der Glanzzeit Venedigs ist der Gegenstand des Bildes entlehnt. Das Interesse am Namen Foscarei mag mitgespielt haben, — oder ist das Gemälde im Auftrage gemalt? — den Hauptreiz aber bot es für den Maler, das Venedig des Quattrocento, das Venedig der Bellini und Carpaccio, im Festgewand zu schildern, und darin musste auch die Wirkung des Bildes auf den Beschauer gipfeln. Er nimmt als unmittelbarer Zeuge an der Scene selbst teil. Eine Schar weißgekleideter Venezianerinnen schreitet ihm, der Dogaressa voraus, entgegen; vor zahlreichem glänzendem Gefolge, hart am Ufer des Canale, stehen, groß wie der Beschauer, rechts der Doge, links die Vertreterin der huldigenden „Venezia“. Trefflich berechnet, ist diese Komposition ungemein geschickt, — freilich auch sehr gewagt, denn sie erfordert die glänzendste Beherrschung der Perspektive, und schon hier hat selbst das außerordentliche Können des Villegas wenigstens die Luftperspektive nicht völlig zu bewältigen vermocht. Er hat sich außerdem diese an sich schon so schwierige Aufgabe noch selbständig erschwert, besonders durch das seltsam helle, grelle Rot des unten ausgebreiteten Teppichs und das kalte Weiß in der Tracht der Ehrenjungfrauen. Diese beiden Haupttöne bleiben trotz aller Nüancierung harte Gegen-

sätze, Widersprüche, wie sie gerade die Lagunenstadt bei warmem Sonnenlicht nicht duldet. Sie ist das Paradies der Farben, weil sie durch ihre feuchte Luft selbst deren schärfste Kontraste mildernd vermittelt, weil sie jede Lokalfarbe in goldigen Schimmer und Duft hüllt. Das haben schon die Quattrocentisten empfunden. Dass sie es mit *ihren* malerischen Mitteln noch nicht wiederzugeben vermochten, durfte Villegas nicht veranlassen, ihnen — wie in so vollendeter Weise in den Einzelgestalten, vor allem in dem Geleit des Dogen — auch hierin zu folgen. Er stellt sich auf den Boden Gentile Bellini's und Carpaccio's, und für die *Zeichnung* seiner Figuren war das vollauf berechtigt, für die *malerische* Haltung aber reichte es nicht aus. Besitzt doch Venedig selbst — auch abgesehen von Tizian und Giorgione — noch das Werk eines Meisters, das, unübertroffen durch die Kunst aller Zeiten, ein Bild Venedigs und seiner Menschen in wundersaamem Einklang uns vor Augen stellt: *Bordone's* Überreichung des S. Marco-Ringes an den Dogen. Burckhardt nennt es „die reife, goldenste Frucht der mit Carpaccio's Historien beginnenden Darstellungsweise“ und spricht ihm hierdurch das hehre Ziel zu, welches Villegas vorgeschwebt hat, das er jedoch noch nicht erreichte, denn noch immer bleibt dieses Gemälde Bordone's „das am schönsten gemalte Ceremonieenbild, das überhaupt vorhanden sein mag“ und zeigt am besten, was dem Werk des Spaniers zur Vollendung fehlt.

An Natürlichkeit der Raumwirkung und Harmonie des Kolorits wird dasselbe auch von *Hu- bert Herkomer's* ebenfalls mit lebensgroßen Figuren ausgestatteten Kolossalbild einer „Magistratssitzung in Landsberg“ übertroffen. Auch hier nimmt der Beschauer unmittelbar an der Scene teil. So natürlich wirkt hier der Innenraum mit seinen zur Straße geöffneten Fenstern, dass man ihn zu betreten glaubt. Auch die Gestalten sind meisterhafte Porträts, leider nur zuweilen etwas zu sichtlich „komponirt“.

Im ganzen repräsentiren diese drei Gemälde einen so hohen Grad künstlerischen Könnens, dass, an ihnen gemessen, ein großer Teil der beiden Ausstellungen an Wert wesentlich einbüßt. Reife Meister geben hier ihr Bestes — und dies ist in dieser Umgebung auch *das* Beste. — Nicht völlig schien dies beim ersten Eindruck von dem vierten Kolossalgemälde dieses Vestibüls zu gelten. Der erste Anblick frappirte, aber nicht sogleich im günstigen Sinn. Ein Triptychon mit Gestalten von nahezu doppelter Lebensgröße, Gestalten aus dem Volke, Männer und Weiber, alt und jung, sämtlich nach rechts hin gewandt,

knieend, flehend, singend! Ihrer aller Ziel dort ist ein den rechten Flügel des Triptychons füllender Altar; im linken schwingt eine mächtige Glocke, — das Ganze nennt der Maler, *Wladaw Szymanowski*: „Gebet“. Ein solches Werk ist ein Wagnis und zugleich ein Selbstbekenntnis. Gewagt ist es, die Komposition in dieser Art ohne Mittelpunkt zu lassen, gewagt, Bauernköpfe ins Riesenhafte zu steigern, und wer ein solches Bild in diesen Dimensionen malt, bekennt sich zur winzigen Schar derer, die Kunst um ihrer selbst willen treiben, unbekümmert um materiellen Nutzen. So fordert diese Arbeit auch von der Kritik einen eigenen Maßstab. Im Können vermag sich Szymanowski mit seinen Genossen in diesem Vestibül nicht zu messen, im Willen aber übertrifft er sie beide. Aus diesem Bild tönt hehre Begeisterung. Den ergreifenden Klang der Kirchenglocken will es versinnbildlichen, wie eine Gemeinde vor der mächtigen Stimme der Kirche in die Kniee sinkt, wie all' ihr Sorgen und Mühen sich auflöst in ein inbrünstiges Flehen, und der Choral anschwillt zu gewaltigen Accorden. In jeder Dorfkirche kann man ein ähnliches Bild schauen, und hundertfach ist es schon dargestellt worden. Aber es bleibt meist ein mehr oder minder gutes Genrebild. Hier ist es ein Stimmungsbild gewesener von ergreifender Kraft. Die zeitlichen und örtlichen Schranken schwinden, ins Riesenhafte steigern sich die Gestalten, und aus dem Momentanen wird ein Ewiges. Man begreift, dass der Maler sein Werk nicht anders nennen konnte als: „Das Gebet.“ —

Bezeichnet das Bild dieses jungen Polen den Weg, auf welchem die „neue“ Schule in Zukunft die „alten“ Aufgaben zu behandeln gedenkt? — Das wäre freudig zu begrüßen, denn sein Ziel ist Seelenschilderung, eine Stimmungsmalerei, an welcher nicht nur die Hand beteiligt ist, sondern das Gemüt, und die daher auch nicht nur zum Auge spricht, sondern zum Herzen. — Den eigenartigen Prozess, in welchem sich der Impressionismus als Verewigung des momentanen Eindrucks und der Symbolismus als eine extreme Gattung der Stimmungsmalerei langsam zu den traditionellen Zielen zurückwenden, habe ich hier schon wiederholt verfolgt und zu schildern versucht. Auch die diesjährigen Ausstellungen gewährten für diesen Gesichtspunkt stattliche Ausbeute. Farbenprobleme schweben den Künstlern vor, fast unbewusst aber schaffen sie Stimmungsbilder, aus denen die Poesie des Erdendaseins tönt. In diesen Werken flutet das Sonnenlicht durch schlechte Räume, ihren dürtigen Hausrat vergoldend, breitet über alltägliche

Gestalten sonntäglichen Glanz und spiegelt sich in an sich wenig beachtenswerten Dingen, ein Sonnenlicht, das nicht mehr als kalte Helle wirkt, sondern aus köstlicher Farbenpracht lebhaft zurückstrahlt. Von dieser Poesie vermag neben der inhaltreichen

in ähnlichem Sinn eine ganze Reihe trefflicher Studien nach Licht und Farbeffekten unter freiem Himmel, wie sie nur die Gunst des flüchtigen Augenblicks schafft, wenn ein völlig momentanes Verhältnis zwischen Lokalfarben, Sonnenlicht und Schatten



In der Sonne. Gemälde von FR. EHRLICH.

Darstellung großen Maßstabes auch das winzigste Bildchen zu melden, und in der That waren die Münchener Ausstellungen an Werken dieser Gattung reich. Den schon genannten Interieurs — an der Spitze die Arbeiten Köhler's und Edelhoff's — gesellte sich

obwaltet, Bilder, die mit der Schnelligkeit des von Blatt zu Blatt hüpfenden Sonnenstrahles wechseln. Nur eine flinke Hand vermag solchen Vorwurf auf die Leinwand zu bannen; die Durchführung bleibt eine Gedächtnis- und nicht zum wenigsten eine

Phantasiearbeit. Nicht selten büßt dabei die ursprüngliche Skizze ihre Frische und Wahrheit ein. Das gilt sogar zuweilen auch für so hervorragende Vertreter des besten „Impressionismus“, wie *Max Liebermann*, auf dessen Gemälde „Mädchen mit Kühen“ die helle Wiese vor dem Wald des Hintergrundes wohl durch gar zu häufiges Übergehen mit dem Pinsel eine schwere und nicht mehr überzeugende Färbung erhalten hat. Vielleicht empfiehlt es sich bei solchen Aufgaben denn doch noch eher, dem Werk das Skizzenhafte zu lassen, wie es der Schwede *Ankarström* liebt. Vielfach will unseren jüngeren Landschaftlern die Farbenstimmung der Natur selbst jedoch überhaupt nicht mehr genügen. Die dort wahrgenommenen Farbenwerte an sich locken zu selbständigem Schaffen, man sucht zu ihnen Kontraste und Nuancen, welche in der Landschaft selbst nicht zu finden sind, nur der Staffage oder der künstlichen Beleuchtung entnommen werden können. Da liegt die Gefahr nahe, dass man dem Auge gar zu ungewöhnliche Farbenzusammenstellungen bietet, und nur der angebornene künstlerische Takt kann dieselben vermeiden. Über einen solchen scheint auch als *Maler* — bisher war er nur als Zeichner berühmt — *Hermann Schlittgen* zu verfügen, der in seinem „Windstoß“ betitelten Gemälde helles Waldesgrün mit dem Blau und Violett der Frauengewänder zu einem reizvollen Farbenaccord vereint hat. *Franz Skarbina*, dessen im abendlichen Sprühregen verschleiertes Berliner Straßenschild auch in München unübertroffen blieb, hat dagegen in seinem übrigen in der Zeichnung etwas steif wirkenden Pastell „Pariser Blumen-corso“ dies Nebeneinander eigenartiger Farbennuancen bereits auf Kosten der dem Auge wohlthuenden Wirkung verewigt. Diese Vorkämpfer um die Lösung koloristischer Probleme sind über das Studium des natürlichen Tages- und Sonnenlichtes hinaus schon längst zum Gebiete der künstlichen Beleuchtung übergegangen. Lampenlicht und Gaslicht und der Strahl elektrischer Beleuchtung wetteifern in diesen Bildern mit der Wirkung der Tageshelle, und die Sonne selbst zaubert vor dem farbenfreundigen Blick unserer Koloristen zuweilen Effekte hervor, die bei allem Reiz etwas Künstliches haben. Dies empfand man selbst auch vor einigen Arbeiten *Friedrich Ehrs*, dem jedoch unter den Koloristen in München diesmal zweifellos ein Ehrenplatz gebührte. Etwas ungemein Temperamentvolles liegt in seiner Farbgebung — mag er nun in tiefen, satten Tönen ein reich ausgestattetes Interieur, oder in zartem Pastell die vom Sonnenlicht umspielte graziöse

Gestalt einer Ballettense schildern. Besonders effektiv, allerdings vielleicht etwas zu wuchtig, wirkt *Georg Hendrik Beilner's* große Schilderung des „Dams“ in Amsterdam bei Abendbeleuchtung. — Für die neue Farbenfreude bezeichnend ist auch die Vorliebe für bunte Lampenschirme, Lampions und erleuchtete Glaskugeln, welche in den Bildern dieser Ausstellungen auffallend häufig waren und dann naturgemäß das ganze Kolorit beherrschten. Zu einem besonders bunten, aber fein durchgeführten Bild dieser Art hat *Egger-Lienz*; seltsamerweise ein Charfreitagsthema verarbeitet: die Grabfigur Christi unter erleuchteten Glaskugeln, deren märchenhaftes Licht zwei betende Kinder mit staunender Bewunderung erfüllt — Wenn die Bilder selbst die Quelle der Beleuchtung vor Augen stellen, bleibt dieselbe, auch wo sie ungewöhnlich ist, verständlich, vielfach aber sieht der Beschauer lediglich die Wirkung, ohne die — außerhalb der Bildfläche befindliche — Ursache. In diesem Falle werden die schon an sich ungewöhnlichen Farbeneffekte nicht selten gänzlich rätselhaft. Am störendsten wirkt dies bei Porträts, vor denen man sich bisweilen schlechterdings nicht zu erklären vermochte, warum die ganze Gestalt als Versuch in Blau oder Versuch in Rot vor Augen stand, oder warum sich alle Regenbogenfarben auf ihr vereinten. Zum Teil traf dies selbst noch für die Bildnisse von *Ester* und von *Schlittgen* zu, so interessant dieselben auch als koloristische Experimente sein mochten. Seit Jahren sehen zahlreiche unserer Porträtisten bei ihren Bildnissen mehr auf die Farbgebung als auf die Schilderung der individuellen Persönlichkeit. Kein Zweifel, dass bei der Charakteristik der letzteren auch die koloristische Stimmung als solche sehr wesentlich mitklingt. Sie rückt die Gestalt für den Beschauer in eine mehr oder minder bestimmte Empfindungssphäre, und es ist Sache des künstlerischen Taktes, dieselbe so zu wählen, dass sie dem Wesen des Dargestellten entspricht. Ob das gelang, oder nicht, pflegt man unwillkürlich richtig zu beurteilen, auch ohne die geschilderte Persönlichkeit selbst zu kennen. Dies Gefühl hatte man vor dem köstlichen, freilich schon mehr genehft auf gefassten Bildnis einer jungen Dame von *Charles Farse*, die in ihrem Gemach einsam über einem Buche träumt und vor *Julius Rolshoens'* vornehm-zarter Frauengestalt [Jane Hading]. Die virtuose Technik, die künstlerisch-praktische Arbeit tritt hier zurück; das Kolorit spiegelt den Zauber eines individuellen Seelenlebens. Ähnliches hat wohl auch *Ernst Oppler* bei seiner „Dame am Klavier“ erstrebt,

aber nur teilweise erreicht. Am häufigsten war es noch in den englischen Sälen der Jahresausstellung zu finden, wo das Porträt neben Fürse durch *Moore*, *Lowdon*, *Wilson*, *Greifenhagen* u. a. besonders interessant vertreten war. Bei *Antonio Gandara*, *Amou Jean* und *John Alexander* herrscht hier vielleicht schon

Abendhimmel schaut, zu einem koloristischen Meisterwerke gestaltete, — das cremefarbene Gewand ist hier mit dem Stahlblau des Hintergrundes unübertrefflich in Einklang gebracht — und der in diesen Farbenzauber dennoch zugleich auch den vollen Reiz der Persönlichkeit zu bannen wusste. Ein eigenartiger



Widowens-Bildnis. Gemalde von M. DEUSTREY

zu sehr die oben geschilderte *Stilistik*, bei einer ganzen Reihe deutscher Meister, unter denen in diesem Zusammenhang das größte Lob diesmal wohl *Wauthmüller*, *v. Hebermann* und *Bloch* gebührte, die *Koloristik* an sich. Einen Ehrenplatz nahm *Peter Sorevin Croque* ein, welcher das Bildnis seiner Gattin, wie sie träumerisch am Strand über das Meer in den

Zauber ruht auf diesem Bilde. — An guten Porträts jeglicher Gattung war auch sonst kein Mangel. Eine Kunstrichtung, welche in der Verewigung des momentanen Eindrucks eines ihrer Hauptziele erkennt, muss auch im Bildnis vor allem auf sprühende Lebendigkeit ansetzen. Dieselbe wird ihre Wirkung in der That niemals verfehlen. Selbst wenn *Jos.*

Selbst Porträt Adrient Demont's nicht so vorzüglich gemalt wäre, wie es ist, müsste man den Künstler schon wegen der Auffassungsweise an sich bewundern. Dieser Mann, der, die Hände in den Hosentaschen, mit seinem echten Künstlerkopf so ruhig sicher aus der Bildfläche herausblickt, posiert nicht und weiß doch, dass die Blicke anderer auf ihn gerichtet sind. Am schwersten ist diese Grenzlinie sicherlich bei den „offiziellen“ Porträts zu wahren, die schon durch ihren Gegenstand eine gewisse Monu-

landschaft war das Porträt wie stets am reichsten und relativ besten vertreten, doch ist es unmöglich, hier alles Namhafte einzeln aufzuführen. Auffällig war diesmal die Zahl guter Bildnisse von Frauenhand, an deren Spitze die Arbeiten von *Therese Schwarze*, *C. von Deegen*, *Bertha Weymann* und *Maria Damstrey* zu nennen sind. In der Fähigkeit, die Errungenschaften der neuen Schule den traditionellen Ansprüchen an ein gutes Familienbildnis vermittelnd anzupassen, scheint sich das weibliche Taktgefühl



„Abend“ — Gemälde von OTH. LANDEMBERGER

mentalität der Auffassung erfordern. *Konig's* Bildnisse Kaiser Wilhelm's II. und des Finanzministers Miquel, sowie *Heberich's* Porträt des Prinzregenten Luitpold verdienen in diesem Sinne uneingeschränkteres Lob, als in ihren malerischen Qualitäten. Wie im vorigen Jahre, so beansprucht auch diesmal *Leo Sanberger* einen eigenen Platz. Er ist wohl noch im Stadium des Suchens begriffen, aber es erscheint völlig verfehlt, ihn so schlechthin nur als einen talentvollen Nachahmer Lenbach's zu bezeichnen. Ein individueller Geist besetzt seine Hand und erhebt deren Werk weit über das Niveau einer durch berühmte Muster nur äußerlich bestimmten Mache. Neben der

auch auf künstlerischem Gebiete gut zu bewähren. Ähnliches zeigte sich im Stilleben, wo *Natalie Schultze* und *Frieda Ritter* mit *Eugen Joos* und *Franz* wetteiferten.

Genre und Landschaft boten im ganzen das gleiche Gesamtbild wie im Vorjahre. Auch hier ist die koloristische Richtung dem Stimmungsbild zugewandt. Interessant und kunsthistorisch beachtenswert war auch in diesem Jahre der Einfluss der Schotten, von denen einige übrigens auch persönlich gut repräsentiert waren. Es ist ein gutes Zeichen, dass nicht die extremen Auswüchse, sondern der beste Gehalt dieser eigenartigen schottischen Malerei

bei uns nachwirkt. Die goldenen, tiefen Töne dieser Hochlandspoeten klingen bei *Otto Eckmann*, *Keller-Reutlingen*, *Bernhard Buttersack* u. a., von persönlicher Auffassung getragen, reizvoll nach. Im Geist der Schotten hat auch *Landenberger* sein lebenswürdiges Bildchen entworfen, welches in seinen nackten Gestalten auf abendlich warm beleuchteter Wiese ein ungewöhnliches koloristisches Talent verrät. Er malt hier das Nackte breit, leuchtend, kräftig, in der Art des Rubens. Das stand zu den meisten übrigen Darstellungen nackter Körper in einem gewissen Gegensatz. Die Auffassungsweise eines *Carolus Duran* erscheint jetzt schon klassisch nüchtern, diejenige *Abbet's*, *Dubul's* und *Collin's* zu süßlich; selbst *J. Doucet's* virtuos gemalter weiblicher Akt mag vielen der „Moderusten“ zu körperlich dünken. Am meisten liebt man, auch den Menschenleib nur malerisch als Tonwert einer koloristischen Symphonie zu behandeln. Düftig und zart, fast visionär, ruhen die Gestalten *Julius Stewart's*, *Monard's*, *Friedrich Stahl's* im Grünen, baden sie sich bei *Alphons Düct* im zitternden Mondschein. Plastischer stehen sie bei *Albert Fourié* vor Augen. Der „Luminismus“ *Besaart's* giebt hier die Richtung an, welche er selbst und *Harrison* in München vertreten. Dort sind ihr am glücklichsten *L. von Hofmann*, realistischer *Langhammer* gefolgt. Am vollendetsten blieb die Lichtwirkung aber doch in *Zorn's* „Venus von la Villette“. —

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei zeigten sich die Gegensätze, an denen diese beiden Ausstellungen so reich waren, am stärksten, zugleich aber entfaltete sich hier auch am willkommensten das neue malerische Können. In der Landschaft hat die moderne Schule begonnen, der Landschaftsmalerei scheint sie am dauerndsten förderlich zu sein, in ihr am ehesten abgeklärte Vollendung ihres Strebens zu finden. Nirgends war die Fülle der verschiedenartigsten und dabei vorzüglichen Werke so groß, wie hier. Die deutschen Arbeiten zeichneten sich, wie meist, durch sorgsamstes Studium, individuelles Einleben in die erwählte Aufgabe, zugleich aber auch vielfach durch großes Können aus. Dabei die denkbar größte Mannigfaltigkeit! Eine Winterlandschaft machte *Hans Oldt* zu einem in leuchtendem Blau und Weiß glitzernden koloristischen Effektstück, und ein winterliches Städtebild gab *Hugo König* Gelegenheit, sich als Meister des feinen, matten Lufttones zu bewähren. *Keller-Reutlingen* brachte ein Kornfeld, auf dem der leichte Schimmer der Luft an den Goldton der Altenezianer gemahnte. Neben

den tiefsten satten Farben, wie sie die Schotten lieben, strahlte aus etlichen dieser Gemälde eine Fülle grellen Lichtes, das selbst ein mosaikartiges Nebeneinander von tausendfältigen Lokalfarben, wie es *Adalbert Neuniger* in seinem von Blumen erfüllten „Hof in Capri“ vortrefflich schildert, noch zu beherrschen weiß, ohne es im einzelnen zu dämpfen. Auf großer Leinwand, breit und effektiv, mit einer an die Panoramamalerei erinnernden Virtuosität, giebt *Eugen Wacht* das Bild eines majestätischen Gletschergipfels in klarer Mondnacht, und nicht fern davon bannt *Erich Kubierschki* in die kleinste Fläche den zarten Zauber, welchen der Vortrühling über an sich ganz unscheinbare Felder breitet. Die Münchener Landschaftler haben die durch Schleich, Lier und sodann durch das Kleeblatt Schönleber, Bätsch und Wenglein vertretene Richtung zum Glück noch nicht gänzlich verlassen. Der malerisch-poetischen Auffassung eint sich selbst bei düftigen Sujets eine gewisse Größe. An der Spitze der zahlreichen Münchener Arbeiten dieser Gattung standen wohl diejenigen *Peter Paul Müller's*. Auch etliche bisher weniger bekannte Namen wären hier zu erwähnen, wie *Max Bierlein*, *August Fink*, *Otto Gampert*, *Alexander Marsch* u. a. *Josua v. Giehl's* „Altweibersommer“ steht breit und kräftig gemalt, an koloristischem Reiz selbst den inhaltlich verwandten Arbeiten eines Courtens nicht nach. Durch besondere Energie in Auffassung und Kolorit zeichneten sich die Arbeiten von *Tina Blau* aus. *Hans von Bortels* behauptete unter den Aquarellisten wie stets, den Ehrenplatz. Von den übrigen deutschen Landschaftlern seien nur *H. von Volkmann* und *Josef Thoma* (Karlsruhe), *Olof Jernberg* und *Eugen Kampf* (Düsseldorf), *Max Pletschmann* (Dresden), sowie die Berliner *Wilhelm Erdmann* und *L. Dethmann* (Pastellskizzen) genannt, lediglich, um auch durch Namen eine Vorstellung von dem hier Gebotenen zu geben. Das Ausland blieb nicht zurück. Bei den Sezessionisten war *Alberts Bartoloni's* großes Bild einer vlämischen Stadt mit der wundervollen Spiegelung der Abendsonne im Flusse von fast monumentaler Wirkung. Ihm gesellten sich die Arbeiten von *Courteus* und drei köstliche Stücke von *Harrison*. In der Jahresausstellung bot wohl das Eigenartigste der Belgier *Victor Gilson*: „die Kurve“ eines zwischen Hügeln hindurchgeführten Schienenstranges, im nächtlichen Dunkel geheimnisvoll leuchtend, im Hintergrund der Feuerschein und Rausch des um die Ecke biegenden Zuges, ein Bild von echt moderner Farbenromantik. Ein interessantes, aber nicht un-

gefährliches Experiment hat *Charles Pabst* vortrefflich gelöst, indem er ein und dieselbe Dorflandschaft in drei verschiedenen Beleuchtungseffekten vor Augen stellt. Die besten Sestücke brachten, neben *Horison, A. Normann*, der Schwede *Elekström* und, von Deutschen, *Hans Petersen* und *Willi Hamacher*. *Andersen Lundby* hat seinen Ruhm als virtuoser Schneemaler auch diesmal glänzend bewährt. Unter den vielen tüchtigen holländischen Bildern nahm *Mesdag* die erste Stelle ein. — Schon im Vorjahr fiel der Aufschwung des Tierbildes auf. Auch diesmal zählten die Arbeiten von *Zügel, Weisaupt, H. v. Heyden, von Brendel, Thiele* und *Veith* zu den besten Leistungen. Es herrscht in ihnen eine schlichte Naturauffassung, ohne die geistvolle Pointe, wie sie beispielsweise aus dem Affenpärchen von *Gabriel Max* („Schlecht gelaunt“) etwas zu absichtlich spricht; das Tier erscheint nur als ein Stück Natur, und gerade der objektive Ausdruck dieser Zusammengehörigkeit mit der Allmutter verleiht diesen Schilderungen Reiz und Frische. —

Der internationale Zug, welcher durch die moderne Kunst geht, wird in der Landschaftsmalerei schon fast störend fühlbar. Von den weltbekanntesten Hauptmeistern abgesehen, dürfte es kaum möglich sein, die Nationalität dieser Maler aus ihren Werken selbst zu erraten. Ja, nicht selten scheinen die naturgemäßen Verhältnisse geflissentlich vertauscht: der Italiener sucht seiner Heimat den schwermütigen Reiz eines nordischen Nebeltages abzulanschen, der Deutsche spürt auf der dürren Heide des nordischen Flachlandes nach italienischen Farbenkontrasten, die er gern erst auf künstlichem Wege hervorruft. Die Gefahren dieses Weges mögen hier unerörtert bleiben, solange unsere Landschaftler hierbei, wie bisher, so trefflich Blick und Hand zu schulen wissen, überwiegend bei dieser Richtung der günstige Einfluss.

Tünte doch auf diesen Ausstellungen aller Orten ein Wiederhall jenes stolzen Wortes, mit welchem Emil Zola dem Naturalismus die Bahn gewiesen: „Wir verlangen für uns die ganze Welt!“ Auch das, was man gemeinhin in dem Worte „Genre-malerei“ zusammenzufassen pflegt, rief diesen Anspruch ins Gedächtnis zurück. Auf die Genremalerei alten Stiles, auf das berüchtigte „Anekdotenbild“, auf die „Dortnovellen“ sind in Richard Muther's Geschichte der modernen Malerei die spitzesten Pfeile gerichtet, über Knaus, Vanier, Defregger ergeht die schärfste Kritik. Das ist der Gegensatz der modernen Malerei des Zufälligen, des Momentanen, gegen die pointierte Erzählungsweise der

älteren Generation, die den Inhalt über die Form, das „Was“ über das „Wie“ stellt. Aber Muther ist ein künstlerisch und historisch zu fein geschulter Kritiker, um die Ungerechtigkeit und Unhaltbarkeit dieses Tadels für den geschichtlichen Standpunkt nicht einzugestehen, und so scheidet er denn von dieser „Verurteilung“ der inhaltlichen „aufdringlichen“ Charakteristik die Beurteilung der moralischen Qualität, und giebt dem Altmeister Knaus in diesem zweiten Abschnitt seiner Kritik wenigstens einen Teil seines Ruhmestitels zurück. In Wahrheit liegen die Dinge heut wohl so, dass auch der eingefeilschte Anhänger der modernen Richtung dem, der gut malen kann, zu malen erlaubt, was ihm eben beliebt, und dass das letztere doppelt schätzenswert bleibt, wenn es sich nicht nur an Auge und Gefühl, sondern auch an den Geist wendet. Um sehen und malen zu können, braucht man nicht unbedingt das „Erzählen“ zu verlernen. Es ist freilich eine Thatsache, dass bei den meisten Genre- und auch bei den Historienbildern, welche inhaltlich zur traditionellen Gattung zählen, die malerische Qualität unter dem Niveau der neuen, guten koloristischen Schulung steht, aus dieser Thatsache darf jedoch kein allgemeingültig bindendes Gesetz, sondern nur die ja ohnehin wohl zweifellose Überzeugung abgeleitet werden, dass unsere Malerei sich in einem noch nicht abgeschlossenen Übergangsstadium befindet. — Vielleicht nähert sich dasselbe jedoch auch hier bereits seinem Ende. Einige unter den guten „Genrebildern“ dieser Ausstellungen zählten auch zu ihren besten malerischen Leistungen. In erster Reihe ist hier *Herman Richir's* „Misère“ zu nennen, ein packendes Charakterbild aus unserem Gesellschaftsleben, ganz vorzüglich gemalt, zugleich aber auch mit einer an Daudet erinnernden Feinheit vorge tragen; dann *Wladimir Schereschewsky's* „Heimatslied“ russischer Verbannter in Sibirien, voll warmer, echt nationaler Empfindung, vortrefflich komponirt und auch koloristisch fein durchgearbeitet. Einen eigenartigen Stoff hatte *Richard Falckenberg* (München) gewählt: die Darstellung einer Hypnose, völlig realistisch, nur den äußeren Vorgang mit fast photographischer Treue schildernd, in lebensgroßen Figuren, von denen einzelne außerordentlich gut beobachtet und wiedergegeben sind, das Ganze aber entbehrt im Sinne seines inhaltlichen Themas noch der rechten Wirkung und trägt noch zu sehr den Charakter von Porträtgruppen. Auch ist wohl der Maßstab zu groß gewählt. Das letztere gilt auch von dem mit sichtlich großem Fleiß gearbeiteten

Gemälde von *Ernst Leutenberger*: „Die Samariter des großen S. Bernhard“. Im ganzen war nicht zu verkennen, wie gute Früchte die neue koloristische Schulung auch auf dem den Gefahren des Kunstmarktes naturgemäß am meisten ausgesetzten Gebiete der Genremalerei zu tragen beginnt. Als Folie hierfür durften die beiden Genrebilder älteren Stiles von *Mankaszy* dienen. Völlig im Geiste von *Louis Knaut*, nur weit weniger malerisch, schafft der Däne *Axel Helstedt*. Seine im Vorzimmer des Königs harrende „Deputation“ ist unter seinen bisher in München ausgestellten Arbeiten sicherlich die beste. Man könnte an eine Scene von Björnson denken. Jede einzelne dieser sieben befrackten Herrengestalten wirkt als eine bis ins kleinste durchiselirte Charakterfigur, bei deren Schilderung Humor und Sarkasmus trefflich mitsprechen, allerdings ist auch hier „zuviel unterstrichen“, und die pointirte Charakteristik macht sich auf Kosten der künstlerischen Unbefangtheit geltend. — Wie in der Landschaft, so ist auch in der Genremalerei das spezifisch nationale Element leider noch immer im Schwinden begriffen, beziehungsweise auf rein Äußerliches, auf Tracht und Züge beschränkt. Gerade da, wo das letztere am deutlichsten hervortritt, bei den Italienern und den Spaniern, fehlt die künstlerische Nationalität, das nationale Temperament, vielleicht am meisten. Weit günstiger eint sich beides bei den Norwegern und Schweden, den Niederländern und den Dänen, auch bei den Russen und Polen. Eine anerkanntenswerte Zwischenstufe bezeichneten hier die Gemälde von *Joséf von Brandt, Roubaud* und *A. v. Kowalski-Wierus*.

Von dem spezifischen Historienbild verlangte die Tradition ein Einleben in die Vergangenheit, welches die Gegenwart völlig vergessen läßt. Man übersah dabei, dass dies ohne eine gewisse archaische Auffassungsweise unmöglich ist. Die moderne Schule, die dies erkannt hat, stellt sich, auch hier ihrer Neigung zum Extremen folgend, sogleich auf den völlig entgegengesetzten Standpunkt und fordert mit den Worten des *Bastien-Lepage*: „Wenn man Vergangenes malt, soll man es dem entsprechend darstellen, was man um sich sieht, als hätte sich das alte Drama gestern Abend ereignet.“ In diesem Postulat ist die rein künstlerische Forderung enthalten, das Geschehnis so wahr zu schildern, wie möglich; es erheischt auch für die historische Schilderung alle Errungenschaften der modernen Malerei. Vor solchem Standpunkt konnten von den diesmal in München vereinten Historienbildern nur wenige

bestehen, am sichersten jedenfalls *Robert Haug's* Gemälde aus den Freiheitskriegen: „Am Rhein.“ Die Vorhut der Truppen zieht auf breiter staubiger Chaussee dahin. Die strenge Ordnung in den Reihen hat sich beim anstrengenden Marsch ein wenig gelöst; mechanisch schreitet man vorwärts. Da hemmt der vorderste Reiter plötzlich sein Pferd, wendet sich zurück und ruft den Nachfolgenden die frohe Botschaft zu: der Rhein! Wie ein Blitz fährt es in die Leute, die Schritte beschleunigen sich, die Mützen fliegen in die Luft, jauchzend eilen die ersten vorwärts. Das ist so wahr geschiklert, dass der Beschauer an dem Vorgang selbst teilnimmt, so schlicht, dass man vergisst, welch großes Studium *dieser* Darstellung vorausgehen musste, ein Studium, das hier nicht nur aus jeder einzelnen Gestalt spricht, sondern auch aus der malerisch-feinen Haltung des Ganzen. Recht fein beobachtet und treflich gemalt ist auch das Bild von *Jan Rosen*: „Halt!“ Überhaupt war das moderne Soldatenbild zwar nicht reich, aber gut vertreten, so durch *Th. Rocholl, R. von Ottenfeld* und *Frit: Birkmejer*. — Von anderen Gattungen der Historienmalerei kann das nur unter Einschränkung gelten. Das nach Maßstab und Aufwand größte Werk unter den Geschichtsbildern, *Ferdinand Roybet's* Kolossalgemälde: „Karl der Kühne in Nesles“ bedeutet sogar sicherlich einen Misserfolg, und das ist um so seltsamer, als *Roybet* in einer zweiten Arbeit, dem „Liebesantrag“, in welchem ein wüster Reitertrompeter um die Gunst einer üppigen Geflügelhändlerin wirbt, an drastischer Charakteristik und malerischer Verve selbst einem *Jordaens* kaum zu weichen brauchte. *Luis Alvarez'* in einzelnen Partien vorzügliches Kolossalbild „Philipp II. auf seinem Felsensitz“ (im Besitz der Berliner Nationalgalerie) ist schon aus der vorletzten Berliner Ausstellung bekannt. *Eduard Kämpfer*, dessen im vorigen Jahr ausgestellter „Luthereyklus“ noch so wenig reif erschien, hat diesmal in seiner ebenfalls für das Erfurter Rathaus bestimmten Suite von Szenen aus der Faustsage einen weit besseren Erfolg erzielt. Besonders „Doktor Faust's Ende“ ist sowohl in der Charakteristik der Figuren, wie in der Wiedergabe des Schauplatzes vortrefflich. Auch die Studien und Zeichnungen des Künstlers bezeugen, wie ernst er es nimmt.

Die oben angeführten Worte des *Bastien-Lepage* haben die konsequenteste Anwendung bekanntlich in unserer religiösen Malerei gefunden. Ihr Vorkämpfer in diesem Sinne ist *Frit: von Uhde*, der im vorigen Jahr in seiner „Verkündigung an die Hirten“

der traditionellen Auffassungsweise des Kirchenbildes gewisse Zugeständnisse machte, diesmal aber durch die Verlegung der Legende vom jungen Tobias in die Biedermeierzeit seinen bekannten Standpunkt wiederum fast schroff vertrat. Von dem in der That etwas gar zu banal dreinschauenden Engel abgesehen, ist auch dieses Werk in der Charakteristik der einzelnen Gestalten und des Milieus, wie auch in der Malweise — gleich den drei übrigen von ihm hier ausgestellten Studien — des Ruhmes seines Meisters

leidet an allzu absichtlicher Seltsamkeit. Daneben trat auch auf diesem Stoffgebiet die Neigung zum Mysticismus stärker als früher hervor, beispielsweise in *Hirt-Deramen's* „Heiligen“. Erwähnt sei endlich noch *Albert Keller's* eigenartiges Gemälde „Die glückliche Schwester“. Bei Keller ist schwer zu entscheiden, ob ihn das malerische oder das seelische Problem geleitet habe, jedenfalls gelangt hier das erstere — trefflich studiertes Kerzenlicht — packender zum Ausdruck, als die Charakteristik der einzelnen Figuren.



Grabmal der Herzogin Max in Bayreuth. Von W. v. RUMANN.

würdig. *Dettmann's* Legende vom „Verlorenen Sohn“ und seine „Heilige Nacht“ bewährten auch in München den Ernst der Auffassungsweise und den malerischen Reiz, die sie in Berlin über so viele verwandte Arbeiten erhoben, und *Walther Firl's* Triptychon „Das Vaterunser“ stand völlig auf der Stufe seines im vorigen Jahre ausgezeichneten Gemäldes: „In der Genesung“. Diesen Arbeiten gegenüber repräsentierten Werke wie *Leon Rothbar's* „Erziehung Christi“ eine völlig romantische Art, und *Ernst Zornemann's* „Ruhe auf der Flucht“ einen Kompromiss mit der kirchlichen Tradition. *Hobemann's* „Pietà“

Hiermit möge der Rückblick auf diese Ausstellungen schließen. Dass er auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann, ist schon eingangs unumwunden eingestanden worden. Das liegt in der Natur des Themas selbst. Nur eine Übersicht über das Gesamtbild konnte und sollte hier gegeben werden, das Gesamtbild, welches jedoch nur durch rein äußerliche, zufällig-lokale Verbindung der Werke entstanden ist und sich daher auch einer zusammenfassenden kritischen Rückschau kaum fügen will. Übergangsepochen, wie die heutige, stellen zudem an die Kritik die schwerste Aufgabe. Der historische



Altwebersommer. Gemälde von Justus von Goltz.





Blick, welcher hier nach dem Bleibenden im Wechsel ausspäht, stößt auf schroffe Kontraste und auf Kompromisse, auf die tüchtige Leistung traditioneller Art und auf das von neuem Streben beseelte Schaffen, welches selbst da, wo es unzulänglich ist, den zukünftigen Erfolg verspricht, und diese Gegensätze spiegeln sich sowohl in der rein künstlerischen, malarischen und technischen Qualität der Werke, als auch in ihrer geistigen und inhaltlichen Bedeutung. Es ist wohl möglich, in diesem doppelten Sinne auch dem zufällig entstandenen Gesamtbild einige allgemein gültige Antworten zu entlocken, aber dieselben können leicht irre führen und werden der Einzelarbeit als solcher nicht genügend gerecht. Denn in Wahrheit hat man es in Ausstellungen dieser Gattung denn doch zunächst mit den Leistungen der künstlerischen Individualität zu thun, und tausendfältig wie diese müsste auch das Urteil selbst lauten. Die kunsthistorische Sichtung vermag endgültig erst die Zukunft zu vollführen.

Zum Schluss nur noch wenige Worte über die *Skulpturen*, welche diesmal quantitativ ebenso reich waren, wie im Vorjahr, jedoch ohne das damalige Gesamtniveau zu verändern, und ohne so umfassende Bilder in sich abgeschlossener Künstlerpersönlichkeiten zu enthalten, wie im vorigen Jahre die Sonderausstellung Antokolsky's. Da ein näheres Eingehen auf den Bestand dieser Abteilung diesmal aus äußeren Gründen unmöglich ist, so seien auch hier nur zwei für die beiden Hauptrichtungen bezeichnende Hauptwerke erwähnt. Das eine ist in offiziellem Auftrag entstanden, in traditioneller Weise aufgefasst, sorgsam durchgearbeitet, von vornehmlichlicher Wirkung, ein „Denkmal“, das seine Aufgabe tadellos löst. *Wilhelm von Römman* hat kein schöneres Werk geschaffen, als dieses Grabmonument

der greisen Fürstin, die so friedlich-still im ewigen Schläfe ruht. Wie der Kopf vom hohen Kissen ein wenig zur Seite herabgesunken ist, wie in den Zügen die Starrheit und die physische Erlösung des Todes gekennzeichnet wird — das ist ganz wundervoll gegeben, aber es bleibt — sicherlich kein Tadel! — nur eine Variante dessen, was bei zahlreichen gleichen Aufgaben in ähnlicher Vollendung geleistet wurde. Anders das zweite Werk, *Jim Auboin Injalbert's* „Eva“. Lebensgroß kniet ein nacktes Weib am Boden. Der Kopf ruht zwischen den verschränkten Armen, die auf dem rechten Knie aufliegen, wobei sich der ganze Oberkörper leicht nach rechts neigt. Es ist die Eva nach dem Stündenfall. Sie verbirgt ihr Antlitz, die ganze Gestalt zieht sich gleichsam in sich selbst zusammen, ein Schauer von Schmerz, aber zugleich auch von Wonne scheint sie zu durchbeben. Und wie herrlich ist dieser Körper durchgearbeitet, vor allem an diesem gekrümmten Rücken! Wahrheit und Schönheit, malarischer und plastischer Reiz können nicht vollendeter vereint werden. Leider war das Werk wohl aus — Schicklichkeitsgründen so schlecht aufgestellt, dass es den Meisten entgangen sein dürfte, doch war es bei den Sezessionisten in einer kleinen Bronzenachbildung gut sichtbar. Hier ist in der That in der Plastik etwas versucht worden, wofür die Vergangenheit keine bedeutungsvollen Analogieen bietet: wieder ein Beweis dafür, dass die jetzige, von neuen Zielen geleitete Entwicklungsphase unserer Malerei auch in der Schwesterkunst anzuklingen beginnt, dass sie historisch zwar eine Übergangszeit ist, nicht aber eine wirkungslose Episode, sondern ein integrierender Teil der großen, vorwärtsstrebenden Bewegung, in welcher unser gesamtes Kultur- und Geistesleben nach den ihm urchigen Ausdrucksformen ringt.



RECHTS UND LINKS IN NATUR UND KUNST.

VON JOSEF LANGL.

MIT ABBILDUNGEN.



Fig. 1. Ägyptischer Schreiber im Louvre zu Paris.

WARUM denn doch bei den Menschen die Rechte gegenüber der Linken in Betreff der Gebrauchsfähigkeit die bevorzugtere ist, ja rechts überhaupt auf dem ganzen Erdball, und der Bibel nach sogar auch im Himmel, stets die wichtigere und bedeutungsvollere Rolle spielt? Diese Frage mag für unsere Existenz wohl eine gleichgültige sein, hat aber bei näherem Betracht ihre ganz interessanten Seiten. Wie alle höheren organischen Wesen, ist der Mensch in seiner Gestaltung in strenger Symmetrie aufgebaut; er findet auch Gefallen an der Symmetrie, da, wie die Physiologen sagen, „sein Gehirn von symmetrischer Bildung ist, und er die gleiche Verfassung in einer vorliegenden Erscheinung als wohlthuend empfindet.“ Durch nichts ist seine rechte Hälfte von der linken unterschieden, und wie der Bau von innen heraus sich

gleichmäßig entfaltet, so sind auch die äußeren Einflüsse vollkommen gleichartig. Gleichmäßig durchflutet der Äther den weiten Weltraum und gleichmäßig vibriren der Sonne alles belebende Strahlen — und doch welch gewaltiges Vorrecht hat allenthalben rechts gegen links! Zur Rechten des Vaters sitzt der göttliche Sohn im Himmel, und wenn am Ende der Zeiten Cherub's Posannen die Menschen aus den Gräbern rufen werden, da wird der Richter „die Schafe zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zur Linken.“ Der Begriff „Recht“ ist sprachlich überall aus rechts hervorgegangen; links, linkisch bedeutet das Unrechte, Unvollkommene, ja in vielen Bedeutungen das Schlechte, Verderbliche, Verneinende. Wer mit dem linken Fuß aufgestanden, hat den Tag über Verdross und Ärger; Ehen auf die linke Hand geschlossen sind nicht rechtsgültig; *gaucherie* heißt auch bei den Franzosen so viel wie ungeschickt u. s. f. Soll es wirklich nur die leidige Gewohnheit von Adamszeiten her sein, also ein Erbstück von unseren Ahnen, dass die Rechte die gelehrsamere geworden ist, oder dürfen wir nach Ursachen, nach positiven Gründen suchen? Hat Eva mit der Linken nach dem verhängnisvollen Apfel gegriffen, so dass *diese* Hand zur ewigen Strafe die untergeordnete bleiben muss? Oder hat Adam's linke Seite gerade durch die Schöpfung seiner Gessponsin eine Schwächung erfahren, da der Herr von dieser Seite die bedeutungsvolle Rippe nahm? Und die Linke muss es gewesen sein, denn die Dichter behaupten: „weil dieser Seite das Herz am nächsten liegt!“ — Die Rechte ist aber auch bei den Damen die bevorzugte geworden und besorgt sogar bei der Toilette das Auf- und Zuknöpfeln, was die Männer mit der Linken zu thun gezwungen sind, da seit

undenklichen Zeiten die Schneider in eigensinniger Weise die Knöpfe rechts an die Rücke nähen, während die Damen dieselben an der linken Seite haben.

Wenn aber die Rechthändigkeit ererbte Gewohnheit ist, dann muss es denn doch auffallen, dass diese Gewohnheit zu allen Zeiten und bei den verschiedensten Völkerschaften unwandelbar festgehalten wurde, und Ausnahmen nur sporadisch, bei einzelnen vorkommen und nicht bei ganzen Stämmen, Geschlechtern oder selbst Familien. Besondere Aufzeichnungen oder Beobachtungen über dieses Faktum sind freilich nirgends gemacht worden, aber immerhin haben wir selbst aus grauer Vorzeit hinreichend bildliche und auch schriftliche Zeugnisse, welche die Rechthändigkeit der Menschen von der ältesten Zeit her bestätigen. Schon im 1. Buch Mose 48 wird von der Bedeutung der rechten Hand bei Segnungen gesprochen. Als nämlich der alte Israel die Rechte nicht auf das Haupt des Erstgeborenen (Manasse's), sondern auf jenes des jüngeren Sohnes Joseph's (Ephraim's) legt, erhebt dieser Einsprache. Israel aber erwidert bedeutungsvoll: „Ich weiß wohl, dieser soll auch ein Volk werden und wird groß sein; aber sein jüngster Bruder wird größer denn er werden u. s. f.“ Rechts ist dann namentlich bei den Vorschriften für die Opfer der Priester ausgezeichnet. So heißt es im 2. Buch Mose 29: „Und du sollst ihm schlachten (den Widder) und seines Bluts nehmen und Aaron seinen Söhnen auf den rechten Ohrknöchel thun und auf den Daumen ihrer rechten Hand und der großen Zehe ihres rechten Fußes etc.“; und weiter im 3. Buch Mose 9 wird vom ersten Opfer Aaron's erzählt: „Aber die Brust und die rechte Schulter webete Aaron zur Webe vor dem Herrn, wie der Herr Mose geboten hatte.“ Ganz ähnlich wie bei den Priesteropfern ist dann die Prozedur bei der Reinigung vom Aussatze (3. Buch Mose 14), wo gleichfalls am rechten Ohr, an dem rechten Daumen und an der rechten großen Zehe die Salbung vollzogen wird.

Mosaischen Ursprungs ist übrigens auch der Gebrauch des Betriemens bei den Juden (5. B. Mos.). Die „Rechte“ hat denselben um den *linken* Arm zu winden, offenbar deshalb, weil sie die praktischere und geübtere ist, und nicht, wie die Talmudisten meinen, weil diese die gemeinen und auch sündhaften Arbeiten verrichte, die Linke aber die „geheiligte“ sei! Denn für die Linkhändigen besteht wieder das ausdrückliche Gebot, dass sie den Getriebenen um den rechten Arm zu winden haben, also den vom Herzen entfernten. Und dass es thatsächlich auch schon

im alten Testament Linkhändige gegeben hat, wird uns im Buch der Richter (3. Kap. 21) erzählt. Als nämlich Echnud dem fünften Moabiterkönig Eglon in der Sommerlaube seinen Besuch abstatet, heißt es: „Echnud aber reckte seine linke Hand aus und nahm das Schwert von seiner rechten Hüfte und stieß es ihm (Eglon) in den Bauch u. s. f.“ Die Kelten und die Römer hatten auch das Schwert an der rechten Seite, zogen es aber mit der Rechten.

In den erhaltenen Ninivitischen Bildwerken und auch in jenen vom alten Babylon behält in den Kampf- und Jagddarstellungen stets die Rechte die Führung. Nur bei den Bogenschützen ist oft der Symmetrie wegen oder vielmehr infolge der Unbeholfenheit in der Reliefbildung ein Wechsel in der Haltung des Bogens und des Pfeiles wahrzunehmen. Dagegen halten die Schreiber stets den Stift in der Rechten, desgleichen die Hirten den Stab und die Kämpfer den Speer. Bezeichnend für die schematische Gebundenheit in den assyrischen Reliefs ist auch die Fußstellung bei den schreitenden Personen: bei den nach links gestellten ist der rechte Fuß vorge setzt, während die nach rechts situirten den linken vortreten lassen. Auf den Reliefs von Kujundschik ist es auch nicht selten, dass linke Hände an rechten Armen und umgekehrt vorkommen: eine bildnerische Unbeholfenheit, die auch bei den ältesten ägyptischen Reliefs (so bei Sakkara am Grabe Hesi's aus der Zeit des Cheops) wahrzunehmen ist. Und doch lesen wir in der noch unfreien Kunst am Nil, dass auch bei den Ägyptern die Rechte durchweg die bevorzugtere war. Schon bei den ältesten Idolen ist die Rechte gehoben, die Rechte hält die Attribute und in der Rechten führen die Kämpfer den Speer und das Schwert. Nur bei den Bogenschützen tritt in Gegenstellungen wieder aus plastischen Rücksichten ein Wechsel in der Bogenhaltung ein. Von Interesse ist es in Bezug auf den Gebrauch der Rechten, die Ägypter auch in ihren häuslichen und Feldbeschäftigungen auf den Reliefs von El Kab, Beni-Hassau etc. zu beobachten. Die Figuren säen, mähen, schneiden das Getreide, führen den Stock beim Prügeln, den Hammer beim Schlagen stets in der Rechten. Auch beim Harfenspielen ist die rechte Hand (die Prim spielend) oben, während die Linke die tieferen Bässe greift; desgleichen greifen die Lautenschlägerinnen (in einer Malerei zu Theben) mit der Linken die Saiten und schlagen die Töne mit der Rechten. In einem Relief zu Siut, in welchem das Schlachten von Ochsen dargestellt ist, halten die Schlächter durchgehends das Messer in der Rechten, nur *ein*



Fig. 2. Schreiber, Relief aus Sakkara



Fig. 7. Ein die Geige spielender Teufel in Amiens



Fig. 8. Der Tod als Geiger.

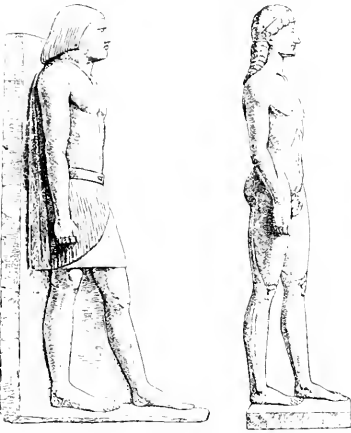


Fig. 3. Agyptische Grabfigur

Fig. 4. Apollon, Tenea



Fig. 9. Die Anghiarischlacht



Fig. 5. Agyptischer Bogenschütze

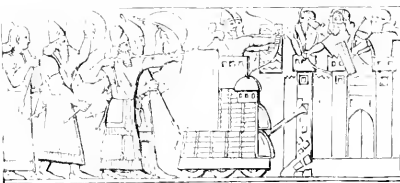


Fig. 6. Assyrische Bogenschützen



Fig. 10. Eirone und Demeter.

Linker ist darunter. Die Schreiber sind in der ägyptischen Bildnerei, von der berühmten Holzfigur im Louvre (Fig. 1) angefangen bis in die späteste Zeit, durchweg Rechte. Besonders interessant sind hierin die bezüglichen Gestalten auf den Grabbildern von Sakkara, wie sie die einlaufenden Waren, die Feldfrüchte bei der Ernte u. a. sorgfältig verbuchen (Fig. 2). So streng sich die ägyptische Freiskulptur infolge des Kanons an die Symmetrie in der Bildung der Gestalten hielt, so tritt in Bezug auf rechts und links schon bei der ältesten uns bekannten Statue, der des Sepsa aus der dritten Dynastie (Louvre), die Eigentümlichkeit auf, dass der linke Fuß dem rechten vorge setzt erscheint. Dasselbe finden wir auch bei den alten Grabstatuen der Griechen, den sogenannten Apollbildern (von Tenea, Thera u. a., Fig. 3, 4). Die Bildner wollten aber damit gewiss kein Vorschreiten markieren, sondern einfach den Stand- und Spielfuß bezeichnen, wobei also wieder dem rechten, als dem stärkeren, die Funktion des Tragens oder Stützens zufällt. Das Ausschreiten mit dem linken Fuß von der stehenden Position zum Marsch ist ja noch bis heute bei den Soldaten und Turnern gewiss aus diesem Grunde beibehalten.

Welch langen Weg hatte die griechische Bildnerei durchzumachen, bis sie beim Apollo vom Belvedere ankam! Erst hölzerne steife Götterbilder, dann ebenso gebundene Marmorbilder mit dem linken Fuß vor; allmählich aber kommt ein zackiges Bewegen in die Puppen, wie dieses sich in so naiver Weise bei den Ägineten zeigt, und endlich die volle Freiheit in der Aktion. Die Menschen wandeln in Marmor und agiren und hantieren durchweg als Rechte. Es ist nicht erwiesen, ob die Schreiber jener Kulturvölker des Altertums, welche ihre Schriftzeichen von rechts nach links setzten, Linkhänder waren; wohl aber dürfen wir mit voller Bestimmtheit annehmen, dass von den Griechen an die Schreibweise von links nach rechts nur der Rechthändigkeit der Schreiber zuzuschreiben ist, da die Schreiber die Zeile im Schreiben nicht mit der Hand bedecken wollten, was im umgekehrten Fall eintreten würde. Herodot, der die Rechtsschreibung bei den Griechen notirt (B. II, 36), ist ganz aufgebracht darüber, dass die Ägypter, die von der Rechten zur Linken schreiben (was übrigens nicht immer der Fall war), noch behaupten, „bei ihnen geschähe es nach der Rechten und bei den Hellenen nach der Linken.“ Wie die Griffelführung, so lag selbstverständlich auch die Waffenführung bei den Griechen in der Rechten, und die Bogenschützen halten, wie schon auf dem von Schlie-

mann zu Mykenae gefundenen Stück eines Silbergefäßes und wie Paris bei den Ägineten, den Bogen in der Linken und den Pfeil in der Rechten, und gewiss ist unser vorhin erwähnter Apoll vom Belvedere als Bogenschütze gedacht und als solcher korrekt ergänzt. Der Lärm mit der kleinen Stroganoff'schen Bronze, nach welcher die Statue zum Ägis schüttelnden Schlachtgott hätte verwandelt werden sollen, hat sich bereits gelegt. Apollo hätte gewiss das dämonische Schreckbild in der Rechten gehalten, denn er war, wie alle anderen Mitglieder der olympischen Gesellschaft, ein Rechter. Lassen wir ihm daher lieber den Bogen in der Linken!

Wir haben oben erwähnt, dass die freistehende menschliche Gestalt nicht mit beiden Füßen, sondern vorwiegend auf einem, dem Standfuß steht, und der andere (Spielfuß) nur zur Unterstützung (Balance) verwendet wird. Durch dieses Verlegen des Schwerpunktes nach rechts oder links von der Mitte kommt Bewegung in die Figur; die Mechanik des Knochengerüsts tritt damit in Funktion. Die Griechen haben bei ihren stehenden Götter- und Heroenbildern, um dem Eindruck der Ermüdung vorzubeugen, der Hand an der Spielfußseite in der Regel eine Stütze in der Form eines Stabes, Scepters, Thyrsos etc. gegeben; also statisch richtig nur an der Spielfußseite! (Fig. 10.) Es ist dieses oft für fragliche Ergänzungen, wie z. B. beim Hermes von Praxiteles, von Wichtigkeit, da damit ein stützender Thyrsos in der Rechten, wie er nach der zu Carnuntum gefundenen Scherbe vorge schlagen wurde, von vornweg unmöglich ist (Fig. 11).

Doch verlassen wir die Rechts- und Linksexkursionen im Reiche der Kunst und ziehen, um der Ursache der Rechthändigkeit näher zu treten, zunächst die Ansnahmsfälle, die sporadisch Linkhändigen in Betracht. Dass von unseren Händen, ob rechts oder links, gar vieles Außergewöhnliche durch Übung gelernt werden kann, — wer wollte dieses schon im Angesichte unserer modernen Klavierakrobaten in Frage stellen! Gibt es ja sogar Maler — wie Adam Siepen in Düsseldorf und Charles Felu in Brügge — ohne Hände. Die Füße ersetzen ihnen, selbst für die subtile künstlerische Arbeit, vollständig die fehlenden oberen Extremitäten. Um wie viel leichter wird daher auch die Linke die Fertigkeiten lernen, welche gewohnheitsgemäß der Rechten zukommen, wenn sie dazu systematisch erzogen wird! Nun tritt aber diese Fähigkeitsanlage bei der Linken, ohne besondere Veranlassung, oft schon von Kindheit an auf; der Linkhändige wird also schon geboren. Leonardo schrieb sein „Libro originale della natura“ und den

„Traktat“ mit der Linken, — jedoch als Spiegelschrift. Dies könnte fast zu der Annahme verleiten, dass der große Toskaner ursprünglich dennoch mit



Fig. 11. Hermes von Praxiteles.

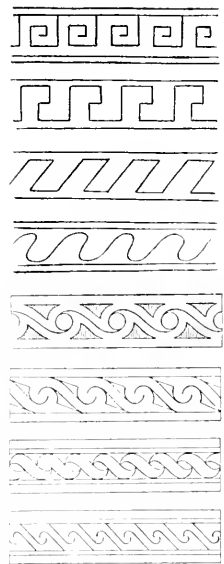


Fig. 12. Verschied. Mäander-Motive.

der Rechten (u. z. nach rechts) habe schreiben gelernt, aber da die Linke bei ihm die von Natur aus bevorzugtere war, das mit der Rechten Gelernte (nach der Symmetrie der Nervenfunktionen) fortan mit der Linken ausführte. Geben wir einem im Fieber liegenden Halbbewusstlosen in die Linke einen Stift, so schreibt der Kranke Spiegelschrift, ohne dass er es weiß. Dass aber Lionardo auch als Zeichner ein Linkshänder war, bezeugen deutlich die von links oben nach rechts unten geführten Strichlagen bei seinen Handzeichnungen (Fig. 14); zugleich ein sicheres Kennzeichen der echten von den meechten). Für die Bevorzugung von links ist es übrigens auch bezeichnend, dass auf dem Karton der Anghiarischlacht mehrere der Kämpfer Linkshänder sind; sie halten in der Rechten den Schild und führen in der Linken das Schwert (Fig. 9). Linkshändige Maler sind übrigens auch in der Gegenwart nicht gar so selten: zählt ja zu ihnen auch unsergefeierter Ad. Menzel, der ebenso wie der geniale Wiener Dekorationsmaler J. Lehmann, der Landschaftler Darnaut und gewiss noch mancher andere

die Palette in der Rechten und den Pinsel in der Linken hält.

Linke Musiker kann es freilich nicht geben, da unsere Instrumente durchweg für Rechthändige eingerichtet sind¹⁾, und für Mephisto, bei dem ja alles von Hause oder richtiger von der Hölle aus links ist, müsste die Violine eigens umgespannt werden, wenn nicht eine Höllenmusik nach unseren Begriffen daraus zum Vorschein kommen sollte. An dem Dome zu Amiens befindet sich übrigens (aus dem 13. Jahrhundert) das Bild eines die ovale Vielle spielenden Teufels, der ganz höllenkorrekt den Bogen in der Linken führt. Zu dem Teufel gesellt sich im späteren Mittelalter dann auch der „Tod“ als grausiger Geselle mit eigentümlich tragischem Humor in künstlerischen Darstellungen, und auch den Klappermann finden wir auf einem Totentanzbilde als linken Fidelepieler.



Fig. 13. Aortabogen.

Dass nun die Linkshändigen tatsächlich mit dem Schwarzen und seinem lageren Freund in irgend einer Beziehung stehen, wollen wir beileibe nicht behaupten, wohl aber dürfte sich mit Gambinus ein metaphysischer Kontakt nachweisen lassen; denn unter allen rankenden Gewächsen ist allein der Hopfen linkswendig. Der Wein, die Bohne, die Winde etc. folgen dem allgemeinen Naturgesetze und drehen sich von links nach rechts.

Schon vor Jahren hat, wenn ich nicht irre, ein italienischer Anatom, später dann v. Mertens, die Vermutung ausgesprochen, dass die Rechthändigkeit bei den Menschen von der asymmetrischen Lagerung der inneren Organe des Körpers herrühren könnte und vor allem die Abzweigungen von der Aorta für die Arbeitstätigkeit des rechten und linken Arms maßgebend seien. Die erste Abzweigung von dem großen Aortabogen ist nämlich die Art. subclavia

1) Ann. d. Red. Es kommen wohl Fälle vor, wo Geiger, die an der Linken einen Finger verloren haben „umlernen“, d. h. mit der Rechten die Geige halten und mit der Linken den Bogen führen. Die Geige ist dann entsprechend zu ändern, was durch Verlegung des Bassbalkens, des Stimmstockes und entsprechende Besaitung unschwer geschehen kann.

dextra, also die den rechten Arm speisende Pulsader; es folgen die beiden Carotis (Halsschlagadern) und dann erst die Art. subclavia sinistra, die linke Armpulsader. (Fig. 13.) Es ist somit wohl einleuchtend, dass der

rechte Arm in Bezug auf die Blutzuführung der bevorzugtere ist und dass dieses einen Einfluss auf die Thätigkeit desselben haben kann. Die genannte Anordnung ist Regel; da aber auch in der Natur die

Regeln ihre Ausnahmen haben, so trifft es sich in unserem Fall, wenigleich selten, dass die Art. subclavia dextra mit der sinistra ihren Ursprung wechselt. Die Blutzuführung für die linke Seite kehrt hinter der Luftröhre zum rechten Arm zurück, während die rechte, die zuerst der Aorta entsprungene Abteilung sich nach links wendet. Hyrtl will in diesem Naturspiel die Ursache der Linkhändigkeit erschen: er sagt in der letzten Ausgabe seiner Anatomie: „Ich halte es für ausgemacht, dass die Versetzung des Ursprungs der Art. subclavia dextra hinter jener der sinistra infolge der durch sie gegebenen Abschwächung des Kreislaufes in die rechte Extremität den Gebrauchsvorzug der Linken bedingt. Hiermit wäre die causa anatomica der bisher unerklärt gebliebenen Linkhändigkeit aufzufinden.“ Diese Behauptung des großen Anatomen ist ebenso geistreich wie einleuchtend, bleibt aber dem doch noch so lange hypothetisch, bis nicht eine Anzahl Linkhänderiger uns die Gefälligkeit erweisen, sich seiren zu lassen, und den tatsächlichen

Beweis erbringen, dass sie verwechselte Armpulsadern in sich führen. Die Fälle dieser Ausnahmen sind aber am Secirtisch weit seltener, als Linkhändige im Leben angetroffen werden, daher diese Angelegenheit von anatomischer Seite her noch ihrer endgültigen Lösung harrt. Aber nehmen wir an, die Anatomen hätten recht, die Linkhändigkeit datire vom Aortabogen her, so bleibt dann noch immer die weitere Frage offen: „Warum hat die Natur in ihrer Konstruktion gerade diese Seite bevorzugt? Begente sie sich



Fig. 14. Faksimile einer Handzeichnung von Leonardo.

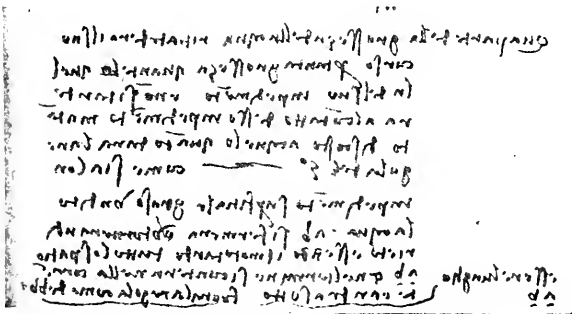


Fig. 15. Spiegelschrift von Lionardo.

darin nicht vielleicht einer anderen höheren Gewalt? — Im weiten Weltall giebt es allerdings kein Rechts und kein Links, kein Oben und kein Unten; aber mit dem Fundamentalgesetz der Organisation, der Attraktion, sind in den einzelnen Systemen durch die Rotation der Körper Ebenen und Pole, mithin Richtungen gegeben, nach denen Kräfte wirken. Die Idee mag paradox erscheinen, den kleinen beweglichen Körpern auf der Erde, also auch uns Menschen, die Eigentümlichkeiten des ganzen Kolosses zu vindiciren. Da wir aber einmal samt und sonders mit unserem geliebten Planeten zur Sonne fallen, ohne es zu wissen, warum sollen wir nicht auch die Keime der Drehkrankheit und zwar auf der nördlichen Hemisphäre von links nach *rechts* in uns tragen? Nach dieser Richtung — also nach rechts hin in der Ebene der Ekliptik, wenn wir uns der Erdachse konform stellen, wirkt die ewige Kraft, nach rechts hin tanzen die Planeten um die Sonne und wir folgen derselben Richtung im Ballsaal, in der Reitschule, auf dem Eisplatz etc., nach rechts hin wirkt die geheimnisvolle Kraft allüberall und die

Organisation in der Natur hat sich in der allmählichen Entwicklung darnach eingerichtet. — Doch halt! Dann müssten wir wohl, wenn sich die Entwicklungsgeschichte der Menschen auf der südlichen Halbkugel vollzogen hätte, Linkshänder geworden sein! Oder sind die Eingeborenen jenseits des Äquators linkhändig?

Vielleicht ließen sich aus der primitiven Ornamentik der Urvölker jenseits der „Linie“ auf die Link- und Rechthändigkeit derselben Schlüsse ziehen. Ist doch die Mäanderlinie, welche beinahe bei allen kunstübenden Völkern als primitive Zierweise vorkommt (Fig. 12), lediglich aus der Konstruktion des Handgelenkes hervorgegangen, und zwar im Zuge nach rechts entschieden von Rechthändern. Wenn nun beispielsweise bei den Dayaks auf Borneo der Zug der Saumornamente vorwiegend umgekehrt, nach links hin gestellt erscheint, haben wir es in diesem Falle mit Linkshändern zu thun? Da hierauf bezügliche Beobachtungen überhaupt meines Wissens von Seite der Ethnographen nicht vorliegen, so hängt wohl unsere Angelegenheit vorläufig noch mit dem Erdball — in der Luft.



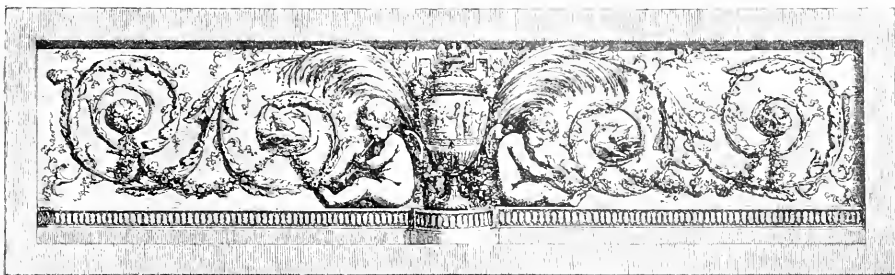




FIGURE 1. (Continued)

1948
1947
1946
1945
1944
1943
1942
1941
1940
1939
1938
1937
1936
1935
1934
1933
1932
1931
1930
1929
1928
1927
1926
1925
1924
1923
1922
1921
1920
1919
1918
1917
1916
1915
1914
1913
1912
1911
1910
1909
1908
1907
1906
1905
1904
1903
1902
1901
1900





PETER PAUL RUBENS.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.



ON den weitausblickenden litterarischen Plänen, die im August 1877 von dem Rubenskongress in Antwerpen bei Gelegenheit der von der Stadt veranstalteten Festlichkeiten zu Ehren des dreihundertsten Geburtstages des Meisters gefasst worden sind und deren Ausführung einer Reihe von Kommissionen übertragen wurde, ist bisher nur einer verwirklicht worden. Außer dem stattlichen Folianten des „Compte-rendu“ über die Verhandlungen des Kongresses und dem sehr unregelmäßig und in langen Zwischenräumen erscheinenden „Bulletin Rubens“ ist das fünfbandige Sammelwerk des gelehrten, vielseitig gebildeten und scharfblickenden Konservators des Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, *Max Rooses'* Werk: „L'oeuvre de P. P. Rubens“ 5 Bde (Antwerpen 1886—1892), das einzige litterarische Denkmal großen Stils, das an jenen Beschluss erinnert, und selbst dieses kennzeichnet sich nicht im Titel als ein offizielles Unternehmen der Kommission, wenn es auch ursprünglich als ein solches beabsichtigt war. Wohl hat Rooses sich einer Unterstützung der Antwerpener Stadtverwaltung zur Bestreitung seiner Reisekosten zu erfreuen gehabt, und er durfte sich auch des reichen Apparates von Stichen und Photographieen nach Rubens bedienen, welchen eine Kommission im Auftrage des Antwerpener Magistrats und zum Teil auch auf Kosten der

belgischen Staatsregierung zusammengebracht hat. Aber im wesentlichen ist sein Werk ein Privatunternehmen, das durch seine eigene Kraft und den Opfermut seines Verlegers vollendet worden ist, ein Muster von sorgsamem Fleiß, von größter Zuverlässigkeit im einzelnen und von vorsichtiger Stilkritik, die in jedem Fall ihre Ergebnisse eingehend und feinsinnig begründet. Erst durch diese grundlegende Arbeit, auf die sich auch der nachfolgende Versuch, den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters von neuem zu skizziren, stützt, ist es möglich geworden, das Gespinnst von Wahrheit und Dichtung, mit dem zweihundertundfünfzig Jahre Rubens' wirkliches Bild verschleiert haben, zu entfernen.

Ein anderes, auf dem Antwerpener Kongresse beschlossenes Unternehmen, ein ebenfalls im größten Stile angelegter „Codex diplomaticus Rubenianus“, ist bisher noch nicht über den ersten Band hinausgediehen. Er enthält den Anfang der Korrespondenz von Rubens¹⁾, umfaßt aber nur trotz seines Umfangs von 110 Folioseiten die Zeit von 1600—1608, also die Zeit von Rubens' Aufenthalt in Italien. Der Herausgeber, *Charles Fautens*, ist vor zwei Jahren gestorben. Dadurch ist die Fortsetzung des Unternehmens wohl unterbrochen, aber nicht aufgegeben worden. Als Nachfolger von Ruelens ist Max Rooses bestimmt

1) Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres. Tome premier. Antwerpen 1887. Dieses Werk erscheint unter dem Patronat der Kommunalverwaltung der Stadt Antwerpen.

worden, der sich als der würdigste dazu legitimirt hat, und von seiner Arbeitskraft darf man erwarten, dass er auch dieses Riesenwerk in abschbarer Zeit vollenden wird. Bis dahin kann die vom Verfasser dieses Artikels 1881 herausgegebene Sammlung von Rubensbriefen (Leipzig, E. A. Seemann), die das weit zerstreute Material vereinigt hat, noch als handliches Hilfsmittel dienen.

I.

Rubens' Lehrjahre und erste Thätigkeit in Antwerpen.

Das älteste und zuverlässigste Dokument, das uns über Rubens' Lebensgang unterrichtet, ist die von seinem Neffen Philipp Rubens auf Grund der in seinem Besitze befindlichen Familienpapiere verfasste lateinische Lebensbeschreibung. Sie wurde auf Wunsch des französischen Malers Roger de Piles (1635—1708), der sich eifrig mit Rubens beschäftigte und eine größere Arbeit über ihn vorhatte, im Anfang des Jahres 1676 niedergeschrieben und zwar, wie Philipp Rubens in dem Begleitschreiben ausdrücklich hervorhebt, „als Auszug aus den Denkwürdigkeiten, die sein (P. P. Rubens') ältester Sohn hinterlassen hat.“¹⁾ Da diese Denkwürdigkeiten mit den übrigen Familienpapieren und dem gesamten Nachlass an Briefen u. s. w. bei einem Brande im vorigen Jahrhundert zu Grunde gegangen sind, wird jeder, der von neuem den Versuch unternimmt, das Leben des universellsten Meisters der niederländischen und, wie wir wohl hinzusetzen dürfen, der niederdeutschen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts und die Entwicklung seines Kunstschaffens in früheren Umrissen festzustellen, von der lateinischen „Vita“ seines Neffen, wie wir sie kurz nennen wollen, im Ausdruck wie in der knappen, hier und da fast epigrammatischen Fassung einer Nachahmung der unter dem Namen des Cornelius Nepos gehenden „Vitae“ berühmter Männer, seinen Ausgang nehmen müssen. Um so mehr, als eine Reihe von Angaben der „Vita“ durch Urkunden belegt werden kann. Gleich am Anfang treffen wir freilich auf einen Stein des Anstoßes, dessen Beseitigung und Erklärung eine ganze Litteratur und, was noch schlimmer ist,

eine patriotische Aufwallung hervorgerufen hat, die bei den Antwerpener Sikularfesten sogar einen chauvinistischen Charakter annahm, seitdem aber bei den belgischen Kunstschriftstellern einer ruhigeren Auffassung gewichen ist. Wenn die „Vita“ angiebt, dass Peter Paul Rubens im Jahre 1577 in Köln geboren worden ist, wohin sich sein Vater Johannes (Jan) „wegen der bürgerlichen Unruhen“ in Belgien aus „Ruhebedürfnis“ zurückgezogen hatte, so wird darum niemand den Vlamen das Anrecht auf den autochthonen Ursprung eines ihrer edelsten und größten Geister streitig machen. Vielleicht werden sich sogar die Chauvinisten auf der einen wie auf der anderen Seite, wenn es deren noch giebt, zu dem Zugeständnis bequemen müssen, dass Rubens in seiner Kunst und in seinem Leben weder Vlame noch Deutscher war, dass er sich vielmehr als die feinste und vollkommenste Blüte einer internationalen Kultur, soweit man sie damals kannte, darstellt. Danach ist auch jede weitere Erörterung der Frage müßig, ob Rubens, wie die „Vita“ angiebt, in Köln oder, wie die archivalischen Forschungen über die unglücklichen Verkettungen seines Vaters mit der Gattin des Prinzen Wilhelm von Oranien, mit diesem selbst und dem Grafen von Dillenburg wahrscheinlich gemacht haben, in Siegen geboren worden ist, wo damals Jan Rubens wegen seiner sträflichen Beziehungen zu der Prinzessin von Oranien gefangen gehalten wurde. Maria Pypelinex, seine heldenmütige Gattin, die den Fehltritt ihres Gatten mit echt välmischer Gelassenheit hingenommen zu haben scheint, war um die Zeit, wo Peter Paul geboren wurde, fast immer unterwegs, immer auf der Reise zwischen Siegen und Köln und Antwerpen, immer bestrebt, das Schicksal ihres Gatten zu erleichtern und Unheil von ihren Kindern abzuwenden. Die meisten Gründe sprechen allerdings für Siegen als für Rubens' Geburtsort. Seine ersten Jugenderinnerungen waren jedoch mit Köln verknüpft, dessen er noch in einem Briefe von 1637 gedachte, als der Stadt, „in der er bis zum zehnten Jahre seines Lebens erzogen worden sei.“ Wenn er aber wirklich in Köln geboren worden wäre, würde er sich sicherlich in jenem Briefe, der einen Auftrag für Köln betrifft, ohne Umwege als Sohn der Stadt bekannt haben. Denn damals gab es zwischen dem jetzigen Belgien und der jetzigen preussischen Rheinprovinz keine nationalen Unterschiede, keine anderen Schranken, als die Zollgelüste und die Gerichtsherrlichkeit kleiner Dynasten gezogen hatten.

Den Tag der Geburt giebt die „Vita“ nicht an

1) Der Briefwechsel zwischen Philipp Rubens und Roger de Piles, der noch mancherlei wertvolle Mitteilungen enthält, die sich in der vorher geschriebenen „Vita“ nicht finden, ist von Rudens im Bulletin-Rubens II, S. 157—170 veröffentlicht worden. Dadurch sind alle Zweifel an der Zuverlässigkeit und Echtheit der Biographie hinfällig geworden.

aber man hat sich allgemein auf den 29. Juni geeinigt, den Tag der Apostelfürsten, von denen Rubens seine beiden Vornamen erhalten hat, die im Laufe der Jahrhunderte mit seinem Zunamen unzertrennlich verwachsen sind.¹⁾ Außer jenem oben erwähnten Briefe hat Rubens kein Zeugnis hinterlassen, das über seine in Köln empfangenen Jugendeindrücke einen Aufschluss geben könnte. Aber nach dem, wie damals die Erziehung von Kindern aus Familien besserer Stände geübt wurde, ist wahrscheinlich, dass dem jungen Peter Paul keine andere geistige Nahrung geboten wurde als die Anfangsgründe der humanistischen Wissenschaft, die damals den Söhnen vornehmer katholischer Familien durch die Jesuiten als die berufensten Erzieher des unter der Herrschaft der Gegenreformation heranwachsenden Menschengeschlechts vermittelt wurden. Die Vita hebt denn auch hervor, dass der erste Unterricht, den der junge Rubens in Köln empfing, auf so fruchtbaren Boden fiel, „dass er mit Leichtigkeit die Altersgenossen übertraf.“ Ob die Bau- und Kunstdenkmäler Kölns, ob die rege Thätigkeit von Malern, Steinmetzen, Goldschmieden u. a., die damals noch edle Blüten zeitigte, irgend welchen Einfluss auf die Phantasie des Knaben gemacht hat, erfahren wir nicht, und auch in den Werken des Mannes ist keine Spur zu entdecken, die darauf hinwiese, dass Rubens schon in Köln mit irgend einer Kunstübung in nähere Berührung gekommen wäre.

Erst in Antwerpen, wohin seine Mutter nach dem 1587 erfolgten Tode des Gatten mit den Kindern zurückkehrte, scheint der Kunsttrieb in dem Knaben erwacht zu sein. Ehe er aber zu so starkem Durchbruch kam, dass die Entscheidung für den Beruf erfolgte, hatte er noch seine Schulstudien zu vollenden. Es liegt nahe anzunehmen, dass er sie bei den Jesuiten fortsetzte, die in Antwerpen noch mehr als in den Rheinlanden die Jugendlehre in den Händen hielten. Die weltgewandten Väter waren klug genug, der lebensfrohen Jugend die Zügel so weit schießen zu lassen, dass keiner etwas von weltfeindlicher Askese oder von einer „Knechtung der Geister“ spürte. Um den Geist der Zöglinge zu beschäftigen, ihre Phantasie anzuregen, um ein Ventil für die

anderwärts zurückgedrängte Forscherlust zu schaffen, eröffneten sie den Knaben und Jünglingen die ungetährliche Welt des griechisch-römischen Altertums. In dieser Welt zu schwelgen, war jedem erlaubt, und in dieser Schule scheint Rubens nicht nur den Grund zu seiner humanistischen Bildung, die ihn bis an sein Lebensende begleitet hat und ihn befähigte, die Werke der römischen Schriftsteller in ihrer Sprache zu lesen und sich sogar in dieser Sprache mit einer gewissen Leichtigkeit auszudrücken, sondern auch die Keime zu jener Seite seiner Kunst gelegt zu haben, die ihn Motive aus dem klassischen Altertum mit derselben Unbefangtheit, daneben aber auch mit derselben Leidenschaftlichkeit und Inbrunst behandeln ließ, wie die frommsten Devotionsbilder und die mit allen Berausungsmitteln des Mystizismus ausgestatteten Versimalichungen jesuitischer Dogmen.

Ob Rubens nun wirklich, wie die Biographen bisher nach alter Überlieferung angegeben haben, das Jesuitenkollegium in Antwerpen besucht hat, konnte bisher nicht dokumentarisch belegt werden. Es liegt sogar ein indirektes Zeugnis vor, das es wahrscheinlich macht, dass Rubens eine von einem weltlichen Lehrer geleitete Schule besucht habe. Am 3. Nov. 1600 schrieb nämlich der Antwerpener Buchdrucker Balthasar Moretus an den damals in Rom lebenden Philipp Rubens, den älteren Bruder von Peter Paul, einen Brief, worin er ihm in Erinnerung bringt, dass er seinen Bruder schon als Knaben auf der Schule kennen gelernt und lieb gewonnen habe. Den Nachforschungen von Rooses, der diesen Brief zuerst veröffentlicht hat²⁾, ist es gelungen, zu ermitteln, dass Moretus die Schule eines gewissen Rombaut Verdonek besucht hat, die auf dem Liebfrauenkirchhof, hinter dem Chore, lag. Sein noch in der St. Jakobskirche vorhandener Grabstein rühmt diesen Verdonek als einen „durch Frömmigkeit und Gelehrsamkeit ausgezeichneten Lateinlehrer“, und wenn Rubens wirklich sein Schüler gewesen ist, wissen wir, wenn er seine Kenntnis der lateinischen und griechischen Sprache zu verdanken hat. Dass aber auch diese weltliche Lateinschule unter jesuitischem Einfluss oder vielleicht sogar unter jesuitischer Aufsicht stand, kann keinem Zweifel unterliegen. Schon drei Jahre nach ihrer Ankunft in Antwerpen, 1575, hatten die Jesuiten einen Teil des Jugendunterrichts in die Hände bekommen, und seit 1585, nachdem

1) Den Tag der Geburt giebt zuerst Bellori in den *Vite de' più celebri pittori* etc. in folgenden Worten an: „il suo natale seguì il giorno 29 di Giugno nell' anno MDLXXVII.“ Die Angabe ist wegen ihrer gesuchten Form auffällig, vielleicht aber nur eine rhetorische Blume, die bei Malern, die gern ihr schriftstellerisches Licht leuchten lassen, nicht selten ist. Sandraut nennt den 28. Juni.

2) Petrus Paulus Rubens et Balthasar Moretus. Antwerpen 1881.

Ruhe und Friede wieder in Antwerpen eingekehrt waren, nahmen sie ihr Werk mit verdoppelten Kräften und mit noch glücklicheren Erfolgen in Angriff, die schließlich dazu führten, dass ihnen der Magistrat, weil die Schulen zu eng geworden, ein geräumiges Haus, das Jesuitenkollegium (1608), bauen ließ.¹⁾

Immerhin kann Rubens nur kurze Zeit die Lateinschule des Magisters Verdonck besucht haben. Denn in ihrem Testament giebt seine Mutter Maria Pypelinckx an, dass zu der Zeit, als sich ihre Tochter Blandine vermählte — die Hochzeit fand am 25. August 1590 statt — ihre beiden Söhne Philipp und Peter Paul ihren Lebensunterhalt bereits selbst erwarben. Peter Paul kann demnach den Unterricht Verdonck's höchstens drei Jahre genossen haben, vermutlich weil seine Mutter danach trachten musste, die Kosten ihres Hausstandes möglichst zu verringern. Da die „Vita“ angiebt, dass der junge Rubens bald nach Vollendung seiner Studien als Page in den Hofhalt der Margarethe von Ligne, der Witwe des Grafen Philipp von Lalaing, eintrat, ist dieser Zeitpunkt spätestens um das Jahr 1590 anzusetzen. Rubens hat zu ermitteln versucht, wo die Gräfin von Lalaing sich damals aufhielt, und nach seinen Forschungen ist es wahrscheinlich, dass die Gräfin nach dem Tode des Gatten ihren Wohnsitz in Audenarde genommen hat, wo also auch Rubens eine Zeitlang ihr Hausgenosse gewesen ist.

„Aber bald“, so heißt es in der „Vita“, „wurde er des Hoflebens überdrüssig, und da ihn sein Geist zum Studium der Malerei trieb, setzte er es bei seiner Mutter, zumal da die Mittel seiner Eltern durch die Kriege bereits erschöpft waren, durch, dass er dem Antwerpener Maler Adam van Noort zum Unterricht übergeben wurde. Unter diesem Lehrer legte er vier Jahre lang die ersten Grundlagen zu seiner Kunst.“ Rechnet man zu diesen vier Jahren die gleiche Zahl hinzu, die Rubens nach dem Zeugnis der „Vita“ bei seinem zweiten Lehrer Otto van Veen zugebracht hat, und stellt man damit das Datum seiner Abreise nach Rom (9. Mai 1600) zusammen, so würde Rubens danach etwas mehr als zwei Jahre bei der Gräfin ausgehalten haben. Es scheint aber, dass sein Aufenthalt am Hofe der Gräfin nicht so lange gedauert hat; denn nach einer alten Überlieferung, als deren erster Träger unser Sandrart in seiner „Teutschen Akademie“ erscheint²⁾,

hat Rubens noch einen dritten Lehrer gehabt, dessen Unterweisung der von Adam van Noort und Otto van Veen vorangegangenen sein muss. Wenn die „Vita“ von diesem dritten Lehrmeister auch nichts weiß, so darf Sandrart's Angabe doch volle Glaubwürdigkeit beanspruchen. Wie er mit Stolz erzählt, hat er Rubens bei einem Besuche, den der berühmte Meister während einer nach dem Tode seiner ersten Gattin nach Holland unternommenen Reise der Malerstadt Utrecht abstattete, wo Sandrart damals bei Honthorst als Schüler arbeitete, persönlich kennen gelernt und ihm sogar wegen Unpässlichkeit seines Lehrers als Führergehied. Er führte ihn u. a. zu Abraham Bloemaert und Cornelis Poelenburgh, und da das Gespräch sich dabei viel um die Landschaftsmalerei drehte, mag Rubens auch erwähnt haben, dass sein erster Lehrer ein Landschaftsmaler gewesen sei und dass er seitdem sein Leben lang immer gern Landschaften gemalt habe. Dafür, dass Sandrart aus mündlicher Überlieferung schöpfte, spricht auch die Art, wie er diesen Landschaftsmaler nennt: „Tobias Ver Hoch“. So mag in damaliger Aussprache der Name des Tobias Verhaeght oder van Haecht (1561—1631) dem jungen Deutschen ins Ohr geklungen haben.

Noch andere Gründe machen es glaublich, dass der junge Rubens von Verhaeght in die Elemente der Kunst eingeführt worden ist. Im Jahre 1590 aus Italien zurückgekehrt, wurde Verhaeght noch in demselben Jahre als Meister in die Lukasgilde aufgenommen, und bald darauf heiratete er eine Base von Rubens.¹⁾ Es lag also nahe, dass man sich in der Verwandtschaft umsah, als der etwa vierzehnjährige Knabe seinen Entschluss, Maler zu werden, kundgab. Dann aber spricht dafür, dass Rubens vom Anfang bis zum Ende seiner künstlerischen Thätigkeit die Landschaftsmalerei mit großem Eifer betrieb und dass er sogar in Rom, wo er doch so unendlich viele künstlerische Eindrücke zu verarbeiten hatte und daneben selbst schöpferisch thätig war, eine große Zahl von landschaftlichen Naturstudien gemacht hat, die zu den kostbarsten Schätzen seines heimgebrachten Studienmaterials gehörten. Diese auffallende Neigung zur Land-

S. 108. giebt es auch ein gestochenes Bildnis, dessen Unterschrift darauf hinweist, dass Verhaeght Rubens' erster Lehrer gewesen ist. Es ist vermutlich der Stich von C. van Calkerken nach Otto van Veen's Zeichnung.

1) Urkundliche Nachrichten über Verhaeght hat zuerst F. J. van den Branden in seiner „Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool“ (Antwerpen 1883) S. 384—389 beigebracht.

1) Diese Angaben sind dem Buche des Jesuitenpaters Carolus Scribauius „Origines Antwerpensium“, Antwerpen 1610, bei Johannes Moedus, S. 105 entnommen.

2) Nach Rousee, Geschichte der Malerschule Antwerpens

schaftsmalerei findet eine ungezwungene Erklärung durch die Eindrücke, die Rubens von seinem ersten Lehrer empfangen hat. Was Rubens von ihm gelernt und in sein späteres künstlerisches Besitztum

de Bles begründet, von F. und G. Mostaert, C. Molesnaer, Gillis van Coninxloo, den Brüdern Matthäus und Paul Brill u. a. fortgeführt wurde. In Rom hatte Verhaeght gleich den Brüdern Brill auch Land-



Maria Verkündigung. Gemälde von P. P. RUBENS in der kaiserlichen Gallerie in Wien. Nach einer Längenschnittzeichnung.

mit übernommen hat, kann freilich nur von sehr geringem Werte gewesen sein. Denn aus dem wenigen, was wir von Verhaeght wissen, war er ein Abkömmling jener Richtung der flämischen Landschaftsmalerei, die von Patinier und Herri mit

schaftliche Wandgemälde in Fresko gemalt. Ob er sich dabei auch einen großen Stil angeeignet hatte, ist fraglich. Die Erkunden, auf die wir zur Feststellung der künstlerischen Eigenart Verhaeght's angewiesen sind, deuten vielmehr darauf hin, dass er

nach seiner Rückkehr in die Heimat in der Art der vaterländischen Überlieferung weiter arbeitete. Außer acht Kupferstichen von Egbert van Panderen und Hendrik de Hondt, die die vier Tageszeiten und vier Seestücke darstellen, kommt nur ein einziges Gemälde¹⁾ in Betracht, das uns von dem gesamten, ziemlich umfangreichen Schaffen Verhaeght's übrig geblieben ist: eine mit einem aus den Buchstaben V T II zusammengesetzten Monogramm und der Jahreszahl 1613 (oder 1615) bezeichnete Gebirgslandschaft mit Staffage, die das bekannte Abenteuer Kaiser Maximilian's I. auf der Martinswand darstellen soll (im Museum zu Brüssel). Das Bild ist nach dem alten Rezept gemalt: ein blauer Hintergrund mit blauer Fernsicht und blauen Bergen, in unvermitteltem Gegensatz dazu das kalte Grün des Vordergrunds, eine kleinliche, pedantische Behandlung des Baumschlags und im Einklang damit steif gezeichnete, wie aus Holz geschnitzte Figuren, die vermutlich auf die eigene Rechnung des Malers kommen, der sich sonst fremder Beihilfe für die Staffage bediente.

Wie wenig oder wie viel Rubens bei Verhaeght auch gelernt haben mag, außer der Liebe zur Landschaft, insbesondere zur italienischen Landschaft mit Ruinen wird er schon bei ihm die Sehnsucht nach Italien eingesogen haben. Ein Figurenmaler, ein Kirchen- und Historienmaler hat aber damals in höherem Ansehen gestanden als ein Landschaftsmaler; darum hat vielleicht auch die „Vita“ keine Notiz von Verhaeght genommen, sondern Rubens' künstlerische Studien erst beginnen lassen, als er in die Werkstatt Adam van Noort's trat und von diesem als wirklicher Lehrling für die Register der Lukasgilde angemeldet wurde. Bei der Frage, was nun der junge Rubens vier Jahre lang von Adam van Noort gelernt haben kann, muss die Antwort wiederum ausbleiben. Denn mit dem künstlerischen Nachlass van Noort's (1562—1641) ist es noch misslicher bestellt als mit dem Verhaeght's. Von den Gemälden, die ihm zugeschrieben werden, ist nicht ein einziges durch ein Monogramm oder eine Urkunde bezeugt. Aus mehr oder weniger zuverlässigen Überlieferungen, aus Anekdoten, die dem Künstler eine Robeit des Wesens andichteten, die natürlich auch seine Werke widerspiegeln mussten, und besonders aus dem Umstande, dass außer Rubens

auch Jordaens sein Schüler gewesen, hat man ein Bild seiner Kunst erdacht, dem jede sichere Grundlage fehlt, und wo sie wenigstens den Schein der Sicherheit gewinnt, handelt es sich um Bilder, Zeichnungen und Stiche nach seinen Kompositionen, die nach Rubens' Abreise nach Italien oder gar erst nach seiner Rückkehr entstanden sind. Nur so viel scheint sicher zu sein, dass Adam van Noort ein tüchtiger und deshalb gesuchter Lehrer war, dass er aber als Künstler mehr empfangend als schöpferisch thätig war. Solange die scharfsinnigen Untersuchungen, die Max Rooses auf die am meisten beglaubigten Gemälde van Noort's gegründet hat!), nicht durch Urkunden widerlegt werden, muss man die Annahme gelten lassen, dass Adam van Noort erst unter dem Einflusse der Meisterwerke seiner Schüler Rubens und Jordaens zu einem Maler von einiger Bedeutung geworden ist.

Immerhin muss Rubens unter Adam van Noort soweit vorwärts gekommen sein, dass er schon nach zweijähriger Arbeit in der Werkstatt des Otto van Veen, in die er um 1596 eintrat, als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen wurde. Otto van Veen (1556—1623) oder Otto Vaenius, wie er sich gern nannte und nennen ließ, weil er mit dem Ruhme des Malers auch den des gelehrten Dichters, des Meisters der lateinischen Sprache, des sinnigen Erfinders von Symbolen und Allegorien zu verbinden suchte, bezeichnet die letzte Höhengschwungung in dem unselbständigen Italienerthum der niederländischen Malerei. Alles an und von ihm war abgeschliffen und weltgewandt, er wusste und kannte alles, was andere vor ihm gewusst und gekannt hatten, aber er hatte keine Individualität, selbst in den Bildnissen nicht, die seine äußerliche Persönlichkeit mit denselben Mitteln kühler Besonnenheit wiedergeben, die er in seiner eigenen Kunstübung niemals verleugnet hat. Es ist ein seltsames Verhängnis, dass auch an den Gemälden, die seinen Namen tragen, der Geist der zweifelnden Kritik nagt, die erst schriftliche Urkunden haben muss, ehe sie sich mit Überlieferungen von Mund zu Mund beschäftigt. Immerhin giebt es eine Anzahl von den Otto van Veen zugeschriebenen Gemälden, die so gut beglaubigt sind, dass man sich danach ein Bild von dem Umfange seiner künstlerischen Kraft machen kann. Wenn man aber die Frage schärfer fasst: was konnte Otto van Veen damals, als Rubens in seine Werkstatt

1) Nach einer Angabe von A. J. Wauters in seiner Geschichte der „Flämischen Malerei“ (Deutsche Ausgabe, Leipzig 1893, S. 175) soll es noch ein zweites Gemälde von Verhaeght und zwar in Deutschland geben. Wo sich dieses Gemälde befindet, ist mir unbekannt.

1) Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von F. Reber, München 1881, S. 145—148.

trat? — so bleiben nur zwei Bilder übrig, die uns als Anhaltspunkte dienen können: die mystische Vermählung der heiligen Katharina mit dem Jesuskinde im Museum zu Brüssel, die mit seinem vollen Namen (Otho Venius) und der Jahreszahl 1589 bezeichnet ist, und das Martyrium des heiligen Andreas in der Andreaskirche zu Antwerpen, das bei ihm 1594 bestellt wurde, vermutlich also bald darauf ausgeführt worden ist. Danach erscheint uns Otto van Veen als ein noch etwas unbeholfener Eklektiker, der die Schwerfälligkeit seines Temperaments, die Mitgabe seiner holländischen Heimat — er stammte aus Leiden — noch nicht völlig unter dem Einflusse seiner besonders unter der Anleitung des Manieristen Federigo Zuccherò gemachten italienischen Studien überwinden hatte. Noch fehlte es ihm an der gefälligen, wenn auch oberflächlichen und empfindungsleeren Anmut, die seine reifsten, nach 1600 entstandenen Gemälde kennzeichnet. Auch mit seinem malerischen Können war es noch nicht sehr gut bestellt: seine Lokalfarben sind kalt und trocken, die grünlichen Schattien im Fleisch machen einen unangenehmen Eindruck, und der Gesamtton ist flau, ohne Glanz und Kraft.

Aber was nützt es uns, mit dem Aufgebot aller kritischen Mittel festzustellen, welch einen künstlerischen Rang Rubens' Meister in seinen Lehrjahren von 1590—1600 eingenommen haben, wenn wir nicht wissen, was Rubens selbst gekonnt hat, bevor er nach Italien ging, um dort ein neuer Mensch und ein anderer, ganzer Künstler zu werden? Es hat nicht an Bemühungen gefehlt, Gemälde ausfindig zu machen, die Rubens vor seiner Abreise nach Italien gemalt haben soll, und darauf Hypothesen aufzurichten. Rooses führt in seinem chronologischen Verzeichnis der Werke ¹⁾ noch sechs solcher Bilder an, von denen er jedoch schon selbst zwei als im höchsten Grade verdächtig durch den Zusatz eines Fragezeichens ausscheldet. ²⁾ Aber auch von den übrigen vier sind drei, das Bildnis eines Mannes mit breiter Halskrause mit der Jahreszahl 1599 in der Galerie Leuchtenberg in Petersburg, Christus und Nikodemus bei Madame van Parys in Brüssel und Pausias und Glycera in Grosvenor House in London, so zweifelhaft, dass wir sie aus dem Spiele lassen müssen, bevor nicht stärkere Beweise für ihre

Echtheit beigebracht sind, als sie die eifrigen Bemühungen von Rooses herbeizuschaffen vermocht haben. Das vierte dagegen, die Verkündigung Mariä in der kaiserlichen Galerie zu Wien (im Kataloge von Engerth Bd. II, Nr. 1169, s. die Abbildung auf S. 133), ist zunächst durch unanfechtbare Zeugnisse als ein Jugendbild von Rubens beglaubigt, und da es außerdem noch keine Spur der unter italienischem Himmel und unter dem Einflusse von Tizian und Paola Veronese gewonnenen Sättigung und Tiefe des Kolorits, wohl aber in der Färbung die für die niederländischen Italianisten bezeichnenden Eigentümlichkeiten eines bläulich-grauen Tons und eines stechenden kalten Glanzes zeigt, so kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass wir in dem Wiener Bilde das einzige Werk besitzen, das uns über das Maß des Könnens, das Rubens nach Italien mitnahm, unterrichten kann. Dass wir es mit einem Jugendbilde des Meisters zu thun haben, geht aus der von dem Kunstverleger Martin van den Enden verfassten Widmung des Stiches hervor, den Schelte a Bolswert nach dem Gemälde ausgeführt hat. Als der Stich in den Handel kam, war Rubens' Kunst so völlig eine andere geworden, dass das Bild einer ausdrücklichen Bekräftigung bedurfte. In der Widmung heißt es denn auch, dass die Gelehrten-gesellschaft (Sodalitas Parthenia major), der das Blatt zugeeignet wird, das Bild „einst“ (quondam) von „Rubens' Hand hat malen lassen.“ Bei den engen Beziehungen zwischen Rubens und dem großen Interpreten seiner Werke ist anzunehmen, dass Rubens selbst einen Hinweis auf den frühen Ursprung des Bildes gefordert haben wird. Überdies liegt uns noch ein älteres Zeugnis als der Bolswert'sche Stich vor. Dieselbe Komposition, vermutlich auf Grund einer von dem Original mehrfach abweichenden Zeichnung von Rubens, hat Theodor Galle für ein 1611 von der Druckerei Plantin-Moretus herausgegebenes „Breviarium Romanum“ gestochen.

Die Wiener „Verkündigung“ ist die Quintessenz jener fast kalligraphischen Eleganz, die die niederländischen Italienfahrer als höchstes Kunstideal in die Heimat gebracht hatten. Alle Maniertheiten, alle schwülstigen Übertreibungen der Nachahmer Michelangelo's sind hier in die Malerei übertragen worden: die bauschigen, wie vom Winde aufgeblähten Gewänder mit ihrer Fülle und ihrem Wirrwarr von Falten, die korrekte Eleganz der Köpfe und der nackten Körperteile, die gezierten Bewegungen der Hände, Arme und Füße, das kalte, nur wenig durch Anmut gemilderte Ceremoniell im Ausdruck

1) L'oeuvre de P. P. Rubens, Bd. V, S. 423.

2) Ein angebliches Selbstporträt von 1599, das sich in der 1867 in Köln versteigerten Sammlung A. G. Thiermann befand, aber seitdem verschollen ist, und eine Krönung Mariä in der Ermitage zu St. Petersburg.

der Gefühle. Damit harmonirt denn auch die kühle Färbung, die Gegenüberstellung von weissen und blauen Dominanten ohne die Vermittelung von warmen Halbschatten, so dass die Gruppe wie aus Metall gebildet erscheint. Aber in die erkältende Grundstimmung bricht doch schon ein Stück von dem eigenen Temperamente des jungen Künstlers hinein: die beiden Hauptfiguren sind die Reflexe der angelernten Kunst, von der sich ihr Schöpfer fortan abwendet; was aber über ihnen schwebt, die blond und braunlockigen Engelsbühchen mit den naiv und doch so klug blickenden Augen und den schwellenden Gliedern, — das ist ein Vorbote der echt Rubens'schen Kunst, die schnell ihre erste Blüte entfalten sollte.¹⁾

Lehrling van Veen's im Sinne der Satzungen

1) Nach der Charakteristik, die Rooses, L'oeuvre II, S. 7 von dem Bilde „Christus und Nikodemus“ entwirft, ist dieses

der Lukasgilde ist Rubens, wie schon erwähnt, nur zwei Jahre gewesen. Schon 1598 wurde er als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen; es scheint jedoch, dass er, ebenso wie es zwei Dezennien später sein eigener berühmtester Schüler van Dyck that, noch fernere zwei Jahre in der Werkstatt seines Lehrmeisters gearbeitet hat. „Aber da er schon in dem Rufe stand,“ erzählt die „Vita“, „dass er seinem Meister die Palme des Vorrangs streitig machte, ergriff ihn der Drang, Italien zu sehen, damit er dort die berühmtesten Werke der alten und neuen Künstler näher betrachten und nach diesen Vorbildern seinen Pinsel bilden könnte. Er reiste am 9. Mai 1600 ab.“ Sein Reisepass, von dem noch eine Abschrift erhalten ist, trägt das Datum des 8. Mai.

(Fortsetzung folgt.)

von den angeblichen Jugendwerken am nächsten mit dem Wiener Gemälde verwandt.



Mutterliche Gemälde von G. Hitchcock. (Aus Scribner's Magazine)

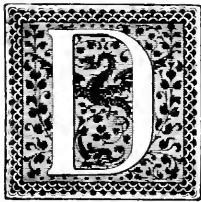


Kopfleiste von SCHWEINFURTH. (Aus der American Art Review, Bd. I.)

DIE KUNST IN DEN VEREINIGTEN STAATEN.

EINDRÜCKE VON EINEM BESUCHE DER WELTAUSSTELLUNG IN CHICAGO.

VON W. BODE.



Die Ausstellung in Chicago, so verschieden sie von den europäischen Besuchern beurteilt worden ist, hat in einer Richtung alle überrascht und einstimmigste Bewunderung erregt: in ihren künstlerischen Leistungen. Die Disposition und die Architektur der Ausstellungsbauten war das Großartigste, was überhaupt auf einer Ausstellung versucht worden ist; die Ausstattung der Bauten und Plätze durch bildnerischen Schmuck aller Art war eine überraschend wirkungsvolle, und die amerikanische Abteilung im Kunstpalast war nicht nur die umfangreichste, sondern im Durchschnitt auch die beste. Wie wenig man bei uns auf einen solchen Erfolg vorbereitet war, bewies das Urteil eines deutschen Künstlers, der ein offenes Auge für die Vorzüge fremder Kunst hat und die Schwächen unserer eigenen Kunst nicht zu verheimlichen sucht: er sprach den Amerikanern, ohne alle Einschränkung, jede Kunst und sogar die Möglichkeit einer künstlerischen Entwicklung ab, weil ihnen die Basis, die künstlerische Tradition, dafür fehle. Die Ausstellung zeigte dagegen, dass Amerika schon eine nach allen Richtungen entwickelte Kunst auf-

zuweisen hat, die alle Vorzüge der Jugend besitzt: Frische, Naivität und Selbstvertrauen; Vorzüge, die leider unserer eigenen Kunst keineswegs in gleichem Maße nachgerühmt werden können.

Die missachtende Behandlung der amerikanischen Kunstbestrebungen und künstlerischen Leistungen hat zum größten Teil ihren Grund in dem Mangel an Kenntnis derselben. Leider wird auch die Ausstellung darin nicht sehr viel ändern, da der Besuch derselben von Künstlern und Kunstfreunden Europas ein sehr schwacher war. Die Unterschätzung hat aber noch einen tiefer liegenden Grund: sie beruht zugleich auf einer in Europa und ganz besonders bei uns in Deutschland weit verbreiteten Verkenning der amerikanischen Verhältnisse überhaupt. Man sieht die starken Schatten und übersieht die Lichtseiten des amerikanischen Charakters: man urteilt nach der oberflächlichen, oft unvorteilhaften Erscheinung, die jedes fremde Land bei flüchtigem Besuche bietet, und man beurteilt nach dem politischen Leben das soziale und Familienleben des Amerikaners und kommt dadurch zu einem völlig schiefen Urteil. Denn öffentliches und Privatleben sind drüben zwei ganz verschiedene Dinge: die Politik, die kleine wie die große, ist in Amerika ein Geschäft, und zwar ein

zum Teil recht schmutziges Geschäft, mit dem ein anständiger Amerikaner, falls er nicht nach hohen Staatsämtern strebt, nichts zu thun haben mag. Das Privatleben beruht dagegen auf einer sehr ernsten Basis, und das Familienleben ist, trotz der selbständigen Entwicklung, die man den Kindern angedeihen lässt, ein strenges und inniges. Von diesem sittlichen Ernst ist auch das wissenschaftliche wie das künstlerische Streben der Amerikaner durchdrungen; sie verdanken demselben die raschen Erfolge und die Bürgerschaft für eine gesunde Weiterentwicklung.

Wie schon die Entstehung der Kunst in den Vereinigten Staaten für uns Europäer etwas Rätselhaftes, Absonderliches hat, so bietet auch die Art der Entwicklung manches Überraschende. Nicht die Architektur oder die Plastik hat hier den Anfang gemacht, sondern die Malerei, die bei uns die jüngste der Schwesterkünste ist. Ihre rasche und reiche Entfaltung hat auf eine künstlerische Gestaltung der Architektur und Plastik wie auf das Kunsthandwerk einen wesentlichen Einfluss geübt. Mit einer Betrachtung der amerikanischen Malerei beginne ich daher die Aufzeichnungen über die Eindrücke, welche die Kunst der Vereinigten Staaten bei einem Aufenthalt gelegentlich der Ausstellung auf mich gemacht haben. Da dieser Aufenthalt leider nur ein sehr kurzer war, so können diese Aufzeichnungen den Anspruch auf eine nur einigermaßen vollständige oder zusammenhängende Darstellung der amerikanischen Kunstverhältnisse nicht machen. Da letztere aber bisher von europäischer Seite fast ganz unberücksichtigt geblieben sind, so bietet die Veröffentlichung dieser Eindrücke auch so vielleicht ein gewisses Interesse.

Die Ausstellung in Chicago hatte eine Sonderausstellung älterer Werke amerikanischer Kunst aufzuweisen. Ein kleiner Saal war mit Gemälden aus den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts und aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg angefüllt; es waren nicht mehr als etwa hundert Bilder, unter denen verschiedene von eben verstorbenen Künstlern (wie George Fuller und Jervis Mc Entee) noch der neuesten Kunst zuzurechnen sind. Die älteren Maler — von einer Schule kann man bei ihnen noch nicht reden — sind wenig bedeutende oder schwache Nachfolger der englischen Schule vom Ende des vorigen Jahrhunderts; die Maler der Neuzeit, bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, stehen diesen Künstlern aber

fast ausnahmslos noch nach. Ohne ausgesprochene Originalität, ohne wahren künstlerischen Sinn erscheinen sie bald von der gleichzeitigen deutschen, bald von der französischen oder englischen Schule abhängig, je nach den Beziehungen, in die sie zufällig zu der einen oder anderen traten. Die Arbeiten dieser Zeit haben ein historisches Interesse für Amerika, der allgemeinen Kunstgeschichte gehören sie aber nicht an; sind sie doch nicht einmal als Vorbereitung der neuesten Phase der amerikanischen Kunst von einschneidender Bedeutung.

Von wirklicher Kunst kann man in der Malerei der Vereinigten Staaten höchstens seit zwei Menschenaltern sprechen; eine reichere Entwicklung datirt sogar erst aus den letzten fünfzehn Jahren, und eine selbständige namhafte Plastik ist drüben eben erst im Entstehen. Aber die Ausstellung bewies sowohl durch die Zahl der Bilder (etwa dreizehnhundert), zu denen die Zeichnungen und Malerradirungen in ähnlichem Verhältnisse stehen, als auch durch die Zahl der darin vertretenen Künstler, welchen Umfang in dieser kurzen Zeit die malerische Produktion in den wenigen bisher in Betracht kommenden Städten gewonnen hat. Dabei muss der Jury die Anerkennung gezollt werden, dass sie in der Auswahl keineswegs zu milde gewesen ist; die amerikanische Abteilung machte, obgleich weitaus die umfangreichste, einen gewählteren, einheitlicheren Eindruck als die Ausstellungen der meisten anderen Nationen, ganz besonders als die Gemäldeabteilung der Franzosen, deren Kritiker mit sehr ungerechtfertigter Missachtung von den Leistungen der amerikanischen Künstler in Chicago gesprochen haben.

Dieses ungünstige, wohl zum Teil missgünstige Urtheil der Franzosen über die Ausstellung im allgemeinen und insbesondere über die amerikanischen Künstler ist diesen besonders empfindlich; sind sie doch heute der großen Mehrzahl nach Schüler der Franzosen oder wenigstens von ihnen beeinflusst. Wer die Ausstellungen im Salon und auf dem Champ de Mars während der letzten zehn Jahre genauer verfolgt hat, wird in Chicago in der amerikanischen Abteilung zahlreichen Bekannten von Paris her begegnet sein. Die namhaftesten Künstler sind fast alle in Paris erzogen worden und sind hier Schüler von Gérôme, von Bonnat oder anderen als Künstler und Lehrer berühmten Malern gewesen. Dasselbe gilt von den Bildhauern. Nur eine kleine Zahl hat ihre Ausbildung in Deutschland, namentlich in München, in England oder in Italien erhalten; aber auch diese

haben meist nebenbei eine Zeitlang in Paris gearbeitet. Dieses Schulverhältnis kommt natürlich in den Arbeiten der amerikanischen Künstler zum Ausdruck. Wir erkennen schon im Durchgehen durch die Räume der Ausstellung hier einen Schüler von Gérôme, dort von Carolus Duran oder Bonnat, hier einen Nachfolger von Bastien Lepage, dort von Besnard oder anderen Führern der französischen Malerei und Plastik. Dennoch machen ihre Werke keineswegs den Eindruck französischer Kunst; auch die ganz im Ausland lebenden amerikanischen Künstler bewahren regelmäßig mehr oder weniger ihren eigenen nationalen Charakter. Freilich ist derselbe keines-

selbst der Gegensatz zwischen den Jungen und den Alten (bei uns oft so stark, dass ein Jahrhundert zwischen ihnen zu liegen scheint) ist vielfach nur ein geringer, da der frische moderne Geist auch die älteren erfasst und bestimmt hat. Charakteristisch und ein Ausfluss dieses ganz modernen Sinnes ist auch das Fehlen jeder Historienmalerei. Von dem Einfluss eines Leutze oder seiner Nachfolger ist nichts mehr zu merken; selbst die Columbische Ausstellung hat die amerikanischen Künstler zu historischen Darstellungen nicht verleiten können, obgleich solche zweifellos patriotische Abnehmer in Menge gefunden hätten. Die amerikanische Kunst von heute-



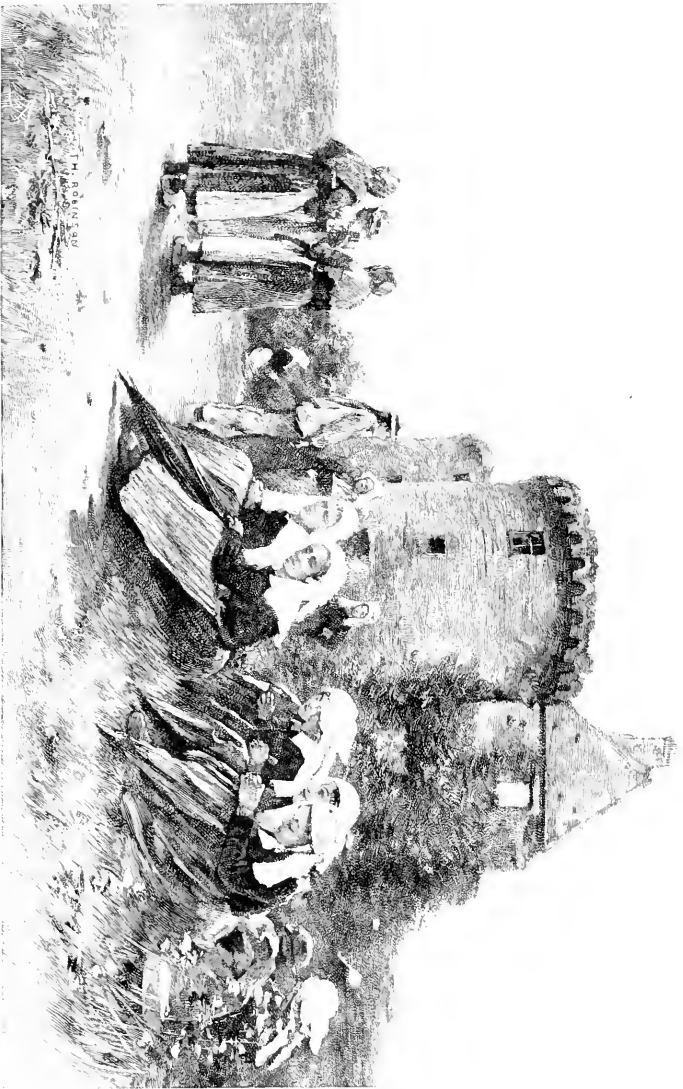
Herbstmorgen. Gemälde von GEO. INNESS (Aus dem Century Magazine)

wegs so stark ausgeprägt wie im amerikanischen Handwerk und teilweise selbst in der amerikanischen Architektur. Dazu sind Malerei und Plastik hier noch gar zu jung; auch haben dieselben ja heutzutage überall einen stärkeren internationalen Zug als das Handwerk, in dem nationale Gewohnheiten sich leichter und schärfer ausprägen können.

Ganz augenfällig ist, schon bei einem flüchtigen Blick in die Säle, der einheitliche, durchgehend moderne Charakter fast aller Bilder. Da ist nichts zu bemerken von der Verschiedenheit der Schulen, wie sie sich besonders in Deutschland, selbst unter den gleichalterigen jüngeren Malern geltend macht; ja

geht völlig auf in der Wiedergabe des Individuellen; das Bildnis, das Sittenbild und die Landschaft sind daher die Motive, die fast allein dargestellt werden und die sich immer wiederholen. Viele namentlich unter den jungen Künstlern bethätigen sich in allen Gattungen und sind in allen gleich gewandt.

Gemeinsam ist den modernen amerikanischen Künstlern auch die Abneigung gegen jede Art von Übertreibung. Während unsere Künstler, voran die Franzosen, im Haschen nach dem Originellen nur zu häufig die abenteuerlichsten und oft abgeschmacktesten Motive wählen und bestimmte neue Richtungen bis zur Karikatur übertreiben, halten sich die



Kastel mit vier Rinnen. Gemälde von Th. Robinson. (Aus Schiller's Magazin.)

amerikanischen Künstler fast ausnahmslos von solchen Extravaganzen fern. Die „Spanish Women“ von Dannat standen darin fast allein und wurden deshalb, so sehr das Talent des jungen Künstlers anerkannt wird, allgemein abfällig beurteilt.

Ein anderer Grundzug der amerikanischen Bilder ist die malerische Erscheinung derselben: breite, nicht selten skizzenhafte Behandlung und reiche farbige Wirkung. Auch darin stehen die alten Künstler zum Teil nicht hinter den jüngsten zurück.

Am eigenartigsten und daher am anziehendsten für uns Nichtamerikaner erscheint die amerikanische *Landschaftsmalerei*, die Hunderte von Künstlern zu den übrigen zählt, darunter eine ganze Reihe nahezu gleich trefflicher Maler. Was uns hier schon fremdartig anmutet, sind die Motive, die der großen Mehrzahl nach amerikanische sind. Freilich ihre berühmten Naturschönheiten: die Niagara-Fälle, den Yellowstone Park, die Thousand Islands, wird kaum noch ein moderner Künstler malen; die Motive sind einfacher Art, oft das bescheidenste Stück Terrain, ein Stückchen Wald, ein Blick in die Ferne, die sich weder durch die Formen noch durch die Vegetation wesentlich von unserer deutschen oder von der englischen Landschaft unterscheiden. Aber echt amerikanisch sind die Farben dieser Landschaft. Nicht nur die starken Lichteffekte, namentlich bei abendlicher Beleuchtung, vor allem die starken Lokalfarben des Laubes im Herbst, der sich ja im Norden der Vereinigten Staaten durch mehrere Monate bis in unsere Winterszeit ausdehnt und dem Amerikaner als die schönste Zeit des Jahres, dem Maler als die beste Zeit für seine Studien gilt. Nach dem ersten leichten Nachtfrost, meist schon Ende September, nehmen die Blätter des Ahorn und der Vogelbeere die reichsten und kräftigsten Farben an, von warmen Goldgelb bis zum tiefen Karminrot, während die verschiedenartigen Eichen, die Ulmen, Tannen, Lorbeer- und andere immergrüne Bäume ihr sattes Grün noch in voller Frische bewahren.

Am stärksten kommt diese reiche kräftige Färbung der Landschaft bei *George Inness* zum Ausdruck, der als der eigentliche Begründer der amerikanischen Landschaftsmalerei gilt und als ihr größter Meister gefeiert wird. Obgleich den Siebzigen nahe, ist er in Auffassung und Behandlung noch so modern wie der jüngste unter seinen Landsleuten. Wer würde in dem Meister dieser ganz breiten, malerisch unbestimmten Farbensymphonien den früheren Stahlstecher vermuten, der mühsam seinen eigenen Weg in der Malerei sich zu bahnen gezwungen war, bis

ein Besuch in Europa im Jahre 1850, namentlich ein Aufenthalt in Paris ihm die Anregung gab, die für seine spätere Entwicklung maßgebend wurde. Inness' Landschaften zeigen ausschließlich amerikanische Motive, meist aus dem Staate New York oder der Nachbarschaft, die durch ihre reichen bunten Wälder und ihr schön bewegtes hügeliges oder bergiges Terrain ausgezeichnet ist. Schon die Titel seiner Bilder, deren die Ausstellung in Chicago achtzehn aufzuweisen hatte, darunter verschiedene, die als seine Meisterwerke bekannt sind, bekunden die Mannigfaltigkeit seiner Motive und seine Vorliebe für farbige Wirkung: *Sundown in the Lane*, *End of the Shower* (der Regenbogen), *Nine O'clock*, *Sunny Autumn Day*, *Winter Mornung*, *September Afternoon*, *Sunburst* u. s. f.

Wenn Inness auch in Frankreich die bestimmenden Eindrücke empfangen hat, wenn namentlich die farbigen stimmungsvollen Landschaften von J. Fr. Millet sich tief in ihm eingepägt haben, so ist er trotzdem seinen eigenen Weg gegangen und ist von den verschiedenen Phasen der späteren französischen Malerei so gut wie unberührt geblieben. Dass seine Landschaften den überfarbigen Bildern der jüngsten Pariser Impressionisten gelegentlich nahe stehen, ist ein Zeichen der Wandlung in der französischen Kunst, nicht eine Änderung in seiner eigenen Art. Ein leicht bewegtes waldiges Terrain mit mehr oder weniger Fernsicht in den verschiedensten Stimmungen der Jahres- und Tageszeit, mit den mannigfaltigsten Effekten, die Sonnenschein oder bedeckter Himmel, Dämmerung oder Mondlicht, Sturm oder Regen darin hervorbringen, bildet regelmäßig den Vorwurf von Inness' Bildern; und zwar sieht und giebt der Künstler die Landschaft vor allem in ihrer farbigen Erscheinung. Seine Behandlung entspricht dieser Auffassung, sie ist durchaus malerisch; der Farbenantrag ist pastos und trocken, die Ausführung breit und in neuester Zeit oft geradezu skizzenhaft.

Im Saal der „alten Meister“ waren zwei Landschaften des 1884 in Boston verstorbenen *George Fuller* ausgestellt; sie hätten ebenso gut als die Arbeiten eines Jünglings unter den modernsten Bildern ihren Platz finden können; so frisch hat sich auch dieser Künstler bis in sein Alter erhalten, oder richtiger gesagt, er hat noch im Alter eine solche Frische der Anschauung und Kraft der Färbung und Behandlung sich angeeignet. Fuller hatte länger und schwerer noch als Inness zu kämpfen, bis er seinen Beruf erkannte und bis er dann die Mittel zum Aus-

druck seiner künstlerischen Anschauung gefunden hatte. Erst als ein Mann in den fünfzigern trat er als Landschaftler auf; in den acht oder neun Jahren, die ihm noch vergönnt waren, erwarb er sich den Beinamen des amerikanischen Millet. Die wenigen Landschaften, die ich von dem Künstler gesehen, stehen

bar von der Schule von Barbizon ergriffen und beeinflusst worden und durch sein lebhaftes mittel-sames Wesen hat er auf die heranwachsende Generation noch stärker eingewirkt als jene.

Zu dieser Gruppe gehören auch ein paar jüngere, bereits verstorbene Maler, *A. H. Wyant* und *Jervis*



Sommer. Gemälde von A. HARRISON. (Gemalgalerie in Dresden.)

denen des Inness in Motiv und Auffassung, in Kraft und koloristischer Wirkung ganz nahe. Ein dritter gleichalteriger Künstler, der schon 1879 verstorben ist, schließt sich den Genannten aufs engste an, *William M. Hunt* aus Boston. Durch einen längeren Aufenthalt in Paris ist er noch tiefer und unmittel-

Me. Entee, Leide tüchtige Farbenimpressionisten in der Art des Inness.

Die jüngeren Maler, die in den siebziger und achtziger Jahren hervortraten, sind von jenen älteren Meistern keineswegs so verschieden, wie bei uns die ältere und neuere Landschafterschule oder selbst

nur wie in Frankreich ein J. F. Millet und Bastien Lepage oder Cazin. Wie die älteren die malerische Auffassung und Behandlung der jüngeren angenommen haben, so haben diese die kräftige Färbung als Erbteil von jenen übernommen, obgleich sie fast ausnahmslos in Frankreich ihre Schule durchgemacht haben. In diesen kräftigen Lokalfarben, welche ein charakteristisches Merkmal der amerikanischen Landschaft ausmachen, stehen die amerikanischen Landschaftler zuweilen sogar den Engländern näher als ihren Lehrmeistern und Vorbildern. Unter den jüngeren ist auch bei uns in Deutschland *D. W. Tryon* bekannt; erhielt er doch in der Münchener Ausstellung 1892 die große goldene Medaille. Tryon war sehr reich und vorzüglich vertreten in Chicago; nach meinem Geschmack waren seine Bilder dort unter allen Landschaften die hervorragendsten. Vor Inness hat er eine mehr geschlossene, ruhigere Wirkung der Farben, eine schlichtere Auffassung der Natur voraus. Sein Farbauftrag ist trocken, aber ohne dass dadurch die Farben an Leuchtkraft verlieren. Seine Motive wählt er, wie Inness, meist aus New England; seine Vorliebe für Winterlandschaften, für Mondscheineffekte erklärt sich aus seinem Bestreben, tonig und düftig zu wirken.

Charles Davis, Theodor Robinson, Mark Fischer, T. C. Steele, Robert Vonnoh u. a., fast sämtlich noch in den dreißigern, verfolgen eine ähnliche Richtung wie Tryon. Ihre Landschaften, beinahe ausnahmslos amerikanische Motive, sind farbig und sonnig, von ganz breiter malerischer Behandlung. Eine andere Gruppe junger amerikanischer Landschaftsmaler, die sich meist von Paris noch nicht haben trennen können, steht der französischen Landschaftsmalerei noch näher. Sie sind heller und matter in der Färbung; ein düftiger weißgrauer Ton, die Wirkung des gedämpften Sonnenlichtes, ist über ihre schlichten landschaftlichen Schilderungen ausgebreitet, die vielfach aus der Umgebung von Paris genommen sind. Die Behandlung ist flüssiger und weicher, aber nur ausnahmsweise so skizzenhaft, dass die Ansichten wie helle Nebelbilder erscheinen. Fast alle diese Künstler sind keine einseitigen Landschaftler; ihre landschaftlichen Bilder sind regelmäßig mit Figuren belebt, die von Licht umflossen ganz düftig in der Luft stehen; ja die Figuren bilden nicht selten den Hauptteil der Landschaften; daneben malen sie reine Genrebilder und Porträts. Das Kennzeichen eines gesunden Realismus in alter Zeit wie heutzutage treffen wir auch bei den modernen Amerikanern; das Bedürfnis, die Natur nicht stückweise, sondern möglichst in ihrer ganzen

Erscheinung zu studiren. Die meisten dieser Künstler sind uns von den Ausstellungen in Paris und München, einige auch von den letzten Berliner Ausstellungen bekannt. Wie Tryon in München, so hat *Alexander Harrison* jetzt in Berlin die goldene Medaille erhalten; sein für die Dresdener Galerie erworbenes Bild galt vielen als die hervorragendste Leistung der ganzen Ausstellung. Die malerische Wirkung des Sonnenlichts weiß der junge amerikanische Künstler ebenso wahr wie anziehend wiederzugeben. Wie so viele unter den Helllichtmalern, wie mit besonderem Glück namentlich der Schwede Zorn, liebt auch Harrison die nackte menschliche Figur in die Landschaft einzuführen, um das Spiel des Lichts, die mancherlei Reflexe auf der zarten Haut zum Ausdruck zu bringen und der Landschaft einen Mittelpunkt des Lichts zu geben. Seine großen Badenden im Walde („In Arcadia“) sind ein Meisterwerk dieser Art. Den eigentümlichen Reiz dieser Staffage haben übrigens nicht erst die modernen Maler des Pleinair entdeckt; schon die großen italienischen Meister des Quattrocento kannten ihn und haben in Bildern, wie in Sandro's „Frühling“, in Bellini's „Loth“, „Bacchanal“ u. s. f. schon eine große Wirkung dadurch erzielt. Ja, Piero della Francesca hat dadurch in seinem „Begräbnis Adams“ in San Francesco zu Arezzo ein Meisterwerk der Helllichtmalerei geschaffen, das kein moderner Maler erreicht hat. Was diese alten Meister dabei vor den jungen voraus haben, ist die Naivetät der Auffassung, die mit dem Motiv völlig im Einklang steht: ihre nackten Gestalten bewegen sich in der Natur, als wären sie immer nur unbekleidet gewesen, während man den „Badenden“, den „Bacchantinnen“ oder ähnlichen Gestalten in den Bildern der modernen Schule nur zu sehr ansieht, dass sie Modelle sind, die sich je eher je lieber wieder bekleiden möchten.

Unbestimmter und farbloser noch als Harrison's Landschaften sind die von *T. W. Dewing* und *Ch. Dewey*. Bei *Louis Dessar* kommt der violette Ton der Luft, den manche junge französische und deutsche Maler so übertrieben stark betonten, stärker zur Geltung, als sonst bei den Amerikanern dieser Richtung. *Trachtman* verrät in einzelnen seiner Bilder in der Art, wie die Farbe wie Manerputz aufgetragen ist, und in der unruhigen hellen Färbung das Vorbild von Monet. *William Chase* kommt in den landschaftlichen Motiven, die er der Umgebung seines Landhauses entlehnt, den Bildern eines Cazin nahe. *Eugene Vail* steht in seinen Kompositionen wie in der Färbung manchen Engländern, besonders John Reid

nahe, wenn er auch zu demselben wohl keinerlei nähere Beziehungen hat als den beiden gemeinsamen französischen Einfluss.

Den genannten Künstlern ließen sich noch eine größere Zahl von Landschaftlern anreihen, die kaum hinter ihnen zurückstehen, sämtlich jüngerer Künstler von ausgesprochen malerischer Richtung. Unter ihnen waren *Leonard Oeltdman*, *Robert van Boskerck*, *C. Y. Turner*, *Thomas Munley*, *Ben. Foster*, *Jules Guerin*, *Frank Holman*, *Th. Clarke*, *A. Schilling*, *Smillie*, *Enneking* u. a. mit guten und selbst vortrefflichen Leistungen auf der Ausstellung von Chicago vertreten. Schon die große Zahl dieser tüch-

wiedergeben und nicht Novellen oder Humoresken daraus machen. Nur ausnahmsweise begegnen wir solchen Bildern, die — wie bei uns noch die Mehrzahl aller Gemälbilder — als Illustrationen und nicht als Gemälde gedacht sind. Die Künstler solcher vereinzelter Bilder sind meist auf deutschen Akademien ausgebildet. So der durch seine Lehrgabe und persönlichen Einfluss in New-York bekannte *Walter Shirlaw*, der in dem tiefen bräunlichen Ton und der Motivhascherei die ältere Münchener Schule verrät; *Carl Guthers*, dessen Bilder durch einen unangenehmen matten grauen Ton auffallen; *Toby Rosenthal*, ganz in München angesiedelt, dessen viel-



Dartmouth Moors, Mass. — Gemälde von R. SWAIN-GIFFORD. (Aus der American Art Review, Bd. 1.)

tigen Maler, die alle in eigener, ganz moderner Art die Stimmung und malerische Erscheinung der Landschaft zumeist in der Heimat zum Ausdruck zu bringen trachten, ist ein charakteristisches Zeichen für die Frische und Kraft des künstlerischen Aufschwungs in den Vereinigten Staaten.

Charakteristisch für diese moderne Richtung ist auch die Vielseitigkeit der Künstler: einer beträchtlichen Zahl der Meister, die ich eben als Landschaftler aufgeführt habe, begegnen wir auch als Genremalern und verschiedenen als Bildnismalern. Ihren modernen Charakter verraten die amerikanischen Maler ferner dadurch, dass sie ihre sittenbildlichen Vorwürfe einfach malerisch und charakteristisch

bewunderte „Tanzstunde“, „Mädchenschule“ u. s. f. eine greisenhafte Sinnlichkeit verbergen. Andere behandeln in ähulicher Weise amerikanische Motive wie *E. L. Henry*, *Howland* und der jüngere *F. D. Millet*.

Eigentlich amerikanischen Motiven begegnen wir sonst nur selten in den Sittenbildern der amerikanischen Maler. *Winslow Homer* stellt mit Vorliebe Szenen aus dem Negerleben dar, die mit ebenso viel Humor wie malerischem Sinn wiedergegeben sind. Anderer Art sind die Indianerbilder von *George de Forest Brush*. Darstellungen wie „Der Bildhauer und der König“, „Vor dem Kampfe“ u. s. f. haben einen großen Zug. Der wilde Stolz und die würdige

volle Erscheinung des Indianers ist darin meisterhaft zum Ausdruck gebracht; jedoch mit einem novellenhaften Aufputz, den der Künstler von den antiken Motiven seines Lehrers Gérôme entlehnt hat, mit dem er auch die glatte, etwas unmalersche Durchföhrung gemein hat. Durch Gérôme sind zwei andere, begabte Künstler, die ganz in Paris angesiedelt sind,

Fridéric Bridgman und *Edward Lord Wecks*, nach anderer Richtung bestimmt worden. Beide wöhlen ihre Motive vorzugsweise aus dem orientalischen Leben; Bridgman aus Algier, Wecks aus Indien. Beide geben ihre Motive mit großem malerischen Geschick und schlechter Wahrheit.

(Fortsetzung folgt.)

DIE WINTERAUSSTELLUNGEN DER ROYAL ACADEMY UND DER NEW GALLERY IN LONDON.



O zahlreiche und so vortreffliche Werke italienischer Meister sind noch nie zu einer Ausstellung in London vereinigt gewesen, wie es in dieser Wintersaison der Fall ist. Auch die, welche sich röhmen durften, von den hier im Privatbesitz verstreuten Werken eine mehr als oberflächliche Kenntnis sich erworben zu haben, werden beim Besuch dieser Sammlungen gestehen müssen, dass sich da nicht wenig Bilder von ungewöhnlicher kunstgeschichtlicher Bedeutung vorfinden, über die sie früher nichts zu lesen und zu hören bekommen haben. In dieser Beziehung liegen die Verhältnisse in England sehr anders als in dem Italien von heute. Wenn auch einzelne der großen Sammlungen, die Waagen vor einem halben Jahrhundert registriert hat, seither aufgelöst worden sind, so sind doch an deren Stelle zahlreiche andere getreten, auch sind im allgemeinen die leitenden Kriterien der Sammler gegen früher vernünftiger geworden.

Die Ausstellung der *New Gallery* umfasst italienische Kunstwerke aus der Zeit von 1300 bis 1550 mit Ausschluss der Schulen von Venedig und des venezianischen Festlandes bis Brescia und Bergamo, der Bologneser und Ferrareser Malerschulen; denn um diese Malerschulen in einer Londoner Ausstellung würdig zu repräsentiren, ist überreiches Material vorhanden. Daher sollen diese im nächsten Jahre an die Reihe kommen. Von den übrigen Lokalschulen sind die von Mailand, von Florenz und

von Siena am reichsten und glänzendsten vertreten. Selbst in dem reichen Mailand, der einzigen Stadt Italiens, in welcher Privatsammlungen noch blühen, dürften schwerlich so zahlreiche lombardische Werke aufzufinden sein, wie sie in der *New Gallery* sich vereinigt finden, wobei nicht zu vergessen ist, dass die meisten der wohlbekanntesten historischen Privatsammlungen Englands die *New Gallery* nicht beschiedt haben.

Was zunächst *Lumi* anlangt, so darf man wohl behaupten, dass allein von diesem Meister mehr Werke (mit Ausnahme der Fresken) in England vorhanden sind, als im übrigen Europa, wenn auch viele dieser Bilder unter dem Namen Leonardo's gehen, ein häufiger Irrtum, den zu rügen hier ausnahmsweise keine Veranlassung ist. Von besonderem Reiz ist eine Serie kleiner Tafelbilder *Lumi*'s mit Darstellungen stehender Heiligentiguren aus der Mailänder Passalacqua-Sammlung, jetzt im Besitz der Herren J. Ruston und W. Flower, Nr. 183, 184, 195, 196, sowie drei Predellenstücke Nr. 188, die zu einem Altarwerke mit der Anbetung des Christkundes (Nr. 212) ursprünglich gehörten. Dies letztere macht leider nicht den Eindruck guter Erhaltung.

Zu den Perlen der Ausstellung zählt die dem Capt. G. L. Holford gehörende heilige Familie von *Giandomenico Ferrari* (Nr. 216), dem Raffael der lombardischen Schule. Die das Christkind umgebenden kleinen Engel sind ebenso originell, wie sie das moderne Gefühl unmittelbar beröhren. Dabei dürfen sie als die glücklichste Interpretation Leonardischer Motive gelten, die je von einem Schüler des großen Florentiners zu Tage gefördert worden ist. Es findet

sich wohl sonst nirgends außerhalb Varallo's ein Werk Gaudenzio's, das sich diesem Meisterwerke an die Seite stellen ließe. Daneben möge hier noch das Jugendwerk genannt werden, aus der Sammlung von H. Willett Nr. 235, eine Madonna mit Kind.

Ein Hauptwerk des Leonardoschülers *Ambrogio de Predis* ist das Porträt eines jungen Mannes Nr. 185, aus der Sammlung Fuller Maitland. Die Formgebung ist eine höchst energische, das Kolorit emailartig. Sehr charakteristisch ist die Zeichnung der verkürzten Hand, welche einen zusammengerollten Papierstreifen hält mit den monogramatisch verschlungenen Buchstaben AMBPR und der Jahreszahl 1494. Eine große Ähnlichkeit mit gewissen Bildern Boltraffio's ist unverkennbar und oft sind beide Meister in der Bestimmung der Bilder verwechselt worden. Beide dürften gleichzeitig im Atelier Leonardo's ihre Lehrjahre verbracht haben. Nach Morelli-Lermoloeff (Kunstkritische Studien; die Galerien Borghese und Doria, 1890, S. 239) ist der hier Dargestellte der im Jahre 1474 geborene Francesco di Bartolommeo Archinto.

Ein würdiges Seitenstück zu diesem Juwel lombardischer Porträtmalerei ist der Profilkopf einer Dame von der Hand des *Bernardino de' Conti* (Nr. 260, Besitzer A. Morrison), hier dem Boltraffio und, wie Morelli angiebt (ebenda S. 249), früher im Hause Castelbarco dem Leonardo zugeschrieben. Dem Leonardo ist hier auch eine Zeichnung Bernardino's, einen männlichen Kopf im Profil darstellend (Nr. 1563), aus der Sammlung W. H. Wayne zugeschrieben. — Von dem großen Führer der Mailänder Porträtmaler, *Vincenzo Foppa*, finden wir hier ein ausdrucksvolles männliches Porträt, im Profil gesehen (Nr. 238, Besitzer A. Morrison), das von der außerordentlichen künstlerischen Begabung dieses geborenen Brescianers Zeugnis ablegt. — Auch *Giampetrini* ist in mehreren Werken gut vertreten, die zum Teil unter anderen Namen gehen, weniger *Marco d'Oggiono*. Auch *Salaino*, jener Hansflüßler und Diener Leonardo's, der von seinem Herrn als Zahlung Malstunden sich geben ließ, ist hier in einigen Bildern anzutreffen, die selbstverständlich Leonardo selbst gemalt haben soll. Und gewiss hat er dem ebenso braven wie beschränkten Manne nicht nur seine Zeichnungen als Vorlagen geliehen, sondern ihm auch hier und da nachgeholfen. Nachdem einmal dem Salaino eine Johannesfigur, lächelnd und mit erhobenem Arm, gelungen war, hat er diese Figur, so oft er nur konnte, mit leichten Abänderungen wiedergemalt: eine davon ist ein bekanntes Leonardobild im Louvre.

zwei andere hängen hier nebeneinander, Nr. 187 und 198, natürlich auch als Leonardo's.

Bedeutender sind die Bilder des *Solario*, eines Meisters, dessen künstlerische Entwicklung zur Zeit noch ein Problem ist. Die verschiedenen bedeutenden Bilder seiner Hand in den Galerien von Mailand, Paris, London und Wien, deren Echtheit unanfechtbar ist, zeigen ungewöhnlich große stilistische Wandlungen. Der vlamische Charakter, den schon die „Vierge au cousin vert“ im Louvre aufweist, ist noch gesteigert in dem kreuztragenden Christus der Borghese-Galerie. Er erreicht wohl seinen Höhepunkt in dem Madonnenbild Nr. 118 der Ausstellung in Burlington House (Besitzer A. McKay). Es ist meines Wissens noch nicht beachtet worden, dass Solario's Kreuzigungs-bild im Louvre vom Jahre 1503 in vielen Einzelheiten an gewisse Bilder Carpaccio's gemahnt. Denselben Charakter hat auch das unbezeichnete Tafelbild der vor dem Christkind knieenden Madonna mit zwei musizierenden Engeln zur Seite, Nr. 203 in der New Gallery. Die Färbung ist dieselbe wie in dem für eine Kirche in Murano gemalten Altarbildchen der Brera, und der Madonnen-typus entspricht dem der Madonna auf dem kleinen Jugendbild der Sammlung Poldi in Mailand.

Ein Hauptbild des *Soloma* ist der knieende heil. Hieronymus aus der Sammlung L. Mond (Nr. 201). Von kleineren Bildern sind die Pietà (Nr. 167) und die übermalte Jungfrau mit dem Kinde (Nr. 194, Besitzer Lord Battersea), sowie das Frühbild einer Madonna (Nr. 225, Besitzer L. Mond) zu nennen.

Von Werken unbrischer Meister ist nur wenig vorhanden. Von den älteren Meistern sei hier nur der seltene *Francesco di Gentile da Fabriano* genannt, dessen bezeichneter *Ecce homo* (Nr. 82, aus der Sammlung L. Mond) an Lorenzo di San Severino und an Crivelli erinnert, ferner das Heiligenpaar Laurentius und Philippus (Nr. 86) von *Bernardino di Mariotto*, wozu das Gegenstück in der Abteilung Morelli der Galerie von Bergamo sich befindet.

Von dem Urbinaten *Gençu* ist zunächst ein Jugendbild anzuführen, eine heil. Familie (Nr. 220, Besitzer W. H. Wayne). Aus der besten Zeit des Meisters stammt die heil. Familie mit dem Johannesknaben (Nr. 229), dem Herzog von Westminster gehörend und fälschlich dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Die Kennzeichen einer noch späteren Phase seines Stiles zeigt das Bild der Jungfrau mit dem Kinde und den Heiligen Elisabeth und Francisus (Nr. 125, Besitzer Earl of Leicester), auffälligerweise dem Ghirlandajo zugeschrieben. Die grau

in grau ausgeführten Reliefs im Vordergrund der Komposition bekunden den Einfluss des Signorelli.

Dem Namen des *Timoteo Viti* begegnet man in einem großen Altarwerke mit der Beweinung Christi (Nr. 226, Sammlung Drax), doch diese Bezeichnung ist durchaus willkürlich. Vielmehr darf das Madonnenbild aus der Sammlung Northbrook (Nr. 248) unter die Spätwerke dieses väterlichen Freundes Raffael's gerechnet werden. Ich hatte diese Bezeichnung schon in dem 1889 erschienenen Katalog der Northbrook'schen Galerie (S. 154), wo auch eine gute Abbildung des Bildes sich findet, vorge schlagen. Neuerdings ist nun die Sammlung der Handzeichnungen im British Museum durch ein Blatt von Timoteo's Hand bereichert worden, welches die Studie zu diesem Madonnenkopf enthält.

Von den fünf echten Bildern Raffael's, welche in England im Privatbesitz sich befinden, ist leider keines in der New Gallery ausgestellt. Zwar begegnet man dem Namen des Meisters nicht selten im Katalog, aber nicht wenige dieser Bilder dürften ihren Anspruch auf Berühmtheit vielmehr von ihren Besitzern — es sind zumeist Herzöge — als von dem Maler herleiten. Es sei hier nur das vortreffliche Porträt des Carondelet mit seinem Sekretär genannt (Nr. 243; Besitzer Duke of Grafton). In diesem hervorragenden Meisterwerke deutet schon die ganz Giorgionesk behandelte Landschaft auf venezianischen Ursprung: Färbung und Faltenwurf, besonders am Ärmel der Hauptperson, die Zeichnung der Hand und zumal die Behandlung des Pelzwerkes erlauben nicht, daran zu zweifeln, dass hier *Sebastiano del Piombo* mit Raffael verwechselt worden ist, ähnlich wie bei der sogenannten Fornarina in der Tribuna der Uffiziengalerie und wie bei der jungen Römerin der Berliner Galerie, welche früher in

Blenheim auch für Raffael galt. Ein anderes Hauptwerk des Sebastiano del Piombo ist die Familie aus der Sammlung Northbrook in der Ausstellung der *Royal Academy* (Nr. 113). Mehr noch als in der berühmten Auferweckung des Lazarus in der National Gallery ist es hier dem Sebastiano gelungen, seine Komposition mit einem Hauche echt Michelangelo'schen Geistes zu verklären. Die Formen sind hier viel studirter, und, wenn man so sagen darf, wissenschaftlicher behandelt, als in den Frühwerken dieses hochbegabten Venezianers, die Komposition bewegt sich in großen Linien bei gedämpfter Stimmung des Kolorits. Es lässt sich nicht leugnen, hier und da ist es dem Venezianer ebenso gelungen, im Geiste Michelangelo's Originelles zu schaffen, wie er in seiner Jugend Hervorragendes als Nachfolger Giorgione's geleistet hat.

Man hat bei dem in der Nähe hängenden Porträt eines Senators (Nr. 115, Besitzer Herzog von Abercorn), das dem Raffael zugeschrieben ist, auch den Namen des Sebastiano del Piombo in Vorschlag gebracht, aber, wie mir scheint, sehr mit Unrecht, denn dieses herrliche farbige Bild trägt durchaus die Stileigentümlichkeiten des *Parnacchino*. — Um noch einige Werke der venezianischen Schule zu nennen, welche in der Royal Academy ausgestellt sind, mögen hier zwei Gemälde des *Catena* genannt werden: ein bezeichnetes Madonnenbild mit Heiligen und Stiftern (Nr. 149, Besitzerin Miss H. Hertz), wohl das früheste Bild seiner Hand, das den beiden Frühwerken der Budapester Landesgemäldegalerie ziemlich nahe steht, besonders in den Typen. Ferner die originelle Komposition des Christus, welcher dem Petrus die Schlüssel übergibt im Beisein der drei allegorischen Figuren Glaube, Liebe und Hoffnung (Nr. 151). Die



Madonna Gemälde von GIOVANNI BELLINI

alte Kopie nach diesem Bilde im Museum von Madrid ist besonders hart im Faltenwurf und trübe in der Färbung. Eine Abbildung der letzteren hat jüngst G. Frizzoni im „Archivio dell' Arte“ publizirt.

Giorgio Bellini ist in zwei Werken vertreten, in einem Madonnenbilde der Northbrook-Sammlung (Nr. 113), einem Atelierbilde, das wahrscheinlich von *Bissolo* ausgeführt worden ist, und einem Jugendbilde (Nr. 112), einer Madonna, welche das auf einem Kissen schlafende Christkind anbetet (s. Abb. 1). Das Motiv kommt ähnlich bei Bartolomeo und auch bei Alvise Vivarini vor. Stilistisch am nächsten stehen die

Savoldis de Brisia faciebat* eingetragen ist. Die Haltung des jungen Mannes ist eine Wiederholung des Aktes, welcher der ebenso bezeichneten Venezianerin in Berlin und in der National Gallery zu Grunde gelegt ist. Das Erfinden und Komponiren war eben *Savoldo's* starke Seite nicht. — Das bezeichnete Bild „Der zwölfjährige Christus im Tempel disputirend“ von *Paris Bordone* (Nr. 114), früher im Palazzo Tiepolo in Venedig, erinnert in Komposition, Kolorit und Typen noch sehr an Tizian, insbesondere an dessen Verkündigungsbild im Dom von Treviso.



Die Wunder des heiligen Zenobius. Gemälde von SANDRO BOTTICELLI

Madonnenbilder der Sammlung G. Frizzoni und in der ersten Seitenkapelle links in S. Maria dell' Orto in Venedig. Das in späterer Zeit nie mehr vorkommende blasse Blau des Madonnenmantels findet sich ebenso, wie hier, in der Kreuzigung des Museo Correr und in dem Gethsemanebilde der National Gallery. Die Behandlung der flachen Landschaft mit langgewundenen Wegen ist ein weiterer Beweis Bellini'schen Ursprungs. Das vortrefflich erhaltene Bild mag um das Jahr 1470 ausgeführt worden sein.

Das ansprechende Porträt eines Flötenbläfers (Nr. 117, Besitzer Earl Anherst), das auf dem Rahmen „Giorgione“ genannt wird, zeigt im Hintergrund ein an der Wand befestigtes Notenblatt, wozu als begleitender Text die Signatur „Joanes Geronimus

In der New Gallery ist den Trecentisten ein besonderer Saal angewiesen, der nicht weniger als achtzig Bilder enthält. Dass unter diesen, sofern die Schule *Giottis* in Betracht kommt, nur die wenigsten einen individuellen Stil aufweisen und somit benannt werden können, versteht sich von selbst. Der Name des Gründers der Schule kann nur bei einem kleinen Bilde in Betracht kommen, das leider nicht einmal gut erhalten ist, nämlich bei der Darstellung Christi im Tempel (Nr. 21, Sammlung H. Willett). Es ist hier Gelegenheit zu interessanten Vergleichen zwischen der Richtung der Florentiner und Siensesen geboten. Besonders letztere sind in ansehnlicher Zahl vertreten. Von *Duccio di Buoninsegna* sind hier nicht weniger als fünf echte Tafelbilder, unter denen

die Kreuzigung Christi (Nr. 21, Besitzer Earl of Crawford), ein figurenreiches Bild von vortrefflicher Erhaltung, besondere Beachtung verdient. Die Komposition ist durchaus verschieden von der des Mittelbildes in der „Majestas“ in Siena und steht jener berühmten Darstellung keineswegs nach. Von *Ugolino*, dem treuesten Nachfolger Duccio's, dessen Werke in England nicht selten, dagegen in Siena gar nicht mehr anzutreffen sind, ist hier eine vortreffliche Kreuzabnahme (Nr. 25, Besitzer H. Wagner). Dagegen sucht man vergeblich nach echten Werken des großen Dramatikers Ambrogio Lorenzetti und nach denen des entzückenden Novellisten Simone Martini. Um so reicher sind die Sieneser Quattrocentisten vertreten. Diese ebenso lebenswürdigen, fleißigen und ehrlichen wie ungelinkten Malermeister, die mehr Handwerker naturen als Malgenies waren, sind hier beinahe vollständig vertreten. Wohl nirgends sonst außer in der Stadtgalerie von Siena findet man sie alle, so wie hier, zusammen. Freilich sind nicht wenige von ihnen falsch benannt, aber wer sich mit ihren Werken in ihrer Heimatstadt vertraut gemacht hat, wird sie unschwer herauskennen, den *Tablco di Bartolo* und den *Sano di Pietro*, *Coszarcelli* und *Nroccio*, *Benevento di Giovanni* und *Giovanni di Paolo*, sowie *Matteo di Giovanni*, den man den Ghirlandajo der Schule nennen darf, und *Francesco di Giorgio*. endlich die Zeitgenossen Sodoma's, *Fungai*, *Pacchiaretto* und *Giralamo del Pacchia*, so dass von den bekanntesten nur Beccafumi fehlt. Die letzteren muss man sich unter den Bezeichnungen Matteo da Siena (Nr. 35), Florentiner Schule (Nr. 210) und Cesare da Sesto (Nr. 206) zusammensuchen.

Es erübrigt uns noch, einige Bemerkungen über

die Florentiner Meister hier anzufügen. Die Zahl bedeutender Werke von Künstlern zweiten Ranges aus dem Quattrocento und dem Cinquecento ist groß, viel schwächer sind die tonangebenden Meister vertreten. Masaccio und Masolino, Paolo Uccello und Andrea del Castagno fehlen ganz. ebenso Fra Angelico. Das darf nicht überraschen. Von *Piero della Francesca* ist das herrliche Mädchenbildnis aus der Sammlung Ashburnham (Nr. 116), während die Jungfrau mit dem Kinde, von Engeln umgeben aus Christ Church, Oxford (Nr. 106), demselben Meister zugeschrieben, vielmehr als Werk des *Fra Carnevale* zu gelten hat.

Von *Pesellino*, dem hochbegabten Schüler des Filippo Lippi, führt Morelli-Lermolieff in seiner fleißigen Studie über diesen Novellenmaler zwölf Bilder auf. Drei davon, die beiden Bildchen in der Casa Alessandri in Florenz, glaube ich ihm absprechen zu müssen. Ich muss mir vorbehalten, bei einer anderen Gelegenheit den Beweis beizubringen, dass dies Jugendwerke des *Benozzo Gozzoli* sind. Von derselben Hand ist auch das herrliche, früher Fra Angelico, jetzt *Pesellino* genannte Bildchen der Jung-



Madonna. Gemalde von FRA BARTOLOMEO.

frau mit dem Kinde, zwei Engeln und vier Heiligen (Nr. 107, aus Dorchester House). Dagegen sind echte Bilder des *Pesellino* die beiden großartig komponierten Predellenbilder Nr. 139: Der Triumph der Liebe, der Keuschheit und des Todes und Nr. 129: Der Triumph des Ruhmes, der Zeit und des Glaubens, beide aus der Sammlung J. F. Austen, ganz willkürlich dem Pier di Cosimo zugeschrieben.

Bei den unter Botticelli's Namen gehenden Bildern stehen Qualität und Quantität in umgekehrtem Verhältnis. Wohl noch nie sind so viel Bilder aus Botticelli's Atelier zusammengebracht worden, wie

hier in der New Gallery. An erster Stelle ist der Tod der Lucretia aus der Sammlung Ashburnham zu nennen (Nr. 160), nur schade, dass alle Köpfe durch eine arge Restauration entstellt sind. Übrigens ist die Komposition durchaus verschieden von der gleichfalls echten Darstellung des Gegenstandes in der Sammlung Morelli in Bergamo. Zwei herrliche Predellenstücke *Botticelli's* aus seiner Jugendzeit mit Szenen aus dem Leben des heil. Zenobius sind in der Royal Academy ausgestellt, Nr. 158 und Nr. 161 (aus der Sammlung L. Mond). Die Komposition ist auch hier völlig verschieden von der Darstellung desselben Gegenstandes durch Botticelli in der Dresdener Galerie. In dem letzteren Bilde ist die Ausführung weniger sorgfältig, die Zeichnung der Köpfe nicht so präzise. Auf der beigegebenen Abbildung, welche die Mittelgruppe des einen Bildes darstellt, ist eine Legende illustriert, nach welcher der Heilige im Borgo Albizzi den aus dem Fenster gestürzten Knaben einer französischen Dame ins Leben zurückruft (s. Abb. 2). Der Gegenstand bringt es mit sich, dass Botticelli in diesen Bildern sein künstlerisches Vermögen im glänzendsten Lichte zeigt. Niemand hat es so wie er verstanden, die ganze Aufgeregtheit der Nachkommen der alten Römer so dramatisch und so wahr darzustellen. Es ist das innere voll pulsierende Leben des Renaissance-menschen, das in Mienen und Gesten seinen *aliquaten* Ausdruck findet, was diesen Schöpfungen Botticelli's einen klassischen Wert giebt, hoch erhaben über dem fratzenhaften Zerrbild des am Corso herumlungernenden modernen Bramarbas.

Den Ehrenplatz unter den Cinquecentisten hat eine königlich thronende Jungfrau mit dem Christkind und dem Johannesknaben (Nr. 216, Besitzer L. de Rothschild) von *Andrea del Sarto*, ein Bild, das alle vortrefflichen Eigenschaften des „*pittore senza falli*“ besitzt, und dem nur das Beste, das stumato, fehlt. Manche moderne Restauratoren scheinen sich mit der Beseitigung desselben einen Ruf erwerben zu wollen. Wir brauchen nur an den

St. Sebastian der Pittigalerie zu erinnern. Doch der Fall Rothschild ist nicht ganz so schlimm.

Zu den Seiten dieses Madonnenbildes hängen zwei andere aus der Northbrook Gallery (Nr. 211 und Nr. 217), von denen das eine dem Giulio Romano, das andere dem Fra Bartolommeo zugeschrieben ist. Unrichtig sind beide Benennungen und merkwürdig ist dabei nur, dass beide so verschieden benannte Bilder von der Hand eines und desselben Malers sind, eines Dritten, des bekannten Florentiners *Perin del Vaga*, der zu den hervorragendsten unter den Schülern Raffael's gehörte. In jeder Beziehung stimmen diese Bilder stilistisch und koloristisch überein mit dem großen bezeichneten Altarwerk Perino's, das unlängst aus der Dudley Gallery in die des Sir Francis Cook in Richmond gelangte.

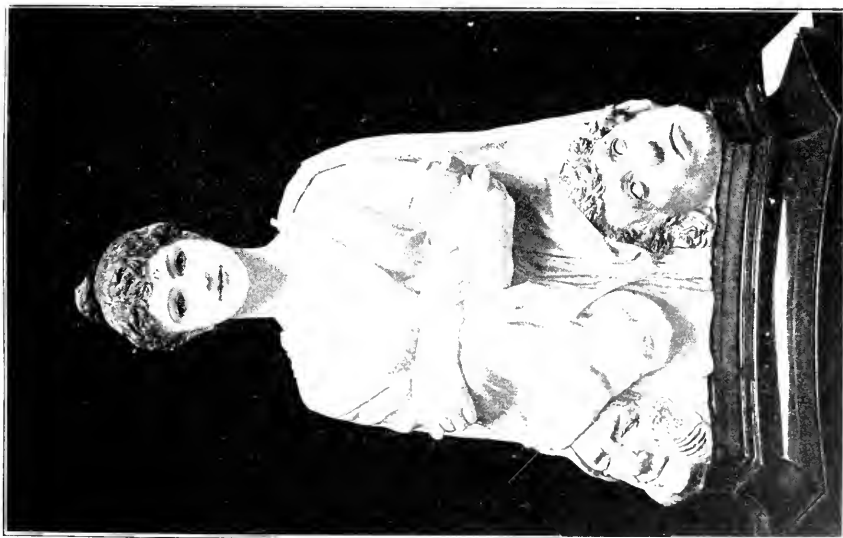
Wenn Bilder von Schülern Raffael's und selbst von Genga, wie wir oben gesehen haben, dem *Fra Bartolommeo* zugeschrieben werden, so ist das ein Beweis dafür, dass dieser große Florentiner in England sehr ungenügend bekannt ist. In der That finden sich nur drei Bilder seiner Hand im Lande, zwei davon in der New Gallery: eine große heil. Familie (Nr. 239) und ein Jugendbild in kleinem Format mit demselben Gegenstand (Nr. 250), beide aus der Sammlung L. Mond. Das erstgenannte Bild stammt offenbar aus der Zeit seiner persönlichen Beziehungen zu Raffael während dessen Aufenthaltes in Florenz. Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, dass in dieser Wechselbeziehung der jüngere nur der gebende, der ältere nur der empfangende Teil gewesen sei. Ich möchte jenes Madonnenbild, das Fra Bartolommeo's Kunstvermögen auf seiner Höhe zeigt und von dessen Hauptfigur die beigegebene Abbildung eine Vorstellung giebt (s. Abb. 3), zu jenen Werken rechnen, aus denen sich das Gegenteil obiger Behauptung ableiten lässt. Beiläufig sei noch bemerkt, dass im Hintergrund der Maler sich selbst dargestellt hat, im Rücken gesehen, wie er mit zwei Gehilfen ein Fresko über einem Thorwege ausführt.

JEAN PAUL RICHTER.





Kopf der Salome. Von MAX KLEINER.



Salome. Marmorstatue von MAX KLEINER.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der aus einer Trientiner Familie stammende Wiener Maler *Ferry Beraton* (eigentlich *Pratoner*), von dem wir den Lesern heute zwei Bilder in getrennen Nachbildungen vorführen, war kurze Zeit Schüler der Wiener Akademie und Hans Canon's, lebte dann zwei Jahre hindurch in

Venedig im steten Verkehre mit *Zezzos*, *Tito*, *Fragiacomo*, *Favretto* und anderen ausgezeichneten italienischen Künstlern, verdankt aber seine höhere Ausbildung vorzugsweise einem längeren Aufenthalte in Paris, wo er bei *Carolus Duran* fördernde Unterweisung, in *Manet*, *de Nittis* u. a. die ihm sympathischen Vorbilder fand. „Natur, Natur und das Sehen mit eigenen Augen“: das wurden nun auch für ihn die Wegweiser zu seinen künstlerischen Zielen. In „Salon“ machte das Bildnis einer amerikanischen Sängerin entschiedenes Glück; in einer internationalen Ausstellung zu Nizza errang *Beraton* mit seinem Bilde: „Der Krankenbesuch“ eine zweite Medaille. Porträt- und Genrebilder sind seitdem die beiden bevorzugten Darstellungsgebiete des Künstlers. Die Theaterwelt schilderte er in seinem Bilde: „Hinter den Coullissen“, das intime Leben des Volks in den heißen von uns mitgetheilten, schlicht und ansprechend erzählten Szenen, das lustige Treiben im Prater und in den Wiener Vorstadtschenken in den Gemälden: „Bei den Grinzingeru“, „Alt-Wien auf der Theater- und Musikanstellung“ u. a. Zu den neueren Porträts von *Beraton* zählen z. B. das des verstorbenen Kantors *Sulzer*, des Herrn *Ad.*



Im Sturm. Gemälde von F. BERATON

v. *Goldschmidt*, des Sängers *Blauwaert*, des Herrn *Erzherzogs Ferdinand* und der Sängerin *Bellincioni*. Die einfachste, treffendste Übersetzung der Natur ohne die Kleinlichkeiten der sogenannten realistischen Detailmalerei: das ist es, was der Künstler anstrebt. Er verschmüht jede Finselvirtuosität; das Wesen der Dinge, das Innere des Menschen sucht er mit aller Hingebung zu erfassen.

= *Leipzig*. Auf Seite 151 bringen wir zwei Abbildungen des von der Stadt für das Museum angekauften Marmorwerkes *Salome* von *Max Klinger*, über welches in der „Kunstchronik“ bereits mehrfach berichtet worden ist (Nr. 8, S. 125; Nr. 13, S. 206 u. 208).

„Moderne Bildpreise.“

Aus dem Bericht, der der sächsischen 2. Kammer über die Erwerbungen der Dresdener Galerie in den letzten beiden Jahren vorgelegt worden ist, entnehmen wir folgendes über die gezahlten Preise; es wurden gekauft: „Predigt in einer Berliner Kirche“ von *Adolf Menzel* für 11500 Mk., „Im Morgenrath“ von *Robert Hlang* für 17000 Mk., „An der Heerstraße“ von *Wilhelm Diez* in München für 7000 Mk., „Die heilige Nacht“ von *Fritz Uhde* für 16500 Mk., „Der Hüter des Thales“ von *H. Thoma* in Frankfurt a. M. für 5000 Mk., „Pietà“ von *M. Klinger* für 5000 Mk., impressionistische Flusslandschaft von *Harrison* für 3000 Mk., „Der Lootse“ von *Kroh* für 3000 Mk., „Fuchs im Schnee“ von *Liljefors* für 3300 Mk., ferner „Sommer“ von *Makart* für 50000 Mk., der „Christus am Kreuz“ von *Munakazy* für 15000 Mk., die „Cirkusscene“ von *Kuans* für 35000 Mk.





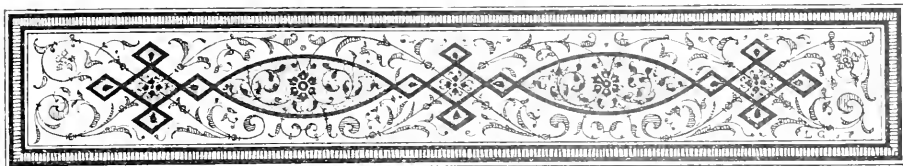




Al. Heimweg
Tome, Erosio.
1891 m.



Reiterstatuette Karls des Großen.



DIE REITERSTATUETTE KARL'S DES GROSSEN.

VON G. WOLFRAM.

MIT ABBILDUNG.

Die Frage, ob die Reiterstatuette Karl's des Großen ein Bildwerk der karolingischen Zeit sei oder nicht, hat nach ihrer geschichtlichen wie kunstgeschichtlichen Seite hin eine hervorragende Bedeutung. Für den Historiker handelt es sich darum zu wissen, ob die markanten Züge dieses Bildes zur Charakteristik des großen Karolingers benützt werden dürfen, für den Kunsthistoriker wird je nach der Bejahung oder Verneinung der Frage die Beurteilung der karolingischen Renaissance wesentlich zu modifiziren sein; überragt doch das kleine Werk in Auffassung und Ausführung derart alle Denkmäler des 9. Jahrhunderts, dass auch die Verteidiger der karolingischen Provenienz zugeben müssen, es stehe unter den Kunstwerken jener Zeit einzig da.

Die Statuette war bis zur französischen Revolution in der Kathedrale zu Metz, wo sie nebst einer zweiten gleichen Figur in Silber seit 1634 nachweisbar ist. Mit der Revolution verschwinden beide Figuren und die bronzene taucht dann, nachdem sie in der Zwischenzeit durch verschiedene Hände gegangen ist, als Eigentum einer Mad. Evans Lomb auf der Pariser Weltausstellung von 1867 wieder auf. In seiner illustrierten Geschichte¹⁾ brachte Stacke eine Abbildung des Werkes und hierdurch angeregt

versuchte als erster Dombaumeister Tornow mit allerdings unhaltbaren Gründen in einem Vortrage zur Winkelmannsfeier in Bonn den Reiter der karolingischen Zeit wissenschaftlich zuzuweisen.²⁾ Die elsass-lothringische Regierung ließ auf seine Autorität gestützt zwei metallene Nachgüsse der Figur für die Kathedrale und Kaiser Wilhelm I. anfertigen. Als aber Essenwein in einer Eingabe das Werk für eine Fälschung des 19. Jahrhunderts erklärte³⁾, suchte Tornow bei Professor Aus'm Weerth wissenschaftliche Unterstützung und letzterer bringt tatsächlich in gelehrter Ausführung den Nachweis, dass die Figur karolingisch sei.⁴⁾ In weiten Kreisen sind Aus'm Weerth's Argumente angenommen worden und fast keine der zahlreichen illustrierten Geschichten hat sich seitdem das kleine Bildnis als „gleichzeitiges Porträt Karl's des Großen“ entgehen lassen.⁵⁾ Die stimmführenden Vertreter der deutschen Kunstwissenschaft blieben freilich auch jetzt noch in vorsichtiger Zurückhaltung oder widersprachen sogar direkt der Möglichkeit einer karolingischen Provenienz.⁶⁾ Da nahm

1) Vgl. Aus'm Weerth, Jahrbücher des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande, Heft 78. Bonn 1884.

2) Bericht vom 15. November 1882 an d. Staatssekretär v. Hoffmann.

3) S. oben.

4) Eine Aufzählung dieser Besprechungen und Abbildungen bei Wolfram, Die Reiterstatuette Karl's des Großen, in der Kathedrale zu Metz, Straßburg 1891, S. 3. Künftl. 2. 117 als „Reiterstatuette“.

5) Schnaase, Kunstgesch., 2. Aufl., Band III, 624, Anm. 4 schon vor Erscheinen von Aus'm Weerth's Arbeit; Lübke,

von Clemen Paul Clemen Aus'm Weerth's Beweisführung zu und vertiefte dessen Argumente nicht anwesentlich.¹⁾ Freilich kam auch er nicht um das Eingeständnis herum, dass kunsttechnisch das Werk von 9. Jahrhundert keine Parallele habe und wusste wie Aus'm Weerth dieses kunstkritisch schwere Bedenken nur durch die Erwägung zu bekämpfen, dass die Figur ob ihrer Zeittreue in Kostüm und Beigaben keiner anderen Epoche zugeschrieben werden könne.

Ich habe diesen kunsthistorischen Erwägungen gegenüber untersucht, ob sich vom rein geschichtlichen Standpunkte aus die Zeitstellung Clemen's rechtfertigen lasse, und bin zu einem verneinenden Resultate gekommen.²⁾ Auf die Einwendungen Clemen's³⁾ hiergegen habe ich wiederholt geantwortet⁴⁾ und da die Behandlung der Frage nach diesen Gesichtspunkten allgemeineres Interesse hervorgerufen hat⁵⁾, so wird es gerechtfertigt erscheinen, wenn heute das Für und Wider in heraufem Organ zusammengestellt und dem Urteil der maßgebenden Kreise unterbreitet wird.

Die Untersuchung hat zwei scharf gesonderte Fragen zu beantworten: 1. Ist die Statuette karolingisch? 2. Wenn das nicht der Fall ist, in welche Zeit gehört sie dann?

Gesch. der deutschen Kunst, S. 45, Anm. 2; Essenwein, Handschriftl. Gutachten; Bode, Gesch. der deutschen Plastik, erwähnt das Werk *nicht* unter den karol. Denkmälern, ebensowenig v. Falke, Gesch. des deutschen Kunstgewerbes.

1) P. Clemen, Die Porträt Darstellungen Karls des Großen, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XI, 185 ff.

2) S. oben Reiterstatuette.

3) Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XII, 230 ff. Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 6. Studien über merowingische und karolingische Plastik.

4) Jahrbuch der Gesellsch. für 10th. Gesch. und Altertumskunde III, 321 ff. Ebenda IV, 233 ff.

5) Ich fand Zuflimmung bei Lübke, Beilage der Münchener Allg. Zeitung, 1891; Kraus, Repertorium III, 6 und Deutsche Literaturzeitung vom 17. Oktober 1891; Schlosser, Zeitschr. des Instituts für österr. Geschichtsforschung, 1890, S. 543 ff.; Riegel, Mittel, des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, 1890, S. 214; Bourgeois, Ann. de l'Est, 1890, II-f 3. Wenn ich schriftliche Äußerungen erwähnen darf: Scheffer-Bohne, Lorenz, D. Schäfer, A. Schulte, W. Wiegand, A. Schricker. In weiteren Kreisen wird es auch interessieren, dass Fürst Bismarck, der seine Zeit von der elsass-lothringischen Regierung einen Abguss der Statue erhielt, sich mit der Frage beschäftigt hat. Se. Durchlaucht schreibt mir am 19. Dezember 1890: Euer hochwölgel. Schrift über die Metzter Statuette habe ich mit Interesse gelesen, um so mehr, als ich die Kopie eines Werkes hier in Friedrichsruhe besitze. Ich bin ganz Ihrer Meinung, dass das Bildwerk einer späten Zeit angehört und bitte Sie, für Ihre freundlichen Mitteilungen meinen verbindlichsten Dank entgegenzunehmen. v. Bismarck.

Als wichtigstes positives Argument für die karolingische Herkunft der Figur tritt bei Aus'm Weerth und Clemen in den Vordergrund: die Figur stimmt durchaus mit der Schilderung Einhard's von Karl dem Großen überein und weiter: Tracht und Beigaben sind karolingisch.

Bevor ich auf diese Beweisführung im einzelnen eingehe, schicke ich einige Erwägungen allgemeinerer Art voraus. Aus'm Weerth ist der Ansicht, dass die Figur nur in der bald nach Karl's Tode eingegangenen Aachener Gießhütte entstanden sein könne. Clemen will sich zeitlich nicht so eng binden und giebt eine weitere Frist bis etwa 810. Er will auch obgleich er damit einen Teil seiner Argumente selbst hinfällig macht) nicht darauf bestehen, dass das Karl sein müsse, sondern sieht nur einen der älteren Karolinger in der Figur. Welcher sollte das sein?

Ludwig der Fromme keinesfalls. Sagt doch von ihm sein Biograph Thiegan¹⁾, er sei nur von mäßiger Gestalt gewesen, die Reiterfigur zeigt aber eine Persönlichkeit, von der Clemen selbst erwiesen hat, dass sie über das gewöhnliche Maß hinausragt. Also vielleicht Karl der Kahle? Der wurde 825 geboren und war 810 erst 15 Jahre alt. Nach Clemen's Ansicht, der ich beipflichte, ist aber der Reiter mindestens ein Vierziger.²⁾

Oder Pipin? Der ist nie Kaiser gewesen. Einem Teilkönige aber — diese Auffassung wird nicht bestritten werden — hat die Anschauung jener Zeiten niemals das Symbol der Weltherrschaft, den Reichsapfel, zuerkannt.

Es bleibt sonach nur Lothar übrig. Der war thatsächlich 817 Mitkaiser geworden und um 840 hatte er wohl das Alter, das der Bildner seiner Reiterfigur gegeben hat. Sollte er aber zu Lebzeiten des Kaisers die vollen Symbole der kaiserlichen Herrschaft geführt haben? Das ist doch kaum anzunehmen; es müsste denn in jenem traurigen Jahre gewesen sein, als er den Vater zur Abdankung gezwungen hatte. Diese Zeit passt aber wieder nicht zu dem Alter, das in den markanten Zügen und der Haltung der Figur ausgeprägt ist.

Was aber die Möglichkeit all dieser Annahmen wesentlich beschränkt, das ist, dass der ganze Beweis, der für die karolingische Herkunft der Figur auch von Clemen geführt wird, in einem wesentlichen Teile ausschließlich auf die Person Karl's des Großen zugespitzt ist. Seine Figur, sein Kopf, sein

1) Vita Ludov. cap. 19.

2) Karol. und merow. Plastik, 57 u. 140.

Nacken, seine Augen sollen in der Figur porträtirt sein, und wenn Clemen auch nur schließt, „das *kann* Karl sein“, so hat er doch das Argument der Identität zwischen litterarischer Schilderung und Bronzeporträt bei seiner Beweisführung nicht verschmäht. Ich meine, wenn man überhaupt von karolingischer Provenienz sprechen will, so kann nur Aus'm Weerth's bestimmt geäußerte Ansicht in Betracht kommen: das *ist* Karl der Große selbst.

Wie aber weiter? Waren die Künstler jener Zeit fähig, ein Porträt nach dem Tode eines Mannes lediglich aus der Erinnerung herzustellen, ein Porträt noch dazu in retrospektiver Darstellung, das einen Mann in den besten Jahren giebt, der ihnen nur als 72jähriger Greis vor der Seele stand? Das darf wohl ohne weiteres verneint werden. Dieses Porträt kann nur zu Karl's Lebzeiten gefertigt sein und zwar in einer Zeit, in der der König ca. 40 bis 50 Jahre zählte. Das ist zwischen 782 und 792.

Die karolingische Renaissance ist durch Karl persönlich geschaffen, sie hat unter ihm erst ihre Anfänge genommen und zwar wird sich das Jahr 781 als Geburtsjahr bezeichnen lassen. Soll nun bei diesen ersten tastenden Versuchen das bedeutendste Werk der Zeit, das den Höhepunkt der ganzen Entwicklung bezeichnet, entstanden sein? Und weiter: Karl führt den Reichsapfel, das Symbol der Welt Herrschaft, des Kaisertums. Erst 800 aber ist Karl Kaiser geworden!

Und noch eine Erwägung muss hier Platz finden. Einhard, der Schützling und Freund des großen Königs, hat versucht, ein lebenswahres Bild seines eben verschiedenen Herrn zu zeichnen und nichts erscheint ihm für diesen seinen Zweck zu geringfügig: bis auf die Binden der Schuhe erstreckt sich seine eingehende Schilderung. Und bei diesem heißen Bemühen, eine Gestalt nach dem Leben zu schaffen, sollte Einhard das Kunstwerk vergessen haben, das besser als alle Federn der Welt das Bildnis des großen Kaisers überlieferte, derselbe Einhard, der nach seinem Beinamen Beseleel, — d. i. der Meister, den der Herr erfüllt hat, künstlich zu arbeiten in Gold, Silber und Erz — zu urteilen, ein doppeltes Interesse für jenes Wunderwerk der Metalltechnik haben musste!

Wenn ich jetzt auf die Argumente emgehe, die Aus'm Weerth und Clemen für ihre Ansicht beibringen, so ist das erste, die Übereinstimmung der Figur mit den zeitgenössischen Schilderungen von Karl's Persönlichkeit, durch Clemen selbst, wie gesagt, schon erheblich erschüttert. Das zweite:

Tracht und Beigaben der Figur sind karolingisch, hat gleichfalls so allgemein der Kritik nicht standhalten können. Ich habe gezeigt, dass die kurzen Stirnlocken, die Krone, der Mantel, die Heftung des letzteren auf der rechten Schulter, die Schuhe an den Füßen in derselben Art auch zur Zeit der Ottonen, teilweise sogar der salischen Kaiser sich erhalten haben.¹⁾ Nur in einem musste ich Clemen bisher recht geben: die kurze Tunika und die Beinbinden sind zu keiner anderen Zeit nachweisbar, ja sie finden sich sogar nur bis 840. Heute kann ich auch diesen Halt, auf dem der Clemen'sche Beweis noch einigen Untergrund fand, beseitigen. Linden-schmit zeigt in seinem Handbuch der deutschen Altertumskunde²⁾, dass die Beinbinden sich bis in das 11. Jahrhundert hinein behauptet haben, und dieselben Bilder, mit denen dieser Satz illustriert wird, bringen die kurze Tunika.

Damit ist der gesamte Beweis Aus'm Weerth's und Clemen's haltlos geworden. Die Übereinstimmung der Figur mit der Schilderung der Zeitgenossen berechtigte lediglich zu dem Schlusse: das *kann* Karl sein; das Kostüm beweist ebenso nichts weiter als: das *kann* karolingisch sein. Wenn dem nun gegenübersteht, dass bezüglich der Technik die Figur im 9. Jahrhundert keine Parallele hat, mit anderen Worten, dass der Stand der Technik des 9. Jahrhunderts einem derartigen Guss nicht gewachsen war, so ist die einzig mögliche Folgerung: in das 9. Jahrhundert gehört diese Figur nicht.

Nach Beseitigung der Gründe, die die Figur in das 9. Jahrhundert wiesen, werden diejenigen um so wirksamer sein, die eine derartige Möglichkeit geradezu ausschließen.

Unter den Beigaben haben Aus'm Weerth und Clemen keine Rücksicht auf den Reichsapfel und das Schwert, das der Reiter führt, genommen. Gerade diese beiden Stücke aber sind für die Zeitstellung der Figur von entscheidender Bedeutung.

Wir haben aus dem 9. Jahrhundert verschiedene Berichte, die die Reichsinsignien gelegentlich des Thronwechsels aufzählen.³⁾ Da ist ausschließlich von Krone, Scepter und Stab, vielleicht auch vom Schwerte die Rede, nie aber vom Reichsapfel. Clemen hat dieser Bemerkung nichts weiter entgegenzusetzen gewusst, als dass der Reichsapfel auch späterhin bei Kaiserkrönungen nur selten Erwähnung finde, ob-

1) „Reiterstatuette“ S. 6 ff.

2) S. 342—343.

3) S. die Zusammenstellung derselben in „Reiterstatuette“ S. 9 ff.

gleich er dann anderweit sicher nachweisbar sei. Das Pomum sei eben nur eine Beigabe, nicht Insignie gewesen. Der Einwand ist hinfällig. Einmal *wird* das Pomum später doch überhaupt erwähnt, wenn das auch nach Clemens Ansicht „nur selten“ geschieht. Sodann aber sind aus früherer Zeit nicht nur Berichte über die feierliche Übergabe der Insignien, sondern auch verschiedene gleichzeitige Schilderungen von Königen im Ornat, wie es bei feierlichen Gelegenheiten getragen wurde, überliefert. Wenn da auch der Reichsapfel nur Beigabe gewesen wäre, so hätte hier der Berichtsteller doch keinen Grund, ihn zu verschweigen; auch der Mantel gehört nicht zu den Insignien und wird doch erwähnt. So macht uns Einhard Karl den Großen, Thegan Ludwig den Frommen¹⁾, der Fuldaer Annalist Karl den Kahlen²⁾, fast jedes Stück der Kleidung, jede Beigabe wird geschildert, vom Apfel ist nirgends die Rede. Meines Wissens hat in litterarischen Quellen das Pomum zum erstenmal zur Zeit Heinrich's II. Erwähnung gefunden.³⁾ Papst Benedikt VIII. überreicht ihm im Jahre 1014 dem Könige bei der Kaiserkrönung als Symbol der beherrschten Welt. Aber bezeichnend genug für die Bedeutung, die Heinrich der Gabe beilegt; er übersendet sie dem Kloster Clugny. Das spricht nicht dafür, dass eine alte Tradition dem deut-

sehen Könige das Pomum auch nur als Beigabe besonders wertvoll gemacht hätte.

Von vielleicht noch größerer Beweiskraft als die litterarischen Quellen sind die künstlerischen Darstellungen der karolingischen und nachfolgenden Zeit.

In erster Linie kommen unter ihnen die Abbildungen Karls des Großen selbst in Betracht und da ergibt sich, dass weder die im 9. Jahrhundert

entstandenen und die auf diese zurückgehenden Bilder noch Darstellungen einer späteren Zeit, die nach der Schilderung Turpin's arbeitete, den Kaiser mit dem Reichsapfel wiedergeben.¹⁾ Das Resultat ist um so charakteristischer, als anderen Herrschern seit der Kaiserzeit Otto's I. das Pomum stets von den Künstlern beigegeben wird; dieser Gegensatz lässt sich nur so erklären, dass der Einfluss der alten Tradition bezüglich dieser augenfälligen Äußerlichkeit mächtig genug war, um im Gegensatz zur Sitte der Zeit das Fehlen des Pomums geradezu als Characteristicum des großen Karolingers erscheinen zu lassen.

Die Darstellungen anderer Herrscher aus karolingischer Zeit bestätigen das bisherige Resultat; bis zur Kaiserkrönung Otto's I. tritt uns kein Herrscherbild-

nis mit Reichsapfel entgegen.²⁾ Besonders beweisend ist hier das gewissermaßen offizielle Material der Siegelbilder: Arnulf, Ludwig das Kind, Konrad I., Heinrich I., Otto I. in seiner Königszeit tragen statt des Pomums einen Schild. Die Bucherminiaturen stimmen hiermit durchaus überein. Nur eine Ausnahme



Die Reiterstatuette Karl's des Großen

1) V. Hludovici imp. c. 19 M. G. SS. II, 545.

2) Ann. Fuld. M. G. SS. I, 389.

3) Rudolf, Glabr. I, 5, p. 50. Ademar III, 37, p. 133 nach Waitz, Verfassungsgesch. VI, 226 n. 5. Unter den Kleinodien zuerst erwähnt von Ekkehard 1193, S. 231 (Waitz ebenda, n. 6).

1) Zusammenstellung in Jahrb. III, 327 ff.

2) Ebenda.

findet sich auf letzterem Gebiete: Karl der Kahle erscheint auf dem Widmungsbilde eines Psalters¹⁾ mit dem Reichsapfel. Das lässt sich jedoch recht wohl historisch erklären: der Reichsapfel ist ursprünglich Attribut der byzantinischen Kaiser. Nun ist gerade Karl der Kahle derjenige, der im scharfen Gegensatz zu seinen Vorgängern, insbesondere zu Karl dem Großen, welcher letzterer nur zweimal in seinem Leben auf ausdrückliche Bitte des Papstes nach Ablegung der fränkischen Tracht in römischer erschien, dem byzantinischen Kleiderpomp im Abendlande Eingang verschaffte. *Novos et incultos mores!* sagt der Fuldaer Annalist²⁾ und führt dann fort: *omnem enim consuetudinem regum Francorum contempnens Graecas glorias optimas arbitrabatur et ut majorem suae mentis elationem ostenderet ablato regis nomine se imperatorem et augustum omnium regum eis mare consistentium appellare praecepit.* Der symbolische Ausdruck dieser überspannten Ansprüche war für den Maler das byzantinische Pomum; damit ist noch nicht einmal gesagt, dass der Kaiser selbst es jemals geführt hat.

Clemen glaubt gegen die Bedeutung dieses Beweises für die Zeitstellung der Statuette drei Fälle „herausgreifen“ zu können, die das lästige Argument widerlegen.

Nach seiner Angabe findet sich das Pomum

1. auf einer Elfenbeinpyxis des 7. Jahrhunderts;
2. im Utrechtsalter, Fol. 114;
3. im Cod. 354 der Bibl. comm. zu Cambrai, „der in den letzten Jahren des 8. und den ersten des 9. Jahrhunderts in Tours, also mitten im Herzen des Karolingerreichs geschrieben ist.“

Der erste Fall kommt hier überhaupt nicht in Betracht. Eine Elfenbeinpyxis des 7. Jahrhunderts, deren Herkunft noch dazu unbekannt ist, beweist nichts gegen die karolingische Sitte des 9. Jahrhunderts.

Der zweite Fall beruht auf einem sonderbaren Irrtum. Was Clemen für ein Pomum ansieht, ist ein perspektivisch verzeichneter Rockärmel. Das ist keine subjektive Interpretation der Linien: wie ich mich überzeugte, malt der Illustrator des öfteren seine Rockärmel mit genau demselben Ungeschick, auch wenn es nicht Könige sind, die er darstellt.³⁾

1) Pariser Nationalbibl. Nr. 152. Abbildung bei Louandre, *les arts somptuaires*.

2) Ann. Fuld. M. G. SS. I, 389.

3) Ich verglich die vorzüglichen Photographieen des Codex im Brit. Museum. Eine Durchzeichnung des Originals zu Utrecht konnte leider nicht gestattet werden.

Das dritte Beispiel widerlegt Janitschek: Duriens hatte das Bild in das 10. Jahrhundert gesetzt. Dagegen wendet er sich und sagt: schon nach den ornamentalen Motiven der Bildumrahmung — falls dieselbe mit annähernder Treue wiedergegeben — muss auf *die zweite Hälfte* des 9. Jahrhunderts als Entstehungszeit geschlossen werden. Wie ich gezeigt habe, sind dies — und zwar dies allein — die Jahre, in denen sich das Vorkommen des Pomums aus den politischen Verhältnissen erklären lässt. Für diese Zeit aber ist das Entstehen der Statuette selbst nach Clemen's Ansicht völlig ausgeschlossen.

Schließlich hat Clemen in seiner letzten Erwiderung auch ein Beispiel für die Existenz des Pomums in frühkarolingischer Zeit (vor 810!) beigebracht: das Widmungsbild des karolingischen Evangeliiars von S. Vaast soll den Reichsapfel tragen und für die Datirung des Werkes beruft er sich auf Delisle.¹⁾ Da ich weder das Original einsehen noch der Arbeit Delisle's habhaft werden konnte, wandte ich mich, um Clemen's Angabe zu kontrollieren, an Delisle selbst, und der berühmte Paläograph gab mir in liebenswürdigster Weise folgende Auskunft: *La date de l'évangélaire de S. Vaast ne peut être déterminée qu'approximativement. C'est un des plus beaux monuments calligraphiques du IX^e siècle. Je le crois du temps de Charles le Chauve.*

Damit ist die letzte Stütze, die Clemen seinem Gegenbeweis untergeschoben hatte, beseitigt. Ja noch mehr: das Beispiel ist ein weiteres Argument für meine Annahme geworden, dass lediglich der persönliche und politische Größenwahn Karl's des Kahlen die Beigabe des Reichsapfels auf Königsbildern einige Male veranlasst hat. Weder vorher noch nachher, bis zur Kaiserkrönung Otto's I. ist die Insignie auf Herrscherbildern verwendet worden. Doch der Reichsapfel ist nicht der einzige Anachronismus, der sich an der „karolingischen“ Statuette nachweisen lässt, so sonderbar es zunächst auch scheinen mag — das in der Hand aufrecht gehaltene Schwert steht dem Pomum in dieser Beziehung gleich.

Selbstverständlich haben die Könige jederzeit das Schwert geführt und auch an Darstellungen — litterarischen wie bildlichen — fehlt es nicht, die dem Herrscher eine derartige Waffe in die Hand geben. Aber es ist doch zweierlei, ob Schriftsteller und Künstler den König mit den *Abzeichen seiner Würde* darstellen oder als kämpfenden Kriegsmann

vorführen. Als Herrschersymbol aber begegnet das Schwert in der Hand des Herrschers auf den bildlichen Darstellungen der Karolingerzeit *nie*. Auf Miniaturen habe ich es sogar bis in die Zeit Ludwig's des Bayern nicht finden können, auf Münzen ist es mir unter Konrad III. zum erstenmal begegnet und die offiziellen Siegelbilder lassen es den Miniaturen entsprechend erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts aufkommen.

Bezüglich der litterarischen Quellen liegt die Sache allerdings etwas anders. In den Berichten über Königsinvestituren wird schon zu karolingischer Zeit das Schwert erwähnt, aber dieser scheinbare Widerspruch im Vergleich zu den Darstellungen findet seine Erklärung darin, dass das Schwert gewissermaßen nur Insignie zweiten Ranges gewesen ist.¹⁾ Das beweist die Schilderung Ludwig's des Frommen durch Thegan: das Schwert trägt der König an der Seite, das Scepter in der Hand. Auch die Darstellungen der Viviansbibel rechtfertigen diese Auffassung: Karl der Kahle selbst hält das Scepter, als Schwertträger sind besondere Figuren eingezeichnet, die hinter dem König stehen.

Die Beseitigung dieses Argumentes hat sich nun Clemen recht leicht gemacht: einen Kampf gegen Windmühlentügel nennt er die Ausführung, denn er glaubt den urkundlichen Beweis gefunden zu haben, dass das Schwert der Statuette eine moderne Ergänzung von Alexander Lenoir sei. „Die Öffnung in der geballten Hand weist vielmehr auf ein langes Schwert.“ Die „urkundliche“ Bestätigung liefert ihm ein Schreiben des Herrn Jules Cousin vom 25. März 1892, in dem der Franzose sagt: *L'épée a été ajoutée du temps d'Alexandre Lenoir vers 1810-1820.*

Dass dieser Brief ein „urkundlicher“ Beweis sei, ist eine etwas sonderbare Auffassung. Woher weiß das Jules Cousin? Und zudem: Wenn A. Lenoir wirklich das Schwert ersetzt hat, wer sagt Clemen, dass vorher ein Scepter in der Hand gewesen ist? Das aus dem Loch sehen zu wollen, ist doch mehr als kühn. Ich habe oben ausgeführt, dass zwei Statuetten in der Kathedrale waren, eine silberne und eine bronzene; von ihnen war die eine Nachguss der andern.²⁾ Die silberne nun hat nach dem Bericht von Meurisse schon im Jahre 1634 — 200 Jahre vor Lenoir — das Schwert gehalten; ist es

nicht wahrscheinlich, dass das Ebenbild mit demselben Symbole dargestellt war? Doch es tritt noch ein weiteres und zwar ausschlaggebendes Zeugnis hinzu: Calmet, der beide Figuren e. 1750 gesehen hat, beschreibt sie folgendermaßen³⁾: *La figure de Charlemagne à cheval et armée, le tout en vermeil; on expose cette figure sur le grand autel au jour de l'anniversaire de cet empereur, car on ne le reconnaît pas pour saint à Metz. Item: une autre figure du même prince aussi à cheval et armée. Clemen selbst wird kaum einwenden, dass die Bezeichnung *armée*, die Calmet der Figur als Charakteristischem geben zu können glaubt, auf die Schwertscheide, die nur zum Teil unter dem Mantel hervor sichtbar wird und in keiner Weise auffällt, bezogen werden soll.*

Sonach ist das Schwert für den Beweis von derselben Bedeutung wie der Reichsapfel. Wichtiger aber noch als Reichsapfel und Schwert für sich ist die *Nebeneinanderstellung der beiden Symbole*.

Es ist oben ausgeführt, dass der Reichsapfel in der ersten Zeit nur Beigabe, nicht Insignie war; ich habe weiter gezeigt, dass das Schwert als Insignie erst hinter Scepter und Krone stand, gewissermaßen also als Symbol zweiten Ranges aufgefasst werden muss. Nunwohl! Niemals bis zum 14. Jahrhundert begegnet auf bildlichen Darstellungen Schwert und Apfel. Als mit Otto's I. Kaiserkrönung das Pomum auftritt, wird es nicht ohne Scepter gezeichnet, und als das Schwert auf Kaiserbildern zunächst vereinzelt vorkommt, da wird die Herrscherwürde durch gleichzeitige Beigabe eines Scepters zum unzweideutigen Ausdruck gebracht. Ein König mit Apfel und Schwert ist sonach für die karolingische Zeit ein Anachronismus.

Welcher Zeit aber kann die Statuette dann zugewiesen werden?

Um diese Frage zu beantworten ist es wesentlich, festzustellen, seit wann eine Verehrung des großen Karl, wie sie die Beschaffung zweier Figuren voraussetzt, in der Kathedrale existierte.

Tornow und Aus'm Weerth haben diesen Kultus bis in die karolingische Zeit hinaufzusetzen versucht, um daraus gleichzeitig einen Beweis für das Alter der Statuetten zu gewinnen. Das Argument freilich, das sie hierfür beibringen — die Figur habe im vorigen Jahrhundert auf einer karolingischen Altarmensa gestanden — ist durchaus hinfällig. Einmal ist noch nicht gesagt, dass Figur und Platte zusammengehören; im Gegenteil die Figur passt

1) Auch Wätz, Verfassungsgesch. VI, 227, nennt als „wichtigste Insignien“ Krone und Scepter.

2) Den Beweis habe ich „Reiter-Statuette“ S. 23 erbracht.

3) Calmet Not. sur la Lorraine ed. 1765 S. 834.

absolut nicht zu der runden Vertiefung die in der Platte existirt (wahrscheinlich fand hier ursprünglich ein Leuchter Aufstellung). Sodann aber ist nach dem Urtheil von Kraus¹⁾ und v. Schlosser²⁾ die Marmortafel nicht einmal sicher karolingisch, sie kann auch einer späteren Zeit angehören.

Um 1166 wurde Karl auf Veranlassung Friedrich's I. durch Paschalis, den Gegenpapst Alexander's III. heilig gesprochen. War das vielleicht die Veranlassung einer besonderen Verehrung? Sicher nicht. Metz war alexandrinisch wie kaum eine zweite Stadt und ging in seinem Fanatismus sogar so weit, die Kardinäle des Gegenpapstes aus den Mauern zu treiben. Da mochte eine Kanonisirung durch den Schismatiker viel eher angethan sein, sich der Verehrung des neuen Heiligen starr zu widersetzen, als dem frommen Branche in der Kirche Einlass zu gestatten.

Im 13. Jahrhundert existirte jedenfalls noch keine Spur irgend welchen Kultus. Wir besitzen aus jener Zeit ein ganz ausführliches Ceremoniale³⁾; mit keiner Silbe erwähnt dasselbe das Andenken des Karolingers. Das Werk giebt gleichzeitig Anskunft über den Schatz der Kathedrale: die Statuette ist völlig unbekannt.

Aus späterer Zeit wissen wir nun allerdings von mehreren Kleinoden, deren Besitz die Tradition auf Karl zurückführte. So existirte la Chape de Charlemagne, le bâton de Charlemagne, la canne de Charlemagne, eine aus kostbarem Stein geschnitzte Schale, die vom König geschenkt sein sollte; endlich führten zwei Thürme der Kathedrale den Namen Tours de Charlemagne.

Wie alt ist diese Tradition? Über die Schale, die 1597 zerbrochen ist, konnte ich nichts ausfindig machen.

Die Chape de Charlemagne stammt aus dem 12. Jahrhundert⁴⁾, ist aber dem Ceremoniale noch unbekannt, also zur Zeit der Niederschrift noch nicht in der Kathedrale gewesen. Der bâton de Charlemagne führt im Ceremoniale noch die Bezeichnung baculum cantoris⁵⁾, la canne de Charlemagne ist sogar noch 1625 als solche unbekannt und figurirt erst seit 1750 unter dem historischen Namen im

Schatzverzeichnis⁶⁾, von den tours de Charlemagne weiß keine ältere Chronik zu erzählen, nicht einmal die französische chronique des évêques des 15. Jahrhunderts; erst c. 1520 erscheinen sie bei Philipp v. Vigneulles unter des Kaisers Namen. Vor das 14. bis 15. Jahrhundert wird nach alledem eine Ausbildung des Kultus Karls in der Kathedrale nicht gesetzt werden können. Da liegt es denn nahe, die Verehrung Karl's mit denjenigen Maßregeln in Verbindung zu bringen, die Ludwig XI. in Frankreich für den Kultus seines „Ahnen“ befohlen hatte.

Ein zwingender Beweis für das Alter der Statuette ist mit diesem Resultat selbstverständlich nicht erbracht, aber in der Kette der fibrigen Argumente ist es doch von Belang. Unter ihnen kommt wiederum die Untersuchung über den Reichsapfel in Betracht. Wir sahen oben, dass das Pomum auf Darstellungen seit der Kaiserkrönung Otto's I. begeben. Das ist sonach der terminus a quo für die Entstehung des Standbildes. Wie ich schon in meinem ersten Aufsätze andeutete⁷⁾, liegt es nahe, das Werk mit der Blütezeit der ottonischen Metalltechnik in Verbindung zu bringen. Tunika und Beinbinden passen, wie oben ausgeführt ist, auch in diese Jahre, und ein Siegel Otto's III.⁸⁾ zeigt eine so auffallende Ähnlichkeit mit der Statuette, dass dies für mich der erste Anlass war, der Prüfung der ganzen Frage näher zu treten. Dem stellt sich aber einmal entgegen, dass die mächtige gedrungene Reiterfigur auch nicht entfernt mit der zarten knabenhaften Gestalt Otto's III. zu identifiziren ist, weiter rechtfertigen die sonstigen Leistungen ottonischer Kunst, so hoch sie auch auf dem Gebiete der Metalltechnik über der karolingischen steht, in keiner Weise ein derart vollkommenes Werk, wie wir es in der Statuette sehen. Und endlich schließt die zweite Insignie des Königs, das anrecht getragene Schwert, eine derartige Datirung aus.

Wenn ich wieder in erster Linie die Bilder Karls des Großen selbst heranziehe, so ergibt sich, dass der Kaiser nicht vor 1316 mit aufgerichteten Schwerte dargestellt wird.⁹⁾ Öfter begegnet der Kaiser mit diesem Attribut im 15. Jahrhundert und im 16. Jahrhundert wird das Scepter fast ganz verdrängt.¹⁰⁾

1) Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen III 566.
 2) In seiner Anzeige, Zeitschr. d. Instituts für österr. Geschichtsforschung S. oben.
 3) Metzzer Stadtbibliothek. Ursprünglich angelegt im 12. Jahrhundert, überarbeitet im 13.
 4) Kraus a. a. O.
 5) S. den Nachweis der Identität in „Reiterstatuette“ S. 14 ff.

1) S. obenda.
 2) „Reiterstatuette“ S. 11.
 3) Metzzer Bez. A. G. 431. Abbildung eines gleichen bei Heffner, Die deutschen Kaiser- u. Königssiegel II, 16.
 4) Am Frankfurter Münsterportal. Clemen. Porträtstellungen. S. 72.
 5) Vgl. meine Ausführungen: Neue Untersuchungen, S. 332.

Was die Darstellungen anderer Herrscher angeht, so tritt das Schwert auf Miniaturen und Skulpturen bis zur Zeit Ludwig's des Baiern neben dem Pomum nicht auf. Heinrich II. wird allerdings einmal mit Schwert und Lanze abgebildet¹⁾ und eine Brüsseler Handschrift giebt ein namenloses Königsbild mit Scepter und Schwert²⁾, aber wie man sieht, giebt die erste Darstellung keinen König mit Insignien und die zweite dokumentirt durch das wichtigste Königssymbol, das Scepter, die Würde seines Trägers.

Ähnlich ist es mit den Münzen: Wo der König das Pomum trägt, führt er als Gegenstück das Scepter; erst Rudolf von Habsburg begegnet mit Apfel und Schwert.³⁾ Das wesentlichste Beweismaterial bieten auch hier wiederum die Siegel und auf ihnen wird die alte Darstellung mit Pomum und Scepter bis zur Zeit Karl's IV. streng beibehalten. Erst der Genannte führt auf einem Stempel das Schwert, jedoch nicht wie der Reiter der Statuette aufrecht, sondern horizontal in Oberschenkelhöhe. Entsprechend ist Wenzel öfter dargestellt worden, einmal trägt er auch das Schwert über die Schulter. Ruprecht hält die Insignie stets horizontal und erst Sigismund wird mit aufrecht getragenen Schwerte, dem Reiter der Statuette entsprechend, im Bilde wiedergegeben. Friedrich's III. Stempelschneider huldigen wieder der alten Gewohnheit, durch Scepter und Pomum die Königswürde zum Ausdruck zu bringen, erst unter Maximilian und Karl V. überwiegen die Darstellungen mit Apfel und aufrecht getragenen Schwerte, verschwinden jedoch nach dieser Zeit vollständig wieder gegen das Bild mit dem Scepter.⁴⁾

Das Ergebnis weist sonach die Statuette in das 15. bis 16. Jahrhundert und dieser Schluss findet noch durch ein weiteres Argument seine Bestätigung. Der Kaiser sitzt zu Pferde. Eine Vergleichung mit der Reiterstatue Marc Aurel's zeigt deutlich, dass diese für Ross und Reiter unseres Werkes Vorbild gewesen ist.⁵⁾ Die Anlehnung an dieses klassische Werk steht aber nun für das Renaissancezeitalter durchaus nicht einzig da. Verrocchio hat zu seinem Colonna, Donatello zu seinem Gattamelata den Marc Aurel als Vorbild genommen. Ebenso sind, wie

mir Herr Direktor Bode gütigst mittheilte, „der Reiter auf der Piazza de la Signoria von Giovanni di Bologna und andere Reitermonumente aus dieser Zeit offenbar von Marc Aurel beeinflusst.“ In Dresden findet sich eine kleine Kopie des römischen Denkmals, die Filareti (c. 1150) gegossen hat; doch sie ist nicht die einzige; nach Bode's Angabe sind diese Nachgüsse im 15. und 16. Jahrhundert „häufig.“ Wenn sonach die Marc Aurel-Statue den Künstlern der Renaissancezeit ein typisches Vorbild für Reiterfiguren gewesen ist, so ergiebt sich daraus ein Grund mehr, auch die Metzzer Bronze der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert zuzuweisen.

Wir sehen also; in die Zeit, für welche das Aufkommen des Kultus Karl's des Großen die Beschaffung seines Bildes für die Kathedrale wahrscheinlich macht, passt auch die Art der Darstellung. Ja mehr noch, die Beigaben der Figur schließen eine frühere Zeit geradezu aus. Wir werden sonach zu der Annahme genötigt, dass mit dem Aufkommen des Kultus Karl's des Großen sein Reiterbild nicht nur beschafft, sondern auch entstanden ist.¹⁾

Und zu diesem Resultate kommt nun eine Notiz der handschriftlich erhaltenen *Conclusiones capituli*, dass das Domkapitel in Metz im Jahre 1507 bei dem Goldschmied François eine façon de Charlemagne bestellt, und die weitere Bemerkung, dass François seinen Auftrag thatsächlich ausgeführt hat.²⁾ Ja die Notiz sagt noch mehr: da das Domkapitel bei einem Goldschmied arbeiten ließ, so war es ein Werk von Metall, das geliefert wurde. Ist es zu kühn, diesen Eintrag der Kapitelprotokolle mit unserer Statuette in Verbindung zu bringen? Ich meine nicht. Von anderen Figuren Karl's des Großen in der Kathedrale außer der unseren und dem silbernen Nachguss derselben findet sich nirgends eine Spur. Der Schatz einer Kirche wird nicht veräußert, wie der Besitz von Privatleuten, und die natürliche Annahme ist sonach, dass wir in einer der beiden 163 erwähnten Statuetten das Werk sehen, von dessen Anfertigung die Protokolle zu 1507 be-

1) Clemen erklärt hiergegen: Ein reitendes Heiligenbild sei mit wenigen Ausnahmen unerhört. Ganz recht. Aber er weiß nicht, dass Karl's Heiligsprechung von der Kathedrale nicht anerkannt wurde. S. oben die Beschreibung von Calmet.

2) Item lon a ordonne a ceux qui par cydevant ont eu commission de faire faire Charlemagne quilz concordent avec Francoys lorfevre pour la façon et quil soy paye. Ein Blatt weiter: Die Martis septima decima ipsius mensis Novembris: on a conclu de payer a Francois lorfevre pour la façon de Charlemagne et que lon prengue l'argent en la volte.

1) Bamberger Messale, abgeh. bei Staacke, 285.

2) Abbildung bei Putz, Stadtgeschichte des Abendlandes 323.

3) Vgl. Neue Untersuchungen S. 333.

4) Neue Untersuchungen S. 331.

5) Die genauere Ausführung ebenda. S. 332.

richten. Wenn dann von der silbernen Figur erwiesen werden kann, — und das ist geschehen!) — dass sie erst nach 1567 gefertigt wurde, so bleibt für 1507 nur das Werk des Goldschmied François übrig. So weit der Historiker.

Lässt sich nun die Zuteilung des Werkes in das Renaissancezeitalter auch von kunstgeschichtlichem Standpunkte aus rechtfertigen?

Mit dem Brustton der Überzeugung, wie ihn Clemens anschlägt²⁾, ist diese Frage nicht zu entscheiden. Denn seinem Nein steht ein ebenso entschiedenes Ja von Lübke, Riegel, v. Schlosser und Kraus gegenüber. Auch hier wird also mit Gründen gefochten werden müssen, wie nun das für und wider des 9. Jahrhunderts.

In erster Linie wird die Frage zu beantworten sein: Wie war es im 16. Jahrhundert möglich, karolingisches Kostüm zeitgetreu darzustellen, und wie ist es zu erklären, dass der Künstler im Gegensatz zur Auffassung der Zeit ein Bild von Karl dem Großen schuf, das der historischen Figur jedenfalls nahe kommt?

Man würde der Beseitigung dieser Einwürfe ratlos gegenüber stehen, wenn die Statuette nicht gerade in Metz entstanden wäre. Ich habe oben schon jene kostbare karolingische Handschrift mit dem Porträt Karls des Kahlen, die in der Kathedrale aufbewahrt wurde, erwähnt; in derselben Schatzkammer besaß man die sogenannte Virianusbibel mit einer Darstellung desselben Herrschers. Dem frommen Kultus entsprechend, der seit dem 15. Jahrhundert alle möglichen Gegenstände mit Karls des Großen Namen in Verbindung brachte, hielt man nun auch jene Manuskrifte für Geschenke der kaiserlichen Huld. Als „Bible de Charlemagne“ wird der eine Band in einem Inventar des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Das Titelbild stellte also nach der Auffassung des Kapitels Karl den Großen dar, und was lag näher, als dass

1) Seit dem Jahre 1561 wurden die Schätze der Kathedrale veräußert, um die Interessen der Liga zu unterstützen. Am 24. Dez. 1567 verkaufte man für 10000 Frank Kleinodien und Reliquarien; selbst das berühmte goldene Kreuzifix fiel der Politik zum Opfer. „Nichts blieb zurück“ sagt Meunisse, „als Kreuze und römige andere zum Gottesdienst notwendige Reliquien.“ Wäre die silberne Figur schon vorhanden gewesen, so hätte sie bei ihrem hohen Wert — 15 \bar{n} Silber — sicherlich nicht diese Krisis überdauert, umso weniger, als ja der Bronzeguss, den man als gleichfalls vorhanden annehmen musste, die silberne Figur entbehrlich machte.

2) In allen drei Erwiderungen: „Wenn etwas in Betreff der Statuette auf den ersten Blick unumstößlich feststeht, so ist es dies, dass sie kein Werk der beginnenden deutsch-französischen Renaissance sein kann.“

die Kommission, die mit François die façon de Charlemagne vereinbaren sollte, auf jenes ehrwürdige Porträt zurückgriff, in dem es mit gerechtem Stolz entgegen der Vorstellung der übrigen Welt allein das wahre Bildnis des großen Kaisers zu besitzen meinte.

Auf Grund der beiden Miniaturen war nun aber der Künstler ganz und voll in der Lage, die Figur zu schaffen, die wir heute besitzen. Auf beiden Bildern hat Karl der Kahle das Gesicht mit den großen Augen, den hochgeschwungenen Brauen, der edel gefornnten Nase, dem starken Schnurrbarte, die Virianusbibel zeigt die kurzen Stirnlocken. Auf beiden Darstellungen zeigt sich der auf der Schulter mit einer Spange zusammengehaltene Mantel. Dem Psalter entnahm der Künstler weiter Kronreif, Reichsapfel und edelsteingeschmückte Schuhe. Aber der Kaiser sollte wie Marc Aurel zu Pferde sitzen und damit treten die Unterkleidung und die Beingewänder hervor, die bei den Königsfiguren durch den Mantel verhüllt sind. Auch hier boten die Bibelmalereien Aufschluss. Die Begleiter des Königs tragen das kurze Wams, die unter dem Knie durch Bänder zusammengehaltene Hose und die fränkische Beinbinde.

Clemens hat der vorstehenden Ausführung entgegengehalten, eine derartige retrospektive Konstruktion nach Gestalt und Kostüm habe im 16. Jahrhundert keine Parallele.

Das ist ein Irrtum. Seit der Wiedererweckung des klassischen Altertums wussten Gelehrte und Künstler recht wohl, dass Römer und Griechen nicht im Kostüm des 16. Jahrhunderts gegangen sind, und die Künstler gaben diesem Wissen auch lebendigen Ausdruck. Ich erinnere nur an ein Beispiel: den Triumphzug Cäsars von Mantegna. Wenn diese Erkenntnis aber einmal lebendig geworden war, dann lag es nahe, sie überall zur Geltung zu bringen, wo durch Denkmäler die Sitte vergangener Zeiten der Gegenwart überliefert wurde. Solche Vorbilder waren für mittelalterliche Gestalten selbstverständlich ungleich schwerer zu erreichen als für die Figuren des Altertums; die Plastik bot hier wenig Nachahmenswertes und Zeichnungen wie Malereien waren in Klosterbibliotheken vergraben. Doch auch das Bedürfnis war auf diesem Gebiete weniger lebendig; außer Karl dem Großen weiß ich kaum eine Person des Laienstandes, der sich die Künstler jener Zeit in ihren Schöpfungen bemächtigt hätten. Da liegt es nun besonders günstig für unseren Nachweis, dass gerade das berühmteste Bildnis, was je von Karl geschaffen wurde, die Malerei Albrecht Dürer's, gleichfalls retrospektiv gehalten ist. Dürer hat das Ornament

nicht gewählt als blosse Charakteristik der Kaiserwürde — dann hätte er dasselbe nehmen können, in dem er Kaiser Sigismund dargestellt hat — nein er war des Glaubens, dass er in Ornat und Beigaben die Kleider und die Insignien, wie sie Karl persönlich getragen hat, wiedergab. Unter die Ornatstudien, die er zum Bilde gemacht hat, schreibt er: „Das ist des heiligen großen Kaisers Karls Habitus.“ Das Bild selbst aber trägt die Unterschrift:

Das ist der gestalt und biltnus gleich
Kaiser Karlus, der das Remisch reich
Den Teutschen untertanig macht.
Sein kron und kleidung hoch geacht
Zeigt man zu Nurenberg alle jar
Mit andern haltau offenbar.

Die retrospektive Darstellung der Metzger Statuette steht sonach nicht ohne Parallele da. Dass das Metzger Porträt durchaus anders anstiel als das Nürnberger, lag in der Natur der Verhältnisse. Wie Dürer's Bildnis nirgends anders als in Nürnberg, dem Aufbewahrungsort des Krönungsornats, entstehen konnte, so war auch einzig ein Metzger Künstler in der Lage, die Statuette zu schaffen. Nur hier in Metz gab es Porträts karolingischer Zeit, die nach der irrthümlichen Annahme des Kapitels Karl den Großen selbst darstellten. Dürer wie François sind bei ihrem Schaffen von durchaus derselben Idee geleitet gewesen.

DIE KUNST IN DEN VEREINIGTEN STAATEN.

EINDRÜCKE VON EINEM BESUCHE DER WELTAUSSTELLUNG IN CHICAGO.

VON W. BODE.

(Fortsetzung.)



Die große Mehrzahl der amerikanischen Sittenbilder schildern einfache Motive des alltäglichen Lebens, bald aus der höheren, bald aus der untersten Gesellschaftsklasse. Die ersteren sind mit Vorliebe dem amerikanischen

Kreise in Paris entlehnt, die letzteren führen uns meist in das französische Volksleben.

Ein Schüler Gérôme's, *Jules L. Stewart*, hat sich durch seinen „Ball des Jagdklubs“, die „Taufe“, „Auf der Yacht Namouna“ und ähnliche Bilder auf den Pariser Ausstellungen bekannt gemacht. Doch haben diese Bilder meist einen empfindlichen Mangel an Komposition und malerischem Sinn. Eigenschaffen, die sich doppelt fühlbar machen bei dem großen Umfange derselben. *Orestis S. Parsons, Edmund C. Tubbell, Frank S. Holman, T. W. Dering, Robert Reid*, gelegentlich auch *Carl Maur* u. a. m. behandeln ähnliche Motive in verwandter Art, aber mit mehr malerischem Geschick. Heller Sonnenschein breitet sich über die Scene und giebt den Darstellungen eine eigentümlich freundliche, einschmeichelnde Stimmung.

Einzelne dieser Künstler verirren sich zuweilen, in Nachahmung ihrer französischen Vorbilder, in eine gar zu flau Unbestimmtheit der Form, so dass wir die Sonne wie durch eine helle Nebelschicht zu

sehen glauben; dies gilt namentlich für *Reid* und *Dewing*. Neben solchen Bildern erscheint *August Koopman* fast zu plastisch und zu kräftig in den Schatten; er ist darin Bonnat und L'Hermitte verwandt, von denen letzterer auch in seinen Motiven ihm als Vorbild gedient haben könnte. *Engene Vaill*, ein Schüler von Cabanel und Dagnan-Bouveret, ist in seiner „Marine“ tiefer und kräftiger in der Farbe als seine Lehrer, denen er in guter Modellirung und Feinheit des Tones nahe kommt.

Wie *Koopman* und *Vaill*, so malen eine Reihe junger amerikanischer Künstler, die meist in Paris ihre Schule durchgemacht haben und zum Teil dort noch leben, Motive aus dem Leben der unteren Klasse in Frankreich oder Holland. Meister wie *Dagnan-Bouveret* und *Bastien Lepage* sind ihre Vorbilder; aber auch *Israels* und selbst *Max Liebermann* und *Ullde* haben Einfluss auf ihre Richtung gelabt. Die helle Färbung, die duftige Wirkung des Sonnenlichts, gute Zeichnung und Modellirung, eine erststimmungsvolle Auffassung ist fast allen gemeinsam. Nur selten folgen sie ihren Vorbildern bis zu der unbarmherzigen nackten Wiedergabe der Natur und der derben Ausdrucksweise. *Gari Melchers, Walter Gay, Walter Settleton, George Hitchcock, Ch. Sprague Pearce, Walter Mc. Euen* sind sämtlich von der Pariser Ausstellung, zum Teil auch von München und Berlin her bekannt. Sie berühren sympathisch durch ihre schlichte, aber fast ideale Auffassung; der fort-

geschrittenen und fortschrittlichen Richtung unserer Künstler gilt dieselbe freilich als „gar zu anständig“, sie ziehen die derbemalerische Auffassung eines *William Bouffant* vor, der auf der Ausstellung in seinen „Spanischen Sängern“ in der schattenhaften Erscheinung und in der Widerwärtigkeit des Motives seine französischen Vorbilder fast noch überbot. Als ein Nachahmer *Bernard's* in seinem neuesten unmatürlichen lilafarbenen Ton ist mir in der Ausstellung *Roswell, S. Hill* aufgefallen. Auch *Caliga* hat sich denselben

in Chicago Bilder dieser Art ausgestellt, die sich mehr oder weniger durch ähnliche Vorzüge wie ihre gewöhnlichen Genrebilder auszeichnen. Freilich die Frische und Tiefe der Empfindung, jene ungewollte und gerade deshalb so ergreifende religiöse Stimmung, welche den einfachen Bauernscenen *Millet's* innewohnt, fehlt diesen bewussten religiösen Motiven; er fehlt ja auch den meisten ähnlichen Bildern, die in Frankreich oder bei uns gemalt werden. Nur ausnahmsweise erreicht ein *Bastien Lepage*, ein Fritz von Uhde mit aller Mühe und allen Mitteln, was



Jagd auf Elen. Gemälde von G. DE FOREST BRUSH (Aus dem Century Magazine, Bd. XLIII, 1892.)

vagantesten der lebenden Franzosen, zum Vorbilde genommen. Aber diese Bilder sind doch sehr vereinzelte Ausnahmen; im allgemeinen halten sich die Amerikaner in ihren sittenbildlichen Darstellungen ebenso sehr von Übertreibungen und Absonderlichkeiten fern wie in ihren Landschaften.

Wie in Frankreich und bei uns hat sich auch in den Vereinigten Staaten aus dieser Richtung des bäuerlichen Sittenbildes eine genreartige religiöse Malerei herausgebildet, die auch hier meist von denselben Künstlern angeeignet wird. *M. L. Macomber*, *R. Rühl*, *F. M. Du Moul*, *Ch. Sprague Pearce* hatten

Millet voll und nativ zum Ausdruck bringt; jene Religiosität der Natur, die nur der fühlt, der sie so allseitig und tief zu erfassen vermag wie *Jean François Millet* es that.

Ein Künstler eigener Art, weil von ganz abweichender Erziehung, ist *Karl Moor*; heute noch in München ansässig, verrät er die Münchener Schule auch in der Auffassung seiner religiösen Motive, die nicht stimmungsvolle Darstellungen, sondern dramatisch bewegte Zeitbilder zu geben trachten. Seine „Flagellanten“, die auch in Chicago ausgestellt waren, sind das bekannteste Beispiel dafür.

Der realistischen Auffassung der modernsten Malerei müßte, so sollte man glauben, eine Aufgabe ganz fern liegen: die Darstellung des nackten menschlichen Körpers. Dies ist aber keineswegs der Fall; nur ist die Anschauung, von der die Künstler dabei ausgehen, eine andere als sie bei Raffael oder Tizian, bei Baudry oder Feuerbach war. Nicht die Schönheit der Linien, nicht die Schönheit der Fleischfarbe wollen sie zur Anschauung bringen, sondern den eigentümlichen Reiz des nackten Körpers im

jugen Künstlern ausgestellt, die ganz der französischen Richtung folgen. In anderer Art, mit mehr Anspruch auf stilvolle dekorative Wirkung, stroben *B. R. Fitz* und *Kenyon Cox* Verwandtes an. Diese Künstler leiten zu der eigentlichen dekorativen Malerei, die in Amerika namentlich unter dem Einflusse von Puviss de Chavannes steht. Die Hallen des Liberal Arts Building hatten gerade von Kenyon Cox wirkungsvolle Dekorationen der Art aufzuweisen. Die „Thronende Jungfrau Maria“ von *Abbot H. Thayer* hat



Die Verkündigung. Gemälde von M. L. MACOMBER. (Aus dem Century Magazine, Bd. XLV, 1893.)

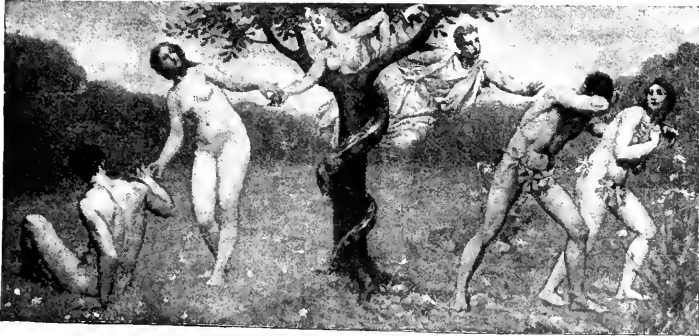
Spiel des Lichts, unter den mannigfachen Reflexen der Umgebung, im geschlossenen Zimmer wie im Freien, im Sonnenlicht wie beim Schein des Feuers. Einer der amerikanischen Maler ist darin einer der modernsten und tüchtigsten, *Alexander Harrison*. Ich brauche nur an die schon erwähnten „Badenden“ zu erinnern, welche die Dresdener Galerie in der letzten Berliner Ausstellung erworben hat, um das Bild des Künstlers in der Erinnerung des Lesers wach zu rufen.

Ähnliche Bilder waren von *J. Allen Weir* u. a.

etwas eigentümlich Feierliches in Komposition und Ausdruck; dabei eine malerisch breite Behandlungsweise und pikante düstere Färbung. Eine phantastisch stilvolle Auffassung ganz für sich hat der in Rom angesiedelte *Ellhu Vedder*. Vedder ist augenscheinlich angeregt durch die Präraffaeliten, und einzelne, namentlich frühere Kompositionen des Künstlers, der im Jahre 1836 geboren ist, sind ganz in der Richtung dieser Künstler; in seinen meisten Darstellungen ist er aber ganz phantastisch auf seine eigene Art. Doch fehlt ihm der malerische Sinn, der seine



LILITH



Lilith - Gemälde von REXYON COX - Arts & Letters Magazine

meisten Landsleute auszeichnet; seine Illustrationen scheinen mir daher vor seinen Bildern, von denen eine größere Zahl in Chicago vereinigt war, entschieden den Vorzug zu haben. Bei *John Lafarge* ist dagegen in seinen biblischen und allegorischen Darstellungen die malerische Begabung so stark ausgesprochen, dass die Komposition darunter nicht selten leidet; erst in der eigenartigen Glasmosaik hat dieser Künstler das Material gefunden, in dem Farbe und Zeichnung zu gleicher, harmonischer Geltung kommen. Die Glasbilder Lafarge's gehören zum Wirkungsvollsten und Stillvollsten, was die amerikanische Kunst bisher geschaffen hat.

Über die amerikanischen *Porträtmaler* genügen wenige Worte; sind sie doch zum guten Teil dieselben Künstler, die wir als Genremaler und einzelne auch als Landschaftler kennen gelernt haben. Vor allen müsste *J. McNeil Whistler* genannt werden, von allen amerikanischen Malern wohl der begabteste. Dadurch, dass er sich Europa, zuerst London und dann Paris zu seinem Aufenthalt gewählt hat, ist er hier wohl in verschiedener Weise bestimmt, aber er hat seinerseits noch stärkeren Einfluss auf die englische und selbst auf die französische Malerei geübt. Die Ausstellung, die Bilder aus einem Zeitraum von nahezu drei Jahrzehnten von Whistler's Thätigkeit aufzuweisen hatte, zeigte, wie er allmählich aus einer kräftigen farbigen Auffassung zu seiner jetzigen nebelhaften Tonmalerei gekommen ist. Aber auch schon in seinen früheren farbigen Porträts ist ihm die malerische Unbestimmtheit der Konturen, die Breite und Sicherheit in der Modellirung, die feine Art, wie die Figur in der Luft wiedergegeben ist, eigentümlich. Allen Jüngeren unter seinen Landsleuten ist Whistler im malerischen Sinn mindestens gewachsen, in seinem rücksichtslosen Ernst, seiner trotzigigen Eigenart, seiner Größe in der Wiedergabe der Form und der Individualität ist er ihnen entschieden überlegen. Neben ihm erscheinen fast alle amerikanischen Porträtmaler etwas zahm und salonhaft; mehr oder weniger macht sich bei ihnen auch eine sittenbildliche Auffassung des Porträts geltend. Dies gilt für *Charles Spangue Proctor*, dessen Farbe leicht etwas hell und matt, dessen Behandlung etwas glatt und nüchtern ist; es gilt auch für *Julien Story* in Paris, *Frank Fowler*, *Johs L. Stewart*, *Earl C. Vinton* und teilweise selbst für *John S. Sargant* in London, der in dem „Mutter und Kind“ betitelten Bilde eines der anziehendsten Bildnisse der Ausstellung geliefert hatte. Für den Laien wie den Künstler gleich ansprechend

sind die Porträts von *William M. Chase*. Ähnlich sind die kleinen, sehr geistreich und malerisch behandelten Frauenbildnisse von *T. W. Dewing*. Tiefer im Ton, aber sehr verwandt in Auffassung und Behandlung sind auch *G. de Forest Brush* und *Albert Thayer*. Die großen Anatomiebilder von *Thomas Eakins* in Philadelphia lassen ähnliche französische Porträtstücke als Vorbilder erkennen; der Künstler hat eine energische, fast derbe Auffassung und kräftige Lichtgebung, die jedoch seine Schatten leicht zu schwarz erscheinen lässt. Als tüchtigster Porträtmaler der älteren Schule gilt *Eastman Johnson*. Sein großes Doppelporträt „Two Men“ ist von ernster, schlichter Charakteristik; aber auch dieses Bild ist zu braunig im Ton und unmalerisch in der Färbung.

Den Genannten steht eine ebenso große Zahl anderer Künstler als Porträtmaler kaum nach; *Carl Marr*, *Geo. Mechers*, *E. Cameron*, *C. D. Wade*, *Fr. W. Fries*, *F. W. Benson*, *C. H. Berk*, *Ch. N. Flagg*, *R. Reid*, *Frau Duracock* u. a. haben tüchtige Bildnisse in Chicago angestellt. Allen ist ernste Vertiefung in die dargestellte Persönlichkeit, schlichte Auffassung und malerische Behandlung mehr oder weniger eigentümlich; aber frische Eigenart, die den wahren Meister macht, fehlt ihnen doch in höherem oder geringerem Maße.

Um ein auch nur annähernd richtiges oder abschließendes Urteil über die *Plastik* in den Vereinigten Staaten zu erlangen, war die Ausstellung in Chicago nicht angethan. Wer nur die im Art Building meist ungünstig und verzerrt aufgestellten Figuren und Reliefs im Auge gehabt hat, musste ein sehr ungünstiges Bild der plastischen Begabung der amerikanischen Künstler mit sich nehmen: einige wenige Porträtbüsten und Figuren ausgenommen, traf die etwa einhundertfünfzig ausgestellten Arbeiten, die sich auf ungefähr fünfzig Künstler verteilten, in höherem oder geringerem Maße der schwere Vorwurf, dass sie die Natur nur in einer befängenen, akademischen Weise wiedergaben. Sie sind sämtlich nüchtern und phantasielos. Eine vorteilhafte Ausnahme machen einige Köpfe, wie das bronzene Kinderköpfchen mit der Mütze von *Olin L. Warner*, eine Frauenbüste von *Paul Bartlett*, eine männliche Büste von *Alfred White* und namentlich ein paar Frauenbüsten des jungen *Herbert Adams* in Brooklyn. Sie sind in vorteilhafter Weise vom Studium der italienischen Büsten des Quattrocento beeinflusst,

auf das diese Künstler in der Schule ihrer Pariser Lehrer hingewiesen wurden. Diese treffliche Schule bekundete sonst nur einige wenige nackte Figuren, wie der „Abend“ von *F. Wellington Backstahl* oder das „Böse Omen“ von *Charles Grafty*.

Es waren dies nur einige wenige Oasen in der

dies in überraschend günstiger Weise gethan. Nur selten standen die kolossalen Bauten oder Figuren, mit welchen die kolossalen Bauten geschmückt waren, in entschiedener Disharmonie, wie z. B. die Gruppen an den Seiteneingängen des Transportation Building, die bei der gebundenen, halb byzantinischen



Die Töchter des Phorkys. Gemälde von ELLIH VEDDER. (AUS AMERICAN ART REVIEW, Bd. I, 1880)

einfrörmigen Wüstenei des akademischen Machwerkes, welche das Art Building aufwies. Aber die amerikanischen Bildhauer hatten außerhalb desselben durch die Dekoration der Bauten und Plätze der Ausstellung in reichem Maße Gelegenheit gefunden, sich in monumentalen Arbeiten zu bethätigen, und hatten

Architektur dieses Baues eine strenge Stilisirung verlangt hätten. Die meisten verdienten das Lob, dass sie am richtigen Platze standen und dass sie in Maß und Bewegung in glücklicher Übereinstimmung mit dem Bau waren. Dies gilt ganz besonders von den Gruppen auf dem Agricultural Building.

ding, von den Tieren und Gruppen am Cort of honor und auf den Brücken, die zu demselben führen, und von den Gruppen des Cowboy und des Indianer am Landungsplatz vor dem Transportation Building. Die meisten dieser Schöpfungen vereinigen monumentalen Sinn und Geschmack mit feinem Naturalismus; ganz besonders in den Tierdarstellungen zeigen sich die jungen amerikanischen Künstler als die tüchtigen Nachfolger von Barye, einem Künstler, der drüben in höchster, wohlverdienter Achtung steht. Solche Arbeiten und die neuesten Statuen, die aus *St. Gaudens' Atelier* hervorgegangen sind, namentlich der Lincoln im Lincoln-Park zu Chicago, lassen für die weitere Entwicklung der Plastik in Amerika das Günstigste erhoffen.

Nach einer Richtung sind uns die amerikanischen Künstler schon seit mehr als einem Jahrzehnt bekannt und selbst in Europa unbestritten

als Meister in ihrem Fach anerkannt, als Illustratoren. Ihre Zeichner wie ihre Holzschneider haben durch die illustrierten Zeitschriften, wie das *Century Magazine*, *Harper's Monthly* u. a., die ihre Verbreitung durch die ganze Welt finden, die Aufmerksamkeit von vornherein auf sich gezogen. Hier ist zuerst die malerische Richtung der neueren Kunst auch in der Illustration voll und ausschließlich zur Geltung gekommen; Künstler wie *Jungling*, *French*, *Kruell*, *Johnson*, *Aikman*, *Bernstron*, *King*, *Wolf*, *Davis* u. a. behandeln den Holzschnitt in derselben freien malerischen Weise, welche die Form in der unbestimmten Wirkung des Lichts aufgelöst erscheinen lässt, wie die modernen französischen Radierer seit *Jacquemart*. Ihre Eigenart weiter zu verfolgen und näher auf die Bedeutung einzugehen, welche diese großen Zeitschriften auf die künstlerische Erziehung und auf die Geschmacksbildung in Amerika gehabt haben, verdient gelegentlich hier eine besondere und eingehende Betrachtung.

ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGES.

VON KARL WOERMANN.

MIT ABBILDUNGEN.

(Fortsetzung.)

V.



Wir kehren zur Familie Menges nach Dresden und ins Jahr 1751 zurück. Dass der bislang allmächtige Oberhofmaler Louis de Silvestre durch die Erfolge des jungen Menges den Boden unter seinen Füßen weichen fühlte, ist erklärlich.

Von „gefälligen Ärzten“, vielleicht von Bianconi, der es erzählt, selbst ließ er sich bezugen, dass das Klima Dresdens sich nicht mehr mit seiner Gesundheit vertrüge, und kehrte nach Paris zurück, wo er mit offenen Armen aufgenommen, ja, am 29. Juli 1752 zum Akademiedirektor ernannt wurde. Dass der dreißigjährige Menges an seiner Stelle Oberhofmaler in Dresden werden würde, erschien von vornherein ausgemacht. Silvestre selbst hatte ihn, wie Guibal erzählt, dem Könige hierzu empfohlen und hinzugefügt: „Sire, voici un jeune homme dont je serais bien jaloux si je n'étais pas si vieux.“ Das königliche Dekret, nach dem

„besagter Hofmaler Menges nunmehr als unser Oberhofmaler von jedermännlich angesehen und geachtet, auch bei aller vorkommenden Gelegenheit also tractiret und geschrieben werden möge“, ist vom 23. März 1751 datirt. Dass sein Gehalt bei dieser Gelegenheit auf 1000 Thaler, oder, wie andere melden, gar um 1000 Thaler erhöht worden, steht in dem Erlass nicht, ja es ist später, da man nichts davon in den Akten zu finden meinte, einmal amtlich in Zweifel gezogen worden. Gleichwohl aber geht aus anderen erhaltenen Urkunden unzweifelhaft hervor, dass sein Gehalt 1751 in der That von 600 auf 1000 Thaler erhöht worden. Verpflichtet war er dabei zu nichts. Alle Arbeiten erhielt er besonders bezahlt. Ja, sein königlicher Wohlthäter gestattete ihm sogar, seine „Pension“ im Auslande zu verzehren.

Je unerquicklicher sich das Zusammenleben des jungen Paares mit dem alten Menges und seiner Freundin in Dresden gestaltet hatte, desto lebhafter sehnte es sich nach Rom zurück. Die beiden



Fieschbildnis von Th. C. Maron, geb. Menges.
(Kgl. Galerie in Dresden.)



Fieschbildnis von Th. C. Maron, geb. Menges.
(Kgl. Galerie in Dresden.)

Schwestern Anton Raphael's schlossen sich ihm an. Ismael blieb mit seiner Haushälterin in Dresden zurück. Als Anton Raphael im September 1751 Dresden verließ, ahnte er wohl nicht, dass er niemals in die Stadt, die doch eigentlich seine Vaterstadt war, zurückkehren werde. In der That aber sah er sie nicht wieder.

Fünf Monate blieb er dieses Mal mit den Seinen in Venedig, wo er bereits den sechs Jahre älteren Giovanni Battista Casanova, der später Akademieprofessor in Dresden wurde, als Schüler annahm. Im Frühling 1752 kamen alle in Rom an; und hier trat nun auch Nikolaus Guibal, sein französischer Biograph, gleich in sein Atelier und sein Haus ein, in dem er täglicher Mittagsgast wurde. In demselben Jahre noch erwählte die Accademia di San Luca, die berühmte alte römische Akademie, Menges zu ihrem Mitgliede, und 1754 wurde er zum Professor der von Papst Benedikt XIV. neu gegründeten kapitolinischen Akademie ernannt. Ehren folgten jetzt auf Ehren, Bestellungen auf Bestellungen. Zunächst malte er für den Duke of Northumberland eine große Copie nach Raphael Santi's berühmter „Schule von Athen“. Das Gemälde schmückt noch das Northumberland House zu Charing Cross in London. Waagen nannte es „die beste Kopie, welche von diesem gepriesenen Bilde gemacht worden“. Dann schuf er für seinen König eine mittelkleine Darstellung der in der Einsamkeit hüßenden, lesenden Magdalena. In der Beherrschung der Technik der Ölmalerei verrät dieses Bild, das jetzt der Dresdener Galerie gehört, einen großen Fortschritt des Meisters. Auf correggesker Grundlage zeigt es doch ziemlich viel selbständiges, wenn auch etwas äußerliches Empfinden, atmet aber auch gerade in der Verschmelzung des Landschaftlichen mit dem Figürlichen und der dadurch bedingten Licht- und Farbenstimmung ein gewisses warmes Eigenleben, dessen man sich bei umfänglicher Betrachtung leicht bewusst werden wird. Als er darauf gerade ernstlich an die Ausführung der großen Himmelfahrt Christi gegangen war, tauchte plötzlich unerwartet sein Vater Ismael mit seiner Katharina wieder in Rom auf. Da sie eine besondere Wohnung bezogen, kamen die Kinder leidlich mit ihnen aus, waren aber doch unangenehm berührt, als ihr sieben- und-sechzigjähriger Vater, wie es heißt, durch die Geistlichkeit gedrängt, sich 1755 entschloss, sich mit Katharina Nützschnerin, die sich endlich auch bequemt hatte, katholisch zu werden, ehelich zu verbinden. Doch mochte es ihnen, da er im nächsten Jahre von einem leichten Schlaganfall betroffen wurde,

ein Trost sein, ihn in guter Pflege 1756 die Heimreise nach Dresden antreten zu sehen, wo der alte Hofmaler wohl schon jetzt nach seiner eigenen späteren Aussage „durch die Gnade des Königs in denen Kasernen zu Neustadt ein freies Quartier assigniret“ erhielt.

Inzwischen war (1755) auch Winckelmann, der große Archäologe, der Vater der Kunstgeschichte im neueren Sinne des Wortes, in Rom angekommen. Auch Winckelmann kam von Dresden und brachte Empfehlungen an den sächsischen Oberhofmaler mit. Menges nahm den über zehn Jahre älteren Gelehrten, der sich bald einen Weltruf gründete, mit offenen Armen auf. Winckelmann wurde täglicher Gast im Menges'schen Hause, sei es zur Tafel, sei es zum Kaffee. „Diese Bekanntschaft ist mein größtes Glück in Rom“ schrieb der freundschaftsdurstige Gelehrte 1756 nach Hause. Es ist merkwürdig, dass die Männer, die sich jetzt um den jungen Menges drängten, um von ihm zu lernen oder seine Gastfreiheit auszunützen, meist bedeutend älter waren als er. Er aber bildete jugendfrisch, schmuck, arbeitsam, an der Seite seiner bildschönen und lebenswürdigen Gattin mit vollem Bewusstsein den Mittelpunkt eines Kreises, in dem man nichts Geringeres beabsichtigte, als den Umsturz der ganzen Barock- und Rokoko-Kunst und den Wiederaufbau eines neuen, reineren, edleren Kunsttempels. Winckelmann und Menges, die innige Freundschaft schlossen, ergänzten sich gegenseitig in diesem Streben und arbeiteten einander in die Hand. Die übrigen Freunde Anton Raphael's behaupteten, alles was Winckelmann von Kunst verstehe, habe er von Menges gelernt; die Anhänger Winckelmann's meinten, nur an seiner Hand sei der berühmte Praktiker auch zum Forscher, Gelehrten, ja, später zum Schriftsteller geworden. Die Ausgrabungen antiker Wandgemälde in Rom und nicht lange darauf in Herculaneum und Pompeji erweiterten jetzt auch die Kenntnis der antiken Malerei. Durch sie und durch Winckelmann beeinflusst, der das einzige Heil der Welt in der Nachahmung der alten Griechen sah, fing Anton Raphael Menges bald an, neben der Nachahmung Raphael's, Correggio's und Tizian's auch noch die Nachahmung „der Antike“ auf sein Banner zu schreiben; und was er einmal auf sein Banner geschrieben, das führte er mit der eisernen Willenskraft, zu der er erzogen war, auch aus. Doch kam dieser neue Stil des Meisters erst um 1760 zum Durchbruch. Zunächst sehnte er sich vor allen Dingen darnach, sich in der großen Freskomalerei zu versuchen. Als sich daher die Mönche von S. Eusebio mit der Bitte an ihn wandten, er möge ihnen ihre

Heiligen in der himmlischen Herrlichkeit an die Decke ihrer Kirche malen, nahm er diesen Auftrag mit der größten Bereitwilligkeit an, obgleich die guten Cölestinermonche ihm außer freiem Gerüste nicht mehr als 200 Scudi dafür anzubieten hatten. Bianconi erzählt zwar, Menges habe dies Deckengemälde ganz umsonst gemalt. Aber Bianconi war damals noch nicht in Rom. Das Zeugnis Azara's, dass er es für 200 Scudi gemalt, ist daher in diesem Falle vorzuziehen.

Bahnbrechend erschien diese Arbeit den Zeitgenossen, insofern sie zum erstenmal mit dem seit zwei Jahrhunderten siegreichen Grundsatz brach, ein Deckengemälde in der „Untersicht“ für die Perspektive des unten in der Mitte stehenden Beschauers anzuordnen, vielmehr, wenn auch noch nicht ganz streng, zu der älteren Gewohnheit zurückkehrte, es so zu konstruiren, dass der am Eingange stehende Beschauer es aufrecht vor sich zu haben meint. Die That war um so kühner, als das „di Sotto in Sü“

ja gerade von Correggio, dem Abgott Anton Raphael's, ausgebildet worden war. Das ungewöhnlich lange, schmale Deckenfeld veranlasste ihn, sein Bild dreitheilig zu gliedern. Unten ist der berühmte Engelchor dargestellt, in der Mitte schwebt der Heilige im Messgewand, oben leuchtet das Auge Gottes in der Himmelsglorie. Antikisirend ist die Haltung dieses Gemäldes noch durchaus nicht; es zeigt sogar noch Anklänge an die alte Überlieferung, aber damals, sagt Justi, habe man nur das Neue in dem Bilde gesehen, „das kräftige in Fresko unerhörte Kolorit,

die Mäßigung in den Verkürzungen, die Beruhigung des himmlischen Tumults, die schönen jugendfrischen Engelköpfe, die einmal von der Schminke und den Grimassen des Balletts noch unverdorben waren, überhaupt die gehaltvolle, solide Behandlung, nachdem der Manierismus zuletzt zu einer ganz gespenstischen Unwirklichkeit ausgehöhlt war“. Jakob Burckhardt meint sogar, das Bild sei „nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affektes wieder die erste

ganz feierliche und würdige Darstellung“. Was will man mehr? Wenn der Verfasser dieses Aufsatzes, anstatt sein eigenes Urtheil über alle einzelnen Bilder Menges' in den Vordergrund zu rücken, öfter, als es sonst seine Art ist, anderen lebenden Fachgenossen das Wort zu ihrer künstlerischen Würdigung lässt, so thut er das lediglich in der Absicht, den Helden seiner Erzählung nicht zu kurz kommen zu lassen. Die Befürchtung übrigens, die Reber 1877 aussprach, das Bild werde mit der Kirche, die es schmückt, der neuen collini-



Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes
Miniatur von A. R. MENGES in der Gemäldegalerie in Dresden.

sehen Stadtanlage weichen müssen, ist bis jetzt glücklicherweise noch nicht eingetroffen. Kirche und Bild sind noch unverseht.

Bei der Arbeit in S. Eusebio wurde Menges von seinem Lieblingsschüler Anton Maron unterstützt, der 1733 in Wien geboren, später ein berühmter Bildnismaler wurde, als „Pittor primario e direttore in Roma dei pensonarj Germani“ jedoch seinen Wohnsitz hauptsächlich in Rom behielt. Um die Zeit, da sie zusammen an dem Deckenbilde des heiligen Eusebius malten, gab Anton Raphael ihm seine

Schwester Theresia Concordia zur Frau, die ihm, obgleich sie acht Jahre älter war als er, nur zwei Jahre im Tode vorausging. Anton von Maron starb 1808, Theresia Concordia starb 1806 in Rom. Juliane Charlotte Menges aber zog sich, als ihre Schwester sich verheiratete, ins Kloster Belvedere bei Jesi in der Marca d'Ancona zurück, wo sie, wie aus Urkunden, die in Dresden verwahrt werden, hervorgeht, als Klosterfrau den Namen Maria Sperandia führte und 1780 noch am Leben war.

Gleich nach dem Deckenbilde in S. Eusebio führte Anton Raphael Menges, den der Abt dieser Kirche seinen Ordensverwandten empfohlen hatte, noch ein Altarbild für die Benediktinerkirche zu Sulmona, der abgelegenen Geburtsstadt Ovid's in den Abruzzen, aus. Dieses Gemälde, das von den Zeitgenossen, die es entstehen sahen, zu den Hauptwerken des Meisters gerechnet wird, stellt den heiligen Benedikt in der Einöde dar. Vermutlich befindet es sich noch an dem Platze, für den es gemalt worden. Keiner der neueren Schriftsteller hat es beschrieben oder gesehen; auch der Verfasser dieses Aufsatzes nicht.



Kunsth. Christian Pastellbild von A. R. MENGES. (Kgl. Galerie in Dresden.)

VI.

Während Anton Raphael Menges um die Mitte der fünfziger Jahre in Rom von den Kunstfreunden aller Länder umdrängt wurde, ließ der sächsische Hof ihn keineswegs aus den Augen. Maria Amalia,

die Tochter August's III., die an den König Karl IV. von Neapel verheiratet war, wünschte den berühmten jungen Oberhofmaler ihres Vaters in ihrer schönen vom Vesuv überragten Residenzstadt zu begrüßen. August III. ließ es dem Meister daher nahe legen, dass er sich an den neapolitanischen Hof begeben und sich demselben zur Verfügung stelle. Der Briefwechsel, den der sächsische Premierminister Graf Brühl hierüber mit Menges führte, zog sich jedoch

jahrelang hin. Die in französischer Sprache geschriebenen Briefe aus den Jahren 1755 und 1756 befinden sich im sächsischen Hauptstaatsarchiv. Sie geben uns ein anschaulicheres Bild von Menges' Gesinnungen und Empfindungen, als die Geschichten, die seine Biographen von den angeblichen Ränken der neapolitanischen Künstler erzählen, die seine Reise nach Neapel zu hintertreiben und ihn durch falsche Vorspiegelungen jahrelang abgehalten haben sollen, den Wünschen des sächsischen und des neapolitanischen Hofes nachzukommen. Nach-

dem Brühl dem Meister am 5. Mai 1755 zuerst mitgeteilt, dass der König „pour complaire aux instances de Son Auguste fille“, ihm die Erlaubnis gebe, nach Neapel zu gehen, sobald er das große Gemälde für die katholische Kirche in Dresden vollendet habe, antwortete er am 30. Mai aus Rom zuerst sehr erstaunt darüber, dass er eine Erlaubnis erhalte, um die er gar nicht nachgesucht habe („que je reçois une permission d'aller à Naples laquelle je n'avois pas demandée“) und bittet sich dann Weisungen aus, ob er auf

sächsische Staatskosten als ein von Seiner Majestät gesandter Maler nach Neapel gehen, oder mit dem neapolitanischen Hofe wegen seiner Schadloshaltung unterhandeln solle. Brühl antwortete am 16. Juni „par ordre exprès du Roi“, es sei des Königs Wille, dass er sich an den Hof von Neapel begeben, der übrigens bei seiner anerkannten „générosité“ nicht verfehlen werde, ihn für die Werke, die er dort

In einem Briefe vom 5. Mai 1756 bittet Menges den Grafen Brühl um Zahlung der Rückstände, bietet sich zum Vermittler bei Gemäldeankäufen an und berichtet dann, der Fürst von Francavilla habe ihn gefragt, ob er einen Vorschuss für seine bevorstehende Reise nach Neapel verlange, „sur quoi je lui ai répondu que je me remet à la Générosité et que je ne demandai rien en avance“ (sic). Am 31. Mai ant-



Kurprinzessin Maria Antonia Pastellbild von A. R. MENGES. (Kgl. Galerie in Dresden.)

malen werde, zu entschädigen, ohne dass er nötig habe, vorher darüber zu unterhandeln. Am 5. Juli antwortete Menges kurz, er werde nicht verfehlen zu gehorchen, sobald er das große Altarbild vollendet haben werde. Ein Jahr später aber war er immer noch nicht abgereist. Der siebenjährige Krieg warf bereits seine Schatten voraus. Seit dem September 1755 waren die sächsischen Ehrengelalte an Menges und seine Schwestern nicht mehr bezahlt worden.

wortet Brühl darauf: „Pour ce qui regarde les offres de la Cour de Naples, vous avez très bien fait de n'avoir rien demandé, aussi ne convient-il pas à une personne engagée au Service du Roi de faire des conventions, mais de laisser le tout à la générosité de LL. MM. Siciliennes.“ — Nun aber wurde Menges ungeduldig. Am 25. Juni 1756 schrieb er an Brühl: Ich fühle vollkommen die Richtigkeit der Bemerkungen Eurer Excellenz in Bezug auf die Anfragen von

Neapel, erwarte nun aber von der Gnade Eurer Excellenz auch die Mittel, ihnen folgen zu können, („les moyens de pouvoir les exécuter“). Menges scheint fast der größere Diplomat von beiden gewesen zu sein. Als Brühl, der alle Hände voll mit dem Abschluss der Bündnisse und den Kriegsvorbereitungen gegen Preußen zu thun hatte, nicht gleich antwortete, schrieb er am 3. Juli noch einmal: Der Herzog von Gerizano habe ihm nochmals Geld und Reisekosten angeboten, er aber habe, seinen Weisungen entsprechend, abermals abgelehnt; nun müsse Brühl aber auch Ernst machen und Geld schicken: 100 Zechinen monatlich

viel zu hoch, sie sei „au delà de la dépense d'un ministre“. — Vierzehn Tage darauf wurde Sachsen vom Heere Friedrich's des Großen überschwemmt. Brühl schickte natürlich kein Geld, und Menges' Reise nach Neapel zog sich noch fernere zwei Jahre hinaus.

In Rom hatte er, wie wir gesehen haben, auch noch genug zu thun. In Rom beschäftigte ihn, nach der Vollendung des Deckenbildes in S. Eusebio, die Ausführung des Altarbildes für Sulmona. In Rom wollte gleich nach seinem Regierungsantritt 1758 Papst Clemens XIII aus dem venezianischen Hause



Friedrich August der Gerechte als Kind
Pastellbild von A. R. MENGES. (Kgl. Galerie in Dresden.)

gebe er in Rom aus; zweihundert Zechinen monatlich werde er auf der Reise gebrauchen; Brühl möge sofort 1000 Zechinen schicken, auf die er übrigens bereit sei, sich sein rückständiges Gehalt anrechnen zu lassen, sonst könne er die Reise nicht unternehmen „comme un peintre envoyé par un Roy à un autre Roy“. Jetzt war an Brühl die Reihe ungeduldig zu werden. Er beschwert sich in einem Briefe vom 26. Juli 1756, dass Menges ihm immer missverstehe. „Vous avez mal fait de refuser l'offre de Mr. le Duc de Gerizano; et vous ne deviez rien demander, pour ne pas faire une marchandise, mais accepter ce qu'on vous offre.“ Seine Geldforderung aber sei

Rezzonico von ihm gemalt sein; und Menges malte ihn zweimal; das eine der Bildnisse befindet sich jetzt in der Pinakothek zu Bologna. In Rom führte er nun aber doch auch schon für den König von Neapel das Altargemälde der Darstellung Mariae im Tempel aus, das noch heute die mit Marmor, Gold und Lapislazuli verschwenderisch ausgestattete Kapelle des Lustschlosses Caserta schmückt.

Dieses Bild selbst zu überbringen und seine ferneren Dienste anzubieten, reiste er endlich um die Jahreswende 1758 auf 1759 nach Neapel. Mit dem dortigen Hofe sich zu einigen, hatte er inzwischen ja Zeit genug gehabt. In Neapel fand er

alles in Aufregung und Umwälzung begriffen. Der König von Spanien war gerade gestorben. Karl IV. von Neapel bestieg als Karl III. den spanischen Königsthron. Sein Sohn, der blutjunge Ferdinand IV., blieb als König beider Sizilien zurück. Obgleich das kunstsinigste Herrscherpaar im Begriffe war, nach Madrid abzureisen, nahm es sich doch die Zeit, Mengs aufs lebenswürdigste zu empfangen. Der König und die Königin waren so entzückt von dem jungen deutschen Maler, dass sie sofort beschlossen, sich nicht mehr von ihm zu trennen. In Neapel sollte er nur einige Hofdamen und den jungen König Ferdinand IV. malen, dessen geschmackvoll angeordnetes und liebevoll durchgeführtes jugendliches Bildnis sich im Madrider Museum (ein anderes im Neapler Museum) erhalten hat. Dann sollte er nach Madrid nachkommen. Unter Bedingungen, wie sie noch niemals einem Künstler gestellt worden waren, sollte er erster Maler des Königs von Spanien werden; 6000 Scudi = 24 000 Mark (man vergegenwärtige sich dazu den damaligen Geldwert!) Jahresgehalt, freie Wohnung, Wagen, Pferde und Bedienung wurden ihm angeboten. Mengs nahm um so unbedenklicher an, da die Gehaltzahlung von Sachsen längst ganz ausgeblieben war und er sich daher nicht mehr an den dortigen Hof für gebunden hielt. Auch blieb er ja in der Familie August's III., und diesem mochte es bei der großen Geldnot, in die er durch die Drangsale des siebenjährigen Krieges geraten war, nicht unlieb sein, seinen berühmten Oberhofmaler an seine Tochter abzutreten.

Sofort konnte Mengs aber noch nicht nach Spanien abreisen. In Rom hatte er dem Kardinal Albani versprochen, seine Villa mit einem Deckengemälde zu schmücken. Auch zahlreiche andere Aufträge hatte er dort noch zu erledigen. Er verbrachte zunächst noch zwei arbeitsreiche Jahre in der ewigen Stadt. In den Arbeiten, die er um 1760 dort ausführte, kam in Stil und Stoffen seine durch Winckelmann veranlasste antikisirende Richtung nun erst voll zum Durchbruch: hatte er in Neapel doch auch schon Gelegenheit gehabt, einen Einblick in die herculanischen Entdeckungen zu thun!

Das Deckengemälde in der Villa Albani zu Rom ist Mengs' bedeutendstes Werk außerhalb Spaniens. Raphael Morghen stach es. Alle Welt bewunderte es. Es ist noch heute in voller Farbenfrische erhalten. Dargestellt ist Apollon, auf dem Parnass von den neun Musen umringt, im Begriff, einer neben ihm thronenden Dichterin den Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen. Hier sind die letzten Reste

der „Untersicht“ verschwunden. Das Bild ist nur von einer Seite zu sehen, als sei es ein an die Decke geheftetes Wand- oder Tafelgemälde. Um aber zu zeigen, dass er, wenn er wollte, auch „di sotto in su“ malen konnte, stellte Mengs in den beiden kleineren Seitenteldern der Decke zwei Genien in der alten, für die Untersicht verkürzten Art dar. Es ist nicht nötig, hier auf das bekannte Hauptbild näher einzugehen. Friedrich Pecht sagt nach einigen Einschränkungen, er wisse auch heute noch niemand in ganz Europa, der ein Bild in Fresko so zu malen im Stande wäre und auch nur halbwegs in so dringende Gefahr dabei geraten könnte, wie Mengs, mit Raphael selbst verwechselt zu werden. Dass freilich, von anderen Vorzügen abgesehen, die Gestalten auf Raphael's Parnass im Vatikan in viel innerlichere und lebendigere Beziehung zu einander gesetzt sind, als dies auf Mengs' Bilde geschehen, ist schon oft bemerkt worden; und dass der antikisirende Zug, der hier in des Meisters Linienführung hinein gekommen ist, nicht eben erwärmend wirkt, ist selbstverständlich. Die Stilwandlung, die Mengs durchgemacht, wird besonders deutlich, wenn man seine Dresdener Magdalena mit diesem Bilde vergleicht.

Einen aus Azara's Besitze stammenden Entwurf zum Parnasse bewahrt die Ermitage zu St. Petersburg. Dies ist eins der wenigen Bilder, auf die der Meister seinen Namen gesetzt. Die Inschrift lautet: ANT: RAPH: — MENGES — SAXO — MDCCLXI. — Es ist beachtenswert, dass er sich hier noch ausdrücklich als Sachsen bezeichnet.

Ein anderes antikisirendes Bild, das Anton Raphael um diese Zeit malte, war „Kleopatra zu Füßen des Augustus“. Er malte es für einen gewissen Mr. Hor in England. Ein lehrreicher Brief des Meisters an Mr. Hor, in dem er sich eingehend über dieses Bild auslässt, hat sich erhalten (Fea p. 370). Er schrieb ihm am 27. Juni 1761 in Rom, nicht lange vor seiner Abreise nach Spanien. Vielleicht ist dies Mengs' Bild „Antonius und Kleopatra“, das sich nach Waagen (Treasures of Art I p. 394), der es jedoch nicht selbst gesehen, im Stourhead House in Wiltshire befand. Jedenfalls ist es nicht das von R. Earlom 1754 in Schwarzkunst vervielfältigte Gemälde des Meisters, das ebenfalls eine Zusammenkunft zwischen Augustus und Kleopatra darstellt. Denn einerseits passt die Beschreibung jenes Bildes nicht zu diesem, auf dem Cäsar am Lager der Kleopatra sitzt, andererseits befand sich das Original des Earlomschen Blattes 1754 im Besitze des Generals von Callenberg in Dresden und Earlom stach es

nach einer Seydelmann'schen Zeichnung. Jetzt aber befindet es sich in der Galerie Czernin zu Wien. Seiner Formensprache nach wirkt es wie ein Nach-

klang der Kunst N. Poussin's oder wie ein Vorklang der Art J. L. David's.

* * *
(Fortsetzung folgt.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

KUNSTGESCHICHTLICHE FINDLINGS.

Eine Radirung des Prinzen, jetzigen Königs Albert von Sachsen (1841). Es dürfte wenigen bekannt sein, dass Sr. Majestät der König Albert von Sachsen einst, als das siegreiche Schwert noch in der Scheide ruhte, auch den Griffel geführt hat. (Eine Bleistiftzeichnung — bürgerl. Kopf — aus dem Jahre 1841 und an den Erzieher von Longau geschenkt, befindet sich schon lange im K. S. Hauptstaatsarchiv.) In einer Berliner Autographenauktion, die ich 1886 dienstlich besuchte, kam mir nun ein Exemplar der seltenen Radirung des dreizehnjährigen Prinzen aus dem vorgenannten Jahre vor, die sich jetzt ebenfalls in der erwähnten Aktenammlung befindet. Dargestellt ist angeblich Herzog *Albrecht der Beherzte*, der Stammvater des Königshauses Sachsen. Auch sonst ist dieser erlauchte Ahnherr früher nach dem Porträt Kurfürst Friedrich des Weisen (?) dargestellt worden. Vielleicht können diese prinzlichen Arbeiten einmal wiedergegeben werden. Heute genüge der Hinweis auf das denkwürdige Stück und dessen hohen Schöpfer, dessen Name auch daruntersteht.

Blasewitz-Dresden.

THEODOR DISTEL.

Ein Haydn-Porträt von Röslor (1799). Im Nachlasse des am 16. Dezember 1842 zu Leipzig verstorbenen weimarschen Hofrats *Johann Friedrich Rochlitz*; befand sich u. a. auch ein Porträt *Haydn's*, welches *Felix Mendelssohn-Bartholdy* nebst einem Schenkungsschreiben erhielt.!) In den betreffenden Akten des Amtsgerichts Leipzig Nr. 4 (K. S. Hauptstaatsarchiv Nr. 512 von 1887 wird als Maler desselben *Anton Graff* genannt. Verzeichnet nun auch *Muther* in seiner *Graff-Monographie* dieses Bild nicht, so forschte ich ihm, da dort z. B. auch die von *Bertrand* der K. Gemäldegalerie zu Dresden geschenkten Stücke desselben Künstlers unerwähnt geblieben sind, weiter nach und fand es endlich im Besitze der Tochter *Mendelssohn's*, Frau *Marie Beerle*, Norfolk Lodge, London. Die von *Rochlitz* in seinem bereits gedruckten Testamente beehrten handschriftlichen Bemerkungen eigener Hand befinden sich noch darauf, wie auch genannte Dame das angezogene *Rochlitz'sche* Schreiben bewahrt. Danach ist das Porträt nun nach dem Leben in Sitzungen und zwar von *Johann Karl Röslor* (geb. zu Görlitz am 18. Mai 1775, gest. zu Dresden am 20. Februar 1815, 1799, kurz nach des Originales zweitem Londoner Aufenthalte, gemalt und ihm sprechend ähnlich. Eine große Sammlung von Stichen u. s. w. vermachte übrigens *Rochlitz* der Großfürstin *Paulowna*. Die Sammlung ist dem Großherzoglichen Museum zu Weimar einverleibt worden.

Dresden.

THEODOR DISTEL.

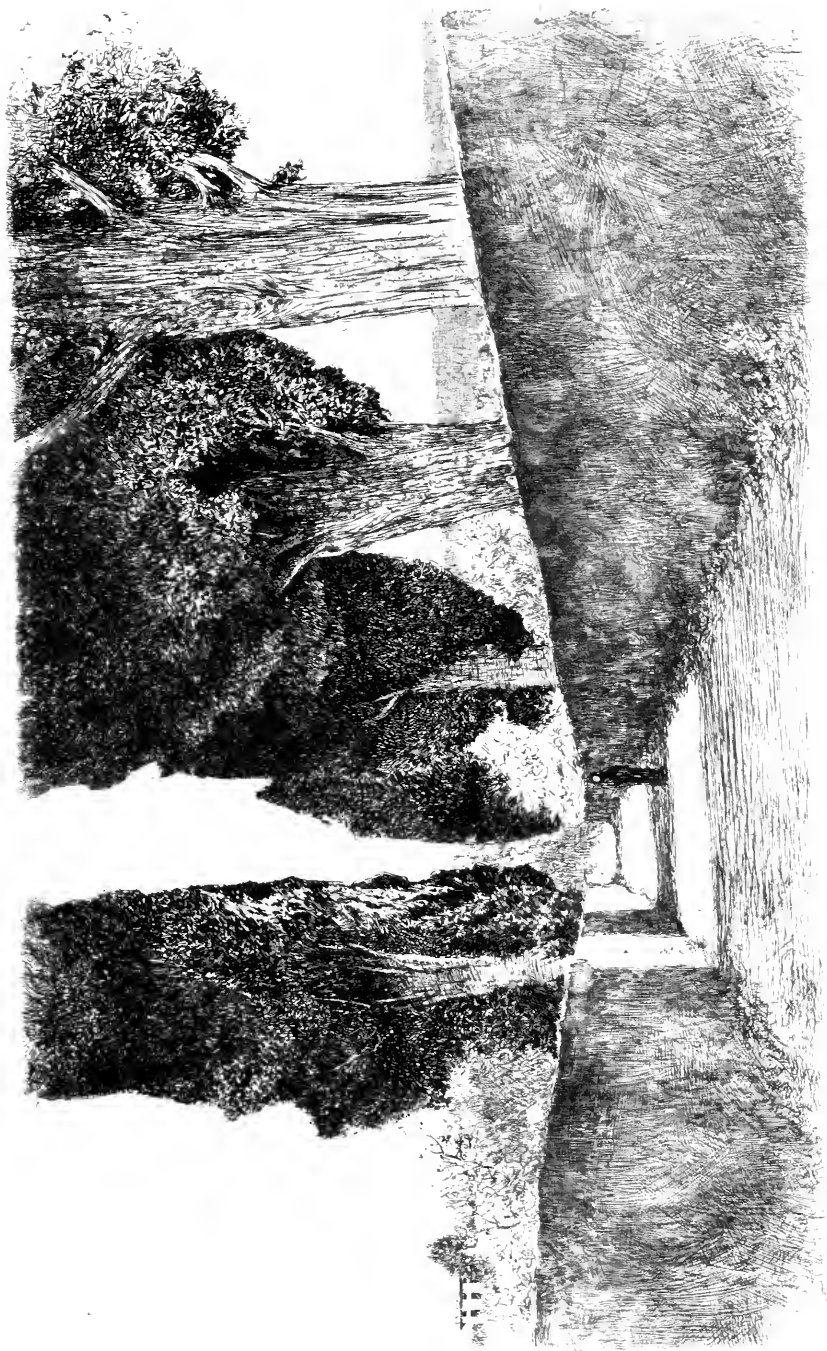
!) Seine eigenhändig vollzogene Quittung darüber liegt bei den angezogenen Akten.

Die Frühjahrsausstellung der Seession in München (Verein bildender Künstler Münchens) ist am 15. März vormittags 10 Uhr ohne weitere Feierlichkeiten eröffnet worden, eine moderne Elitbilderschau von so eigenartigem Gepräge, wie es kaum je eine deutsche Ausstellung aufwies. Ein eigentümlich frischer, freudiger Zug geht durch diese Bilder, es spricht alles so unmittelbar, so persönlich zum Beschauer, und wenn auch durchaus skizzenhafte und flüchtige Schöpfungen nicht überwiegen, so berührt andererseits gerade das Fehlen mühsam und mit großem Apparat geschaffener Ausstellungsbilder angenehm und behaglich. Zudem hat wohl noch nicht leicht eine Hängekommission unter so günstigen Bedingungen gearbeitet wie hier. Die relativ geringe Zahl von Kunstwerken — 315 Nummern zählt der Katalog — konnte in den geräumigen Sälen unter Aufwendung jeder denkbaren Rücksicht auf Licht, Farbenlänge der Umgebung u. s. w. untergebracht werden, so dass jedes Bild für sich allein in Muße und ohne jede Störung aus der Nachbarschaft betrachtet werden kann. Wie sehr dies den Genuss des Beschauers erhöht, wird von allen Besuchern dankend anerkannt. Mit wenigen Ausnahmen sind die bekanntesten älteren und jüngeren Mitglieder der Seession vertreten, ferner zahlreiche andere Münchener Künstler, auch Mitglieder der „Münchener Künstlergenossenschaft“ und Ausländer. Die Ausstellung dauert bis zum 1. Mai. Schon am ersten Tage wurden von S. K. H. dem Prinzregenten, sowie von Privaten Gemälde gekauft.

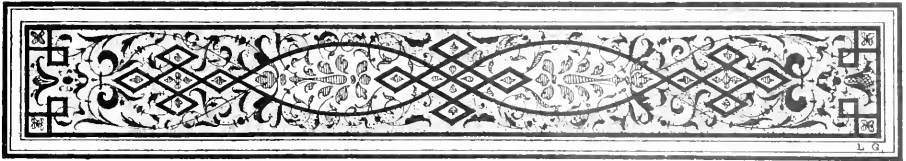
Berlin. Im Kunstauktionshause von *R. Lepke*, Kochstraße 28/29, kommt am 10. April und den folgenden Tagen die Aquarellsammlung des Herrn *Ferdinand Schönmann* zur Versteigerung. Dieselbe umfasst 801 Nummern, unter denen die Namen unserer bedeutendsten Aquarellisten vertreten sind. Auch die sehr praktischen drei Aufbewahrungsschränke kommen mit zur Versteigerung. Der Katalog ist schon erschienen und wird von der genannten Firma auf Wunsch kostenfrei zugesandt.

Die landschaftliche *Radirung* von *F. Völling* (München), welche diesem Heft beiliegt, errang bei dem von uns ausgeschriebenem Wettbewerb einen zweiten Preis. Es ist ein erstes Motiv italienischen Charakters von eigentümlicher Poesie, durch die groß und feierlich wirkenden Cypressen an Böcklin'sche Landschaften erinnernd. Auch die dunkle Gestalt, die zwischen den hohen Gartenmauern einsam daherschreitet, klingt an den Baseler Meister an. Der Radirer ist in der Behandlung der Platte jedem Detailreiz aus dem Wege gegangen; an einzelnen Punkten wünschte mancher Betrachter des Blattes daher vielleicht mehr Vollendung. Aber dafür wirkt die Ätzkunst hier in ihrer vollen Frische und Schlichtheit; es mischte sich nichts Äußerliches ein in den bestimmt und gehalten angeschlagenen Ton.









ZAKYNTHOS.

Zwei venetianische Renaissancepaläste.

MIT ABBILDUNGEN.

ANTE—fior del Levante! Man muss wochenlang unter den Bauern des Peloponnes gelebt haben und, von Pyrgos kommend, in den Hafen von Zante einfahren, um diesen jauchzenden Ruf recht aus vollem Herzen auszustoßen.

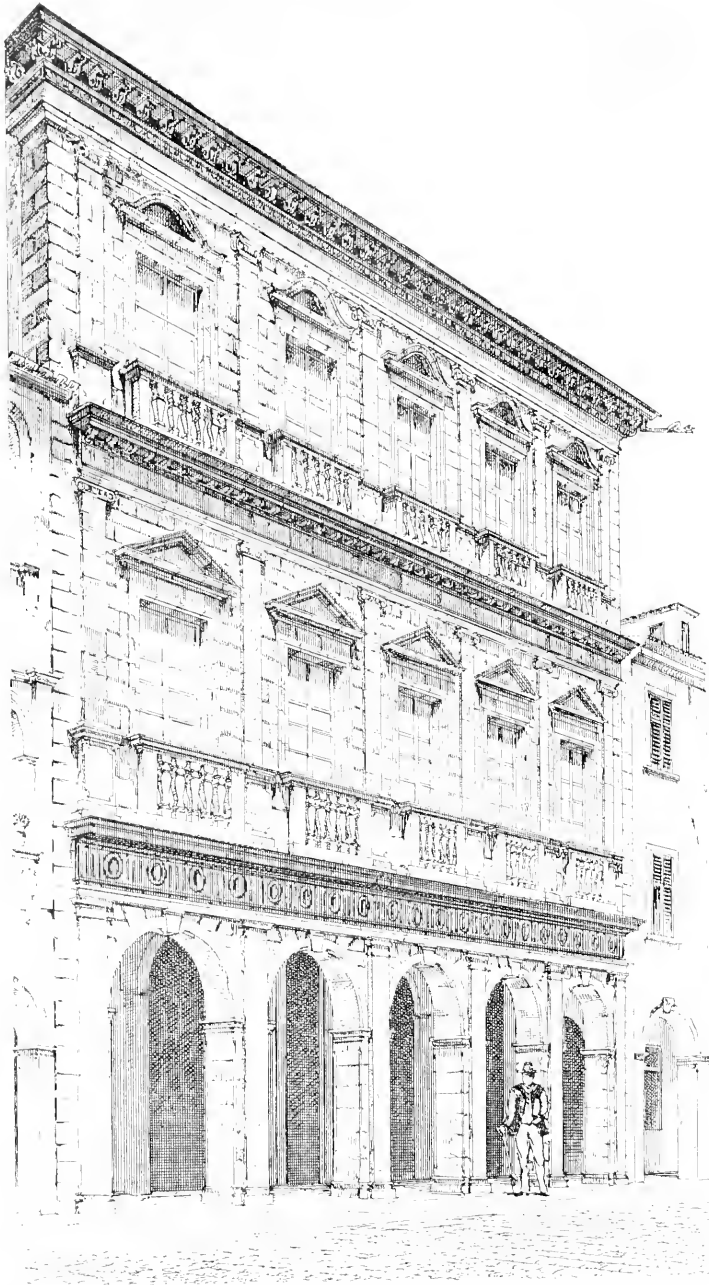
Endlich wieder europäische Kultur, endlich wieder ein Stadtbild, das schon in der Gesamtanlage Geschmack, beim Näherkommen sorgsame Pflege verrät. Endlich wieder eine Atmosphäre, in der es nicht ausschließlich nach Hammel riecht und bäurische Schlaueheit die einzig gangbare Münze ist, mit der man zu rechnen hat. Kurz, endlich wieder Menschen, die noch etwas anderes kennen als die gemeinsten Lebensinteressen und Erholung suchen im Genusse geistiger Güter.

Ein halbkreisförmiger Hafen und ein dominirender Berggrücken im Hintergrunde, die Ablänge und Quais entlang die Häusermasse, — diesen verbreiteten Typus zeigt auch die Hauptstadt der Insel Zante. Zur Rechten des Einfahrenden die Piazza mit den der Öffentlichkeit dienenden Gebäuden, die andere Seite zur Linken abschließend mit einem vorgeschobenen Kirchenbau. Der Berggipfel gekrönt von einem imposanten Kastell, um das herum Gärten, in südlicher Üppigkeit prangend, sich hinziehen und eine Straße verdecken, die rechts über die Passhöhe nach dem Inneren der Insel führt. Dort oben eröffnet sich dem Blick das wunderbarste Panorama: auf der einen Seite die See und die Küsten des Peloponnes, auf der anderen eine weite Ebene, von einzelnen Häusern belebt, die, zwischen die Saattfelder eingestreut, bis hoch hinauf an die

Abhänge der umschließenden Höhen reichen. Zu Füßen malerisch aufgebaut der Hafen, die Stadt, das Kastell selbst und die herrliche Vegetation. Der des öden Peloponnes müde Wanderer erlabt sich an dieser Fernsicht und wird durch die Natur selbst, wie durch die höhere Kultur auf die Nähe Italiens hingewiesen.

Diesen Eindruck verstärkt ein Gang durch die Stadt. Dieselbe gruppiert sich um die von der Piazza nach dem anderen Ende, dem Hafendamm parallel, zwischen den Häusern sich hinziehende Mittelstraße, die schon darin oberitalischen bzw. ursprünglich syro-byzantinischen Ursprung zeigt, dass die Trottoirs beiderseits von Kolonnaden überdeckt werden. Ich greife aus der Masse beachtenswerter Bauten zwei an dieser Hauptstraße stehende Paläste heraus, von denen ich weder Namen noch Vorgeschichte kenne. Vielleicht existiren sie selbst heute nicht mehr in dem Zustande, den meine photographischen Aufnahmen aus dem Jahre 1889 zeigen, vielleicht haben die furchtbaren Erdbeben der letzten Zeit auch sie vernichtet.

Der eine Palast, ein massiver Quaderbau von zwei Stock Höhe und fünf Axen Breite, tritt mit jener ersten Würde auf, die seine florentino-römischen Ahnen offenbar macht. In indirekter Abfolge vom Palazzo Rucellai und der Cancellaria abstammend, zeigt seine Fassade das System von drei übereinandergestellten Pilasterordnungen, doch so, dass ihm durch Verschärfung aller Ausdrucksmittel deutlich der Charakter des hohen 16. Jahrhunderts aufgedrückt wird. Die beiden unteren Stockwerke halten sich an das, seit 1500 etwa durch Bramante eingeführte dorische Schema des Marcellustheaters: schwere, massive Pfeilermassen bilden die unteren



Palast in Zante.

Arkaden. Der durch geränderte Keilsteine gegliederte Bogen reicht bis an den Fries und hat in der Mitte nach Art der antiken Triumphbogen ein Konsol. Die Pilaster und der Triglyphenfries zeigen jene typischen Formen, wie sie durch Serlio-Vignola für die dorische Form fixirt worden waren. Die beiden oberen Pilasterreihen stehen auf hohen, den Fensterbalustraden entsprechenden Postamenten und sind unten ionisch, oben korinthisch¹⁾ durchgebildet, so dass der Bau, der Vorschritt der Stilsten entsprechend, oben mit dem korinthischen Konsolengesims abschließt.

Das, was nun der Fassade die besondere ernste Würde giebt, ist außer den mächtigen Arkadenstützen, auf denen sie ruht, noch dreierlei. Fürs erste sind auch die oberen Stockwerke in Rustika behandelt und zwar nicht nur die Wandflächen selbst, sondern auch die vortretenden Pilaster, so dass also dieses Motiv hier, nur gemäßigter, in derselben Art dominierend hervortritt, wie etwa an Ammanati's Hoftrakt des Palazzo Pitti in Florenz und der Zecca des Jacopo Sansovino in Venedig. Diese tragenden und füllenden Rustikamassen werden zum zweiten durchbrochen von großen Fenstern, die nicht minder scharf accentuirt in allen ihren Gliedern sind. Zunächst eine Umrahmung, deren einfache Profilirung den Kontrast zwischen Mauer und Öffnung scharf hervortreten lässt. Dann nach oben im unteren, ionischen Stockwerke Giebel, im oberen, korinthischen Lünetten, beide Reihen mit kräftiger Schattenwirkung vorspringend. Ihnen entsprechend am unteren Ende der Fenster drittens kompakte Balustraden, die in ihrer Aufeinanderfolge, zusammen mit den Pilasterpostamenten, zu dem überaus dominirenden Hervortreten der horizontalen Gurtgesimse beitragen.

Gehen wir über zur Frage nach der Zeit und Person des Schöpfers dieser wirkungsvollen Architektur, so lässt sich wohl mit Bestimmtheit behaupten, dass derselbe der Zeit nach 1550 angehören muss und dem venetianischen Geschmacke huldigt. Denn in Rom tritt um 1540 ein Rückschlag von seiten der auftraggebenden Kirche in der Weise ein, dass sich auch auf dem Gebiete der Architektur das Hervortreten gewisser oder besser eines autoritativen Dogma's geltend macht, welches bei der Fassadenbildung in dem dominirenden Hervortreten der

vertikalen Mitte bei Kirchen, der horizontalen Mitte bei Palästen seinen weitesten Ausdruck findet. Eine Koordination aller Teile untereinander, wie sie die in Reile stehende Fassade von Zakynthos zeigt, verbunden mit durchgehender Verwendung von Quadermaterial, ist im Zusammenhange mit diesen, unzweifelhaft der Zeit nach 1510 angehörenden Detailgliedern in Rom unmöglich. Ebenso in Florenz, wo zwar der alte republikanische Geist der Renaissance auch in der Architektur länger nachwirkt, aber die charakteristischen Merkmale des völligen Verfalles, d. h. eine Unruhe annimmt, die in deutlichem Kontrast zu der vollendeten Ruhe steht, die der Palast von Zakynthos atmet. Dagegen treffen an ihm alle Merkmale zusammen, welche berechtigten, ihn der durch Jacopo Sansovino in Venedig inauguirten Richtung zuzuweisen.

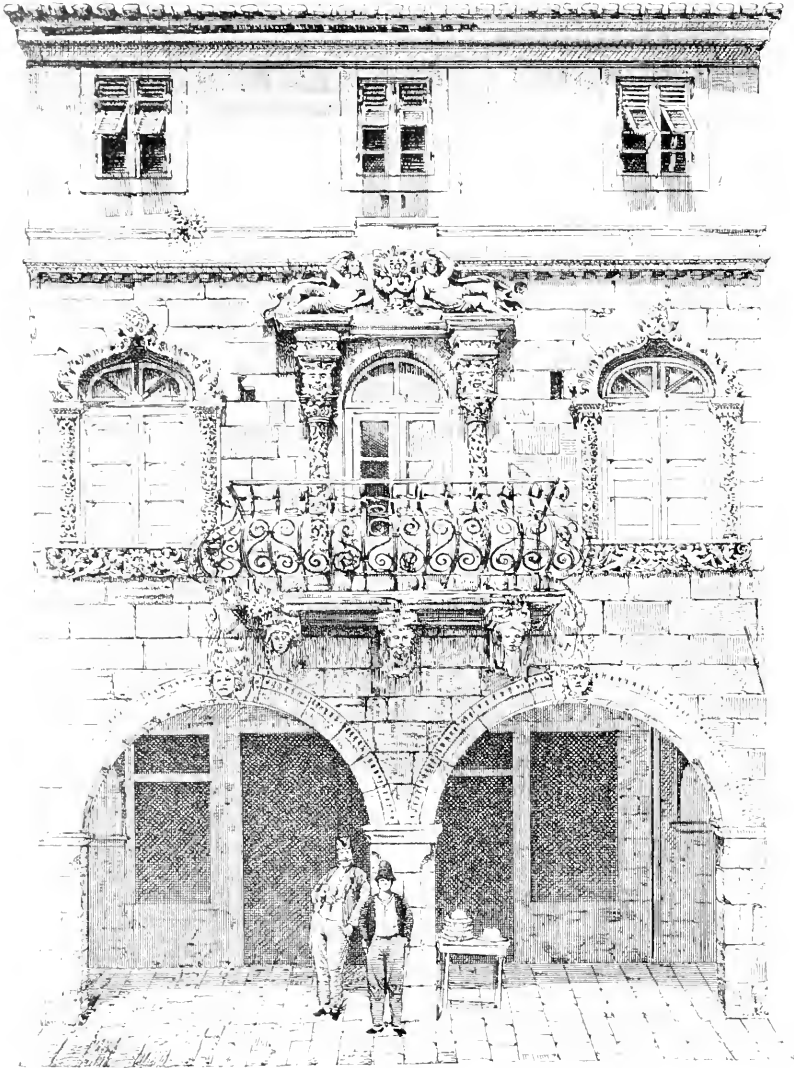
Im geraden Gegensatz zu dem Ernst der erstbesprochenen Fassade steht die zweite: die auf das Zierliche gerichtete Zuckerbäckerphantasie eines Dilottanten oder Banansen scheint ihm geschaffen zu haben. Nur zwei Axen breit, scheint er ursprünglich auch nur ein Stockwerk gehabt zu haben; das zweite dürfte vielleicht erst später aufgebaut worden sein. Auch diese Fassade ruht auf Quaderbogen. Die Pfeiler sind in der einfachsten Art durch Abfäsigung aus der viereckigen Deckplatte in den achteckigen Stumpf überführt, etwa so, wie das an türkischen Bauten sehr häufig zu beobachten ist. Im ersten Stockwerke nehmen zwei Fenster eine Thür mit Balkon in die Mitte. Der schmiedeeiserne, stark ausgebauchte Balkon ruht auf drei Konsolen, die nach vorn in Köpfe angehen, je einen weiblichen an den Seiten und einen männlichen in der Mitte. Die Thür wird von zwei dünnen Säulchen flankirt, die sich nach oben zu stark verjüngen und mit kräftig herausgearbeitetem Weinlaub umrankt sind. Sie tragen schwere, korbartig ausladende korinthische Kapitelle und Verkröpfungen, die mit einer Maske geschmückt, den über der rundbogigen Thür hinlaufenden Architrav stützen. Dieser Aufbau, welcher ohnedies nach oben hin so sehr an Gewicht zunimmt, dass man jeden Moment das Ausweichen der Säulen eintreten zu sehen glaubt, schließt mit einer, aus zwei zu Seiten einer Blattknospe gelagerten weiblichen Gestalten bestehenden Krönung, welche das alte Kranzgesims, das in stark verkürzter Ausladung reichen Ornamentenschmuck aufweist, durchbricht. Die zu dicht an die Mauerecken gerückten Fenster ruhen auf einer in Viertelkreis vorspringenden Bank, die in durchbrochenem

1) Vom Zeichner sind leider die oberen Pilastercapitelle ionisch gemacht. Auch hat er die Rusticirung der ganzen Fassade ungenügend angedeutet.

Relief eine von Ranken durchsetzte Wiederholung der figürlichen Thürkrönung zeigt.

Diese Fassade würde eine bescheiden malerische

zwischen einem Blumenparterre und einer durch Wasserstürze belebten Baumterrasse eingeschoben wäre. Thatsächlich lehnt sie sich denn auch an



Palast in Zante.

Wirkung erzielen, wenn sie statt in einer Reihe mit dem erstbesprochenen Bau an einer kolonadengesäumten Straße, etwa in einer suburbanen Villa

den ländlichen Stil, wie er sich zwar nicht in der römischen Schule eines Raffael, wohl aber unter den Händen der Florentiner und Venetianer Epigonen

entfaltete. Auf venetianischen Einfluss weist mit aller Entschiedenheit die Anwendung des Kielbogens zum Abschluss der Fenster und die gotisirende Umrahmung desselben mit aufstrebenden Blättern, wofür das bekannteste Beispiel die Fassadenkrönungen von S. Marco sind.

Es hat denn auch gar keine Schwierigkeit, für beide Paläste die Möglichkeit einer Einwirkung der venetianischen Kunst nachzuweisen. Denn die Insel gelangte, nachdem sie aus den Händen der Griechen

und der Normannen von Sicilien im Jahre 1479 in diejenigen der Türken übergegangen war, schon zwei Jahre später in den Besitz der Venetianer, die sich dort bis zum Frieden von Campo Formio 1797 behaupteten. In dieser Zeit sind die beiden Paläste entstanden, der eine vielleicht unter der Leitung eines Architekten aus dem Kreise des Jacopo Sansovino.

Graz, 1893.

JOSEF STRZYGOWSKI.

BRIEG.

VON A. JONETZ.

(Schluss.)

ALD nach Fertigstellung des Gymnasiums übernahm Meister Baar (1570) im Beisein des auf die Verschönerung seiner Stadt bedachten Fürsten den Neubau des 1569 durch Brand vernichteten Rathauses und führte denselben, von seinem Schwiegersohne Niuron unterstützt, bereits 1572 zu Ende. Die Künstler haben damit der Stadt ein Banwerk geschenkt, das, bis heute gut erhalten, durch seine malerische Schönheit weithin bekannt ist. Aber diese Wirkung haben sie durch weit einfachere Mittel erreicht als beim Schlosse. Von schönen Verzierungen ist keine Rede, wenn nicht etwa die jetzt kahlen Wände einst von Sgraffiten bedeckt waren. Die Schönheit des Baues liegt vielmehr in den kräftig gegliederten und wirksam gruppierten Banmassen. Wiederum wird der Gegensatz benützt. Die leichte, offene, unten von fünf dorischen Pfeilern, oben von Holzsäulen getragene Halle auf der Westseite wird von zwei schweren, bollwerkförmlichen, etwas vorspringenden Ecktürmen begrenzt. Dieselben sind bis zum Hauptgesims des Hauses quadratisch, nehmen dann achteckige Form an und werden schließlich von einer durchsichtigen Haube bekrönt. Diese Anlage wird in ihrer malerischen Wirkung durch das mächtig ansteigende, in der Front mit drei Giebeln geschmückte und nach Nord und Süd ebenfalls mit hohen Giebeln abschließende Dach gesteigert. Und das Ganze überragt förmlich

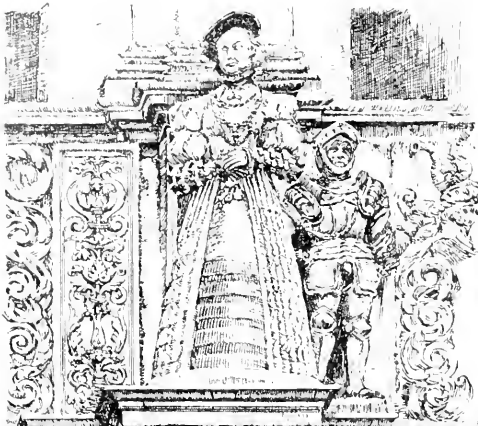
als Höhepunkt des architektonischen Aufbaues der gleichfalls erst quadratische, dann achteckige und von einer zweimal durchsichtigen Haube bekrönte Hauptturn. Die beste Vorstellung von diesem schönen Banwerk erhält der Leser durch die prächtige Originalradirung Meister Ulbrich's (Heft 6).

Doch nicht bloß mit öffentlichen Bauten schmückte sich Brieg damals, sondern das Beispiel des kunstliebenden Fürsten bestimmte Adel und Bürgerschaft, auch die Privathäuser, natürlich in bescheidenerer Weise, künstlerisch anzustatten. So mag die vom Schlosse nach dem Ringe führende Burgstraße, wo die Adebigen und die italienischen Künstler ihre Wohnung aufgeschlagen hatten¹⁾, mit vielen schönen Bauten geschmückt gewesen sein. Noch heute überrascht das Auge die im Stile der Frührenaissance gehaltene schöne, leider durch Tünche verunstaltete Fassade des Hauses Nr. 6, dessen Portalbogen, Pilaster und Fries mit reichen, in Zeichnung und Ausführung ganz vortrefflichen Ornamenten geziert sind, die nach dem Urtheil eines unserer erfahrensten Kunstkenner²⁾ zu dem Besten gehören, was wir in dieser Art in Deutschland überhaupt haben.³⁾ Die übrigen Bauten aus alter Zeit aber — über das 16. Jahrhundert dürfte kein Privathaus hinausreichen — gehören der späteren Renaissance an. Bemerkenswert ist, dass die Brieger Künstler vielfach ihren eigenen Weg gegangen sind und ganz eigen-

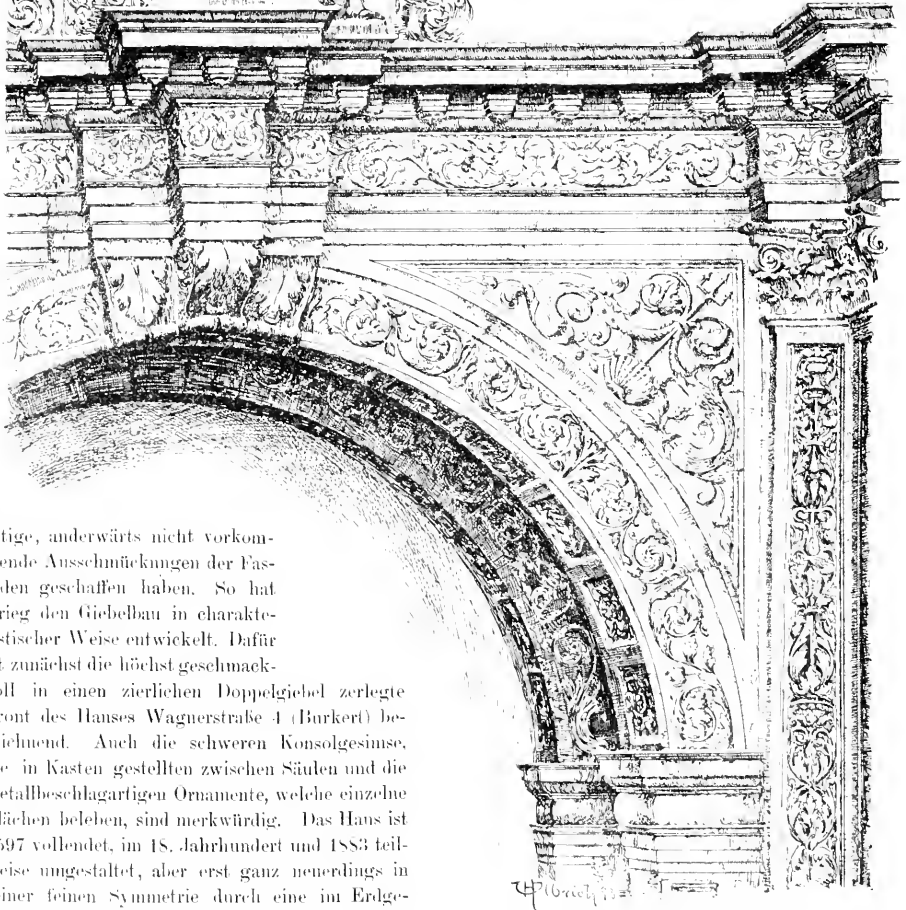
1) Wernicke, a. a. O. S. 10.

2) Lübke, Deutsche Renaissance II, 683.

3) Abgebildet bei Ortwein-Bischof, Deutsche Renaissance, Abteilung XI, Blatt 18 u. 19.



Mit ihm verwandt, aber in jeder Beziehung reicher ausgestattet ist das Haus Ring 29 (Süß). Zunächst zeigt dieses einen kleinen Vollgiebel in der Mitte, den zwei größere, aber nur etwas über die Hälfte ausgeführte Giebel seitlich umgeben. Die den Aufbau gliedernden Säulen sind gleichfalls in Kasten gestellt, die starken Konsolen bilden auch hier einen Fries, aber geschickt sind über denselben die verschnörkelten Zahlen 1-6-2-1 und die Buchstaben GVM verteilt, und darunter steht die Inschrift: *fidus in perpetuum benedicetur*. Die Metallornamente endlich sind bei diesem Gebäude in überreicher Fülle zur



artige, anderwärts nicht vorkommende Ausschmückungen der Fassaden geschaffen haben. So hat Brieg den Giebelbau in charakteristischer Weise entwickelt. Dafür ist zunächst die höchst geschmackvoll in einen zierlichen Doppelgiebel zerlegte Front des Hauses Wagnerstraße 4 (Bürkert) bezeichnend. Auch die schweren Konsolgesimse, die in Kasten gestellten Säulen und die metallbeschlagartigen Ornamente, welche einzelne Flächen beleben, sind merkwürdig. Das Haus ist 1597 vollendet, im 18. Jahrhundert und 1883 teilweise umgestaltet, aber erst ganz neuerdings in seiner feinen Symmetrie durch eine im Erdgeschoss gebrochene zweite Thür gestört worden.

Bogen vom Hauptportal des Pfisterschlusses in Brieg.

Anwendung gekommen; sie bedecken die ganze Fläche der Fassade.

Zu den merkwürdigen Gebäuden Briegs gehört sodann das im 18. Jahrhundert entstandene Eckersberg'sche Haus (Ecke Ring und Wagnerstr.). Es ist wohl möglich, dass die ehemaligen Sgraffiten des Schlosses oder des Rathhauses die Anregung zu der malerischen Ausschmückung dieses Hauses gegeben haben. Alle Flächen des ersten und zweiten Stockwerkes sind mit elegantem Stuckrankenwerk geschmückt, das sich ehemals von dunklerem Grunde abhob, heute aber denselben Farbenton zeigt, wie die Flächen der Wände. Vom Ringe aus sieht man die beiden Giebel, hinter welchen sich zwei parallel laufende Dächer verbergen. Über dem Portal steht eine Gruppe, welche einen mit einer Schlange kämpfenden Adler darstellt.

Auch sonst bemerkt man am Ringe und in den anderen alten Straßen Häuser mit schönen Portalen und mit einfachen oder doppelten Giebeln geschmückt. Die Fassaden sind theils durch ionisirende, theils durch korinthisirende Pilaster gegliedert, die Flächen mit Ornamenten, namentlich mit Frucht-schmüren, verziert. Die meisten dieser Gebäude entstammen wohl dem 18. Jahrhundert.

Schließlich besitzt Brieg noch ein anderes ehrwürdiges Denkmal des 16. Jahrhunderts, nämlich das Oderthor. Dasselbe ist ein Rest der Befestigungsanlagen unter Joachim Friedrich (1586—1602). Dieser Fürst ließ, da die seit dem 13. Jahrhundert gegen die räuberischen Angriffe der Tartaren angelegten Werke mangelhaft waren, den hohen Wall vom Schlosse an der Oder entlang nach „italienischem Muster“ aufschütten und das schon 1581 begonnene, den Wall tunnelartig durchbrechende Thor unter Leitung Niuron's vollenden (1596). Erst 1811 wurde es bei Anlage der jetzt ein Stück stromaufwärts führenden Brücke geschlossen. Einst das schönste Thor Briegs, schaut es nunmehr, beiseite gesetzt, düster in seine Umgebung hinaus. Der aus starken, etwas verwitterten Sandsteinquadern gebildete Thorbogen trägt am Schlussstein das Wappen der Stadt. Dasselbe zeigt auf dem von einem Engel gehaltenen Schilde drei Anker oder nach der gewiss richtigeren Lösung Grünhagen's¹⁾ eine Wolfssense (Wolfsfalle), ein Symbol, welches an die Kämpfe der ersten Ansiedler mit wilden Thieren erinnert. Aus den Zwickeln lehnen sich bis an die Brust zwei bärtige Krieger heraus, mit dem Helm auf dem

Haupt und so finstern und drohendem Gesichtsausdruck, als wollten sie schon dadurch den Ankömmling zurückschrecken. Der über dem Portal sich erhebende, an den Seiten durch schlanke Konsolen gestützte, durch kleine ionische Pilaster gegliederte Aufsatz enthält die von Greifen und Löwen gehaltenen Wappen des Herzogs und seiner Gemahlin Anna Marie von Anhalt-Zerbst. Auf dem Fries des Hauptgesimses stand früher derselbe Spruch wie am Schlosse: *Verbum domini manet in aeternum*.

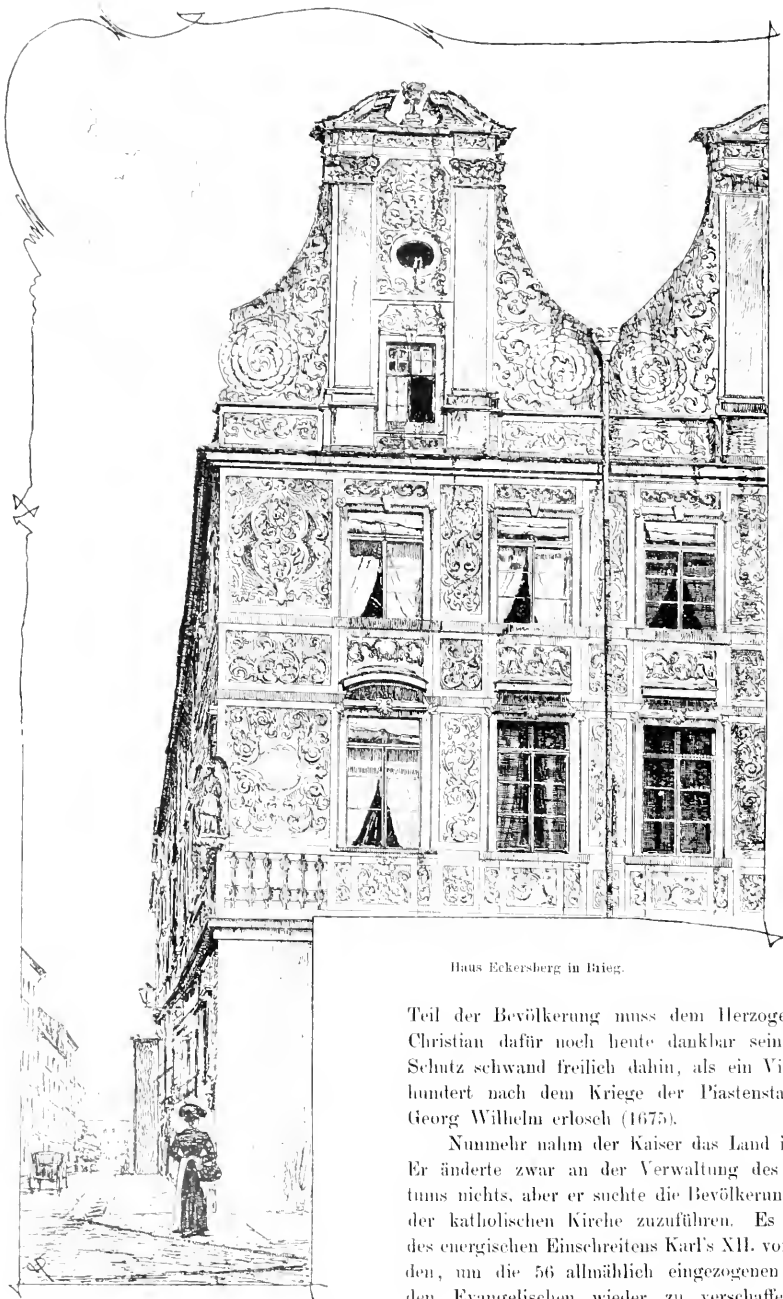
Diese Befestigungen, welche unter Johann Christian (1609—39) noch erweitert wurden, sollten bald im dreißigjährigen Kriege ihre Probe bestehen. Die letzten Jahre friedlicher Ruhe wurden der Stadt durch das Wirken einer ausgezeichneten Fürstin aus hohenzollernischem Stamme verschönt. Dorothea Sibylla, vom Volke die „Liebe Dorel“ genannt, war die jüngste Tochter des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg und seit 1610 mit Johann Christian von Brieg vermählt. Sie wurde der Liebling des Volkes, und ihren edlen Sinn feierte man in Gedichten und Schriftwerken bis in die neuere Zeit. Am Hofe Christian's begann man überhaupt die deutsche Poesie zu schätzen, und der Begründer der schlesischen Dichterschule, Martin Opitz, war dort gern gesehen.

Kaum war die Herzogin 1625 gestorben, da begannen für Brieg die Unruhen des Krieges. Schon 1626/27 erschienen Wallensteiner und lagen in Garnison zu Brieg. 1633 musste die Stadt eine sächsische und 1635 wiederum eine kaiserliche Besatzung für lange Jahre aufnehmen und sich schweren Leistungen unterziehen. 1642 wurde sie von den Schweden unter Torstenson belagert. Die Bürger, treu dem Kaiser, unterstützten die Besatzung so tapfer, dass das Sprichwort aufkam: Brieg, Freiburg, Brünn machen die Schweden dünn. Die Stadt wurde zwar gehalten, aber das Land war durch Plünderung und Brandschatzung arg mitgenommen. Auch unter dem Hin- und Herziehen anderer Kriegsscharen hatte es schwer gelitten. Darum vermochte es sich später nur langsam zu erholen, obwohl die Fürsten mit thätiger Fürsorge halfen und Erleichterungen aller Art gewährten.²⁾

Am meisten aber haben sich die Pfasten in jener Zeit darum verdient gemacht, dass sie gegenüber den Bestrebungen der Gegenreformation die Religionsfreiheit beschützten. Die Lichtensteiner hat Brieg nicht kennen gelernt; und der evangelische

1) Grünhagen, Urkunden Briegs, S. 280ff.

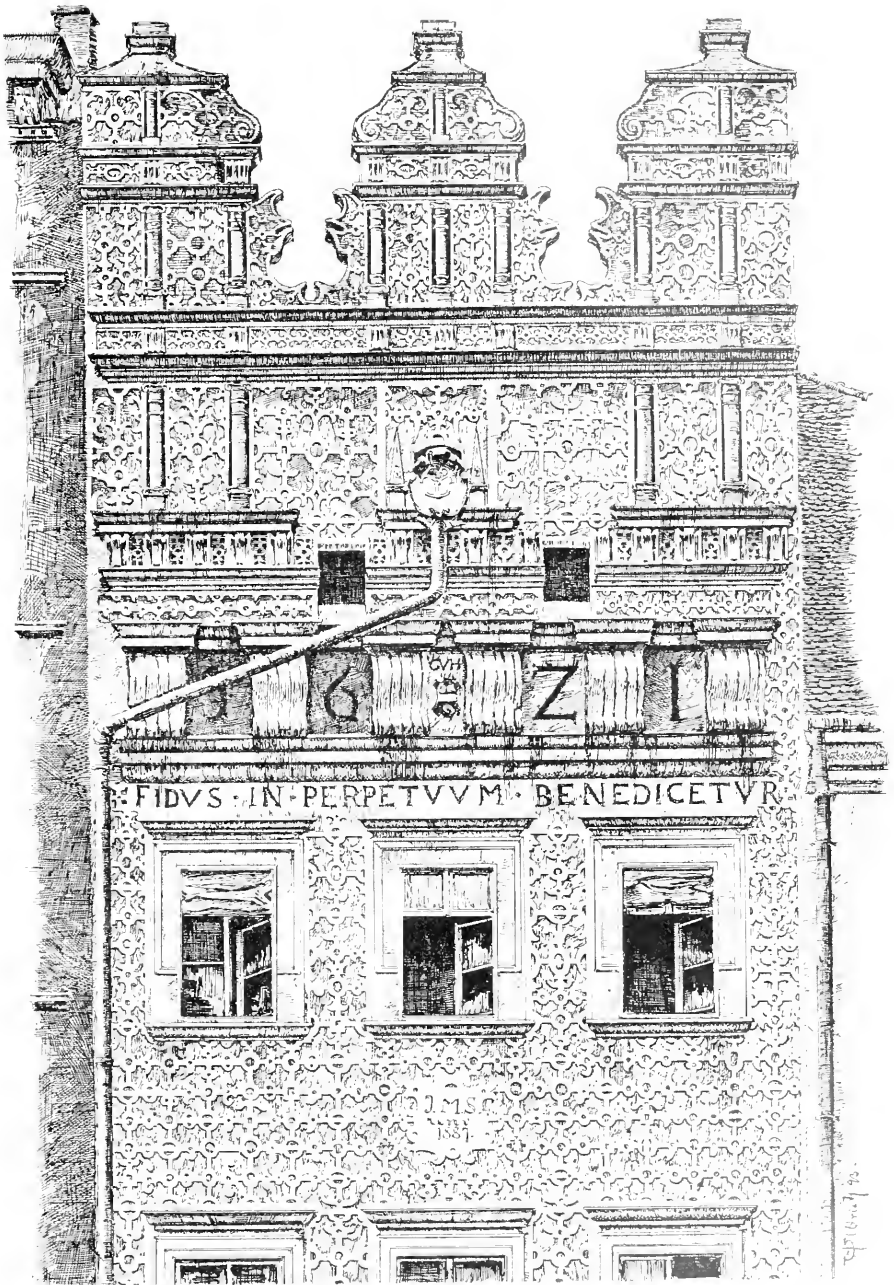
2) Schönwälder, Pfasten III, 159.



Haus Eckersberg in Brieg.

Teil der Bevölkerung muss dem Herzoge Johann Christian dafür noch heute dankbar sein. Dieser Schutz schwand freilich dahin, als ein Vierteljahrhundert nach dem Kriege der Piastenstamm mit Georg Wilhelm erlosch (1675).

Nummehr nahm der Kaiser das Land in Besitz. Er änderte zwar an der Verwaltung des Fürstentums nichts, aber er suchte die Bevölkerung wieder der katholischen Kirche zuzuführen. Es bedurfte des energischen Einschreitens Karl's XII. von Schweden, um die 56 allmählich eingezogenen Kirchen den Evangelischen wieder zu verschaffen. 1681



Wohnhaus am Ringe in Brieg.

kamen die Jesuiten nach Brieg. Sie entfalteten nach und nach eine reiche Thätigkeit und erbauten 1735 bis 1745 ganz in der Nähe des Schlosses nach den Zeichnungen des Paters Frisch die katholische Pfarrkirche ad exaltationem crucis. Die Kirche ist mit ihren stattlichen und maßvollen Formen eine Zierde der Stadt. Die großen und hellen Raumverhältnisse des Inneren in Verbindung mit reichen Verzierungen und wirksamen, vom Pater Kube¹⁾ ausgeführten Malereien an den Decken und über dem Hochaltar verfehlen nicht den Zweck, auf Auge und Gemüt zu wirken. Die Spitzen der Türme sind 1856 aufgeführt.

Mit der preußischen Besitznahme begann für Brieg wiederum ein neues Leben; denn nunmehr wurde es dem lebendigen Organismus eines großen Staatswesens eingefügt, dessen kräftigen Pulsschlag es bald wohlthätig empfand. Diese Verschmelzung war seitens der Fürsten mit Rücksicht auf die natürlichen und kirchlichen Verhältnisse des Landes schon lange vorbereitet worden. Bereits im Jahre 1417 begannen die Beziehungen zwischen den Piasten und Hohenzollern; denn als Friedrich von Hohenzollern in Kostnitz mit Brandenburg belehnt wurde, war Ludwig II. von Liegnitz-Brieg (1399—1436) zugegen, und der Kaiser vermittelte die Verlobung desselben mit der Prinzessin Elisabeth, der ältesten Tochter des Hohenzollern.²⁾ Seitdem wurde die einmal angeknüpfte Verbindung im Laufe der Jahrhunderte immer wieder erneuert, und wie innig schließlich die Bande zwischen den beiden Herrscherfamilien wurden, dafür sind die Denkmäler Briegs Zeugen. Dem Statuen, Stamm bäume und besonders die wiederholt an den Portalen der Gebäude vereinten Wappen von Brandenburg und Brieg deuten auf die Freundschaft der Herrscher und auf die beabsichtigte einstige Verschmelzung ihrer Länder. Schon 1537 hatte der Piast Friedrich II. die Erb-

verbrüderung mit Brandenburg geschlossen. 1675 erlosch das Geschlecht. Aber erst der Hohenzoller Friedrich II. vermochte die Erfüllung jenes Vertrages mit Gewalt zu erzwingen. Freilich musste er, der größte seines Stammes, dabei auch die besten Werke des größten Piasten vernichten. Die Statuen beider Männer stehen heute nicht weit von einander, die eine am Portal des Schlosses in Stein, die andere vor der Halle des Rathauses in Erz. Nicht vom Alter gebeugt, wie die meisten Bildnisse König Friedrich darstellen, sondern in feurigem Jugendmut weist er, den Degen in der Rechten, mit der Linken gebieterisch nach den nicht fernem Feldern von Mollwitz, wo seine Waffen den ersten Schlag zur Gewinnung von Schlesien führten. Dies Denkmal hat Brieg dem Andenken des Königs in voller Erkenntnis seiner besonderen Verdienste um das Wiederaufblühen der Stadt geweiht; denn abgesehen von allem anderen wurde erst durch seine wiederholten reichen Geldgeschenke die Errichtung zahlreicher neuer, massiver Gebäude möglich, so dass die Stadt ein ganz anderes Ansehen gewann. Zu den schönsten Bauten jener Zeit zählt das ehemalige Kommandantenhaus (die jetzige Mohrenapotheke) mit seinem von Säulen getragenen und von einem schönen Eisengitter umschlossenen Balkon (s. unsere Abb.). In diesem Hause pflegte Friedrich während seines Aufenthalts in Brieg zu wohnen.

Auch die Festungswerke hat Friedrich sehr verstärkt. Aber schon 1807 wurden dieselben auf Befehl Napoleon's geschleift. Die Schönheit Briegs hat darunter sicherlich nicht gelitten, denn statt der Werke umziehen die Stadt jetzt viel bewunderte Promenaden. Auch die Vorstädte, welche bei den Belagerungen wiederholt vernichtet worden waren, haben sich seitdem mit schönen Villen und manchem Prachtbau geschmückt, und in neuester Zeit beginnt sich auch Brieg an dem Wiederaufleben der deutschen Renaissance zu beteiligen, wie das neue Postgebäude und das noch im Bau begriffene Haus neben demselben beweisen.

1) Derselbe war auch beteiligt an den Fresken im Musiksaal und in der Aula der Breslauer Universität.

2) Schönwälder, Piasten I, 233.

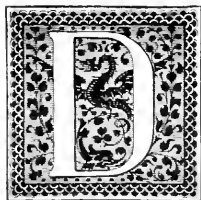




DER MEISTER DES TODES MARIAE, SEIN NAME UND SEINE HERKUNFT.

VON EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ.

MIT ABBILDUNGEN.



AS Vorrecht, einen der interessantesten Meister der flämischen Malerschule des 16. Jahrhunderts in einer Monographie eingehender behandeln zu dürfen, ist von der Lösung eines Rätsels abhängig, das uns der Meister des

Todes Mariä im Ermitteln seiner Persönlichkeit aufgiebt.

Erst dem glücklichen Entdecker seines Namens und seiner Herkunft kann es gelingen, uns ein untrügliches und anschauliches Bild der Kunst des Meisters darzubieten. Seit zwei Jahrzehnten ist denn auch die allgemeine Spannung auf diese für die deutsche und niederländische Kunstgeschichte epochemachende Entdeckung intensiv gerichtet, ihr stetes Ausbleiben glaubte man unwillig dem „traurigen Zustande der Urkundenforschung in Köln“ zur Last legen zu müssen.

Ein solch' glücklicher Fund im Kölner Stadtarchiv, welcher die rheinische Malerschule mit einem neuen strahlenden Namen beschenken soll, erscheint mir nun aber so gut wie ausgeschlossen, jedenfalls sehr unwahrscheinlich. Unter den wenigen Gemälden des Meisters vom Tode Mariä, welche nachweislich in Köln entstanden sind, befindet sich nicht ein einziges, das der Rat der Stadt oder eine dortige Bruderschaft dem Künstler aufgetragen hätte, alle verdanken Familienstiftungen ihre Entstehung. Der Maler hat demnach auch niemals einen Vertrag mit der Stadt abgeschlossen, in den Ratsprotokollen wird

sein Name fehlen, in den Rechnungsbüchern der Rentkammern sich kein Posten über Zahlungen an ihn vorfinden.

Wäre also der Meister des Todes Mariä auch wirklich in Köln heimisch und ein Mitglied der dortigen Malergilde gewesen, so fehlte doch stets der Zusammenhang zwischen dem Bürger und dem Künstler, so lange wir keine bestimmte Nachricht von seinen Arbeiten besitzen. Gerade die Kunst des Meisters vom Tode Mariä belehrt uns jedoch im Gegenteil, dass sein Aufenthalt und seine Thätigkeit in Köln nur vorübergehend und zufällig waren, dass wir sein Domizil in Flandern zu suchen haben und er jenen niederländischen Wandermalern beizuzählen ist, deren Schöpfungen fast in ganz Europa zerstreut sind. Seinen Namen der Nachwelt zu überliefern, dürfte die Kölner Behörden nicht die mindeste Veranlassung gefunden haben. Als Mitglied der Antwerpener Malergilde wird der Meister des Todes Mariä auf die Erlangung des Bürgerrechtes in Köln verzichtet haben und war somit von allen Ämtern ausgeschlossen. Ebenso wird derselbe schwerlich in Köln Grundbesitz erworben oder einer Bruderschaft angehört haben, und zuletzt wollen wir zu seiner Ehre auch noch hoffen, dass sein Name in den Thurnbüchern und den Protokollen des Amtsgerichtes un auffindbar ist.

Auch von anderen auswärtigen Malern des 16. Jahrhunderts, deren vorübergehende Thätigkeit in Köln verbürgt ist, war bisher keine urkundliche Erwähnung beizubringen, und so lange die Pierre de Mares, Hans von Melem, Scorel, Heemskerck u. a. in

den Stadtbüchern fehlen, werden wir auch nach dem Namen des Meisters vom Tode Mariä die verstaubten Schriftstücke umsonst durchstöbern.

Hätten wir uns also lieber an seine Werke, um den Schlüssel zu seinem Geheimnis zu finden! Wir dürfen die Überzeugung hegen, dass ein Meister, von dessen reger Thätigkeit und bedeutendem Einfluss Kirchen und Sammlungen nördlich und südlich der Alpen vollwiegendes Zeugnis ablegen, auch in den Kunstsalen seiner Zeit nicht ganz mit Stillschweigen übergangen wurde.

Wir unternehmen es im folgenden, die zahlreichen äußeren und inneren Beweisgründe zu entwickeln, welche uns veranlassen, den Meister des Todes Mariä in einem vlämischen Maler zu suchen, der den Liggeren der Antwerpener Malergilde, dem Schilderboek van Mander's und ebenso auch den italienischen Kunstschriftstellern Guicciardini und Vasari wohlbekannt ist. Sein Name ist *Joost van Cleef*; die Nachrichten von ihm und einem gleichnamigen späteren Maler, die uns Karel van Mander¹⁾ überlieferte, sind überaus spärlich und verworren.

Der Bericht des holländischen Künstlerbiographen beginnt mit der Bemerkung, dass er nicht wisse, ob jener Joost van Cleve, der 1511 in die Malergilde aufgenommen wurde, ein Vorfahr des Malers Joost van Cleef mit dem Beinamen „de Zotte“ gewesen ist. Als den Vater dieses Narren Cleef bezeichnet er den Maler Willem, der 1518 der Gilde beitrat; dessen beide Söhne hießen jedoch Marten und Hendrik. Von dem närrischen Cleef erzählt van Mander ferner, dass er zur Zeit der Vermählung Philipp's II. von Spanien mit Maria Tudor, also im Jahre 1551, nach England gereist sei in der Hoffnung, dort durch Befürwortung des Hofmalers Antonis Moor seine Gemälde zu verkaufen. Damals sei aber eine Sendung köstlicher Bilder Tizian's und anderer italienischer Meister in London eingetroffen und diese Kunstschöpfungen wären den Arbeiten des Cleef allgemein vorgezogen worden. Missachtung und gekränkte Künstlereitelkeit hätten die Verrücktheit des Malers zu Raserei und Tobsucht gesteigert, in der Pflege seiner Freunde sei er dem Wahnsinn erlegen. Im Anhang fügt van Mander noch hinzu, dass Joost van Cleef mit Marten und Hendrik verwandt gewesen sei. Er konstatiert, dass es *veri* berühmte Maler des Namens Joost van Cleef gegeben habe, was auch Domenicus Lampsonius²⁾ in seinen

Distichen zu des Malers Porträtstich von Hieronymus Wierix bekräftigt.

Unter den Gemälden des Joost van Cleef nennt er dann ein Madonnenbild, dessen landschaftlicher Hintergrund von Joachim Patinir herrühren soll, der 1521 bereits verstorben war, während der Narr Cleef seinen Angaben zufolge erst nach 1518 geboren sein kann.

Will man nun im Gegensatz zu Lampsonius und van Mander nur einen einzigen Maler Joost van Cleef annehmen, der 1511 in die Antwerpener Gilde eintrat und 1510 dort starb, so muss man mit H. Hymans für die englische Reise des Künstlers einen weit früheren Termin, etwa um 1536, ansetzen, in welchem Jahre der Name des Joost van Cleef zum letztenmal in den Liggeren erscheint. Hiermit würde man dann ohne jeden triftigen Grund die ganze Erzählung von Mander's verwerfen, da das Schilderboek ausdrücklich berichtet, dass der närrische Cleef von der Gunst und Empfehlung des Antonis Moor sein Glück erwartete. Dieser kam aber erst 1547 in die Antwerpener Gilde und war als Hofmaler Philipp's II. thatsächlich 1553/54 in London anwesend.

Auch erzählt van Mander, dass die Schöpfungen Tizian's die Arbeiten des Cleef in London in den Hintergrund drängten. Gemälde des großen Venezianers, dessen europäischer Ruhm etwa seit der Zeit des Augsburger Reichstages datirt, dürften sicherlich nicht vor dem Todesjahr des älteren Joost van Cleef nach England gelangt sein. Gerade von dem Selbstporträt des närrischen Cleef beim Earl Spenceer, das dem Stich des Wierix zur Vorlage diente, rühmte nun Waagen³⁾ den warmen, den Venezianern nahekommenden Ton der Färbung.

Auch kann es doch weit weniger auffallen, wenn der Name des Narren in den Liggeren fehlt, als es unwahrscheinlich sein würde, dass ein Künstler, dessen überreizte Heftigkeit und maßloser Hochmut zur Geisteskrankheit ausartete, dreimal zum Dekan gewählt wurde und zwischen 1516—1536 eine ganze Anzahl Schüler heranbildete.

Einige treffliche Bildnisse, welche auf Grund der Vergleichung mit seinen wohlbezeugten Selbstporträts und dem Bilde seiner Gattin (in Windsor

seinen Versen (1572) allerdings den zweiten namhaften Maler Joost van Cleef als den Sohn des Narren. In diesem Falle müsste aber der jüngere Künstler ein Zeitgenosse des Dichters gewesen sein, was dem Sinn der Distiche widerspricht; überdies hieß des Narren Sohn Cornelius.

1) Vergl. H. Hymans, *Le livre des peintres de Carle van Mander* (1604). Paris 1884. I, S. 213ff.

2) Domenicus Lampsonius (1552—1599) bezeichnet in

3) Waagen, *Treasures of art* II, p. 433; III, p. 32, 41, 42, 475.

Castle und beim Earl Spencer) dem närrischen Cleef zugewiesen werden, stehen nach dem übereinstimmenden Votum der Kenner in Haltung und Form etwa in der Mitte zwischen Holbein und Moro und werden also nicht vor 1536 entstanden sein. In dem

ist uns vielleicht jenes Porträt erhalten, das ehemals unter der Benennung Joost van Cleef in Rubens' Besitz war. Es trägt auf der Rückseite die Bezeichnung WEP-LC 52. Die Schrift stammt aus dem 16. Jahrhundert und so dürfte die Vermutung



Salvator, Kopie nach Q. Massys. (Louvre zu Paris.)

überaus anziehenden Bildnis eines Jünglings, welches aus Blenheim in das Berliner Museum¹⁾ gelangte,

1) Berliner Museum Nr. 633 A. Papier auf Eichenholz. Aus Rubens' Nachlass Nr. 225, der das Bild eigenhändig kopierte (Münchener Pinakothek, Nr. 786). Vergl. W. Bode in Thode's Kunstfreund 1885, Nr. 17.

nicht ganz ausgeschlossen sein, dass die Zahl 52 das Datum der Entstehung anzeigt. Die weiche Modellierung des Fleisches, die Zeichnung und vor allem der Farbengeschmack weisen auf eine Beeinflussung des Malers durch die Werke der großen Meister des Cinquecento deutlich hin.

Vielleicht können wir annehmen, dass Joost van Cleef de Zotte der Sohn jenes Antwerpener Malers ist, den wir mit dem Meister des Todes Mariä identifizieren. Sein Familienname war nach F. J. van den Branden¹⁾ Ermittlungen wahrscheinlich *van der Icke*. Joost der ältere ist der erste Maler „van Cleef“ in Antwerpen und war offenbar aus seiner Heimatstadt Cleve dorthin ausgewandert. Im Jahre 1511 trat er in die Gilde ein. Der betreffende Passus der Liggeren²⁾ lautet: „Joos van Cleeve, scildere woonende by de capelle van Gratien betaelt voor syn incoemst j // X sc. Brab.

1516, 1523, 1535 und 1536 werden junge Maler, die Joost van Cleve ausbildete, zu Freimeistern ernannt. In den Jahren 1519, 1520 und 1525 bekleidete der Künstler das Amt eines Dekans der Gilde. Joost war zweimal verheiratet, seine zweite Vermählung fand 1528 statt. 1510 machte er sein Testament, wobei Peter Coeck als Zeuge fungierte. Er starb 10. November 1540 in Antwerpen.

Das Schilderboek erzählt von ihm, dass er Madonnen von Engeln umgeben gemalt habe, und ein solches Bild mag es auch gewesen sein, das van Mander unter der Bezeichnung Joost van Cleef bei Melchior Wijntgis in Middelburg antraf; den Hintergrund bildete hier eine Landschaft, die er für ein Werk des Joachim Patinir ansah.

Auch Guicciardini³⁾, dessen „deserittione“ Vasari in seinem Abschnitt über die berühmtesten vlämischen Meister benutzte, kennt einen Antwerpener Künstler Gios de Cleves, den er als einen ausgezeichneten Bildnismaler und vorzüglichen Koloristen preist. Auf ihn soll die Wahl Franz' I. von Frankreich gefallen sein, als er einen Hofmaler suchte, und Guicciardini berichtet, dass Joost van Cleve den König, seine Gemahlin, auch viele Herren und Damen des Hofes zur allgemeinen Befriedigung porträtiert habe.

1) Vergl. F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Antwerpen 1883. S. 294 ff.

2) Vergl. Ph. Boubouts en Th. van Lerius, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucas-gilde*. Antwerpen en s-Gravenhage 1864 f. I, S. 75 ff.

3) Lodovico Guicciardini: *Descrittione di tutti i paesi bassi altrimenti detti Germania inferiore Anversa 1567*: . . . „Gios di Cleves cittadino d'Anversa rarissimo nel colorire, et tanto eccellente nel ritrarre dal naturale, che havendo il Re Francesco primo mandati qua buoni una posta, per condurre alla Corte qualche maestro egregio, costui fu Peletto et condotto in Francia ritrasse il Re et la regina et altri Principi con somma laude et premi grandissimi . . .“ Vergl. auch Vasari, *H. Ausg.* „di diversi artefici fiamminghi.“ *Milanesi VII*, S. 583.

Aus dem Schilderboek wissen wir nun, dass Franz I. an Jan van Scorel nach seiner Rückkehr aus Italien, also nach 1525, mit Auerbietungen herantrat, der berühmte Utrechter Meister jedoch das Amt eines Hofmalers ablehnte. Hierauf wird man sich dann wohl an Joost van Cleve gewandt haben, doch der urkundliche Nachweis seiner Thätigkeit in Frankreich fehlt uns.¹⁾

Betrachten wir nun die Gemälde des Meisters vom Tode Mariä, die uns in reichlicher Anzahl erhalten sind. Sie können die sicherste Auskunft über die künstlerische Herkunft des Malers und seine geistigen Errungenschaften bieten, auch mangelt es da nicht an äußeren Kennzeichen, Signaturen, Wappen, Aufschriften, welche mit großer Zuverlässigkeit auf ihren Meister zurückdeuten und dessen Identität mit dem älteren Joost van Cleve überzeugend darthun.

Bereits Hotho²⁾ erkannte eine weitgehende Verwandtschaft der Werke des Meisters vom Tode Mariä mit den Gemälden des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Calcar, welche Jan Joest van Haarlem im Jahre 1508 vollendete. Die Ähnlichkeit zeigt sich besonders in den Typen, der Durchsichtigkeit und dem Schmelz der Karnation, erstreckt sich aber auch auf bestimmte Physiognomien, Bewegungen und sonstige Motive. Diese Übereinstimmung erschien dann Eisenmann³⁾ so frappant, dass er den Meister des Todes Mariä direkt mit Jan Joest identifizierte, eine Annahme, deren Unhaltbarkeit durch die Auffindung des Todesjahres des Jan Joest⁴⁾ (1519) hinreichend erwiesen worden ist.

Sein Schüler war es, in dem die Typen und Gestalten des Jan Joest verjüngt fortlebten. Zur Zeit der Entstehung des Calcarer Altarwerkes weilte Joost van Cleve noch in der Heimat. Die umfassende Kunstschöpfung in dem Nachbarort musste auf seine jugendliche Phantasie den nachhaltigsten Eindruck ausüben, wahrscheinlich nahm Jan Joest ihn auch zum Lehrknaben an und während die noch ungeläufige Hand die Vorlagen des Meisters nachbildete, prägten sich diese Formen, Motive und Typen unvergänglich seinem Geiste ein.

Den jugendlichen Meister des Todes Mariä finden wir zunächst in der Kunstmetropole an der Schelde


1) Sandrart und Descamps lassen „Joost van Cleef“ auch nach Spanien reisen.

2) Vergl. Hotho, *Geschichte der deutsch. und niederl. Malerei*, 1813. II, S. 188.


3) Vergl. Eisenmann in der *Augsburger Allg. Z.* 28. Okt. 1874. — *Kunstchronik X* (1874), S. 74.

4) A. v. Willigen, *Les artistes de Haarlem*, 1870, p. 54.

unter dem Einfluss des Quinten Massys wieder. Eine seiner frühesten dortigen Arbeiten ist eine Kopie des Salvatorbildes von Quinten Massys, das etwa um 1510 aus dessen Atelier hervorging. Die erhabenen, ersten Züge seines Vorbildes hat der Meister des Todes Mariä bei seinem Erlöser in das Zierlich-Feine übertragen. Eine gewisse Unsicherheit haftet noch an der Bildung dieser Augenlider, die überschmale, segnende Hand ist sogar recht unglücklich verzeichnet (Louvre zu Paris, Nr. 679).

Im Jahre 1511 trat Joost van Cleve in die Antwerpener Malergilde ein. — Das erste größere Werk des Meisters vom Tode Mariä, welches wir mit einiger Sicherheit zu datiren vermögen, hat seinen Ursprung ebenfalls in den Niederlanden. Den Hochaltar in der Reinolduskapelle der Danziger Oberpfarrkirche schmücken außer den Gemälden unseres Meisters noch einige treffliche Holzskulpturen, die sich als vlämische Arbeit erweisen. Das Altarwerk entstand um 1514/5, wie aus einem Posten der Rechnungsbücher hervorgeht. Am 2. Nov. 1516 wurde dasselbe feierlich eingeweiht. Von dem Meister des Todes Mariä rühren die Flügelbilder her mit Szenen aus dem Leben Christi und der Passion. Seine Darstellung des Abendmahles versah der Maler mit der perspektivisch verkürzten Signatur , welche sich zwanglos in *van der Beke* auflöst.)

Um 1515—1516 hielt sich der Meister des Todes Mariä in Köln auf, wohin ihn die Familie Hakeney berufen hatte, ein aus den Niederlanden stammendes Patriziergeschlecht, welches durch mehrere Generationen am Rhein zu großem Reichtum und bedeutendem Ansehen gelangt war. Ritter Nicasiaus Hakeney († 1515)²⁾ gewann als Kaiser Maximilian's Rat und Rechenmeister vielseitigen Einfluss und erscheint auch als „maistre d'hostel“ am Hofe der Statthalterin Margaretha von Österreich in Mecheln. Für die Hauskapelle seines Rittersitzes am Nonmarkt zu Köln führte der Meister des Todes Mariä ein Tri-

ptychon aus, dessen Hauptdarstellung, das Hinscheiden der Gottesmutter, dem Anonymus einen Namen verschaffte. An einer Fensterscheibe im Gemache der hl. Jungfrau brachte er wiederum seine Signatur, diesmal vollständig an:  (b unendlich) = *Joost van der Beke* und bekannte sich in der Fremde durch das Wappen mit den drei silbernen Schilden im blauen Feld¹⁾ gleichzeitig als Mitglied der Antwerpener Malergilde (Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Nr. 152).

Im Jahre 1516 malte er zum zweitenmal den Tod Mariä für die Familie Hakeney (Pinakothek zu München, Nr. 55—57). Bald darauf muss er nach Antwerpen zurückgekehrt sein.


Im Jahre 1516 entließ „Joos van Cleve“ seinen Lehrling Claes van Brugghe, 1519 und 1520 bekleidete er die Würde eines Dekans der Gilde.

Seitdem Joachim Patinir im Jahre 1515 der Antwerpener Malergilde angehörte, zeigt sich eine wesentliche Veränderung in den Landschaften des Meisters des Marietodes. In den Hintergründen seiner früheren Bilder schloss dieser sich noch an das Beispiel des Jan Joest und dessen holländische Landschaftskunst an. Nun erweiterte sich der Horizont in düttige blaugrüne Fernen. Schroffe zerklüftete Felspartien, deren zackige Gipfel Ruinen krönen, rahmen die Szenen ein; durch Felsenthore schaut man auf sattigrüne Abhänge, über die Höhen in enge Felsthäler hinab mit phantastischen Burgen und Städten.

Wir erinnern uns, dass Karl van Mander eine solche Landschaft im Hintergrunde eines Madonnenbildes von Joost van Cleve direkt als eine Arbeit des Joachim Patinir bezeichnete, und es wäre immerhin möglich, dass der berühmte Landschaftsmaler den Freund gelegentlich mit seinem Pinsel unterstützte.

Von dem älteren Joost van Cleef kannte van Mander vornehmlich Madonnen von Engeln umgeben, und einige Bilder der heil. Familie von einem Kranz lieblicher Engelsköpfe umrahmt oder, wo Engel die Jungfrau krönen, dem göttlichen Kinde Früchte darbieten, es anbeten und mit Musik erfreuen, gehören zu den beliebtesten Schöpfungen des Meisters vom Tode Mariä, welche seine Schüler und Gehilfen nicht müde werden zu wiederholen.

Guicciardini lobt besonders die Bildnisse des

1) Vergl. L. Kämmerer im Jahrb. der kgl. Pr. K. XI. 1890, S. 150—160, wo auch getreue Nachbildungen der Signaturen. Das Zeichen , bei vlämischen und holländischen Malern vielfach üblich, muss hier ähnlich, wie bei dem Monogramme des Crispin van den Broeck u. a., Präposition und Artikel vertreten.

2) Nicasiaus Hakeney 1483—1518 nachweisbar. Vergl. Zeitschr. f. chr. K. VI. 1893, Nr. 11; vergl. Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche de 1507 à 1519. Paris 1839. II, 313, 341; Briefe vom 21. Dez. 1515 u. 18. Jan. 1516.

1) Seit 1496 das Abzeichen der Antwerpener Malergilde. Vergl. F. Warnecke, Das Künstlerwappen. Berlin 1887.

Joost van Cleve wegen ihres vorzüglichen Kolorits und eben im Porträtfach behauptet sich der Meister des Todes der Maria neben den ersten nordischen Malern. Seine Bildnisse sind überaus ansprechend durch die zarte, flüssige Behandlung klarer, leuchtender Farben, das weiche rosige Inkarnat; sie fesseln

Jobelin Schmitzen ihm bei seiner Rückkehr in Köln auftrag und 1524 in St. Maria Lyskirchen stiftete (Stadel-Institut zu Frankfurt, Nr. 93). In geschlossener Komposition schildern großgedachte Gestalten ergreifend die Klage am Leichnam des Herrn. Der Ausdruck des Schmerzes spricht sich tief und gehalten



Bildnis des Kardinals Bernardus Clesius. (Galerie Corsini zu Rom.)

durch eine lebendige, feine Charakteristik, die ihnen mitunter die Bezeichnung „Holbein“ eintrug.

Von datirten Bildnissen entstand in dieser Periode das Porträtpaar in der Malergalerie der Uffizien Nr. 237 bez. 1520.

Um das Jahr 1523/24 unternahm der Meister des Todes Mariä seine erste Italienfahrt; die dort gesammelten Eindrücke verwertete er sogleich in dem großartigen Triptychon, welches der Ratsherr

in den verhärmtten Köpfen aus. Die Farben sind gedämpft, auch das Karnat erscheint bleich, graurosig. Die Formen des Leichnams sind tadellos gebildet. In dem edlen Werke paart sich die Größe italienischen Stils mit germanischem Empfinden. Die ruhige, reife Schönheit beeinträchtigt aber den innigen Ausdruck, die Eigenart der Formensprache in keiner Weise. Ein Werk wie dieses bezeugt, zu welcher Läuterung den nordischen Maler die klassische Kunst Italiens leiten konnte.

Im Jahre 1525 war Joost van Cleve zum drittenmal Regent der Antwerpener Malergilde.

Aus dem Jahre 1525 und 1526 rühren auch die Porträts der Kasseler Galerie Nr. 11, 12 her, von denen sich namentlich das männliche Bildnis (bez. 1526) durch eine breitere, pastöse Behandlung vor den übrigen Werken des Meisters des Todes Mariä auszeichnet. Ein Datum trägt auch das merkwürdige Jünglingsbildnis in der Sammlung Dormagen zu Köln, das uns durch eine Aufschrift in französischer Sprache besonders auffällt. Über dem lebhaft zur Seite gewandten Kopfe stehen auf einem Zettel die Worte: *Ian mille cincques vingthuyt des ans en soy vint . . .* (unleserlich). Die beiden Wappen, die sich zu den Seiten von dem grünen Grunde abheben, gehören keinem niederländischen Adelsgeschlechte an; da aber nun die französische Sprache damals in den Niederlanden nur in exklusiven Hofkreisen herrschte, so ist die Annahme gerechtfertigt, dass das Bildnis einen Franzosen darstellt. — Wir vernahmen bereits, dass Joost van Cleve sich als Hofmaler Franz I. einige Zeit in Frankreich aufhielt.

Mit dem Jahre 1530 pflegte man bisher die Tätigkeit des Meisters des Todes Mariä abzuschließen; ein Bildnis in der Galerie Corsini zu Rom ermöglicht es, diesen Termin etwas weiter hinauszurücken. Das prächtige Porträt eines Kardinals VI, 43 gilt als das Abbild Albrechts von Brandenburg, mit welchem der Dargestellte aber nur eine sehr oberflächliche Ähnlichkeit, das breite, bartlose Prälatenantlitz, gemein hat. Das Wappen auf der Handglocke und dem Siegelring bestimmen uns die Person weit genauer. Der quadrierte Schild mit dem Adler im ersten und vierten Felde, zwei Löwen im zweiten und dritten Felde stimmt durchaus nicht mit den wohlbekanntem Abzeichen des berühmten Mainzer Erzbischofs überein, sondern entspricht völlig dem Wappen des Kardinals Bernardus Clesius¹⁾ (v. Cles oder Gloss), einem Deutschen, der am 13. März 1530 in Bologna den Purpur empfing und im Jahre 1539

1) Vergl. Bonifacius Gams: *Series episcoporum*, S. 265. — Ciaconius: *Vitae et res gestae Pontificum* Tom. III, 516 — 517. „Bernardus Clesius natione Germanus, ex Maximiliano Imp. Consiliario in Tridentinum Antistitem fuit delectus; at mortuo Maximiliano, Ferdinando Austriae se addidit cui Boemiae & Hungariae Regi supremus Cancellarius & secretus Praeses seruiuit. Ad magnos Principes ab eodem Legatus Bononiam missus Caroli V Coronationi interfuit (1539) & purpuram habuit (13. März 1530) cum titulo S. Stephani in Coelio monte Is postolatus in Administratorem Brixienis Episcopatus anno 1539 cum illuc possessionis capiendae causa venisset (21. Jan. inter praedentum apoplexia tactus interiit 28. Julij, corpus funebri pompa Tridentum relatum ibidem in Cathedrali sepulchrum habuit Vergl. auch Aubert: *Histoire generale des Carдинаux III*, p. 491. — Die Bestimmung des Wappens verdanke ich der Güte des Herrn Dr. J. Kaufmann am Hist.-Institut zu Rom.

kurz nachdem ihm die Verwaltung des Erzbistums Brixen übertragen worden, im Alter von 54 Jahren verstarb. Sein Porträt muss *nach* 1530 in Bologna, Trient oder Rom gemalt sein. Die kühlere plastische Modellierung des Fleisches mit gradlichen Schatten, die härtere Färbung entsprechen dem späten Stil des Meisters vom Tode Mariä, in welchem er sich dem „ersten Romanisten“ eng anschließt. Jan Gossaert gen. Mabuse ist aber erst seit den dreißiger Jahren wieder in Antwerpen ansässig, wo er 1541 verstarb.

Die Arbeiten des Meisters des Todes Mariä in dieser letzten Manier stammen, soweit ihr ursprünglicher Bestimmungsort bekannt wurde, meist aus den Kirchen Genuas oder seiner Umgebung. Wir nennen hier den großen Dreikönigenaltar aus S. Luca d'Erba fuori di Genova (Dresdener Galerie, Nr. 1963). Das Altarwerk mit der Kreuzabnahme aus S. Maria della Pace in Genua (Louvre, Nr. 601) und das Triptychon mit der Anbetung der Magier im Museo nazionale zu Neapel, Nr. 6. Das letzte Werk interessiert uns in diesem Falle vornehmlich, da es aufs neue einen evidenten Beweis für die Urheberschaft des Joost van Cleve liefert. Auf dem rechten Flügelbilde findet sich nämlich neben dem Mohrenkönig Bathasar, der in zierlichen Schritten mit seinem Geschenke herantritt, ein großer Windhund, an dessen Halsbande der Maler dekorativ verschiedene Schildchen anbrachte. Das mittlere enthält deutlich das Wappen von *Mark-Cleve*. Die sorgfältige Wiedergabe komplizierter heraldischer Figuren kann weder als Zufall noch als sinnloser Zierat gelten, sie vertreten an dieser Stelle die Namensbezeichnung des Meisters — Joost van Cleve.

Zum Schluss sei noch in Kürze der fünf Selbstporträts des Künstlers gedacht, welche vollkommen zu den Lebensdaten des Joost van Cleve stimmen.

Nach dem Gesagten erscheint es überflüssig, über die Scorel-Hypothese noch ein Wort zu verlieren. Unsere rheinischen Kunstenthusiasten und Lokalpatrioten aber werden tiefbewegt ein neues wichtiges Glied aus der Entwicklungskette der kölnischen Malerschule schwinden sehen. Nachdem ihnen der „Meister Wilhelm“ geraubt wurde, Barthel Bruyn sich als Niederländer entpuppte, müssen sich die Herren diesmal mit dem Bewusstsein trösten, dass der Meister des Todes Mariä doch immerhin ein geborener Rheinländer gewesen ist, und dass seine

tum relatum ibidem in Cathedrali sepulchrum habuit Vergl. auch Aubert: *Histoire generale des Carдинаux III*, p. 491. — Die Bestimmung des Wappens verdanke ich der Güte des Herrn Dr. J. Kaufmann am Hist.-Institut zu Rom.

lieblichen Gestalten einen Idealismus und eine Innigkeit der Gefühlsweise bekunden, welche man bisher als ein Privilegium und Erbeil der altkölnischen Malerschule ansah.

Der Verfasser behält es sich vor, an anderer Stelle den Kunstcharakter und stilistischen Entwicklungsgang des Joost van Cleve d. ä. ausführlicher zu schildern.

GRIECHISCHE UND RÖMISCHE PORTRÄTS.

VON J. J. BERNOUILLI.

MIT ABBILDUNGEN.

UNTER den archäologischen Publikationen, welche sich die Aufgabe gestellt haben, einzelne Klassen unseres Denkmälervorrats

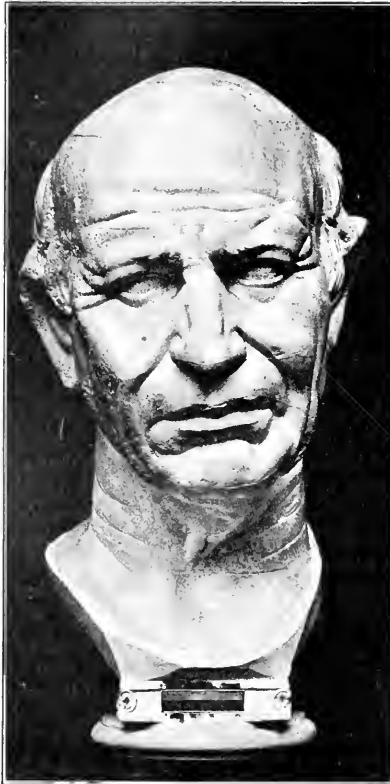
(Sarkophage, Grabreliefs, Terrakotten etc.) in planmäßiger Weise zu sammeln und zur Anschauung zu bringen, ist eine der jüngsten, aber wohl auch eine der interessantesten die der griechischen und römischen Porträts nach Auswahl und Anordnung von H. Brunn und P. Arndt, herausgegeben von Fr. Bruckmann. — Referent hat schon unmittelbar beim Erscheinen der ersten Lieferung Anlass genommen, auf dieses großartig angelegte, viel versprechende und unter bewährter Leitung stehende Werk hinzuweisen (s. Allgem. Ztg., 25. April 1891). Jetzt, nachdem die Publikation durch 2½ Jahre hindurch ihren regelmäßigen Fortgang genommen hat (nur einmal durch Krankheit des zweiten Herausgebers für kurze Zeit unterbrochen) und bereits auf 16 Lieferungen mit 160 Tafeln angewachsen ist, dürfte es am Platze sein, einen vorläufigen Rückblick auf das Gebotene zu werfen und zu sehen, in welchem

Sinne das Unternehmen geführt wird und was für einen Ertrag Kunst- und Altertumswissenschaft davon zu erwarten haben. Das Werk ist so ausnehmend reich-

haltig — es ist auf 800 bis 1000 Tafeln berechnet —, dass, wenn man für diesen Rückblick die vollständige Beendigung abwarten wollte, man kaum

mehr auf den Inhalt eintreten könnte, ohne ein förmliches Buch zu schreiben. Und doch wird es manchem Leser dieser Zeitschrift erwünscht sein, über den Inhalt etwas Näheres zu erfahren, da ja gar viele nicht in dem Fall sein werden, das kostspielige Werk selber anzuschaffen.

Für diejenigen, denen dasselbe noch völlig unbekannt ist, mag vorausgeschickt werden, dass es sich um ein Lichtdruckwerk nach Photographien handelt, in welchem alle beachtenswerten griechischen Bildnisse (Statuen, Hermen und Büsten) und von den römischen eine Auswahl der künstlerisch vorzüglichsten und der am meisten charakteristischen aufgenommen werden sollen, meist in doppelter Ansicht, Face und Profil, und (bei den Köpfen) in einem dem Original nahekommenen Maßstabe. Die Herausgabe erfolgt wie bei den „Denkmälern der griechischen und römischen Skul-



Seneca. Aus dem Werke: Griechische und römische Porträts.

ptur“ ohne Rücksicht auf historische oder gegenständliche Zusammengehörigkeit, indem eine systematische Anordnung der Tafeln und deren definitive Numerierung

erst für den Schluss des Werkes in Aussicht genommen ist. Nur innerhalb einer und derselben Lieferung werden öfter jetzt schon gleichartige oder in gegenseitiger Beziehung zu einander stehende Bildnisse gegeben. Diese Zufälligkeit der einstweiligen Reihenfolge und das bei allem Umfange Bruchstückartige des bis dahin Erschienenen legen es auch dem Berichtstatter nahe, zunächst einfach Lieferung für Lieferung mit einigen Worten dem Leser vorzuführen.

A Jove principium, dachten ohne Zweifel die Herausgeber, indem sie die schöne Homerbüste von Sanssouci an die Spitze ihres Werkes setzten, jenes erlauchte Beispiel von der Gestaltungskraft griechischer Phantasie, die auch das Nichtvorhandene oder das aus der Erinnerung Entschwundene glaubhaft darzustellen wusste. Man möchte beim Anblick dieses Kopfes fast wünschen, die großen Künstler hätten manchmal, auch bei den Geistesheroen der späteren Zeit, die individuellen Züge derselben preisgegeben und ihre Physiognomie wie die der Götter aus der Idee, d. h. nach ihrem geistigen Charakter neu geschaffen. — In der That empfindet man es gleich bei dem zweitnächsten Bildnis, der Berliner Platoherme, dass hier kein schöpferischer Menschenbildner, wie dort, sondern nur ein Nachbildner menschlicher Gesichtsformen den Meißel geführt hat. Aber freilich müssen wir zufrieden sein, auch nur diese endlich zu kennen, nachdem wir so lange mit den Platobildnissen im Dunkeln getappt.

Die 2. Lieferung gibt uns von berühmten Griechen eine Berliner Replik des aus der Neapeler Doppelherme bekannten Herodot mit der hohen Stirn und dem darüber wie gescheitelt auseinandergehenden Haar, und dann eine, von Wolters auf Hermaeh bezogene Berliner Büste, in welcher aber meiner Ansicht nach nicht sowohl jener Schüler des Epikur, als vielmehr der treue Begleiter desselben, Metrodor zu erkennen ist, mit dessen inschriftlich beglaubigtem kapitolinischen Bildnis (Doppelherme) es bis auf die Anlage der Haare und des Bartes stimmt. Auch die athenische Büste (Arch. Ztg. 1884, S. 153), und der kapitolinische sog. Epikur Nr. 62 sind darnach umzutauften. — Auf den weiteren Tafeln ist ein jüngerer Drusus der Sammlung Jakobsen und ein aus Athen stammender jugendlicher Tiberius in Berlin zusammengestellt, um die trotz der Gleichzeitigkeit so verschiedene Behandlungsweise römischer und griechischer Porträtkünstler zu veranschaulichen. Auch in dieser späteren Zeit zeigt die griechische Kunst noch ihr überlegenes Lebensgefühl.

Die 3. Lieferung führt uns zunächst mit zwei Köpfen in die archaische Zeit des Übergangs vom 6. bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurück, einmal mit einem in Aegina gefundenen Statuenkopf der Sammlung Sabouloff (Berlin), und dann mit der Hermenbüste eines behelmten Kriegers in München. Jener mit kurzgeschorenem Haar und Bart, was der damaligen Sitte nicht ganz entspricht; denn die Athener der Pisistratidenzeit pflegten langes Haar zu tragen. Dieser zwar unbekanntem Fundorts, aber mit den Aegineten fast noch näher verwandt als der vorige; seinen porträthaftern Zügen nach vielleicht ein Held der Perserkriege. — Daneben drei unbärtige Charakterköpfe ersten Ranges aus der Glyptothek zu München, die zu identificiren bisher nicht gelungen, die beiden leidenschaftlich erregten sogenannten Sulla und Cicero und der mehr kontemplative sog. Seneca. Keiner dieser Namen lässt sich mit Hilfe äußerer Kriterien aufrecht erhalten, und mit dem historischen Charakterbild ihrer Träger stehen sie zum Teil geradezu in Widerspruch; so der plebejische Typus der ersten Büste mit dem Aristokraten Sulla, oder der energische Ausdruck der zweiten mit dem im Grunde furchtsamen Cicero. Wolters hat die erstere auf Antiochos Soter deuten wollen; aber die Münzen, auf die er es gründet, widerlegen die Deutung eher, als dass sie zu beweisen, davon abgesehen, dass Antiochos schwerlich ohne Diadem dargestellt worden wäre. Nur so viel ist richtig, dass man noch zwischen einem Griechen und Römer schwanken kann. — Außerordentlich interessant und wie gemacht für psychologische Analyse ist die dritte Büste, ein greiser Kahlkopf von edler, schmaler Bildung mit kleinen, fast blinzelnden Augen. Seneca kann es nach der Berliner Doppelherme nicht sein, doch scheint allerdings eine litterarische Größe der ersten Kaiserzeit dargestellt zu sein. Warum diese drei Köpfe nach Gipsabgüssen aufgenommen sind, da es doch die Herausgeber vollkommen in ihrer Macht hatten, die Originale zur Aufnahme in das richtige Licht zu stellen, ist mir unbekannt.

Die 4. Lieferung enthält lauter Bildnisse berühmter Griechen, zwei angebliche des Sophokles, zwei des Enripides und zwei des Epikur. Die Ikonographie des Sophokles beruht bekanntlich auf einer kleinen, mit den Endbuchstaben seines Namens (okles) versehenen Marmorbüste des Vatican, nach welcher auch die lateranische Statue, die uns dann in der 12. Lieferung begegnet, sowie zahlreiche andere Köpfe als Darstellungen desselben erkannt worden sind. Man begnügte sich aber bald nach Visconti nicht

wahr mit diesem einen Typus, sondern glaubte, noch zwei andere, wovon der hier publizirte Berliner Kopf (Taf. 31, 32) und derjenige der Sammlung Jakobsen in Kopenhagen (Taf. 33, 34) je ein Exemplar repräsentiren, auf ihn beziehen zu dürfen; jenen als den früheren naturwahren Typus im Gegensatz zu dem idealisirten der lateranischen Statue, diesen als Sophokles in höherem Alter. In Wahrheit ist die Deutung beidermal sehr problematisch, gerade die jetzt ermöglichte unmittelbare Vergleichung dürfte bald zu der allgemeinen Erkenntnis führen, dass zunächst wenigstens der Berliner Kopf mit seinen Repliken von den Sophoklesbildern auszuscheiden ist, indem kein einziger charakteristischer Zug zu nennen, der ersichtlich von ihm zu dem der lateranischen Statue herübergenommen wäre. Und was den Kopenhagener Kopf betrifft, so muss die Publikation des mit Namensaufschrift bezeichneten greisen Sophokles in den vatikanischen Gärten abgewartet werden, bevor ein sicheres Urtheil über seine Bedeutung möglich ist. Durch den Vergleich mit dem Kopf der lateranischen Statue wird die Benennung keineswegs empfohlen, wie Brunn und Arndt meinen. Ich halte alles, was von erhaltenen Darstellungen des greisen Sophokles gesagt worden ist, einstweilen für sehr diskutirbar. Von Euripides wird hier die schöne Mantuaner Herme und ein stark ergänzter Berliner Kopf gegeben. Die inschriftlich bezeichnete Herme in Neapel folgt erst in Lieferung 13. Welch ein Gegensatz in diesem nachdenklichen, fast trüben Blick mit den kleinen, eingesunkenen Augen und dem sonnenklaren Antlitz des Sophokles! — Epikur endlich tritt uns in zwei bisher noch nicht publizirten Büsten entgegen, einer halblebengroßen Berliner und einer im Schädelbau missrathenen der Sammlung Jakobsen.

In der 5. Lieferung sind einige Porträts von Barbaren zusammengestellt, worauf indes in der Fortsetzung des Werkes ohne Zweifel noch bezeichnendere Beispiele folgen werden und zum Theil schon gefolgt sind; denn der Kriegerkopf von Catajo könnte der Helmform nach wohl auch ein Römer sein und der Itzinger'sche Knabenkopf in Berlin trotz seiner aufgeworfenen Lippen ebenfalls. Nur der vortreffliche Bronzekopf von Kyrene im Britischen Museum und der Kopf mit dem langgelockten Haar in Mantua, stellen sicher je einen jugendlichen, die Büste des Kappadokiens Eubulus einen älteren Barbaren dar, einen Afrikaner, einen Germanen und einen Asiaten. Die Münchener Büste des Apollodor (Baumeisters des Trajan?) gerade in diesen Zusammenhang zu

bringen, war meines Erachtens kein Grund vorhanden.

Mehr stilistisch als ikonographisch interessant sind die Bildnisse der 6. Lieferung, darunter eine Anzahl aus der beginnenden byzantinischen Zeit (Anfang des 1. Jahrh.) zu denen, wenn noch weitere derselben Art veröffentlicht sein werden, ein ausführlicher Text von Strzygowski in Aussicht gestellt wird. Wir sind auf das Erscheinen desselben um so gespannter, als wir einstweilen nicht überall mit den gegebenen Darfungen einverstanden sein können. — Warum z. B. der weibliche Kopf mit dem turbanartig ausladenden Flechtenkranz (Taf. 56, Sammlung Jakobsen), dessen Analoga man bisher der Trajanischen Zeit zuschreiben pflegte, eher dem 4. Jahrhundert angehören soll, ist mir noch dunkel. Wenn auch die Haartracht auf den Münzen der Plotina und der Marciana gerade so nicht vorkommt, so hat doch der ganze Charakter der künstlichen Flechten und des darunter hervorkommenden Saumes natürlicher Haare nirgends so genaue Analogieen, wie dort. Und der Fundort Konstantinopel kann gegenüber der Masse von ähnlichen in Italien gefundenen Köpfen nichts beweisen. — Auch der bärtige Dresdener Kopf, den man bisher wegen seiner Kopfzier als König und wegen seiner gescheitelten Perücke fälschlich als Arsaceus gefasst, zeigt in den Augen ein Leben und eine Naturwahrheit, die aus dem 4. Jahrhundert kaum irgendwo noch getroffen werden. Sichere Beispiele dagegen für diese Zeit sind die beiden anderen weiblichen Köpfe der Sammlung Jakobsen, der eine (Taf. 57) mit Schleier, der andere (Taf. 58) mit haubenartiger Verhüllung des Würfels, letzterer im Lokalkatalog nicht gerade ungeschickt als h. Helena bezeichnet. — Außerdem verdienen noch Erwähnung zwei männliche Kalksteinköpfe aus Palmyra (Taf. 59, 60) von sehr eigentümlichem Stil, bei deren einem man des zierlichen Diadems wegen an Odenath, den Gemahl der Zenobia, denken kann. — Die Kriegerstatuette von Dresden mit dem aufgesetzten Kopf hätte in einem Porträtwerk, wie dieses, weggelassen werden können.

Fast ausschließlich der Sammlung Jakobsen und zwar der sog. Familie des M. Brutus ist die 7. Lieferung gewidmet. Über den für die Geschichte des römischen Porträts epochemachenden Fund, dem diese und zahlreiche andere Porträtköpfe des gleichen Besitzers angehören, ist bis jetzt nichts Genaueres in die Öffentlichkeit gedrungen. Ich weiß daher nicht, wie es mit den Kriterien für jene Benennung steht, vermute aber, dass nur die entfernte Ähnlich-



Seppokles.

(Aus dem Werke: Griechische und römische Portraits.)



Antinoos von Syrien.

keit des männlichen Kopfes (Taf. 67, 68) mit dem sogenannten Brutus in Neapel und dann die noch halb republikanische Haartracht der mitgefundenen weiblichen Köpfe dazu Anlass gegeben hat. Innere Wahrscheinlichkeit ist schon deswegen keine vorhanden, weil der männliche Kopf einen höchstens zwanzigjährigen Jüngling zeigt, in welchem Alter Brutus schwerlich schon statuarisch dargestellt wurde, und weil von den drei weiblichen Köpfen die zwei jüngeren sich zwar wohl als Schwestern geben, aber keineswegs als Töchter der angeblichen Servilia (Taf. 61, 62). — Auch der zur Vergleichung beige-fügte Münchener Kopf (Taf. 69) ist bloß seines herben Ausdrucks wegen Brutus genannt.

Daran schließen sich in der 8. Lieferung fünf weitere Köpfe von unbekanntem Römern der republikanischen Zeit, die beiden ersten aus Kalkstein. Physiognomisch besonders interessant der alte, abgemagerte Dresdener Kopf (Taf. 75, 76) mit der hohen Nasenlippe und dem kleinen Kinn, das Bild eines in altrömischer Zucht und Einfachheit ergrauten, vom Luxus und von der Devotion der Kaiserzeit noch nicht beleckten Staatsmannes, aus dessen ruhigen Zügen eine seltene Energie hervorleuchtet. Ohne das Horazische „intonsus“ könnte man sich den Cato Censorius etwa so vorstellen.

Höchst bedeutende, allerdings unter sich etwas heterogene römische Porträts bringt die folgende 9. Lieferung: Neben der durch ihre Arbeit ausgezeichneten Panzerstatue eines Claudiers im lateranischen Museum die mehr gegenständlich merkwürdige Konstantin des Großen in der Vorhalle der lateranischen Basilica und den ebenfalls auf letzteren bezogenen Kopf der Uffizien; neben dem florentinischen Arringatore einen weiblichen Bronzekopf aus Velleja in Parma. Die Zusammenstellung der beiden ersteren sollte wohl den verwandtschaftlichen Charakter des Konstantintypus mit dem der Claudier zur Anschauung bringen; die des Imperators der Basilica mit dem bediademten Florentiner Kopf sollte zeigen, dass nur einer von beiden Konstantin sein kann, den Münzen nach nur jener. Brunn-Arndt glauben, dass nach Ausweis des Lichtdrucks an der Echtheit des Kopfes der Konstantinstatue nicht mehr gezweifelt werden könne, und wirklich scheint es so. Aber vollkommene Sicherheit wird eben doch nur eine von sachkundiger Seite geführte Untersuchung mit Leitern gewähren können. — Den Konstantinbildnissen, die für uns sozusagen das Ende der römischen Porträtgeschichte repräsentiren, steht der Arringatore als eines der frühesten erhaltenen ita-

lischen Monumentalwerke gegenüber, noch etruskisch gebunden, aber gleichsam nur der Erlösung wartend durch die Berührung mit der herüberwinkenden griechischen Kunst. Ob freilich Conestabile's Datirung (300—250 v. Chr.) nicht etwas zu früh angesetzt ist? Die über der Stirn abgeschnittenen und leicht vorstehenden Haare sind sonst eher für das letzte Jahrhundert charakteristisch und auch an der sonstigen Behandlung glaubt man schon einen größeren Einfluss von Griechenland her zu erkennen, als für das 3. Jahrhundert wahrscheinlich ist.

Die 10. und 11. Lieferung enthalten Bildnisse hellenistischer Herrscher der Diadochenzeit. Sechs davon aus der Villa der Pisonen in Herculanium. Die meisten sind mit dem Diadem geschmückt und dadurch deutlich als Könige bezeichnet. Wo dies nicht der Fall, wie bei dem sogenannten Philätiros in Neapel (Taf. 107), müssen in dieser Beziehung noch Zweifel gestattet sein, obwohl allerdings Philätiros als bloßer Statthalter wahrscheinlich noch ohne Diadem dargestellt wurde.

Bei den Bildnissen der zehnten Lieferung verzichten die Herausgeber auf positive Benennungen, und mit Recht, da die Münzen über die betreffenden Köpfe keinen hinreichenden Aufschluss geben. Auch die als bloße Vermutung gegebene Deutung eines der sog. Ptolemäer (Taf. 91) auf *Philipp von Maerdonien* (wegen der Ähnlichkeit mit Alexander) muss als unwahrscheinlich fallen gelassen werden, weil das Diadem erst mit Alexander aufkam, und weil, wo wir Alexander-artigen Haarwurf treffen, eher Nachahmung als Vorbildlichkeit anzunehmen ist. Was die Bronzebüste des sog. *Ptolemaeos Apion* (Taf. 99, 100) betrifft, über deren Geschlecht bekanntlich gestritten wird, so entscheidet sich Arndt mit Comaretti für einen Mann. Ich kann ihm dabei, wenn anders die unter der Binde herabfallenden Spirallöcher richtig ergänzt sind, nicht folgen.

In der elften Lieferung ist der Verfasser der Inhaltsangabe (Arndt) schon weniger zurückhaltend und adoptirt sowohl die Wolters'sche Deutung eines herculanischen Kopfes (Taf. 101) auf *Seleukos Nikator*, als auch die Villefosse'sche des Pariser sog. Cäsar (103) auf *Antiochos III.*, beides einstweilen bloße Möglichkeiten — Dass auch der früher sog. alte Augustus im Vatikan (Taf. 105) jetzt als griechischer König gefasst wird, ist nur zu billig.

Und nun wieder mit den nächsten drei Lieferungen zu den Dichtern und Staatsmännern Athens! Die sog. *Aeschylusherme* im Kapitol wird es schwerlich je gelingen zu identificiren. Ihr Wert besteht in

ihrem Stil (Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.). Um so wichtiger in jeder Beziehung künstlerisch, kunstgeschichtlich und ikonographisch, ist die herrliche Statue des *Sophokles* im Lateran, nach dem oben Gesagten (Lief. 4), das erste authentische Bildnis des Dichters in dieser Porträtsammlung. Arndt ist mit der Mehrzahl der Archäologen geneigt, die Statue auf das Erzbild im Theater von Athen, welches der Redner Lykurg beantragt hatte, zurückzuführen, trotz des Mangels aller auf Erztechnik weisenden Spuren. Daneben spricht er auch von Praxitelischer Kunstrichtung und citirt als Analogon die Sardanapallosstatue in der Sala della biga des Vatikans. Aber warum soll die letztere Praxitelisch sein? Und wenn sie es wäre, was könnte sie beweisen? Höchstens, dass es außerhalb der Schule noch bedeutendere Künstler gab als ihren Verfertiger. Denn die Statue des Sophokles ist meines Erachtens bei weitem einfacher und großartiger als die des Sardanapal. — Die darauffolgende des Neapeler *Aeschines* hat nur das Körper- und Gewandmotiv und die Sicherheit des Namens mit der vorigen gemein. Entwurf und Ausführung verraten eine bei weitem geringere Hand.

Die 13. Lieferung bringt eine Anzahl von Doppelhermen zur Anschauung, jene der griechischen Porträtkunst eigentümliche, verschieden beurteilte, aber jedenfalls in ihrer Art originelle Darstellungsform. Sie fordert, wo es sich nicht um inschriftlich beglaubigte Köpfe handelt, wie in der Neapeler Doppelherme des Herodot und Thukydides (Taf. 128—130) wegen der vorauszusetzenden gegenseitigen Beziehungen förmlich zu Deutungen heraus. Doch hat die Ikonographie auf diesem Felde bis jetzt keine großen Triumphe aufzuweisen. In den zwei kleinen Bonner Hermen ist nur ein einziges Bildnis erkannt, Euripides, in der lebensgroßen Neapeler keines von beiden. Selbst über die Nationalität der unbärtigen Köpfe (Griechen oder Römer) ist man noch völlig im Zweifel. Aber gerade für solche Fälle bieten die Tafeln dieses Werkes ein unschätzbares Material.

14. Lieferung: Lysias, Isokrates, Demosthenes. — Die beiden *Lysias*büsten (Neapel und Kapitol) und ebenso zwei von denen des *Demosthenes* (München, Berlin) zeigen in einleuchtender Weise, wie weit oft die einzelnen Repliken eines Bildnisses von einander differiren, und wie sehr die späteren in der Arbeit hinter den früheren zurückzustehen pflegen. Trotz zahlreicher und bedeutender Unterschiede kann doch beidemale an der Identität der Person nicht gezweifelt werden, weil die charakteristischen Haupt-

züge, die Schädel- und die Bartform, dann dort die Glätze und die Linie des Profils, hier der verzogene Mund, dieselben sind. Bei dem Campana'schen Kopf des Louvre (Taf. 139, 140) dagegen, der gewöhnlich auch noch als Demosthenes bezeichnet wird, fehlen diese Züge — Kopfform, Augen, Mund, Bart, Kinn sind total verschieden — und ich wüsste nicht, auf welche gleich stark differirenden Sokratesköpfe man sich berufen könnte, um hier noch den Namen zu rechtfertigen. — Inbetreff der kleinen albanischen *Isokrates*herme (Taf. 135) kann man nur seine Freude ausdrücken darüber, dass endlich eine authentische und citirbare Abbildung derselben vorhanden ist.

Wieder in einen anderen Kreis, einen ausschließlich weiblichen, mit Wahrscheinlichkeit in den von Dichterinnen, führt uns die 15. Lieferung, in der uns ein epheubekrönter Kopf von Catajo, eine reizende Statuette des Konservatorenpalastes mit bindenumwundenen Haar und drei dieser ähnliche sog. Sapphoköpfe aus den Uffizien, aus Villa Albani und Pal. Pitti geboten werden. Wir bewegen uns hier, was die sachliche Erklärung betrifft, noch auf einem sehr schwankenden Boden. — Drei oder vier auf die lesbische Dichterin bezogene Köpfe — es giebt aber deren wenigstens ein Dutzend — alle das Haar mit Binden unwunden oder in eine Haube gehüllt, wie die Sapphoköpfe auf den Münzen von Mitylene, und doch den Gesichtszügen nach jede von der anderen verschieden. Sollte der Sapphotypus wirklich so gewechselt haben, oder ist es nicht eher ein Beweis, dass dieselbe Kopftracht auch noch anderen Personen gegeben wurde? Und wenn nur eine von ihnen Sappho, für welche sollen wir uns entscheiden? Für die, welche zufällig einem der selber wechselnden Münztypen am nächsten kommt? — Vollends verführt ist es, jetzt schon eine dieser Kopistenarbeiten (die in Villa Albani) herauszugreifen und ohne allen Vorbehalt dem uns seinem Stil nach ganz unbekanntem *Silvanio* zuzuschreiben, wie es neuerdings geschehen ist. Warten wir die Publikation der übrigen sogenannten Sapphoköpfe, die ja früher oder später in dieser Sammlung erfolgen wird, ab und gruppiren wir sie dann nach Typen oder Personen.

Die Bildnisse der 16. Lieferung endlich stellen fünf unbekannte Griechen dar. Denn unbekannt der Person nach, trotz des aufgeschriebenen Namens, ist für uns auch die kapitolinische Büste des *Typhlodoris* mit dem ausladenden Lorbeerkranz. — An die Identifikation der vier übrigen wird nicht zu denken sein, zumal nicht an die der als Gegenstücke gefass-

ten herkulanischen Bronzestüben (sog. Heraklit und Demokrit). — Die beiden anderen, welche das Gemeinsame einer turbanartigen Kopfbedeckung haben und herkömmlicherweise unter dem unbegründeten Namen *Archylus* gehen (eine Herme des Kapitols und eine weitere herkulanische Bronze) können vielleicht mit der Zeit oben dieser Tracht wegen ihrem Charakter nach noch näher bezeichnet werden.

Wir sind am Schlusse des bis jetzt Erschienenen und somit auch unserer Berichterstattung angelangt. Was für eine Fülle teils wirklich neuen, teils jetzt erst durch würdige Publikation den Studien zugänglich gemachten Materials liegt schon in diesem nur schwachen Bruchteil des Werkes vor. Fast drängt sich der Gedanke auf, ob es nicht des Guten zu viel ist, wenn zu dem bereits gebotenen noch das Fünf- oder Sechsfache in Auswahl gestellt wird, alles in diesem monumentalen, selbst bei Prachtwerken ungewöhnlichen Maßstab. Wir sind keine besonderen Verfehrer der kostbaren und luxuriösen

Publikationen, die nachgerade auch in der Wissenschaft Sitte werden, und glauben sogar, dass vielen mit einem kleineren Format, das doch wohl auch den Preis verringert hätte, besser gedient gewesen wäre. Aber was die Zahl der Tafeln betrifft, so ist dieselbe von den Herausgebern gewiss wohl überlegt worden und jedes Abmarkten in dieser Beziehung wäre vom Übel. Neben der Vortrefflichkeit der photographischen Aufnahmen ist es gerade die relative Vollständigkeit des Materials, was den Hauptvorzug dieser Porträtsammlung ausmachen wird. Es soll der Atlas sein, auf den sich künftig alle das Altertum betreffenden ikonographischen Arbeiten und die Geschichte der antiken Porträts überhaupt beraten können, während sie selber der Beigaben kostspieliger Tafeln fortan überhoben sind. So wird schließlich auch für die Bibliotheken die jetzige Ausgabe, die sich übrigens auf Jahre verteilt, durch die zu erhoffende größere Wohlfeilheit der einschlägigen Bücher einigermäßen ausgeglichen werden.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Julius Neumann* in München, der Radierer des dem heutigen Hefte der Zeitschrift beiliegenden trefflichen Blattes *„Habe Volütk“*, macht uns über seinen Lebensgang und seine künstlerische Entwicklung folgende Mitteilungen: „In Essen an der Ruhr geboren, verlebte ich infolge der Berufstätigkeit meines Vaters, des Redakteurs J. Neumann, meine Schulzeit in Berlin. Durch den Verkehr eines Freundes fand ich oft Gelegenheit, bei dessen Onkel eine Sammlung von Kupferstichen und Radierungen einzusehen. War schon damals in mir das Interesse lebendig, kleine Radierungen mit der Feder nachzuzeichnen, so wuchs dieselbe mit der Zeit so, dass der Wunsch in mir rege wurde, mich später der Kupferstecherei zu widmen. Als ich das Kopfezeugnis für die Oberprima erlangt hatte, besuchte ich auf kurze Zeit die Akademie in Berlin und die Kunstschule in Weimar und trat dann in München in die Kupferstecherschule des Prof. J. L. Raab ein. Mit diesem Momente, muss ich wohl sagen, fing erst das ernste Studium an. Unter Raab's Leitung habe ich zuerst in der Naturklasse gezeichnet und dann mehrere Porträts und Radierungen nach der Natur, sowie Stiche angefertigt. Meine letzte große Arbeit auf der Akademie war die *Plöta* nach van Dyck in der alten Pinakothek (erschienen bei Stiefbold in Berlin), für welche Arbeit ich seiner Zeit mit der großen silbernen Medaille von dem Professorenkollegium ausgezeichnet wurde. Seit zwei Jahren arbeite ich selbständig, Porträts und kleine Radierungsche wechseln mit meiner jetzigen Hauptarbeit, einem großen Stich nach einem Bilde von Böttcher, ab. Eine solche Zwischen- oder Erholungsarbeit war auch die Radierung, die ich zur Leipziger Konkurrenz einschickte. Wie sie entstanden? Das kann ich kaum sagen. Szenen dieser

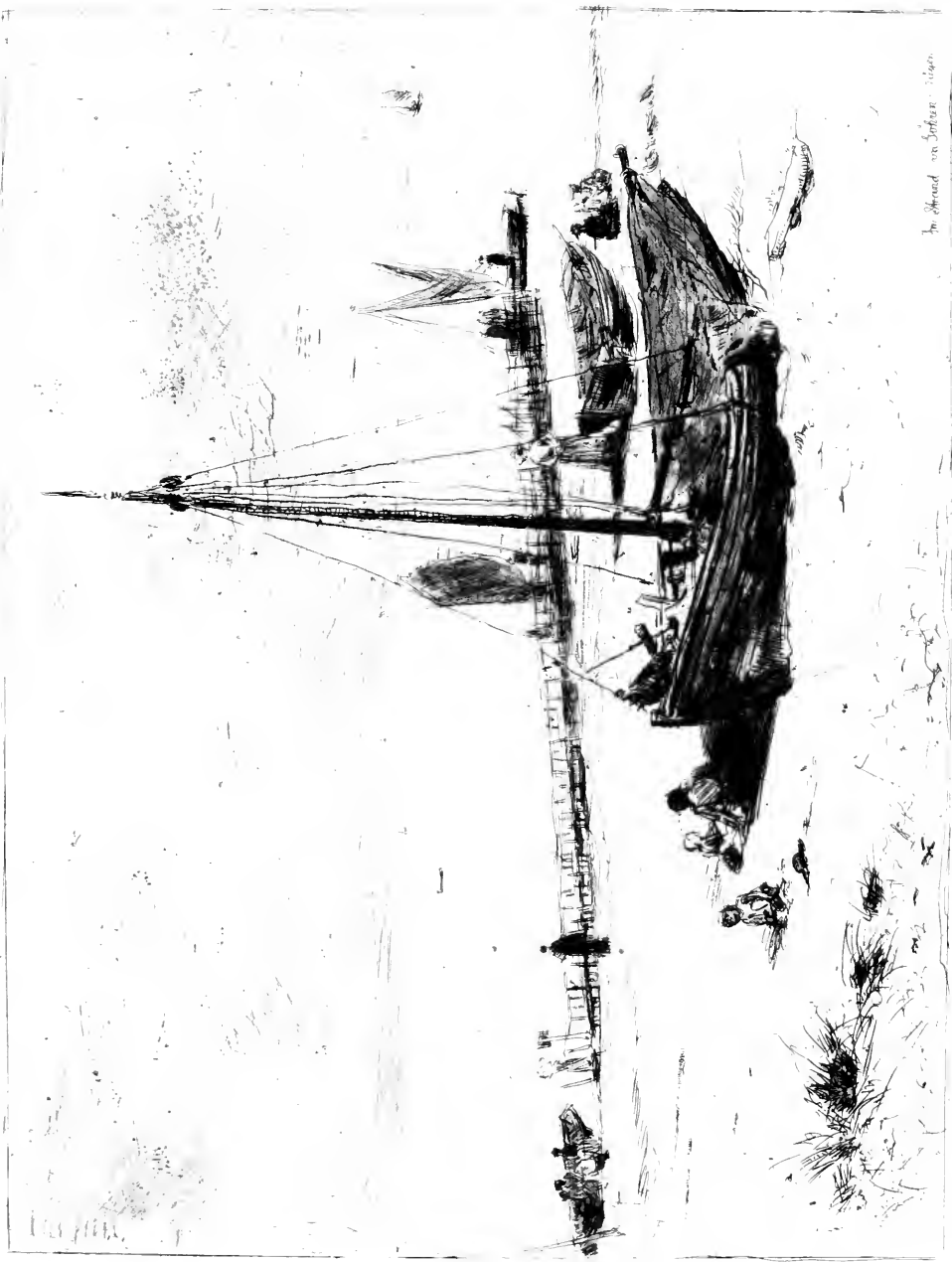
Art, die ich selbst auf dem Lande, in den Dorfschenken erlebt, haben mich zu dem Vorwurfe angeregt.“

* *Am Strande von Gölaren (Rügen). Originalradierung von Albert Krüger*. Aus dem Studium der alten Meister, das nach dem glänzenden Vorgange William Unger's keiner so ernst, so eindringlich, vielseitig und erfolgreich betrieben hat wie Albert Krüger, hat dieser Künstler, der jetzt im 33. Lebensjahre steht, auch die Kraft gezogen, sich gelegentlich auf eigene Fülle zu stellen. Es ganz und gar zu thun, dazu reicht die Armseligkeit unseres heimischen Kunstmarktes immer noch nicht aus. Malerradierer wie in England, die behaglich ihrer künstlerischen Muße leben können, weil die Kunstfreunde ihre seltenen Einzeldrucke mit entsprechenden Preisen bezahlen, giebt es in Deutschland nicht, obwohl die geistigen Grundlagen und die künstlerischen Potenzen dazu vorhanden sind. Unsere Radierer müssen in erster Linie auf die Aufträge von Kunstverlegern blicken, die zumeist nach Reproduktionen berühmter Werke verlangen. Die diesem Hefte beigegebene Originalradierung Albert Krüger's, der noch zu den Bevorzugten seiner Kunst gehört, lässt uns diese traurige Lage des deutschen Kunstmarktes besonders schwer empfinden. Mit wie geringen und doch den gebotenen Stimmungsmoment völlig erschöpfenden Mitteln ist hier eine volle Wirkung erzielt worden! Nur der erste Eindruck wirkt auf den Beschauer, dieser aber mit einer Frische, die durch keine dem Auge erkennbare spätere Retouche abgeschwächt wird. Wir wollen hoffen, dass die Zeitschrift durch Veröffentlichung solcher Malerradierungen dazu helfen wird, unseren Kunstfreunden über das Gute, das wir im eigenen Lande besitzen, die Augen zu öffnen. A. R.



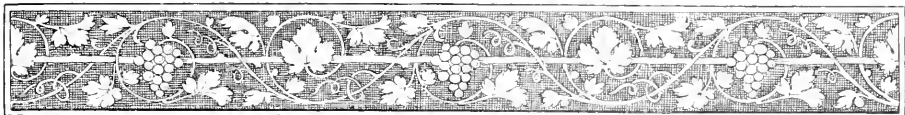






Im Meer von Ostsee. 1840.

1840.



STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ULMER MALERSCHULE.

VON MAX BACH.

MIT ABBILDUNGEN.

II. *Bartholomäus Zeitblom.*

ER Name dieses Künstlers war zu Anfang unseres Jahrhunderts vollständig vergessen; auch die Ulmischen Chronisten erwähnen denselben nur an einer Stelle und zwar bei der Beschreibung der zum Ulmer Gebiet gehörigen Pfarrkirche zu Stüssen.¹⁾ In dieser Kirche befand sich nämlich ein Altarwerk Zeitblom's, mit dessen Namen bezeichnet, welches leider im Jahre 1707 durch Brand zu Grunde ging. Wollaib schreibt an der betreffenden Stelle: „Unter St. Ulrich stehet: Bartolme Zeitblom, welches Sculptoris oder Pictoris Namen sein wird.“ Diese Notiz hat dann Haül in sein Buch über Ulm (1786) aufgenommen, ohne irgend etwas dazu beifügen zu können, ein Beweis dafür, dass auch schon im vorigen Jahrhundert eine Erinnerung an den Meister vollständig erloschen war. Erst im Morgenblatt 1816 findet sich wieder eine Beschreibung eines Zeitblom'schen Altars und zwar aus der Feder Justinus Kerner's; es ist das der bekannte Heerberger Altar, von dem später noch die Rede sein wird. Auch Weyermann in dem 1798 erschienenen ersten Bande seiner Nachrichten von Gelehrten und Künstlern Ulms führt Zeitblom noch nicht an; erst im zweiten, 1829 erschienenen Bande zählt er einige Werke des Meisters auf und zwar den fälschlich ihm zugeschriebenen Ecce Homo in Nördlingen, den Heerberger und Eschacher Altar. Jetzt war Zeitblom in die Kunstgeschichte einge-

führt und man begann auch in Ulm selbst Nachforschungen nach ihm in den Archiven anzustellen. So veröffentlichte schon im Jahre 1830 Weyermann im Kunstblatt eine ganze Reihe von Notizen über Ulmer Künstler, welche er nach seiner Angabe den alten Steuer- und Bürgerbüchern entnommen hat; weiter brachte Pfarrer Jäger im Kunstblatt 1833 Ergänzungen dazu. Obgleich nun Weyermann versicherte, seine Aufzeichnungen beruhten durchweg auf neuen Forschungen, so hat man doch gerechte Zweifel daran. Brulliot berichtet nämlich schon in einem Aufsatz über M. Schaffner im Kunstblatt von 1822: Prälat Schmid in Ulm habe ihm eine Sammlung höchst erwünschter Notizen über ältere Künstler Ulms übermittelt. Diese Notizen seien vor 50 Jahren von einem Sammler Ulmischer Merkwürdigkeiten Namens Neubrommer fleißig zusammengesucht, von Prälat Schmid gekauft, von demselben vermehrt und berichtigt worden. „Sie sind aus Bürgerregistern und Steuerbüchern, aus Rechnungen, Innungs- und Kirchenbüchern, mit einem Worte aus urkundlichen und glaubwürdigen Papieren geschöpft.“ Diese Quelle hat nun Weyermann in ausgiebiger Weise benutzt. Neuere Nachforschungen im Ulmer Archiv, welches sich jetzt wohl geordnet im südlichen Chorturm des Münsters befindet, haben jedoch ergeben, dass ein großer Teil dieser Archivalien jetzt fehlt, was bei den wechselvollen Schicksalen dieses Archivs leicht erklärlich ist. So fehlt z. B. jetzt das Steuerbuch von 1484 und aus dem von den genannten Autoren benutzten Bürgerbuch sind die Jahrgänge 1483–92 herausgeschnitten.

Die Familie Zeitblom scheint aus Augsburg zu

1) Wollaib Paradisus Ulmensis 1710, Manuskript der Stadtbibliothek Ulm.

stammen, dort kommt dieser Name in den Steuerbüchern am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts öfter vor; so erscheint ein Fritz Zeitblum (Zytblum, Tzytblum) von 1391—98, und es ist sehr wahrscheinlich, dass bei dem damals sehr lebhaften Verkehr beider Städte diese Familie nach Ulm übersiedelte.¹⁾ In Ulm selbst finden wir vor 1484 den Namen nicht, in diesem Jahr erscheint derselbe nach den Angaben Weyermann's im Steuerbuch. Alle Angaben, welche frühere Autoren über eine Thätigkeit des Meisters vor dieser Zeit machen, sind falsch und fußen auf der Missdeutung des angeblichen Monogramms Zeitblom's auf dem Herlin'schen Ecce-homobild in Nördlingen. Schou Waagen hat diesen Irrtum im Kunstblatt 1851 berichtigt, und er wäre damit abgethan gewesen, wenn nicht Hassler in seinem Sendschreiben an Eduard Mauch die Sache wieder

Eintrag im Zinsbuch der Frauenpflege beigefügt ist: „Zeytpluum sein Tochtermann.“¹⁾

Über das Schulverhältnis des Meisters, seinen Bildungsgang u. s. w. herrschen nur Vermutungen. Man hat früher einen Einfluss Herlin's oder Martin Schöln's vermutet, weil man beide Künstler als in Ulm ansässig annehmen zu müssen glaubte. Allerdings kommt in den Ulmer Münsterrechnungen schon in den Jahren 1449 und 1454 ein Maler „Härlin“ vor, welcher in der „süzlins“ Gassen beim butzenbrunnen ein Haus besaß, für welches er 15 Schilling Heller Jahreszins bezahlte; ob es aber derselbe Herlin ist, welcher 1462 den Hochaltar zu Nördlingen malte und 1467 als Bürger dort aufgenommen wird, lassen wir dahin gestellt.²⁾ Thatsächlich wird ja Herlin in dieser Bürgerrechtsurkunde als von Rothenburg a. d. T. gebürtig genannt.

Ähnlich verhält es sich mit *Martin Schongauer*, dessen Aufenthalt in Ulm durch nichts verbürgt ist; alles was man ihm dort von Gemälden zuschreiben wollte, sind nur Kopieen von anderer Hand nach seinen Kupferstichen; ebenso verhält es sich mit dem angeblich von ihm ausgeführten Hochaltar in der Pfarrkirche zu Biberach. Allerdings scheint Martin's Bruder Ludwig 1479 in Ulm das Bürgerrecht erworben und dort auch geheiratet zu haben. Im Jahre 1486 finden wir denselben aber wieder in Augsburg und 1493 in Colmar. Bilder von seiner Hand sind nicht nachzuweisen.³⁾

Am wahrscheinlichsten scheint mir, dass Zeitblom sich an die Wohlgemuth'sche Schule angeschlossen hat, und wir dürfen die Aussage Jäger's (Kunstblatt 1833 nicht so ganz über Bord werfen, welcher behauptet, Zeitblom habe sich sehr lange in Nürnberg aufgehalten; zumal jetzt sicher ist, dass sein angeblicher Lehrer Schühlein Beziehungen zu Nürnberg hatte.

Als Jugendwerke Zeitblom's gelten bei den meisten Autoren die sog. Kiltberger Tafeln. Ich habe darüber im Repertorium für Kunstwissenschaft, XII. Bd. ausführlich gehandelt, kann mich deshalb hier kurz fassen. Nach dem dort Ausgeführten stammen diese Tafeln aus der Schlosskapelle der Herren von Ehingen zu Kiltberg, jetzt dem Freiherren von Tessin ge-

Nach Brulliot



Angebliches Monogramm Zeitblom's auf dem Gemälde von Herlin in Nördlingen

bezweifelt hätte. Die Ulmer Gemäldeausstellung vom Jahre 1877, in der das Bild mit echten Werken Zeitblom's verglichen werden konnte, hat diese Zweifel wieder zerstreut, und heute denkt kein Mensch mehr daran, das Bild dem Zeitblom zu vindiziren. Zeitblom führte überhaupt gar kein Monogramm, und das ganze Unheil scheint Weyermann angerichtet zu haben, welcher Brulliot falsch berichtete und ihm ein Zeichen mittheilte, welches allerdings große Ähnlichkeit mit einem Z und B hat, in Wirklichkeit aber ganz anders aussieht. Man hat nun weiter angenommen, Zeitblom habe im Jahre 1483 eine Tochter Schühlein's geheiratet; auch dieses Datum ist urkundlich nicht erweisbar; man weiß nur (s. Artikel I, Jahrg. 1893, S. 127), dass Zeitblom im Jahre 1499 Inhaber eines Kirchenstuhls gemeinschaftlich mit Schühlein war, und dass bei dem betreffenden

1) Münsterblätter IV, S. 93. Hassler, Sendschreiben, 1855.

2) Dieser Härlin, auch Herlin geschrieben, „Mauler“, kommt ferner in den Zinsbüchern der Frauenpflege vor 1485—91, er muss 1494 gestorben sein, da von da an ein Jacob Frey den Zins für sein Haus bezahlt. Damit ist durchaus ausgeschlossen, an den Nördlinger Maler zu denken. S. Münsterbl. III. IV. S. 95.

3) S. meine Abhandlung im Archiv für christl. Kunst, 1893.

hörend, und bildeten einst die Flügel des noch dort vorhandenen Schreins, welcher auf der Predella den Namen „bartolome Zeytblom maler zu Ulm“ angeschrieben hat. Einen Flügel erwarb schon in den 30er Jahren Obertribunalprokurator Abel in Stuttgart, der andere kam in die Hirscher'sche Sammlung in Freiburg, wurde aber im Jahre 1840 gleichfalls von Abel erworben. Ein zweiter Altar, welcher mit dem angeführten häufig verwechselt und in der Dorfkirche von Kilchberg sich noch befindet, ist gleichfalls seiner Flügel beraubt und trägt die Jahreszahl 1478; ein Flügel davon ist jetzt im Besitz des Herrn von Tessin und stellt einen Ritter von Ehingen als Donator dar; der andere Flügel ist längst verschollen, befand sich aber im Jahre 1829 bei Maler Dörr in Tübingen, dem er von dem Schlossbesitzer zur Restauration übergeben war. Aus den Resten dieses Altars ist nicht mit Sicherheit zu schließen, ob derselbe von Zeytblom gemalt ist; doch zweifelte Maler

Wir sehen daraus, dass man auch mit dieser Argumentation bestimmte Schlüsse auf den Entwicklungsgang des Meisters nicht bauen kann; alle beglaubigten Werke bewegen sich in dem Zeitraum zwischen 1496 und 1511. Nur ein Werk, welches alle kunstgeschichtlichen Handbücher anführen, der Altar von Hausen, geht über diese Zeit etwas zurück, nämlich bis 1488. Passavant, welcher diesen ehemals im Besitze Prof. Hassler's in Ulm und jetzt in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart befindlichen Altar erstmals anführt, findet darin schon den ausgebildeten Stil Zeitblom's; ich kann darin nur eine Arbeit seiner Schule erkennen. Die Gesichtszüge der dargestellten Heiligen, Nikolaus und Franziskus, sind hart, das Kolorit nicht von der Frische und Leuchtkraft wie bei den beglaubigten Bildern des Meisters. Die stark restaurirten Außenseiten der Flügel geben überdies keine Anhaltspunkte zur Bestimmung des Meisters; die Darstellungen sind

bartolome zeytblom maler
zu Ulm

Inschrift vom Altar in der Schlosskapelle zu Kilchberg bei Tübingen

Dirr in Ulm, bei dem ich den Flügel vor 12 Jahren sah, nicht daran. Sei dem wie ihm wolle, die Jahreszahl 1478 hat keine Beziehung zu den Kilchberger Tafeln der Stuttgarter Galerie. Lübke glaubt in diesen Bildern sichere Anhaltspunkte zu finden, die auf flandrischen Einfluss weisen; eckige Bewegungen, magere spitzige Formen und ein tiefes leuchtendes Kolorit. Das ist nicht zu leugnen, aber anderseits kann darin ebensogut ein Einfluss der beginnenden Renaissance bemerkt werden, was namentlich die bewegtere Stellung der Figuren, die reichere Drapirung, die mehr geringelten Haare und die mehr ins Breite gehende Kopfbildung verraten. Aber abgesehen davon sind auch urkundliche Zeugnisse vorhanden, die eine Entstehung der Tafeln nicht vor 1494 möglich machen; auch hielt der frühere Besitzer Abel fest an dem späteren Ursprung der Bilder, etwa ums Jahr 1504.¹⁾

1) Bei einem neuerlichen Besuch in Kilchberg habe ich die beiden Altarschreine, soweit thunlich, gemessen. Der Schrein in der Kirche misst 178 cm in der Breite, dazu ist der einzelne Flügel 86 cm breit, 144 hoch ohne Rahmen. Der

der Schongauer'schen Passion entlehnt. Wenn Hassler in dem Kopfe des h. Nikolaus ein Porträt des in dieser Zeit in Augsburg regierenden Bischofs Friedrich von Zollern erblicken will, so ist das eine bloße Vermutung, noch mehr aber das Märchen, der genannte Bischof habe sich von dem „Magister Bartholomäus“ eine Visirung dazu machen lassen. Wie Hassler selbst in seinem Sendschreiben an Ed. Mauch mitteilt, malte Zeitblom ein und denselben Kopf „z. B. als h. Valentin in Augsburg, als h. Nikolaus auf meinem Altar, als Kirchenvater auf der Rückwand des Blaubeurers Altars“; dann kann noch hinzugefügt werden,

Altarkasten in der Kapelle ist 174 cm breit und 162 hoch. Die Stuttgarter Tafeln haben ohne Rahmen je eine Breite von 69 und eine Höhe von 145 cm, passen somit, wenn man die Rahmenbreite dazu rechnet, ganz gut zur Bedeckung des Schreins. Die Predella des Schlosskapellenaltars trägt eine leider verwischte Inschrift, von welcher nur noch der Anfang des Jahreszahl MCCCC in Minuskelschrift zu lesen ist. Der Name des Meisters steht ganz außen am linken, spitz zulaufenden Ende der Predella, da wo der geöffnete Flügel sein Auflager hatte.

der Kopf des h. Virgilins von Salzburg in der Karlsruher Galerie. Es ist aber der allgemeine Typus für Bischöfe der Zeitblom'schen Schule und der Bischof Friedrich von Zollern hat offenbar damit nichts zu schaffen.

Ein weiteres Märchen, das uns Harzen auffischt, kann gleich hier eingereißt werden. Derselbe, welcher mit Bezeichnung aller möglichen, da und dort gesammelten Hypothesen eine anziehende Biographie Zeitblom's geschrieben hat ¹⁾, verwerthet nämlich eine Erzählung aus einer Kirchheimer Klosterchronik, welche der bekannte Württembergische Historiograph Sattler mittheilt ²⁾, für seine Zwecke. Dort ist von einem „meyster Bartholome dem mader“ die Rede, welcher mit andern Kirchheimer Bürgern den durch Herzog Eberhard d. J. von Württemberg hart bedrängten Nonnen des Klosters St. Johann beigestanden habe. Nun ist aber dort weder der Name Zeitblom genannt, noch sonstige Anhaltspunkte vorhanden, welche auf einen Aufenthalt des Meisters in Kirchheim schließen lassen. Leider haben fast alle neueren Kunsthistoriker bis auf Janitschek herab diesen Angaben Glauben geschenkt; offenbar kann sich's hier nur um eine ganz gewagte Kombination handeln.

Anschließend an die Kilchberger Tafeln möchte ich zunächst noch anführen die Reste eines Altarwerkes, von welchem zwei Tafeln mit den Heiligen Virgilinus und Laurentius, Mauritius und Sebastian, unten abgeschnitten in der Galerie zu Karlsruhe, zwei andere, wohl die Außenseiten der zersägten Flügel, darstellend die Heimsuchung Mariä und Elisa-

beth, Maria Magdalena und Ursula in Donaneschingen. Die letzteren Bilder befanden sich früher in der von Lassberg'schen Sammlung zu Meersburg, die Provenienz der Karlsruher Tafeln ist nicht bekannt. Der Stil dieser Bilder erinnert an den ersten Blick an die Kilchberger Tafeln und man hat dieselben deshalb auch zu den frühesten Werken des Meisters gezählt. Inwieweit das zutrifft, lassen wir dahingestellt.

Wie schon erwähnt, halten wir die Kilchberger Tafeln für später und können auch den edlen großartigen Stil in der Gewandung, welcher den Hauptwerken des Meisters eigen ist, nicht als ein Resultat der späteren Entwicklung, sondern lediglich als ein noch mit den alten kirchlichen Traditionen in Zusammenhang stehendes Motiv erkennen. Die Gewandbehandlung bei den schwäbischen Meistern der früheren Zeit bis etwa nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ist eine einfachere, noch nicht so zerkniterte, was sich auch in der Architektur und Plastik besonders geltend macht. Dieser Reichtum, d. h. das Bestreben, möglichst viele eckige Falten und Brüche, Überschneidungen und Durchdringungen anzubringen, steigert sich gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr und wird im Anfang des 16. Jahrhunderts zur Regel. Zeitblom konnte sich dieser Richtung auch nicht ganz entziehen, obgleich er im allgemeinen an einer einfacheren Drapirung



Johannes der Täufer von B. ZEITBLOM.
(Vom Kilchberger Altar.)

festhält. Vergleicht man z. B. die Figur des h. Nikolaus vom Hausener Altar (188) mit dem h. Alexander datirt von 1501 in Augsburg, so bemerkt man insofern einen Fortschritt in der Gewandung, indem das weiße Untergewand beider Heiligen bei dem ersteren mehr geradlinig eingezogene Faltenbrüche aufweist, während das bei dem letzteren weniger der Fall ist, dagegen eine reichere Entfaltung bauschiger Motive angewendet ist. Das einfachere Ge-

¹⁾ Naumann's Archiv 1860, S. 27 ff.

²⁾ Chronicon Cornolii Kirchheimense, Sattler Grafen, Th. 4, 186.

wandmotiv sehen wir dann wieder beim Mickhäuser Altar (Papst Gregor und St. Augustinus)¹⁾, dieser Altar gehört deshalb auch ohne Zweifel zu den früheren Arbeiten des Meisters. Vergleicht man noch die beiden Johannes von Eschach und Kilchberg, so ist doch gewiss einleuchtend, dass der letztere jüngeren Datums ist. Stellung, Drapirung und Kolorit ist bewegter, reicher und feuriger als auf der Eschacher Tafel (vergl. die Abbildungen).

Im Anschluss an die genannten Bilder seien noch angeführt die kleineren Tafeln mit den Heiligen Georg²⁾ und Valentin, aus dem Kloster Urspring stammend, früher in der Abel'schen Sammlung und jetzt in der Stuttgarter Galerie; zu diesen gehörten, wie Waagen und Grüneisen angeben, noch die Heiligen Katharina, Nr. 485 und Barbara³⁾ (jetzt verschollen?), Janitschek rechnet dazu noch die Bilder in der Pinakothek zu München, Nr. 150 und 151, den h. Georg und h. Antonius; diese Bilder stammen aber, wie der Katalog angiebt aus Schwäbisch Gmünd und kommen 1803 in die Wallerstein'sche Sammlung, können demnach nicht zu dem Urspringer Altar in Beziehung stehen. Die beiden Ritterfiguren erinnern auffallend an die analogen Figuren des Kilchberger Altars, doch ist der Urspringer Georg entschieden altertümlicher. Lübke findet in diesen Bildern schon weichere Formen und eine mildere Farbenskala, einen Übergang zum reiferen Stil des Meisters, was richtig ist; übrigens bemerken wir eine unverkennbare Ähnlichkeit zwi-

schen dem Kopfe des h. Valentin und dem h. Ambrosius auf der Eschacher Predella.

Mit Vorstehendem haben wir alles erschöpft, was man etwa als den Entwicklungsgang des Meisters bis in die 90er Jahre hinein ansehen kann, und jetzt betrachten wir das Werk, welches bis jetzt als der Höhepunkt der künstlerischen Leistungen Zeitblom's angesehen wurde, ich meine den Eschacher Altar.



Johannes der Täufer von B. ZEITBLOM.
(Vom Eschacher Altar.)

Das Pfarrdorf Eschach im Königreich Württemberg, Oberamt Gaildorf in der ehemaligen Grafschaft Limpurg gelegen, war im 15. Jahrhundert im Besitz der Grafen von Rechberg. Die Kirche wurde in den Jahren 1493 bis 1495 erbaut und ist den beiden Heiligen Johannes und Valentin geweiht. Das Altarwerk, datirt von 1496, ist ohne Zweifel eine Stiftung der Herren von Rechberg. Im Schrein sieht man noch die lebensgroßen Schnitzfiguren der Maria mit dem Kinde von Engeln gekrönt und die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten. Die gemalten Flügel wurden schon im Jahre 1818 für etliche 20 Karolin verkauft, indem die Mauer um die Kirche mit dem Einsturz drohte und das Kirchengut kein Geld hatte. Später kamen die Flügel in die Abel'sche Sammlung nach Stuttgart und von da 1862 in die Stuttgarter Galerie. Kugler hat diese Tafeln schon im Jahre 1843 eingehend gewürdigt¹⁾ und lobt besonders die Karnation: „es ist ein weicher warmer Schmelz auf grünlichem Grundton, von dem Verblasenen der Kölner Schule wesentlich verschieden. Bildung und Ausdruck der Köpfe durchaus eigen — ein treuer deutscher Ernst, der aber doch schon etwas von ruhig rationalistischer Weise in sich trägt.“

Die Innenseiten, Heimsuchung und Verkündi-

1) S. die Abbildung auf S. 128, Jahrg. 1893.

2) Nach Grüneisen St. Ulrich.

3) Die analogen Bilder Nr. 499 und 504 der Stuttgarter Galerie sind keinesfalls von Zeitblom, vielleicht von Strigel; sie sollen, wie Grüneisen (Kunstblatt 1840) angiebt, aus Hürbel stammen.

gung, außen die beiden Johannes, auf der Predella die vier Kirchenväter. Rückseite das veräicón; das letztere, ehemals in der Hirscher'schen Sammlung und jetzt in Berlin, ist ohne Zweifel das am besten erhaltene und vortrefflich restaurirte Stück des Altars, die Abel'schen Tafeln haben durch die unglückliche Eigner'sche Restauration, welche schon in den 10er Jahren stattfand, stark gelitten, besonders störend wirkt der blaue Grundton und das aufgemalte gotische Ornament bei den Johannesbildern. Eigner ist auch wohl der Erfinder des von Brilliot, Dictionnaire II, Nr. 308 mitgetheilten Monogramms B Z 1490, mit welchem Zeitblom dieses Werk bezeichnet haben soll. Im allgemeinen möchte ich den Bildern keine so große Bedeutung beilegen, wie gewöhnlich geschieht. Die weiblichen Gestalten sind geradezu hässlich, dagegen erblickt man in dem Engel der Verkündigung den echten Zeitblom'schen Stil.

In dieselbe Zeit (1495—96) wird nun allgemein die Fertigung jenes großen Altarwerkes gesetzt, mit welchem der Name Zeitblom verbunden wird, nämlich der Hochaltar zu Blaubeuren. Aus der umfangreichen Litteratur über den Altar führen wir zunächst an, dass das Werk lange Zeit ohne Bedenken für eine Arbeit Sürlin's galt¹⁾, der, wie eine Inschrift am Chorgestühl meldete, dasselbe 1493 gefertigt hat. Aber noch eine andere Inschrift am Leventstuhl hat man auf den Altar selbst bezogen. Es heißt dort:

Sürlin artificis nomen
extolere quia velis
Figuris deificis pinxit
qui dominum de celis.
1496.

Sei dem wie ihm wolle, wir haben uns hier nicht mit dem Bildschnitzer, sondern dem Maler zu beschäftigen. Weyermann²⁾ erwähnt, wer weiß aus welcher Quelle: „Der Maler des Hochaltars in der Klosterkirche zu Blaubeuren heißt Stocker, aber sein Taufname ist unbekant.“ Nun hat freilich ein Meister Jörg Stocker in Ulm existirt, welcher 1491 ein Bild in die Neidhard'sche Kapelle des Münsters malte und auch seinen Namen „Jörg Stocker Maler zu Ulm 1520“ auf einem Altar in der Kirche zu Oberstadien nennt. Leider wurde dieses Werk schon im Jahre 1861 durch einen gewöhnlichen Kirchenmaler

restaurirt, so dass die ursprüngliche Patina verloren ist. Spätere Autoren, an der Spitze Grüneisen und Mauch (1840), haben dann die Werkstätte Zeitblom's als Geburtsstätte des Altars eingeführt und man begann in der Folge einzelne Teile des Schreins als von seiner Hand ausgeführt zu bezeichnen. Passavant 1846 glaubt nur die Flügel der Predella und die Bischofsfiguren der Rückseite von Zeitblom ausgeführt. Waagen geht noch weiter, er weist ihm die ganze Johanneslegende und noch zwei Stücke von den Passionscenen auf der Vorderseite zu. Hassler erkennt richtig die Thätigkeit verschiedener Meister. „Unter diesen Meistern ist einer kenntlich, auch wenn er unter hundert andern stünde: *Zeitblom*, mag man ihm bloß die Bilder der Predella und auf der Rückwand zuschreiben, wie jedem man thut, der ihn kennt oder auch einen Teil der Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers“. Schnaase-Eisenmann spricht sich nicht bestimmt für Zeitblom aus und sagt ganz richtig: bei näherer Betrachtung erkenne man verschiedene Hände, von denen *keine* für ihn ganz genügt. Auch Mauch äußert sich in ähnlicher Weise über die Johannesbilder, besonders abweichend im Stile findet er die unteren Gemälde am inneren Flügel: Johannes' Gefangenehmung, Enthauptung und Gastmahl des Herodes. Robert Vischer will ganz entschieden auch die Hand B. Strigel's erkennen, besonders die oberen Bilder auf den Innenseiten der äußeren Flügel. Janitschek giebt sich keine weitere Mühe, einzelne Bilder Zeitblom selbst zuzuschreiben, doch findet er in den Heiligengestalten der Rückseite die Vorzüge des Meisters selbst wieder.

Das sind im großen Ganzen die Resultate der bisherigen Forschung, die dadurch noch erschwert waren, weil man keine photographischen Aufnahmen der einzelnen Bilder des Altars hatte. Erst vor zwei Jahren gelang es den langjährigen Bemühungen des Hofrats Baur in Blaubeuren, gute Aufnahmen von allen Theilen des Werkes zu erhalten, die teilweise auch in die amtliche Ausgabe des Werkes „Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg“ aufgenommen sind.

Mein Urteil über den Altar, welches ich mir durch oftmalige Besichtigung und langjährige Beschäftigung mit der Sache ausgebildet habe, geht dahin, dass das Werk wohl nicht bei Zeitblom bestellt, sondern einer ganzen Reihe Ulmischer Künstler in Auftrag gegeben wurde. Wäre das Werk ausschließlich in Zeitblom's Atelier entstanden, so hätte er sich gewiss an irgend einer Stelle des Altars mit

1) Schon in der handschriftlich hinterlassenen Klosterbeschreibung von Ergenzinger 1747 heißt es: „das berühmte Kunstwerk des unvergleichlichen Malers und Bildschnitzers Georg Sürlin d. J.“

2) Kunstblatt, 1830, 614.



Die Taufe Christi.

Von BARTH ZIEGLER. Vom Blaubeurer Hochaltar.

seinem Namen bezeichnet, so aber konnte das selbstverständlich nicht geschehen; auch war Zeitblom gerade in dieser Zeit mit den Altären für Eschach, Heerberg und Hürbel ¹⁾ vollauf beschäftigt und konnte nicht zugleich noch dieses großartige Werk in Arbeit nehmen. Aber ganz ausschließen möchten wir die Mitarbeit Zeitblom's doch nicht ganz, wenn auch nicht durch untergeordnete Arbeiten, wie die Heiligenfiguren der Rückseite oder die Predellenflügel ihn einführen; so doch durch zwei Darstellungen aus der Johanneslegende auf dem linken äußeren Flügel unten. Diese Bilder sind die einzigen des ganzen Cyclus, wo Christus selbst dargestellt ist; nämlich die Scene, wo Johannes seinen Freunden Petrus und Andreas den in Begleitung seiner Jünger nahenden Christus zeigt, und Christi Taufe im Jordan (s. den Lichtdruck). Das sind Darstellungen, die sich Zeitblom ohne Zweifel selbst ausgewählt hat, es sind Hauptmomente im Leben des h. Johannes und tragen unverkennbare Spuren Zeitblom'scher Kunst. Alle anderen Bilder des Altars weichen mehr oder weniger von dem leicht kenntlichen Typus des Meisters ab; die Gestalten auf der Rückseite sind etwas hart in der Zeichnung, die Drapirung nicht so edel wie man's bei Zeitblom gewöhnt ist. Einige Köpfe gleichen sich ganz. Auch die Predellaflügel, welche Robert Vischer unbedingt für eigenhändige Arbeiten Zeitblom's in Anspruch nimmt, möchte ich nicht

dem Meister zuweisen, sondern lieber Jakob Acker, dem sie auch, auf Grundlage eingehender Beschäftigung mit den Altären Acker's zu Risstissen und Ersingen, Fr. Durr zugeschrieben hat.

Ganz abweichend vom Zeitblom'schen Stil sind die Bilder von der Innenseite des rechten Flügels, sie erinnern an Strigel, einer anderen Hand gehören an die vier oberen Bilder der inneren Flügel, während die vier unteren wieder mehr an Zeitblom erinnern, man hat sie schon Herlin oder gar M. Schongauer zuschreiben wollen. Die vier Bilder des linken Flügels zeichnen sich, wie schon Passavant bemerkt, durch einen weit tieferen Ton der Karnation aus. Die vier Passionsscenen der Außenseite sind rohe Arbeiten der Wohlgenuth'schen Schule. Man hat sich früher alle Mühe gegeben, Inschriften, Monogramme und Jahrzahlen und anderes an dem Werke zu entdecken, welche über den Stifter oder Künstler des Altars Aufschluss geben könnten. Doch findet sich nichts daran als unter der Madonna im Mittelschrein das Wappen des Abts Heinrich Faber (1475—95), unter dessen Regierung der Altar ausgeführt wurde. Die beiden als Künstlermonogramme gedeuteten Zeichen am Oberschenkel des Mohrenkönigs und an demjenigen eines Dieners beim Gastmahl des Herodes sind lediglich als Verzierungen, beziehungsweise als das Livrézeichen des Herodes Antipater anzusehen. Ich gebe hier beide in genauen Abbildungen, da solche vielfach falsch abgezeichnet werden.

(Schluss folgt.)

1) Die hierher gehörigen Tafeln kamen aus dem Besitze des Finanzrats Esers in Stuttgart nach Bukarest.



Monogramm vom Blaubeurer Altar.



Monogramm vom Blaubeurer Altar



Wappen des Abts Heinrich Faber

ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGES.

VON KARL WOERMANN.

MIT ABILDUNGEN.

(Fortsetzung.)

VII.

Im Herbst 1761 siedelte Menges mit seiner ganzen Familie nach Madrid über. Am 7. Oktober dieses Jahres landete er in Alicante. In Madrid, wo er die sächsische Königin von Spanien nicht mehr am Leben fand, vom König aber liebevoll empfangen wurde, begann er eine äußerst angestrenzte Thätigkeit. Vor allen Dingen sollte er im Wettbewerb mit Tiepolo, dem großen Venezianer, der lieber der glänzendste Vertreter als der Neugestalter der Kunst seiner Zeit sein wollte, das königliche Schloss mit großen Deckengemälden schmücken; dann galt es, die Madrider

Akademie, die berühmte Academia de San Fernando, auf neue Grundlagen zu stellen, wobei er auf den lebhaftesten Widerstand der Spanier und Italiener der alten Schule stieß und nur Verdruss erntete; auch Bildnisse und Altargemälde hatte er in großer Anzahl zu malen; und endlich drängte es ihn selbst, wissenschaftlich angelegt, wie er war, sich in die Reihen der Kunstschriftsteller zu begeben. Sein erstes Schriftwerk: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ erschien in deutscher Sprache 1762 bei Füssli in Zürich, wurde aber bald in alle Kultursprachen übersetzt und erzielte einen ungeheuren Erfolg. Winckelmann begrüßte das Werkchen in einem am 23. Juni 1762 von Castel Gandolfo aus an Menges gerichteten Brief mit dem

in der große Danksi sein, so indes wenig bit mimm
Kunst den Waafn der fremden überkünden, und wo inf
Liß das gewerfen, auf der Exze gelieben, und inf
der meine Exze, von witten.
Lieber Überwältig, Exze Excell. mir zu schreiben, daß Sie die
Schrift willt in die bloß verfahren müß, daß Königlichende
Bacquet einständigen zu lassen. Es ist der der der große
amade zu die Leben der blieben
Lieber Exze, Exze
Madrid d. 20^{ten} Januarij 1765.
Anton Raphael Menges



Amer.

Pistolezouche, S. A. B. MEX. 1871.



A. R. MENGES: Josephs Traum. Ölskizze (Kgl. Gemäldegalerie in Dresden).

überschwenglichsten Entzücken. „Hier hat es mich erreicht,“ schreibt er (Fea, p. 122). „Ich verschlinge es; alles erscheint mir neu; ich wette, dass niemals eine so kleine und unscheinbare Arbeit zu Tage gefördert worden, die so reich wie dieses Euer Werkchen an tiefen Empfindungen, gründlichen Erörterungen, thätlicher Förderung und Belehrung gewesen. Nicht nur mit anderen Werken über die Kunst, sondern — ich wage es zu behaupten — mit anderen Büchern jeder Art verglichen, erscheint es so gewichtig wie ein Pfund Blei gegen ein Säckchen Wolle.“ Er muss also doch wohl etwas ausgesprochen haben, nach dessen Aussprache die Zeit sich gesehnt hatte. Wir kommen darauf zurück.

Von den zahlreichen Bildnissen, die Menges während seines ersten, acht Jahre dauernden Aufenthalts in Madrid schuf, sind manche im Madrider Museum erhalten, ist aber doch dasjenige der Infantin Maria Ludovia in die kais. Galerie zu Wien gelangt. Auch die Altargemälde sind meist in Spanien geblieben, wie sich dies in Bezug auf die Deckengemälde im Schlosse von selbst versteht. Nur die letzteren können hier kurz erwähnt werden. Zuerst schmückte der Meister die Decke des Wohnzimmers des Königs mit einer großen Götterversammlung, die die Aufnahme des Herakles in den Olymp darstellte. Sodann malte er in dem Zimmer der Königin die gepriesene „Aurora“ mit den „vier Jahreszeiten“ zu ihren Seiten. Diese Aurora bekam der Verfasser dieses Aufsatzes nicht zu sehen, weil das Zimmer, als er in Madrid war, gerade von der erkrankten Prinzessin von Asturien bewohnt wurde. Jene Götterversammlung aber schien ihm in der Geschlossenheit ihrer Anordnung und in dem klaren Gleichgewicht ihrer Formen- und Farbenpracht noch einen Fortschritt über den Parnass der Villa Albani hinaus zu bedeuten.

Besonders wohl aber hat sich die Familie Menges in Madrid von Anfang an nicht gefühlt. Seine schöne Frau und seine Kinder schickte der Meister schon 1763 nach Rom zurück. Frau Menges richtete sich am Tiberstrande verschwenderisch ein; und im folgenden Jahre spielte sich hier das merkwürdige, von Justi (Winckelmann II, S. 333—334) eingehend geschilderte Abenteuer zwischen ihr und Winckelmann ab, das dank der Tugend und Freundschaftschwärmerei der drei Beteiligten glücklich verlief, ohne dass einer von ihnen Schaden an Leib und Seele genommen hätte. Einen Stoß erhielt Winckelmann's Begeisterung für Menges erst, als er den Streich entdeckte, den der Meister ihm wohl nur

aus Künstlerübermut gespielt, indem er ihn veranlasste, zwei von ihm selbst angefertigte Nachahmungen antiker Wandgemälde als echt zu veröffentlichen. Auch hierüber lese man das Nähere bei Justi (Winckelmann II, S. 213, 331, 318) nach. Es kam zu einem Bruche, den leider kein Wiedersehen heilen konnte, da Winckelmann bekanntlich 1768 in Triest ermordet wurde. Doch betrachtete Menges seinen gelehrten Landsmann bis an sein Ende als seinen Freund, wengleich er sich, nachdem er die Nachricht von seiner Ermordung erhalten, in einem italienischen Briefe an Raimondo Ghelli vom 19. Juli 1768 ziemlich kühl philosophisch darüber aussprach. „Mit dem größten Bedauern“, schrieb er, „habe ich von dem unglücklichen Tode Freund Winckelmann's gehört; aber da sich die Thatsache nicht ändern lässt, habe ich mich mit der Hoffnung zu trösten gesucht, dass er ein gutes Ende gehabt habe (che abbia fatto una buona morte) und folglich die ewige Seligkeit genieße, auf die es vor allem ankommt. Der Mensch fängt ja schon an zu sterben, noch ehe er geboren wird u. s. w.“

In demselben Jahre, in dem Menges seine Gattin nach Rom zurückschickte, ging der siebenjährige Krieg zu Ende. Gleich darauf, noch im gleichen Jahre 1763, starben kurz nach einander August III. und sein erster Ratgeber Graf Brühl. Der Lübecker Heinecken musste dem Hamburger Hagedorn in der Leitung der Dresdener Kunstangelegenheiten Platz machen. Der Leibarzt Bianconi wurde, da der Kurfürst Christian nach nur zweimonatlicher Regierung am 17. Dezember 1763 unter seiner Behandlung ebenfalls gestorben war, und die Kurfürstin Marie Antonie ihm in folgedessen mit scheelen Blicken ansah (so schrieb wenigstens Winckelmann am 3. Jan. 1764 an Menges), an Lagnasco's Stelle als sächsischer Geschäftsträger nach Rom versetzt, wo er später Menges' Leben schrieb. In Sachsen wurden die Verhältnisse umgestaltet und neugeregelt. Vor allen Dingen wurde an Stelle der alten, von August dem Starken gegründeten unentgeltlichen Zeichenschule, deren Direktor ihr einziger Lehrer zu sein pflegte, eine wirkliche Akademie der bildenden Künste in Dresden errichtet. Ihre Errichtung angeregt zu haben, war ein Hauptverdienst des so früh verstorbenen Kurfürsten Friedrich Christian. Ausgeführt wurde sie 1764 nach Hagedorn's Vorschlägen unter der „Administration“ des Prinzen Xaver. Die Geschichte ihrer Gründung kommt hier nur in Betracht, soweit es sich um die Familie Menges handelte. Natürlich vermaß man dieselbe nicht. Doch sah man von vorn-

herein ein, dass an einer Akademie, deren Professoren durchschnittlich 600 Thaler Gehalt hatten, kein Platz für Anton Raphael sei, der in Madrid 6000 Senti Gehalt bezog. Man machte ihm daher nur eine Anstandsverbeugung, indem man in dem prinzipialen Erlass vom 6. Februar 1764 über die Künstlergehälter, nachdem man seine Streichung aus der Liste der sächsischen Pensionäre ausgesprochen, den Satz einließen ließ: „Sollte er sich allhier anderweit niederlassen wollen, so werden wir uns darüber, in

mahlern, zieht 600 Thaler Pension, die er im Lande verzehren oder allem Anschein nach entbehren kann.“ Doch beschloss man schließlich, dem alten Herrn gegenüber ein Auge zuzudrücken und ihn in Rücksicht auf seine vieljährigen Dienste zum Professor honorarius an der neuen Akademie zu ernennen mit der Erlaubnis, seine Pension von 600 Thalern in Rom verzehren zu dürfen. Wider Vermuten kehrte er jedoch zu Anfang des Jahres 1764 nach Dresden zurück und erteilte noch einigen Schülern Unterricht



A. R. MENGES: Magdalena. Ölgemälde. (Kgl. Gemaldegalerie in Dresden.)

wie weit ihm eine seiner ausnehmenden Geschicklichkeit gemäße Belohnung zu bestimmen thunlich, entschließen.“ Durch denselben Erlass wurden die Gehalte der Theresia Concordia Maron geb. Mengs und der Klosterfrau Juliane Mengs, die beide nicht nach Dresden zurückgekehrt waren und keine Arbeiten mehr für den sächsischen Hof geliefert hatten, einfach gestrichen. Anders stand es mit Ismael Mengs. Dieser befand sich, alt und gebrochen, 1763 wieder in Rom. In einer schon in diesem Jahre niedergeschriebenen, vorbereitenden Denkschrift Hagedorn's heißt es daher: „Ismael Mengs, Miniatur-

in Emailiren. Sein Wunsch, dem er gleich nach seiner Rückkehr in einer Eingabe an den Regenten Ausdruck gab, ging dahin, in der Porzellanfabrik zu Meißen angestellt zu werden. Die Eingabe zeigt, wie schwach inzwischen sein Deutsch geworden war. Es heißt in ihr: „und ob ich gleich zu maliren alt und schwach bin, so verspreche, dass ich noch in stand seye einen oder zwei porcellaner (sic) so vill mit meiner Wissenschaft zu lehren und großen nutzen zu schaffen als andere in zwanzig Jahre studirt und laborirt, dass exemplet ist an meinem Sohne Mengs, welcher den ersten maliren vorge-

zogen wird“ u. s. w. Mündlich wurde ihm bedeutet, er müsse sich an den Geheimrat Hagedorn wenden. Im Februar des Jahres 1761 richtete er eine flehentliche Bittschrift an diesen, in der er hauptsächlich um die Freiwohnung im Schlosse zu Meißen bat, die Herr Bergrat Herold innegehabt, auch um das Freiholz, das dieser bezogen, „nemlich die abschnitz von holtz, die sie nicht könen in den Bremöfen gebrauchen“. Er hofft, dass Hagedorn ihm nicht „contrer seyn“, sondern ihm helfen werde, „posiren, zu einem glückseligen Alter in ruhe zu setzen“. Am 9. April erhielt er die Antwort, dass sein Wunsch, da Herr Bergrat Herold noch am Leben sei, bis auf weiteres nicht erfüllt werden könne. „Inmittelst“, schreibt Hagedorn, „sind Ew. Hochedel als Professor honorarius in der Classe der Mahlerey bei der neu errichteten churfürstlichen Akademie am 22. Februar ernannt“. Am 23. Juli desselben Jahres bat Ismael nunmehr um ein „freies Logement“ in Dresden, da er bereits einige Schüler zu unterrichten, aber kein Geld habe, selbst „ein hinlänglich großes und liches Quartier zu bezahlen“. Als ihm auch dieses nicht gewährt, ihm vielmehr die Anwartschaft auf des Bergrats Herold Freiwohnung in Meißen zugesprochen wurde, bat er, da es ihm in Dresden zu teuer sei, inzwischen auf eigene Kosten mit seinen Schülern nach Pirna oder Meißen ziehen zu dürfen. Daraufhin erhielt er im August die Erlaubnis, nicht zwar nach Pirna, wohl aber nach Meißen zu ziehen, „wo man ihm, wegen der nicht zu verabsäumenden Schmelzarbeit oder Email etwa einen Scholaren durch den Direktor Dietrich zuweisen lassen könnte“. Er kam aber nicht mehr dazu, Dresden zu verlassen. Am 23. Juli hatte er hier auch schon sein Testament gemacht. Den Herbst über war er leidend; doch eröffnete er noch am 3. November seine Lehrstunden über die „Traktation der Farben“. Am 21. Dez., als er noch lebte, schlug Hagedorn dem Prinzen Xaver bereits vor, da Ismael Menges ohne Hoffnung darniederliege, sein Gehalt nach seinem Tode unter die Professoren Casanova, Camerata und Coudray zu verteilen. Der Prinz entschied dem entsprechend; als Ismael am 26. Dez. 1761 gestorben war, erhielt jeder von ihnen 200 Thaler Zulage. Frau Katharina Menges, geb. Nützscher, machte am 28. Dezember die Anzeige von Ismael's Hinscheiden, zugleich um die drei Gnadennomine und ein Witwengehalt bittend. „Alle Lehrer, Mitglieder und Zöglinge der Akademie folgten seiner Leiche bei der Beerdigung“. (Bibl. der schönen Wissenschaften XI. S. 115).

Da Ismael in seinem Testamente, dessen Abschrift

sich im K. S. Hauptstaatsarchiv befindet, seine Kinder auf ihren Pflichtteil gesetzt, aber auch diesen durch Forderungen seiner Frau für aufgezehrt erklärt hatte, so dass seine Kinder ganz leer ausgehen sollten, seiner Witwe aber sein ganzer Nachlass zugedacht war, so fochten die Kinder das Testament an. Frau Katharina reiste im nächsten Jahre sogar nach Madrid, um sich mit ihrem Stiefsohn Anton Raphael auseinanderzusetzen. Befriedigt von seiner Freigebigkeit und Güte, kehrte sie nach Dresden zurück. Die Erbsprüche der Witwe und der Kinder Ismael's sollten durch gerichtlichen Vergleich geregelt werden. Doch kam dieser Vergleich erst ein Jahr nach Anton Raphael's Tode, erst 1750 zu stande. Nach ihm hatte Frau Menges 1200 Thaler im ganzen, je 400 für jedes ihrer Stiefkinder oder deren Erben abzugeben. Da aber Theresia Concordia auf ihren Anteil zu Gunsten ihrer Neffen Alberich und Raphael, der beiden in Rom lebenden Söhne Anton Raphael's, verzichtete (deren versorgte Schwestern auch verzichtet zu haben scheinen), so erhielten diese je 300 Thaler; 300 Thaler erhielt die Klosterfrau Julia Menges (Maria Sperandia) und 300 Thaler die Witwe des Karl Moritz Menges in Krensmünster. Den Rest der Erbschaft, 2150 Thaler, behielt Frau Katharina. Erst 1780, nachdem sie lange vergeblich um Pension gebettelt, wurde der einundachtzigjährigen auch eine jährliche Beihilfe von 36 Thalern aus der königlichen Schatzkammer zugesichert. Lange aber kann sie nach dieser Zeit nicht mehr gelebt haben.

* * *

VIII.

Ein Jahr nach dem Tode seines Vaters trat übrigens auch Anton Raphael wieder in Beziehung zu dem sächsischen Hofe. Als ihm 1765 sein Bild der Himmelfahrt Christi von Rom nach Madrid nachgeschickt worden war, damit er es hier endlich vollende, ließ er in einem der Briefe, die er in dieser Angelegenheit an den sächsischen Gesandten in Madrid, den Legationsrat Saul richtete, die liebenswürdige Bemerkung einfließen, dass er, von einem durch Dankbarkeit eingegebenen patriotischen Eifer beseelt (imperato da un zelo patriotico a ragione di gratitudine), mit dem größten Vergnügen auf einige Zeit nach Sachsen gehen würde, wenn es seinem Vaterlande von einigem Nutzen sein könne, und er bitte, Ihre Königlichen Hoheiten dies wissen zu lassen. Da er kurz vorher auf sein ungewöhnlich hohes Gehalt hingewiesen, das ihm volle Freiheit der Be-



A. B. MUSE: Ferdinand IV. Old-Lin. Mus. Nac. in Napl.



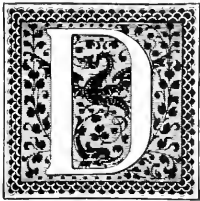
wegung lasse, so konnte dies eigentlich gar nicht so verstanden werden, als trüge er Verlangen nach sächsischem Gelde. Vielleicht war es auch nur eine Höflichkeitsebene, wie die spanische Redensart „A la disposicion de Vd.“ Es ist aber lehrreich und spaßig, urkundlich zu verfolgen, welche Aufregung des Meisters Anerbieten in Dresden verursachte. Die Akademieprofessoren gerieten in helle Angst und suchten die Rückkehr des kühnen Neuerers mit allen Mitteln zu hintertreiben. Zu ihrem Anwalt machte sich der Geheimrat Hagedorn in einer längeren, gewundenen Eingabe an den Regenten am 20. Februar 1766, in der er natürlich zunächst grundsätzlich anerkannte, dass der berühmte Mengs dem Kunstleben seiner Vaterstadt von großem Nutzen sein könne, dann aber dazu überging, zahlreiche Einwendungen zu machen: „Vielmehr ist es allerdings zu besorgen, dass, wenn Mengs die Unzuverlässigkeit im Zeichnen, und viele andere Dinge, wo der Wett-eifer in Eifersucht ausartet, wahrnehmen sollte, er sie nur nach seinen Begriffen zu deutlich bei ihren Namen nennen, nicht allemal im Gleise bleiben, auch wohl andere nützliche Mitglieder vor den Kopf stoßen möchte.“ Auch sei es nicht nötig, einen Künstler aus Madrid zu verschreiben, da man Männer,

wie Hutin, Casanova, Canale (lauter Ausländer!) in Dresden habe. Außerdem werde Mengs Nebenabsichten haben, sich wegen der Rückstände der Stiefmutter, der Schwestern „mehr als ein Geschäft“ machen, werde mindestens das Deckengemälde der katholischen Hofkirche malen wollen, ein Porzellan-geschenk erwarten u. s. w., u. s. w. Kurz, der Prinzregent möge ihm ausweichend antworten lassen, jeden Schein einer Berufung vermeiden und sich vor allen Dingen nach den Bedingungen erkundigen, unter denen Mengs bereit sei, seiner Vaterstadt einen Besuch zu machen. Dies geschah. Mengs erteilte dem Legationsrat Saul in Madrid eine mündliche Antwort. Dieser berichtete am 10. April 1766: „Mengs hat mir geantwortet, da er zur Zeit unter sehr guten Bedingungen (avec de très bons appointements) im Dienste Seiner katholischen Majestät stehe, so denke er gar nicht daran, dem sächsischen Hofe auch nur im allergeringsten zur Last zu fallen, noch an der Akademie angestellt zu werden, noch auf Kosten des Dresdener Hofes eine Reise von Madrid nach Sachsen zu unternehmen. Er habe nur als guter Bürger für alle Fälle seine schwachen Dienste anbieten wollen, u. s. w.“

(Schluss folgt.)

DIE GALERIE SCHUBART IN MÜNCHEN.¹⁾

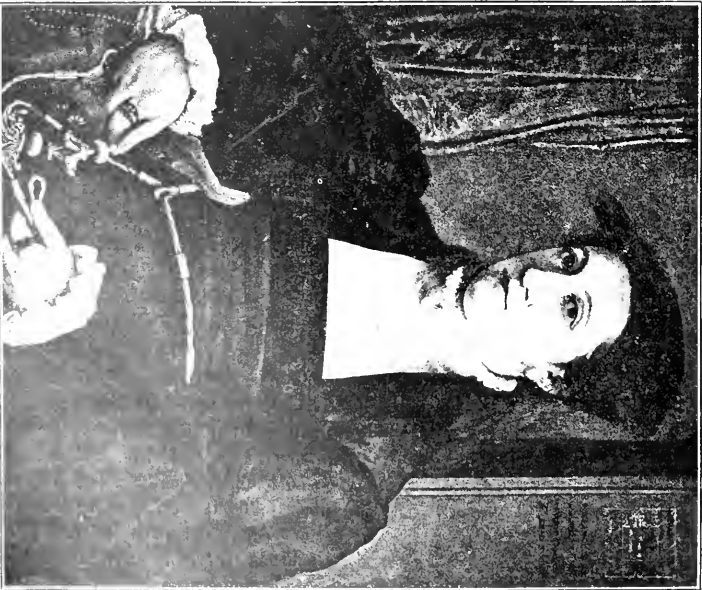
MIT ABILDUNGEN.



Die Herstellung großer Galeriewerke hat bisher vier verschiedene Phasen durchgemacht. Für die wenigen Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts war als vermittelnde Technik der Kupferstich oder die Radirung gewählt worden. Im 19. Jahrhundert erschien der Steindruck, als dritte der Stahlstich, und seit wenigen Jahrzehnten verzeichnen wir eine vierte Entwicklungsstufe, in der die Nachbildungen von

Gemälden als Lichtdrucke der verschiedensten Art auftreten, als Chromgelatinedrucke, Heliogravüren, Phototypen, Heliotypen oder wie sie alle an verschiedenen Orten verschieden getauft und hergestellt werden. Der Stich und die Radirung als Mittel zur Wiedergabe alter Gemälde treten mehr und mehr zurück. Begreiflich das! So sehr es uns auch interessiert, wie dieser oder jener Meister der Radirnadel oder des Grabstichels einem Rembrandt, einem Tizian gerecht wird, so liegt doch für uns bei Nachbildungen alter Gemälde das Hauptgewicht auf dem alten erfindenden Meister und nicht auf dem modernen, nachdichtenden Künstler. Wir suchen vor allem höchste Treue der Wiedergabe. Diese wird sich aller Voraussicht nach auf dem Wege der photochemischen Verfahrensarten noch bis ins heute Ungesehene steigern. Verfeinerungen des Farbendruckes werden alljährlich erfunden, und in absehbarer Zeit

1) Sammlung *Schubart*, früher Dresden, jetzt München. Eine Auswahl von Werken alter Meister aus dieser Sammlung, reproduziert in Heliogravüre und Phototypie. Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläuterndem Text von *Cornelis Hofstede de Groot*. München, Verlag f. Kunst und Wissenschaft, vormals Fr. Bruckmann. Fol.



Y
V

Y
V

wird man auf die Blätter der Arundel-Society mit-leidig oder schon mit historischem Interesse herab-blicken und Farbendrucke herstellen, die wie gemalte Kopien aussehen. Die Radierer und Stecher werden sich mittlerweile vollkommen mit dem Gedanken befreundet haben, dass es ganz hübsch ist, selbst etwas zu erfinden und auf Kupfer anzubilden, an-statt ewig und immer das nachzusprechen, was die

wenn uns also der Anblick von Bildern aus privaten Sammlungen dadurch vermittelt wird. Wir danken es daher dem Eigentümer einer ungewöhnlich wert-vollen Privatsammlung, Herrn Dr. *Schubart* in Mün-chen, gewiss aufrichtig, dass er die Hauptstücke seiner Galerie in Nachbildungen vorzüglicher Art hat veröffentlichen lassen. Ein sorgfältig gearbei-teter Text von Dr. *Cornelis Hofstede de Groot* macht



Christus. Gemalte von P. P. RUBENS. Aus dem Werke: Die Sammlung Schubart

großen Maler der Vergangenheit, streng genommen, doch schon viel besser gesagt haben. Mit all dem hat es aber noch Weile. Noch erfreuen wir uns an guten Blättern nach Raffael und Holbein, noch genügen uns die trefflichen, farblosen Licht-bilder, die man nach alten Gemälden bis heute herzu-stellen vermag. Ganz besonders willkommen sind uns aber solche Reproduktionen, wenn uns dadurch auserlesene Gemälde vorgeführt werden, die ihrer Aufbewahrung nach für wenige nur zugänglich sind,

auf manches aufmerksam, das auch den Galeriekun-digen zu erfahren erwünscht sein kann, und ein Vorwort aus der Feder des Besitzers hat einen ganz besonders intimen Reiz, da es in ebenso bescheidener wie geistvoller Weise die Frage erörtert, ob ein Sammler seine eigenen Bilder für die Öffentlichkeit besprechen soll oder nicht. Burtin's Bericht über seine eigene Sammlung hat etwas Prahlisches an sich. Schubart bemerkte die Klippe und überließ die Aufgabe der kritischen Beschreibung einem an-

deren Sein Vorwort wirkt nur wie eine lebenswürdige Einladung, die Lesung des de Groot'schen Buches zu beginnen, und vermeidet jedes Taxiren seiner Bilder. Einem solchen kann er ja ruhig entgegensehen. Denn so viel Anregendes und Wertvolles bietet gegenwärtig seine Sammlung, dass jeder Bildertfreund dort etwas finden wird, das ihn fesselt, ja entzückt.

Als Titelblatt des neuen Foliobandes, der in jeder Beziehung reich und prächtig ausgestattet ist, wurde das Brustbild eines spanischen Malers gewählt. Mit Vorbehalt wird bei diesem weich behandelten Gemälde von einem Eigenbildnis des Murillo gesprochen, dabei aber ganz richtig auf die Schwierigkeit hingewiesen, dieses Porträt mit anderen Bildnissen Murillo's in Einklang zu bringen. Ob wir nicht ein Selbstporträt des Spaniers *Mazo* vor uns haben? Und das hauptsächlich wegen einer gewissen Porträtähnlichkeit mit den Zügen des Mazo auf dem bekannten Familienbildnisse in Wien (als Velazquez katalogisirt), das entweder von Pareja oder gar wahrscheinlich von Mazo gemalt ist. Den letzteren Namen hat auch Justi vor dem Wiener Bilde genannt, der wohl auch gelegentlich die Frage nach dem Meister des Münchener Bildes wird beantworten können.

Auf sicherem Boden stehen wir bei den nächsten Abbildungen, nämlich den beiden Porträts des Matthäus Schwarz und seiner Frau von *Christoph Amberger*. (Siehe unsere verkleinerten Abbildungen.) Bekanntlich sind beide Gemälde beglaubigte Werke Amberger's und die Ausgangspunkte für die Bestimmung seiner Werke. Man sieht einer Einzelstudie über diesen Vertreter der Augsburger Bildnismalerei aus der Mitte des 16. Jahrhunderts entgegen, die gewiss mehr Neues bringen wird, als hier in wenigen Zeilen gesagt werden könnte.

Das Schubart'sche Galeriewerk lässt nun die Nachbildung und Besprechung von mehreren interessanten frühen Werken des älteren *Kraach* folgen: zunächst des Bildnisses eines vornehmen Herrn Jacob N. N. in einfacher Pilgertracht, die einen auffallenden Gegensatz zu den vielen kostbaren Ringen an den Fingern des Dargestellten bildet. Die gekreuzten Wanderstäbe und die Pilgermuscheln erteilen dem Dargestellten die Nottaufe auf den Namen Jacobus major. Weiterhin wird die Quellnymphe von 1518 abgebildet, die früher in der Baron Friesen'schen Sammlung war und mehrmals von der Kraachlitteratur berührt wurde. Das Bild ist schon deshalb interessant, weil es fast dieselbe Körper-

haltung aufweist, wie einige venezianische Venusfiguren, voran wie die des Giorgione, die Lermoloeff in Dresden wieder zu Ehren gebracht hat. Dürer's Quellnymphe im Ambraserbände und Kraach's Quellnymphe (nicht Diana) der Kasseler Galerie gehören demselben Kreise von Darstellungen an, die wohl allesamt ihre Anregung von der Antike hergenommen haben. Bei Gelegenheit komme ich auf diese Frage zurück. Die Abbildung der anmutigen Madonna Schubart von 1529 beschließt den Abschnitt über den älteren Kraach.

Es folgt eine Landschaft, die ich nach der Abbildung trotz des italienischen Gegenstandes (des Tiber in Rom) für eine Arbeit des *Josse de Momper* halten möchte, und eine Tafel mit dem büßenden Hieronymus von *Mening*, einem Bilde, das den Freunden altniederländischer Kunst wohlbekannt ist; weiterhin eine kleine reizende feine Landschaft von *Abriaen v. Stalbeut* (bez. „A V Stalbeut“, A und V verschränkt), die man als Gegenstück des netten Bildchens in der Mainzer Galerie ansehen kann.

Das Galeriewerk geht nunmehr auf die zwei Werke des *Rubens* über, die mit zu den Hauptzierden der Sammlung gehören; auf das wundersame Bruchstück aus dem Bade der Diana, das im Nachlass des Rubens eine ganz besondere Rolle spielte und später bei Kardinal Richelieu war, und auf eine Skizze mit einem Christus in Wolken. Auf S. 217 ist das letztere Werk abgebildet. Es folgen in trefflicher Wiedergabe Werke des jüngeren *David Teniers*, der beiden *Van der Neer* und des *M. Wilbois*, eines Künstlers, der zwar in seiner Komposition etwas schwach ist, aber meist einen Farbenzauber von seltenen Vorzügen über seine Bilder zu verbreiten wusste.

Ein Greisenkopf des *Rembrandt*, der sich nunmehr anschließt, gehört zu den bezeichnenden Werken des mittleren, fast reifen Stiles und wird vom Text in ansprechender Weise als eine alttestamentliche Person gedeutet. Sehr hübsch ist auch der Hinweis de Groot's auf den Widerspruch zwischen dem Prachtgewand und den etwas nach Straßenmodellen anscheinenden Zügen des Greises.

Die zahlreichen herrlichen und ausgezeichneten Holländer, die noch folgen, sind in einzelnen Proben den Lesern dieser Zeitschrift schon bekannt: der *Pieter de Hoogh*, der *Hobbema*, *Wouwerman*, *Salomon van Ruysdael*. Zu einer Küstenlandschaft des großen *Jacob van Ruisdael*, einem frühen Werk von großem Interesse, macht der Text die Bemerkung, dass ihr

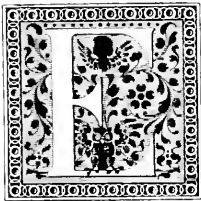
Motiv vermutlich vom südöstlichen Teile der Zuidersee, von der Küste des Gooidandes hergenommen ist. Sehr beachtenswert sind die Erörterungen über die Maler *Jillis* und *Salomon Rombouts*, von denen je ein Bild in getreuer Wiedergabe erscheint. *Jan Steen's* Sittenbild, das unter den folgenden Holländern besonders auffällt, ist ein ganz reizendes Werk, das ich ziemlich früh ansetzen möchte, nahe an den Liebesantrag im Städelschen Institut und an die datirten Bilder, die um 1660 fallen.

Das Schubart'sche Galeriewerk läßt noch Bilder von *Gabriel Metsu*, *Niclaes Berchem* und *Wijnants* folgen, ferner von *Adriaen v. de Velde*, *Gerrit Dou*, *Dom.*

v. Tol. Alb. Cuyp. Die altflandrische Landschaft, die auf Seite 43 abgebildet ist und die ich wohl bei meinem Besuche der Galerie Schubart vor etlichen Jahren übersehen habe, wird dem *Jillis v. Coninckloo* zugeschrieben. Nach dem Lichtdrucke zu urtheilen, erscheint mir diese Zuschreibung etwas befremdend. Ein treffliches Bild von *Antoine Watteau* beschließt das Werk, das in seiner eleganten äußeren Erscheinung und mit seinen gehaltvollen Mittheilungen sich in seiner Weise würdig an die großen Galeriewerke der jüngsten Jahre, etwa an die beiden von Brodus über die Galerie des Mauritius und des Rijksmuseums anreißt. DR. TH. v. FRIMMEL.

RICHARD MUTHER'S GESCHICHTE DER MODERNEN MALEREI.

MIT ABBILDUNGEN.



BENSO wie in der Religion giebt es auch in der Kunst Dogmen, deren Zwang jeden gesunden Fortschritt in der Erkenntnis hindert, deren Beseitigung aber wie ein Akt der Befreiung und Erlösung von einem schweren Joche wahrhaft wohlthuend und herzerquickend wirkt. Ein solches, die Entwicklung hemmendes Kunstdogma bestand in dem Glauben, dass *Cornelius*, den bekanntlich *Niebuhr* sehr voreilig als denjenigen bezeichnet hatte, der unter den deutschen Malern das sei, was *Goethe* unter den Dichtern, nächst *Dürer* als der größte deutsche Künstler angesehen werden müsse, und dass alles, was ein Abweichen von seiner Richtung bedeute, auch als ein Abfall von der allein wahren deutschen Kunst zu gelten habe. Mit dieser Überschätzung des *Cornelius* hing aber auch die Überschätzung des Inhalts der Kunstwerke zusammen, deren Folge die war, dass die deutschen Kunstfreunde in ihrer Beurteilung lange Zeit nur auf den Gedanken sahen und die Frage nach der formellen Vollendung erst in zweiter oder dritter Linie ins Auge fassten. Unsere Maler ließen sich daher in einen thörichten Wettstreit mit den Dichtern ein, ans deren Werken sie die meiste Anregung für ihr

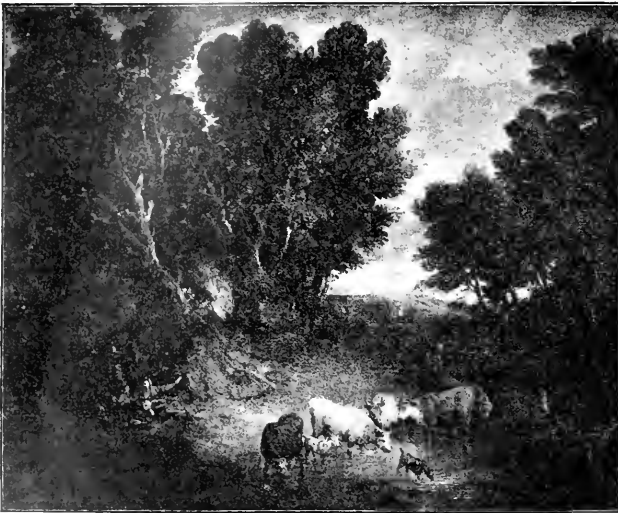
Schaffen entnahmen, und seit *Knollbach* trauten sie sich gar die Fähigkeit zu, die schwierigsten Probleme der Philosophie und Geschichte mit Hilfe ihres Pinsels lösen zu können. Kein Wunder also, dass diese hohe Kunst mehr und mehr durch die Abwendung von der Wirklichkeit den Boden unter den Füßen verlor und nur einen kleinen Bruchteil der Bevölkerung befriedigen konnte, während das eigentliche Bürgertum ihr fremd gegenüber stand und sich schließlich um künstlerische Dinge so gut wie gar nicht mehr bekümmerte. Trotz dieser Vereinsamung setzten die Führer der Bewegung ihre Geringschätzung des Publikums fort, unterstützt von den maßgebenden Kritikern und Kunstschriftstellern, die sich im Lobe ihrer Helden nicht genug thun konnten, und sie merkten es gar nicht, dass sich bereits von England und Frankreich her im engsten Anschluss an die Wirklichkeit eine Gegenrevolution vorzubereiten begann, die ihrer Alleinherrlichkeit ein jähes Ende bereiten sollte.

Am frühesten aber erlitt natürlich das Ansehen des *Cornelius* und seiner Schule unter den Künstlern Einbuße. Noch ehe daran zu denken war, dass sich in der Kritik ein ernstlicher Zweifel an der absoluten Größe des Meisters geregt hätte, war ihnen bereits das Auge für seine Mängel aufgegangen, und seitdem die belgischen Bilder von *Gallait* und *Büffer*

ihren Siegeszug durch Deutschland angetreten hatten, noch mehr aber seitdem unsere Maler anfangen, in Paris die genauere Bekanntschaft mit den Werken der neueren Franzosen zu machen, wurde es den meisten unter ihnen klar, dass es doch noch andere Ideale für den Künstler gebe, als sie von der Cartonschule des *Cornelius* aufgestellt worden waren. Das Dogma von der uneingeschränkten Meisterschaft des *Cornelius* geriet also ins Wanken, und nun ging es, wie es immer zu gehen pflegt, wenn der Streit über Glaubenssachen angefaßt wird: man schüttete das Kind mit dem Bade aus, und der einst hoch verehrte oder doch wenigstens gefürchtete Führer der

schieden in dem Kampfe gegen die monumentale Richtung zu weit und kam daher auf diesem Wege schließlich bei allem Fortschritt, der nach der technischen Seite hin gemacht wurde, im Beginn der fünfziger Jahre auf einem ziemlich niederen Stau der Entwicklung an, der erst seitdem wieder durch die Wiederaufnahme neuer großer Probleme verlassen worden ist.

Diesen großen geistigen Prozess hat bis vor kurzem weder die Tageskritik, von der man es nicht verlangen konnte, noch auch die Geschichtschreibung der modernen Kunst, die sich auf ihre Gelehrsamkeit und ästhetische Bildung viel zu Gute



GAINSBOROUGH: Die Tranke. (Aus Muther: Geschichte der Malerei.)

deutschen Kunst sah sich in seinem Alter von allen verlassen, die überhaupt noch als schöpferische Talente Anspruch auf Beachtung machen konnten. Allerdings war dieser vollständige Bruch mit den Grundsätzen der *Corollianischen* Richtung eine historische Notwendigkeit für die Künstler, die sich von ihren Überlieferungen frei machen mussten, wenn überhaupt ein Fortschritt im deutschen Kunstleben möglich sein sollte. Aber es wäre nicht nötig gewesen, wenn es auch erklärlich ist, dass vielfach von den Künstlern, die das geringe Maß des Könnens in der alten Schule erkannt hatten, nun auch die Größe ihres Wollens bezweifelt und der ihr eigene ideale Zug übersehen wurde. Man ging ent-

that, zu begreifen vermocht. Denn während die Künstler längst mit *Cornelius* fertig waren, wurde uns immer noch in der Kunstliteratur oder vom Katheder herab das Dogma seiner unbedingten Größe verkündigt und heute, wo die Wendung zum Besseren, freilich in anderer Gestalt, als es den Vertretern der alten Schule vor Augen schwebte, bereits vollzogen ist, stehen die Wortführer in der Presse, wenige Ausnahmen abgerechnet, den neuen Erscheinungen ratlos, wenn nicht sogar feindlich gegenüber.

Um so wertvoller muss es daher erscheinen, dass sich ein Mann gefunden hat, der mit umfassendem Wissen und auf Grund eines ungewöhnlichen

reichen Anschauungsmaterials den Versuch gemacht hat, die ganze Entwicklung der modernen Malerei von der Wende des vorigen Jahrhunderts an bis in die jüngste Vergangenheit geschichtlich darzulegen und damit den Weg zum Verständnis dessen anzubahnen, was wir als das nächste Ziel der rastlos fortschreitenden Bewegung anzusehen haben. Dieses Verdienst gebührt *Muther*, der durch sein drei Bände umfassendes Werk über die Geschichte der neueren Malerei, das allen denen, die sich überhaupt für kunstgeschichtliche Studien interessiren, nicht genug empfohlen werden kann, alle seine Vorgänger so entschieden übertroffen hat, dass sein Buch als ein Werk von grundlegender Bedeutung angesehen werden muss. Dieses Lob wird auch durch die Erwägung nicht eingeschränkt, dass sich *Muther's* Urtheile nicht nur im wesentlichen mit denen decken,

feinfühliges Verständnis für seinen Gegenstand zeigt, wie es wohl die *Goussier* oder *Ruskin* bekunden, wie es aber bei unseren deutschen Kunsthistorikern bis jetzt nur in ganz wenig Fällen an den Tag getreten ist. Der bei weitem größte Teil des Werkes liest sich so spannend wie ein Roman, ein Vorzug, der im wesentlichen auf die Kunst der Darstellung zurückzuführen ist, und wenn sich auch an nicht wenigen Stellen im Leser lebhafter Widerspruch regen mag, so liegt gerade in der weitgehenden Subjektivität *Muther's* ein Moment, das seinem Werk auch für die Zukunft Wert verleihen wird, weil hier in der That eine Quelle eröffnet ist, aus der sich die Zukunft über das Verhältnis unserer Zeit zur Kunst wird Aufschluss erholen können.

Der Maßstab, den *Muther* hauptsächlich bei der Würdigung eines Künstlers und seiner Werke an-



GOYA: La Maja vuee. (Ans Muther: Geschichte der Malerei.)

die *Helferich* in seiner überaus anregenden kleinen Schrift: „Über moderne Kunst“ niedergelegt hat, sondern auch, dass sie vielfach nur als das Echo dessen erscheinen, was von den an der Spitze der modernen Bewegung stehenden Künstlern als ihr Glaubensbekenntnis ausgesprochen wird.

Indessen würde man *Muther's* Arbeit nicht genügend würdigen, wenn man sie bloß wegen der in ihr aufgestellten Grundanschauungen rühmen wollte. Ihr Hauptreiz besteht vielmehr darin, dass sie eine schriftstellerische Leistung ersten Ranges ist, ein Buch, in dem das Temperament des Verfassers auf allen Seiten zum Vorschein kommt, das Liebe oder Hass erweckt, zu dem man sich je nach der eigenen Fassung hingezogen oder von dem man sich abgestossen fühlt, ein Buch endlich, das bei aller Gründlichkeit sich doch frei hält von jedem gelehrten Dünkel, das vielmehr erlebt ist und ein so

legt, ist die Frage nach dem größeren oder geringeren Grade von Originalität, Tradition oder Freiheit; darin gipfelt seine Kritik, und nur diejenigen bestehen vor seinem Urtheil, die es gewagt haben, den Bann der Überlieferung zu durchbrechen und sich auf eigene Füße zu stellen. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, kommt freilich in seiner Darstellung die gesamte ältere deutsche Malerei aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, die ihre Ideale in dem Anschluss und in der Nachahmung der großen Italiener suchte, nicht gerade gut weg. Auch die unbedingten Anbeter der Antike, wie *Winckelmann*, *Carstens* und seine Nachfolger werden als Nachahmer rasch abgethan, während die bescheidenen Kleinmeister, die von den Historienmalern zu ihrer Zeit in den Hintergrund gedrängt wurden, die *Birkel*, *Peter Hess*, *Morgenstern*, *Kaufmann*, *Bünge* und *Spitzer* zum erstenmal bei ihm zu ihrem Recht gelangen. Mit

Entschiedenheit tritt Muther für die Bedeutung der Technik ein, und namentlich betont er die Wichtigkeit der Farbe für die moderne Malerei. Trotzdem wird er nicht etwa zum Verherrlicher *Pilots* und seiner Jünger, im Gegenteil verwirft er ihr am Äußerlichen der Kunst haften gebliebenes Verfahren, wobei er jedoch ihre historische Mission für die Erweiterung des Könnens in Deutschland durchaus anerkennt. Volle Liebe aber bringt er den poetisch veranlagten Künstlern entgegen, z. B. *Schwind*, dem er einen der herrlichsten Abschnitte seines Werkes gewidmet hat, oder *Böcklin* und den modernsten Phantasiakünstlern *Klinger*, *Thoma* und *Stuck*, über deren Bedeutung als Wegweiser in ein neues Zauberland der Kunst er treffende Bemerkungen macht. Indessen ist er sich auch klar genug über die Gefahren, die aus dieser phantastischen Richtung entspringen können, und seine Verherrlichung *Libermann's* und mehr noch sein Hinweis auf *Menzel*, sowie der Wunsch, dass dessen gesunder Realismus ein fortdauerndes Gegengewicht gegen den Leerstolg dieser Jüngsten bilden möge, beweisen deutlich, worin er das eigentliche Heil der Kunst sieht.

Die Geschichte der deutschen Malerei nimmt jedoch nur einen verhältnismäßig kleinen Raum in dem Werke ein. Dem bei allem Patriotismus hat sich Muther der Einsicht nicht verschließen können, dass wir keineswegs, wie wir lange, in schlimmer Selbstverblendung befangen, meinten, das erste Kunstvolk der neuen Zeit sind. Vielmehr hat ihm seine umfassende Bekanntschaft mit allen wichtigen Erscheinungen der neueren Kunst die Überzeugung gewinnen lassen, dass wir die Hauptleistungen auf dem Gebiete der neueren Malerei bei den Franzosen zu suchen haben, wie sie auch die Lehrmeister in allem, was wir als einen Fortschritt über die alte Kunst hinaus anzusehen haben, für alle Völker gewesen sind, allerdings mit Ausnahme der Engländer, deren durchaus selbständige Entwicklung sogar nicht ohne Einfluss auf die französischen Künstler geblieben ist. Es war daher auch höchst bezeichnend für Muther's Anschauung, dass gleich der Umschlag des ersten Heftes seines Werkes mit dem

Doppelbildnis von *Rousseau* und *Millet* nach dem Denkmal im Walde von *Barbizon* geschmückt war, und nicht etwa mit der bekannten Zeichnung, die uns *Overbeck* und *Coraciüs* in alldentscher Tracht auf einem Blatt vereinigt vorführt. Dieser Wertschätzung der großen Franzosen entsprechend, erscheinen auch die Abschnitte, in denen die Leistungen der Schule von *Fontainebleau* gewürdigt und die Bedeutung eines *Millet* und *Courbet* abgewogen werden, als die gelungensten des Werkes, da Muther ihren Schöpfungen volles Verständnis entgegenbringt und gerade hier über ein beneidenswertes Anschauungsmaterial verfügt. Leidenschaftlich aber und fast erregt wird er, wenn er auf *Manet*, den großen Pfadfinder der Hellmalerei, zu sprechen kommt und die prickelnde Nervosität und Unruhe zu schildern unternimmt,



Aus Schnorr's Bilderbibel.
(Muther: Geschichte der Malerei.)

welche die Hauptmerkmale der Kunst eines *Degas*, *Bernard* oder *Filicien Rogs* bilden. Er macht dabei gar nicht den Versuch, die Werke dieser Künstler, von denen einige wenigstens in den Augen des deutschen Publikums entschiedene Bedenken wegen ihres Gegenstandes erwecken können, moralisch zu rechtfertigen, sondern betrachtet sie als notwendige Erscheinungen ihrer Zeit mit derselben Unbefangenheit, mit der die Naturforscher auch

die hässlichsten Abnormitäten zu untersuchen pflegen. Überhaupt vermeidet es Muther durchweg, die Kunst mit dem Auge des Sittenrichters zu drehen; er nimmt die Menschen und Dinge, wie sie sind, und gerät nur dann in Aufregung, wenn er den Einfluss gedankenloser Nachahmung und die Anbetung falscher, d. h. bereits verbrauchter Ideale bekämpft.

Die Bedeutung der neueren französischen Kunst für die Entwicklung der modernen Malerei ist indessen bereits so allgemein anerkannt, dass das ihr von Muther gespendete Lob kaum auffallen kann. Um so überraschender wird den meisten Lesern die Begeisterung sein, die er von der *englischen* Malerei spricht. Ihre Bedeutung im Zusammenhang mit der festländischen Entwicklung erkannt zu haben, ist eines der hauptsächlichsten Verdienste, die sich Muther mit seinem Werk erworben hat. Auch wer sich einer umfassenden Bekanntschaft mit

der Geschichte der modernen Malerei erfreut, wird in diesen Teilen des Buches auf eine Menge ganz neuer und interessanter Erscheinungen stoßen und so manchem Namen und manchem Bilde begegnen, die ihm bisher entgangen sind; ja für die meisten Leser dürften die Ausführungen über englische Kunst überhaupt durchaus neu sein. Muther's Buch ist auf diesem Gebiete für uns Deutsche entschieden grundlegend, mag man dabei an die Anfänge der englischen Malerei im vorigen Jahrhundert, d. h. an die Zeiten *Hogarth's*, *Reynolds'* und *Gainsborough's* und ihrer Nachfolger *Turner*, *Constable* und *Bonington*, oder an das Auftreten der *Präraffaeliten* oder an die allermodernsten Erscheinungen *Whistler's* und der *Glasgower* Landschaftschule denken. Muther erweist sich gerade hier als ein überaus zuverlässiger Führer, dem die englische Eigenart, die uns vielfach erst fremd anmutet, durch längere Bekanntschaft vertraut und lieb geworden ist, was seine Darstellung uns so seltsam erscheinender Künstler wie *Forst Madox Brown*, *Rossetti*, *Burne-Jones* und *Watts* am besten beweist. Am wenigsten hat uns Muther's Erzählung der italienischen und spanischen Kunstgeschichte befriedigt, in der zwar der Abschnitt über *Goya* hervorragt, im übrigen aber nur das Material verarbeitet sein dürfte, das die letzten großen Ausstellungen in Deutschland seit der Münchener von 1879 zu Tage gefördert haben. Indessen wäre es Unrecht, aus diesem Mangel einen Vorwurf gegen Muther erheben zu wollen, einmal, weil das Fehlen eingehender Vorarbeiten, auf die auch er angewiesen war, ihm nicht zur Last gelegt werden kann, und dann, weil die in neuerer Zeit entschieden weniger hervorragende künstlerische Originalität der Italiener und Spanier ein genaueres Studium ihrer Werke eher entbehrlich erscheinen läßt.

Um so eingehender hat sich Muther mit der Malerei der nordischen Völker beschäftigt und namentlich für die Würdigung der dänischen Malerei und ihrer Führer *Viggo Johansen* und *Peter S. Krøyer* eine Reihe trefflicher Fingerzeige gegeben. Vollständig neue Aufschlüsse erhält man endlich aus dem Kapitel über die russische Malerei. Doch war es auch Muther nicht möglich, über diese sich durch persönliche Anschauung ausreichend zu orientieren, so dass er sich genötigt sah, sich für diesen Abschnitt der Mitwirkung einer fremden Kraft, des Herrn *Alexander Benois* in St.-Petersburg, zu bedienen.

So hat er in der kurzen Zeit von zwei Jahren die große, umfassende Aufgabe, die er sich gestellt hatte, ein anschauliches Bild der gesamten modernen Kunstbewegung auf dem Gebiete der Malerei zu geben, in glänzender Weise gelöst und jedem denkenden Kunstfreunde eine solche Fülle neuer Gesichtspunkte und weitreichender Ausblicke eröffnet, dass die Beschäftigung mit seinem Werke als überaus anregend bezeichnet werden muss. Selbstverständlich wird auch der, der in allen Hauptsachen das künstlerische Glaubensbekenntnis Muther's teilt, nicht in allen Punkten mit ihm übereinstimmen können. Aber Muther ist auch weit entfernt, für seine Darlegungen eine objektive Gültigkeit in Anspruch nehmen zu wollen. Wie er das Kunstwerk mit *Zola* als „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“ auffasst, so will er in seinem Buche auch nicht mehr geben, „als ein Stück Kunstgeschichte, gesehen durch ein Temperament“. Diese Bescheidenheit sichert ihm gegen die Angriffe aller Übelwollenden, da die Subjektivität seiner Urteile von ihm selbst ausdrücklich betont wird. Wer aber Wert darauf legt, die Bekanntschaft eines geistreichen Mannes zu machen, und sich nicht daran stößt, unter seinen Ansichten auch einigen paradoxen Meinungen zu begegnen, dem können wir nur empfehlen, sich eingehend mit Muther's Werk zu befassen. Wir sind überzeugt, dass er schon deshalb bei der Lektüre seine Rechnung finden wird, weil der Autor in der That in hohem Grade das besitzt, was wir unter Temperament verstehen.

Die Würdigung des Buches würde aber einseitig sein, wenn wir uns nur an den Text halten und nicht wenigstens mit einem Wort auch der Abbildungen gedenken wollten. In dieser Hinsicht aber verdient der Verleger Hirth in München alles Lob. Sind auch die Zinkätzungen, mit denen das Werk geschmückt ist, und von denen wir einige hier begeben, der Verschiedenheit der Vorlagen gemäß nicht immer gleich scharf ausgefallen, und ist auch der Maßstab gelegentlich etwas zu klein gewählt, so entschädigt uns doch die große Zahl und vor allem die Neuheit der Abbildungen für diese Mängel in reichstem Maße. Dazu kommt noch die Billigkeit des Werkes, das somit in jeder Hinsicht alles übertrifft, was uns bisher auf diesem Gebiete von anderer Seite geboten worden ist.

KLEINE MITTHEILUNGEN.

Der Meister des Todes Mariä. Im letzten Heft dieser Zeitschrift hat der Meister des Todes Mariä durch Firmenich-Richtartz einen Namen gefunden. Joos van der Beke, genannt Joos van Cleve, Maler zu Antwerpen, ist durch das Zusammenfügen vieler Wahrscheinlichkeiten durchaus glaubwürdig als Schöpfer der vielverbreiteten Werke des bisher anonymen Meisters hingestellt worden. Da aber wirklich ausschlaggebende Gründe fehlen, müssen Bestätigungen des Fundes erwünscht sein. Der Mann auf dem Doppelporträt von 1529 in den Offizien (Nr. 237 unter dem Namen Q. Massys) gilt bei Vielen als das Selbstbildnis des Meisters vom Tode Mariä. Der Dargestellte macht sich mit seinem



Siegelring zu schaffeln, indem er ihn demonstrativ auf den Finger schiebt, als wollte er ihn dem Beschauer zeigen. Der Stein zeigt deutlich nebenstehendes Wappen; die Mitte des Feldes durchschneidet horizontal ein sich schlängelnder Wasserlauf, ein Bach; darüber befindet sich in der Ecke rechts ein kleines aufgerichtes Kleeblatt.

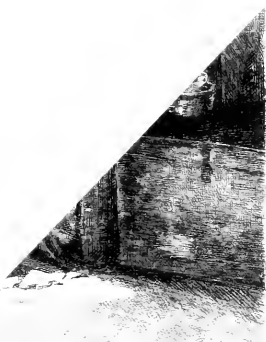
Das niederdeutsche Wort für Bach ist „Beke“ und das einfache Wappen eines solchen wellenförmigen Querstreifens im sonst leeren Felde ist noch in Bremen nachweisbar als das der Familie von der Boeke, die in Niederdeutschland verbreitet war (Siebmacher, Wappenbuch III 3, Taf. 2). In Lübeck ließ sich das Wappen der Familie nicht bestimmen, doch sehen wir es vermutlich auf einem Gemälde von 1190 (Nr. 14 der Sammlung der Katharinenkirche), wo neben dem Wasserlauf die Initialen angebracht sind, deren zweite ein B ist. Das Kleeblatt aber auf dem Wappen des Ringes ist das Zeichen der Stadt Cleve, wie es sich am Anfang des 16. Jahrhunderts als Rückiegel des eigentlichen Stadtsiegels mit den Türmen befand und seit dem 17. Jahrhundert in der Dreizahl um ein Schildchen gruppiert das gebäuhliche Stadtwappen wurde (Siebmacher, Wappenbuch, Städtewappen II, Taf. 218). Somit sagt uns das Siegel des Ringes: von der Boeke oder Beke aus der Stadt Cleve. Es wäre ein zu merkwürdiger Zufall, wenn danach das Florentiner Porträt nicht ein Selbstbildnis des Meisters des Todes Mariä sein sollte, nachdem man so von zwei Seiten zu demselben Namen gelangt. Stellen aber die Porträts auf den Dresdener Bildern des Meisters dieselbe Person dar? Dies scheint mir nach einem Vergleich noch zweifelhaft. Das als Selbstbildnis geltende Porträt in der Sammlung von Kaufmann in Berlin zeigt auf den Ringen kein Wappen. Auch des Meisters Thätigkeit in Antwerpen wird bestätigt durch den Danziger Reinheldsaltar, denn das im Innern befindliche Schnitzwerk trägt auf mehreren Stellen die Antwerpener Marke der Hand, und es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Holzkulpturen und die Malerei in verschiedenen Städten hergestellt sind.

ADOLPH GOLDSCHMIDT.

Im Sonnenschein. Gemälde von Ludwig Noster, radirt von Fritz Kroschwitz. Der Maler dieses trotz der Fenstervorhänge von warmem Sonnenschein durchfluteten Innenraums, dessen zwei Insassen den Sonnenschein von draußen aus ihren Herzen wieder auf die hübschen Gesichter zurück-

strahlen lassen, ist ein Sohn der überall als unheilbar prosaisch verschrienen und doch so viel Poesie im Herzen tragenden Mark Brandenburg, freilich in etwas weiteren Sinne. Aber Friedeberg in der Nemmark, wo Ludwig Noster am 9. Oktober 1859 geboren wurde, ist trotzdem noch prosaischer, als die eigentliche Mark, die ihre Seen und Flüsse, ihre Schwermut bei Sonnenuntergang und ihr Flimmern und Blitzen auf breiten Wasseroberflächen bei dem Aufstieg der mit den Nebeln kämpfenden Sonne hat. Wie seit Menschengedenken ist auch heute noch in den großen und kleinen Städten der Mark das Malergewerbe in schlechtem Rufe von Leichtfertigkeit und schmalen Verdienst, und so hatte auch Ludwig Noster den üblichen Kampf mit seiner Familie zu bestehen, ehe er es dazu bringen konnte, den früh rege gewordenen Kunsttrieb an der Berliner Kunstakademie zu befriedigen. Einem echten Sohne der Mark entbindet sich das Talent, wenn es überhaupt vorhanden ist, immer nur langsam, dann aber sicher. Auch Noster kam in Berlin lange Zeit nicht dazu, den rechten Weg zu finden, obwohl er sich der näheren Unterweisung von so verständigen und aller Farbenrezepte vollen Lehrern wie Külle, Thumann und Gussow zu erfreuen hatte. Auf des letzteren Rat ging Noster nach Düsseldorf, wo er mit W. Sohn und E. v. Gelhardt bekannt wurde, ohne jedoch, wie er gewünscht hatte, in Sohn's Schule einen Platz zu finden. Aber Soha führte ihn auf den richtigen Weg der malerischen Anschauung und Ausbildung, indem er ihm eine Studienreise nach Holland empfahl, die Noster im Frühjahr 1880 antrat. Dort fand er einen festen Studienplatz in dem Fischerdorf Volendam bei Edam, wo er sich fast ein Jahr lang aufhielt, vielfach gefördert in seinen Studien dortigen Lebens durch einen schlichten Kunstenthusiasten, den Bäckermeister Anton Beck in Edam, der seit jener Zeit unter dem Namen „Kunstabbecker“ das willfährige Orakel aller nach malerischen Innenräumen und Volkstrachten begierigen Maler, die nach Edam ziehen, geworden ist. Während eines kurzen Aufenthalts in der Heimat malte Noster außer einem Genrebilde „Besuch der Großmutter im Spittel“ nach einem Motiv aus Friedeberg, das ihm einen Preis der Berliner Kunstakademie einbrachte, ein Bild nach seinen holländischen Studien „Nachricht von ihm“. Dann ging Noster nach Berlin, wo er seitdem, zuerst besonders durch A. v. Werner gefördert, seinen Wohnsitz behalten hat. Anfangs musste er von der melkenden Kuh der Bildnismalerei seines Lebens Notdurft bestreiten, und erst wieder im Jahre 1890 gelang es ihm, nach Holland zurückzukehren, von wo er eine Reihe von Studien mitbrachte, die er zu einer Reihe von Bildern gestaltet hat, in denen immer Sonnenlicht eine heitere Farbigkeit aus den Figuren, den Möbeln, den Geräten und allem übrigen Beiwerk herauslockt. Seine Bilder sind ein erfreuliches Zeugnis dafür, dass sich alle neuen Erfindungen der malerischen Darstellung, alle Feinheiten der Freilichtmalerei und alle Forderungen der absoluten Wahrheitsliebe mit dem Urgrund aller Kunst, der bildenden Phantasie und Poesie, zu einer edlen Harmonie verschmelzen lassen.

A. R.



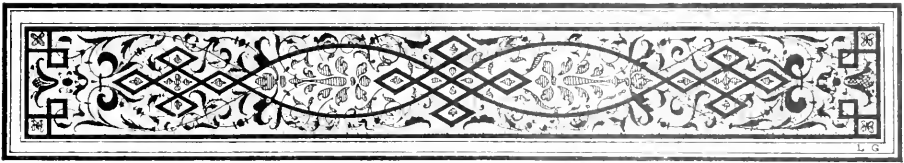
Edgar Allan Poe

.
 Ze.
 hmed.
 den Th.
 Dreizahl u.
 wappen wür.
 Taf. 218). Sou.
 Becke oder Beck.
 merkwürdiger Zufal.
 nicht ein Selbstbildni.
 sollte, nachdem man s.
 Namen gelangt. Stellen an
 Bildern des Meisters dieselbe.
 nach einem Vergleich noch z.
 bildnis, geltende Porträt in der .
 in Berlin zeigt auf den Ringen ke.
 Meisters Thätigkeit in Antwerpen war.
 Danziger Reinholdaltari, denn das im
 Schutzwerk trägt auf mehreren Stellen .
 Marke der Hand, und es ist sehr unwahrs.
 die Holzsulpturen und die Malerei in verschied.
 hegestellt sind. HOFER GOLDS

In Sonnenschein. Gemälde von *Ludwig Nestor*,
 von *Frit. Krostenitz*. Der Maler dieses trotz der Fer-
 vorhänge von warmem Sonnenschein durchfluteten Linc-
 rums, dessen zwei Insassen den Sonnenschein von draußen
 aus ihren Herzen wieder auf die hübschen Gesichter zurück-



1862
L. J. G. Halliday



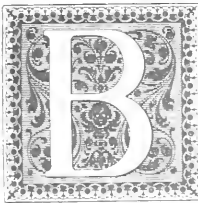
PETER PAUL RUBENS.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABILDUNGEN.

II.

Rubens in Italien 1600—1608.



Bei dem völligen Mangel an Nachrichten wäre es ein müßiges Beginnen, Vermutungen über den Weg anzustellen, den Rubens von Antwerpen nach Italien eingeschlagen hat. Ein Mann, der seinen Reisepass am 8. Mai erhielt und am Tage darauf gen Süden fuhr, genau so, wie wir es in unserem Jahrhundert thaten, als wir noch eines Passes nach Italien bedurften, — der wird sich nicht lange unterwegs aufgehalten haben. Wie damals der große, allgemein benutzte Reiseweg vom Norden nach dem Süden ging¹⁾, wird Rubens wahrscheinlich Augsburg berührt haben, Augsburg, den Mittelpunkt des Groß- und Kleinhandels zwischen Italien und den Ländern jenseits der Alpen, eine Stadt, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen mehr oberitalienischen als süddeutschen Charakter angenommen hatte. Von deutscher Kunst, d. h. von der volkstümlichen Art, die mit Dürer und Burgkmair zusammenhängt, ist Rubens sicherlich nichts auf seiner schnellen Reise angeflogen, und auch in seiner späteren Massenarbeit ist keine Spur von der Einwirkung irgend eines der Künstler zu entdecken, in denen nach unserer jetzigen Meinung das deutsche Kunstschaffen im 16. Jahrhundert griffelt.

Mit Dürer hatte der junge Rubens nur einen Zug gemeinsam: den Drang nach Venedig. Die Centralsonne der großen Koloristen, von der Dürer in Giovanni Bellini nur den Aufgang gesehen und freudig begrüßt hatte, war auch Rubens' erste Station. Die „Vita“, die auch hier wieder unsere erste Quelle ist, berichtet: „Wie er nach Venedig kam, brachte ihn der Zufall in einer Herberge mit einem Edelmann aus Mantua, einem, der zum Hause des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua gehörte, zusammen. Diesen zeigte er einige von ihm gezeichnete Bilder, die jener dem Herzog vorwies, der, weil er ein sehr wissbegieriger Freund der Malerei und aller schönen Künste war, ihn (Rubens) sofort (statim) an sich fesselte und ihn seinem Hofstaate einverleibte, bei dem er sieben volle Jahre zubrachte.“

Bei der präzisen Fassung der „Vita“ hat man das Recht, auf jedes Wort Gewicht zu legen, und es fehlt in der That nicht an Zeugnissen, die es wahrscheinlich machen, dass Rubens' Aufenthalt in Venedig nicht lange gedauert hat, dass er wirklich „sofort“, nachdem ihm das Anerbieten gemacht worden war, dem Rufe des Herzogs nach Mantua gefolgt ist. Im Monat Juli des Jahres 1600 hielt sich der Herzog einige Tage in Venedig auf, und da die „Vita“ ausdrücklich sagt, dass ihm der Edelmann seines Gefolges die Bilder von Rubens *præsentavit* habe, kann es kaum noch einem Zweifel unterliegen, dass die Anwerbung des jungen flämischen Malers, des „*Pittore fiamingo*“, wie er törtan in den Dokumenten heißt, in Venedig geschehen ist. Freilich wird Rubens' Name in den von Armand Basche ans Licht gezogenen Aktenstücken des Mantuanischen

1) Mit Rücksicht auf die unten mitgetheilten Angaben der „Vita“ und noch andere Beweisstücke verdient die Notiz der aus Überlieferungen und Anekdoten mikriilisch zusammengewobenen „*Histoire de la vie de P. P. Rubens*“ von J. F. M. Michel (Brüssel 1771, S. 26), dass Rubens über Frankreich nach Italien gereist sei, wenig Glauben.

Archiv zum erstenmal in einem Briefe des Herzogs vom 18. Juli 1601 erwähnt. Aber es liegt noch ein zweites Zeugnis dafür vor, dass Rubens schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1600 im Dienste des Herzogs von Mantua stand. Er wohnte nämlich, wie aus einem von Ruclens angezogenen Briefe des französischen Parlamentsrats Fabri de Peirese hervorgeht, der am 5. Oktober 1600 in Florenz durch Prokuration vollzogenen Vermählung der Prinzessin Maria von Medicis mit dem Könige Heinrich IV. von Frankreich bei, und zwar als so naher Beobachter aller Ceremonien und Festlichkeiten, dass er eine solche Vergünstigung nur als Mitglied des Hofstaats des Herzogs von Mantua genossen haben kann, der mit einem glänzenden Gefolge am 2. Oktober in Florenz eingetroffen war, um der Hochzeit beizuwohnen.¹⁾

Welcher Art die Gemälde gewesen sind, die den Herzog von Mantua, einen verwöhnten Kunstliebhaber, bestimmt haben, Rubens als Hofmaler anzunehmen, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Der Umstand aber, dass Rubens in seiner ersten mantuanischen Zeit und auch noch in späteren Jahren wesentlich mit Kopieren beschäftigt wurde, die der Herzog entweder für sich zu haben wünschte oder als Geschenke für befremdete Fürsten brauchte, deutet darauf hin, dass jene Bilder Kopieren nach venezianischen Meistern, in erster Linie wohl nach Tizian, gewesen seien. Das Ansehen, das sich Rubens als Kopist venezianischer Gemälde in Italien erworben hat, ist noch lange Zeit lebendig geblieben. Es findet einen Nachhall auch in einer merkwürdigen Stelle der unter dem Titel „La Carta del Navegar pitoresco“ 1660 in Venedig erschienenen poetischen Verherrlichung der venezianischen Malerei von Marco Boschini. Darin erzählt der Dichter, dass ein Maler. Namens Erman Strofi, ein Schüler des Bernardo Strozzi, einst den vlämischen Meister Justus Sustermans, den Hofmaler des Großherzogs,

in Florenz besucht und dass dieser ihm Bilder von seiner und fremder Hand gezeigt habe. Darunter befanden sich auch einige, die Erman Strofi für bedeutende Werke Tizian's hielt, worauf ihm sein Gastfreund erklärte, dass es sich in Wirklichkeit um Bilder von Rubens handelte, mit dem Sustermans in persönlichem und brieflichem Verkehr gestanden hatte. Dabei kam das Gespräch auf Rubens' Verehrung für Tizian, den der vlämische Meister „so in sein Herz geschlossen hätte, wie eine Dame ihren wirklichen Geliebten.“ Bei häufigen Besuchen Sustermans' bei Rubens hätte dieser ihm versichert, „dass Tizian erst der Malerei ihre Würze gegeben hätte und dass er der größte Meister wäre, der bis dahin aufgetreten.“

Man darf aus dieser ersichtlich tendenziösen Darstellung des Ruhredners der venezianischen Malerei aber keineswegs schließen, dass Rubens außer Tizian keine anderen Leitsterne gehabt habe. Im Gegenteil — der Einfluss Tizian's zeigt sich in den Bildern, die Rubens in Italien gemalt hat, bei weitem weniger, als in den Schöpfungen aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens. Sein ungestümer Thatendrang folgte vielmehr bald anderen Idealen. In Mantua waren es zunächst die Fresken Giulio Romano's und seiner Schüler in den dortigen Palästen, die seine Phantasie mächtig anregten und seine Kraft zu gleichem Thun anspornten. Eine so umfangreiche, so planmäßig durchgeführte Äußerung der monumentalen Kunst hatte er selbst in Venedig nicht gesehen, und es ist wahrscheinlich, dass der tägliche Umgang mit den aus Raffael und Michelangelo gemischten Kompositionen Giulio's, der persönlich den Übergang von Raffael zu den Michelangelosken Eklektikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermittelt hatte, einen tieferen Eindruck auf Rubens gemacht hat als die Bewältigung großer Massen, die er in Venedig vornehmlich durch Tintoretto kennen gelernt hatte. Aber das Eine blieb doch aus seinen heimischen und venezianischen Erinnerungen in ihm haften, die Ablehnung der Freskomalerei, sei es, dass ihn die vlämische Gelassenheit daran hinderte, sei es, dass er an die Vergänglichkeit des Malgrundes oder an die anders geartete Beschaffenheit seines heimatlichen Klimas dachte. Auch in Rom und in anderen Städten Italiens hat er sich nicht zur Freskomalerei bewegen lassen, obwohl seine Handfertigkeit es mit allen Paprestos seiner Zeit angenommen hätte und obwohl er, wo es anging, fleißig Fresken von Michelangelo, Raffael, Leonardo, Giulio und anderen Meistern mit dem Zeichenstift kopirt hat.

1. S. Ruclens, Correspondance de Rubens I, S. 17—20, wo alle Zeugnisse beigebracht und im einzelnen kritisch erörtert sind. Weniger Gewicht legen wir auf die von Ruclens im Bulletin Rubens III, S. 82—89 citirte und besprochene Stelle in dem phantastischen Lehrbuche „La Carta del Navegar pitoresco“ von Marco Boschini, dessen Tendenz darauf hinausläuft, allen in- und ausländischen Malerruhm von Venedig ausstrahlen und auf Venedig zurückstrahlen zu lassen. — Der Vollständigkeit halber citiren wir noch die von der Brüsseler Akademie mit einem Preise gekrönte Schrift: „Le séjour de Rubens et de A. van Dyck en Italie“ von Edgar Baes im 28. Bande der „Mémoires“ der Akademie. Sie ist bei dem heutigen Stande der Rubensforschung völlig wertlos.

Es muss ihm so flink von der Hand gegangen sein, dass man im Angesichte der enormen Fülle von Studien, Zeichnungen, Kopieen und eigenen Erfindungen und Ausführungen, die in dem Zeitraum von 1600—1608 entstanden sein müssen, weil sie schlechterdings nicht in spätere Jahre unterzubringen sind, nur bekennen muss, einem früh reif gewordenen Geiste von universeller Begabung und von unerschöpflicher Aufnahmefähigkeit gegenüberzustehen. Er hat sieben Jahre lang einen nicht leichten Herrendienst geleistet, daneben noch anderen Herren gedient und persönlich alle Ziele verfolgt, die ihm zur Ausbildung eines das Weltall umfassenden Künstlergeistes dienlich sein konnten.

Im einzelnen freilich lässt sich nur ein kleiner Teil der von Rubens in Italien gemalten und gezeichneten Bilder und Studien bestimmten Jahren zuweisen, und überdies haftet noch manchem dieser Werke ein Zweifel an, ob es wirklich noch in Italien oder schon in den ersten Jahren nach Rubens' Rückkehr in die Heimat entstanden ist. So ist es z. B. keineswegs ausgemacht, dass die durch Edelinek's schönen Stich berühmt gewordene Zeichnung nach einer Gruppe aus Leonardo da Vinci's Schlacht bei Anghiari, die sich im Louvre befindet, in Italien angefertigt worden ist, da sich eine Kopie des schon zu Rubens' Zeit zu Grunde gegangenen Kartons auch in den Tuilerien in Paris befunden hat, während eine zweite noch jetzt in Florenz vorhanden ist. Ja es regen sich sogar Zweifel, ob diese Zeichnung überhaupt von Rubens herrührt, da seiner Autorschaft auf dem Stiche Edelinek's keine Erwähnung geschieht und auch sonst keine andere Beglaubigung vorliegt, als eine anscheinend nicht über die Mitte des vorigen Jahrhunderts zurückreichende Überlieferung.¹⁾ Anders verhält es sich mit der gleichfalls im Louvre befindlichen Studie nach dem Christus und einem der Apostel aus Leonardo da Vinci's Abendmahl, die Rubens ebenso wie die nicht mehr vorhandene Zeichnung, die Pieter Soutman für seinen Stich benutzt hat, sicher nach dem Originalen in Mailand ausgeführt haben wird, und noch besser, durch eine eigenhändige, in lateinischer Sprache abgefasste Erläuterung von Rubens, ist eine dritte Zeichnung im Louvre beglaubigt, die zwei Figuren aus einer der Fresken wiedergibt, die Pordenone in San Pietro in Treviso gemalt hat.²⁾

Vermutlich hat Rubens von Venedig einen Abstecher nach Treviso gemacht, vielleicht auch die Stadt schon vorher auf seiner Hinreise nach Italien berührt.

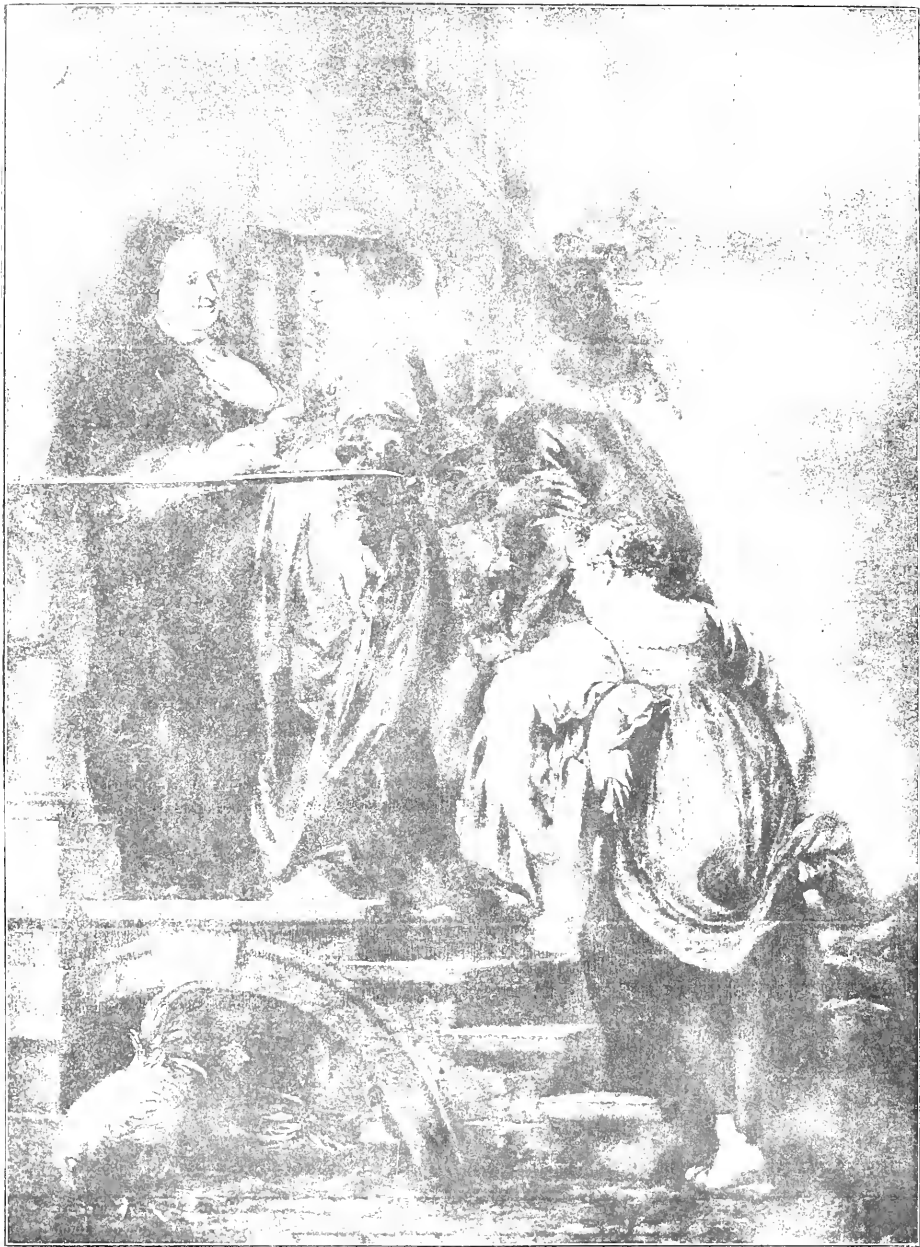
Baglione, Rubens' ältester Biograph, berichtet uns über Rubens' Thätigkeit in Mantua nur in sehr unbestimmten Worten: er habe dort verschiedene Arbeiten ausgeführt und besonders „einige ziemlich schöne Bildnisse“ gemalt.¹⁾ Wenn Bellori noch weiter angiebt, dass es die Bildnisse der Fürsten d. h. des Fürstenpaares gewesen seien, so ist damit auch nicht viel mehr gesagt, da uns keines dieser Bildnisse erhalten oder doch mit unzweifelhafter Sicherheit nachweisbar ist.²⁾ Jedenfalls wird seine Thätigkeit in Mantua, wie es damals der Hofdienst eines Malers verlangte, als Porträtmaler und als Kopist für die Zwecke seines Herrn und, wo es anging, auch für seine eigenen Zwecke begonnen haben. Allzu hart kann dieser Hofdienst aber nicht gewesen sein; denn schon im Sommer des Jahres 1601 erhielt Rubens einen längeren Urlaub, um ein großes Altarwerk für die Kapelle der heil. Helena in der Kirche Sa. Croce in Gernusalemme in Rom zu beginnen, mit dessen Ausführung ihn der Geschäftsträger der spanischen Niederlande in Rom, Jean Richardot, im Namen des Statthalters Erzherzogs Albert beauftragt hatte. Rubens blieb bis nach der Mitte des Januar 1602 in Rom. Bis dahin hatte er aber nur das Mittelbild des Altarwerkes, die Auffindung des wahren Kreuzes Christi durch die heil. Helena, vollendet. Da es jedoch dem Erzherzog Albert aus triftigen Gründen darauf ankam, den Schmuck der Kirche, deren Titularherr er während der Zeit seines Kardinalats gewesen war, sehr bald

1) Le vite de' Pittori, scultori etc. S. 246 der Neapeler Ausgabe von 1733.

2) Die Stelle bei Bellori lautet: „dove in Mantua feci i ritratti di que' Principi, essendo nell' età di venti anni.“ Rooses (*L'oeuvre IV*, S. 187) interpretirt die Worte so, dass das Fürstenpaar, das um 1600 dicht vor den vierziger Jahren stand, im Alter von 20 Jahren gemalt worden sei. Bei der etwas krausen Ausdrucksweise Bellori's kann es aber auch heißen, dass Rubens in den zwanziger Jahren war, als er die Bildnisse malte. Man begreift auch nicht recht, zu welchem Zwecke Rubens Jugendbildnisse seiner Herren rekonstruirt haben sollte. Jedenfalls kann das von Rooses (*L'oeuvre IV*, S. 187) citirte Bildnis Vincenzo's im Besitze des Dr. Tamassia in Mantua nicht mit einem der von Bellori genannten Porträts identisch sein, da das Bildnis in Mantua dem Herzog in mittleren Jahren darzustellen scheint. Auch zwei mit schwarzer Kreide und Rotstift gezeichnete Knabenbildnisse, die die Söhne des Herzogs Vincenzo, Ferdinand und Franz, darstellen sollen, sind hinsichtlich der Identität der Personen nur durch Inschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beglaubigt.

1) Vgl. Reiset. Notice des dessins etc. exposés au Louvre. Paris 1806, S. 318—320.

2) Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens V*, Nr. 1383.



Maria's Besuch bei Elisabeth

Gemälde von P. P. RUBENS, in der Galerie Borghese, in Rom. Nach einer Photographie von A. Braun & Co.

vollendet zu sehen, suchte sein Geschäftsträger in einem vom 26. Januar 1602 datirten Briefe an den Herzog einen neuen Urlaub für den „jungen vlämischen Maler Namens Peter Paul“ nach, und vor dem 20. April 1602, wo Rubens wieder in Mantua war, hatte der junge Künstler auch die beiden Seitenbilder, die „Dornenkrönung“ und die „Aufrichtung des Kreuzes Christi“, vollendet. Wenn bei dieser Nachgiebigkeit des Herzogs, der gerade damals große künstlerische Pläne in Mantua vorhatte, auch diplomatische Rücksichten mitgewirkt haben mögen, so hatte Rubens doch auch in anderen Dingen so

vom 10. August 1630 an Peirese sagt er, dass er sich viele Jahre „der höchst entzückenden Residenz dieses Landes (Mantua) in seiner Jugend erfreut habe.“ Unter diesem Gesichtspunkte ist auch Rubens' Sendung nach Spanien zu beurteilen, die man bisher immer als einen des Malers unwürdigen Dienst betrachtet hatte, der hierbei nur die Rolle des Spediteurs gespielt haben sollte. Wer die Reiselust der Jugend, insbesondere die der malenden Jugend kennt, der wird begreifen, mit welcher Freude Rubens den Befehl zu der Reise nach Spanien aufgenommen hat!



Rubens' Vater (17).
Gemälde von P. P. RUBENS in der Pinakothek in München.



Rubens' Mutter (17).
Gemälde von P. P. RUBENS in der Pinakothek in München.

freie Hand, dass er den Herrendienst gewiss nicht als eine schwere Last empfunden hat. Wenigstens hat er in seinen späteren Jahren die Zeit seines Dienstes in Mantua in bester Erinnerung behalten, wofür er in einem vom 20. April 1628 datirten Briefe an Dupuy selbst mit den Worten Zeugnis abgelegt hat: „Ich danke Eurer Herrlichkeit für die interessante Nachricht, die Sie mir von den italienischen Angelegenheiten gegeben haben, an denen ich um so größeres Mitgefühl habe, als ich dem Hause Gonzaga etwa sechs Jahre lang (qualche sei anni) gedient und von seinen des erlauchtesten Fürsten jedwede gute Behandlung erfahren habe.“ Und in einem Briefe

Als er dahin aufbrach, hatte er bereits etwas vollbracht, das sich sehen lassen konnte und auch nach Verdienst in Rom geschätzt wurde. Erzherzog Albert war trotz seiner tadellosen Rechtgläubigkeit, anscheinend weil er gegen die Ketzer in den Niederlanden nicht streng genug verfuhr, in Rom selbst der Ketzerei verdächtigt worden, und um sich von diesem Verdachte zu reinigen, suchte er durch ein frommes Werk sein Ansehen so schnell wie möglich wieder herzustellen.¹ Ein unmittelbarer Auftrag an Rubens ist sicher nicht erfolgt. Es ist eine

¹ Die Belege bei Ruelens, Correspondance, I, S. 21, 27.

spätere Erfindung, dass der Erzherzog schon vor Rubens' Abreise nach Italien auf das Talent des Künstlers aufmerksam geworden sei und ihm seitdem im Auge behalten habe. Ein so weitsichtiger Beschützer der Künste war Albert, der keine anderen Leitsterne als die Willfährigkeit gegen Philipp III. von Spanien und die Devotion gegen die Kirche kannte, nicht. Jean Richardot hat den Maler selbst gewählt, weil Familienbeziehungen ihn zu dieser Gunstbezeugung bestimmten. Der Schnelligkeit, mit der das Altarwerk für Sa. Croce erdacht und ausgeführt werden musste, entspricht auch sein Gelingen. In einem Moment, wo Michelangelo's Sibyllen und Propheten, Raffael's Stenzen, Caravaggio und die Carracci und darüber als alles beherrschender Stern die Antike auf eine junge, durstige Malerphantasie einstürmten und alles zugleich verarbeitet werden musste — in solchen künstlerischen Gewissensdrangsalen noch den *Fa presto* zu spielen, das war nur möglich, wenn ein Charakter vorher durch gute fremde Zucht und starke Selbstzucht gestählt war! In unserem Jahrhundert haben wir oft genug das Schauspiel erlebt, dass reich begabte Kunstjünger so lange vor den Wundern Roms rätlos und des Schaffens unlustig und unfähig dastanden, bis sie zuletzt erschlaften und zu Grunde gingen, und wenn sich wirklich einer von den allzu stark Beeinflussten losriss und in der Heimat weiter schuf, konnte er den fremden Tropfen in seinem Blute auf lange Zeit oder überhaupt nicht los werden.

Der junge Rubens war anders geartet. Er malte frisch darauf los und studirte daneben ebenso frisch weiter. Von dem, was er malte, d. h. an vollendeten Werken zu stande brachte, ist freilich weniger Anthebens zu machen als von seinen Studien, die ihm sein Leben lang begleitet haben, ohne dass er ihnen unterlag. Allerdings haben widrige Zufälle und missliche äußere Umstände seinen in Italien entstandenen großen Altar- und Andachtsbildern übel mitgespielt. Das Mittelbild des Altarwerkes in der Kapelle der heiligen Helena hatte schon im Jahre 1763 so stark gelitten, dass es nach der Bibliothek der Kirche gebracht wurde. 1811 wurden alle drei Bilder nach London verkauft, wo sie durch verschiedene Hände gingen, bis sie schließlich von einem Herrn Perrolle aus Grasse im südlichen Frankreich erworben wurden, der sie durch letztwillige Verfügung in die Kapelle des Hospizes seiner Vaterstadt stiftete, wo sie sich noch jetzt befinden. 1886 wurden sie einer Restauration unterzogen. Nach solchen Schicksalen ist wohl von

Rubens' Hand nicht viel übrig geblieben. Zudem scheint das eine der Bilder, die Aufrichtung des Kreuzes, eine Kopie zu sein, da es auf Leinwand gemalt ist, während die beiden anderen auf Holz gemalt sind. Es ist aber auch möglich, dass Rubens größerer Beschleunigung wegen das Bild schon selbst, vielleicht in Mantua, auf Leinwand gemalt hat. In der Komposition der drei Bilder wirkt noch der Einfluss der Venezianer nach. Die Dornenkrönung lehnt sich sogar sehr eng an das jetzt im Louvre befindliche Gemälde gleichen Inhalts von Tizian an, das dorthin aus der Kirche Sa. Maria delle Grazie in Mailand gekommen ist. Das schwere und trübe Kolorit, die braunen, undurchsichtigen Schatten und die Vermeidung leuchtender Lokalfarben deuten dagegen schon auf den Einfluss Caravaggio's hin, der im Verein mit dem der Carracci in den späteren Jahren noch wachsen sollte.¹⁾ Bei der Aufrichtung des Kreuzes, die er später gewissermaßen als Vorstudie für das berühmte, jetzt in der Kathedrale zu Antwerpen befindliche Altarbild für die St. Walburgiskirche benutzte, bediente er sich einer so ungewöhnlichen Freiheit der Komposition, dass Sandrart, der das Bild selbst gesehen zu haben scheint, ganz besonders darauf aufmerksam gemacht hat. „In gleichen verfertigte er,“ so schreibt Sandrart in seiner Biographie des Meisters, „in selbiger Stadt (Rom) die Kreuzigung Christi, welcher an dem beyden Händen fäst angenagelt ist, mit den Füßen aber ledig und frey henket, auf ungemein Weiß, sonsten mit vielen Bildern sehr herzhatt und Geistreich ausgebildet, und dienet jetzo für ein Altar-Blat in selbiger Stadt kleinen Kirchlein A santa Croce in Jerusalem.“ In der That ist die Anordnung des Körpers Christi derartig, dass nur die Hände am Querholz befestigt sind und infolgedessen die Füße, während das Kreuz aufgerichtet wird, frei in der Luft hängen. Es ist der Einfall eines jungen Künstlers, der einmal etwas von dem Herkömmlichen Abweichendes bieten wollte, um wenigstens in einem Punkte originell zu erscheinen.

Ein seltsamer Zufall hat es gefügt, dass Rom in der Galerie Borghese auch eine Vorarbeit zu Rubens' zweitem Meisterwerke in der Kathedrale zu Antwerpen, dem die Heimsuchung Mariä (Mariä's Besuch bei Elisabeth) darstellenden linken Flügelbilde der Kreuzabnahme besitzt (s. die Abbildung S. 228). Rooses, der dem Bilde keinen großen künstlerischen Wert beimisst, ist auf Grund der unbe-

1) Rooses, L'oeuvre etc. II, Nr. 144—146.

stimmten koloristischen Haltung, aus der nur zwei stärkere Accente, das rote Gewand der Maria und das grüne Obergewand der sie begleitenden Magd, hervortreten, zu der Ansicht gekommen, dass es ein Jugendbild und wahrscheinlich in Italien gemalt sei. Auch mir scheint diese Datirung richtiger zu sein, als die Annahme derer, die das Bild um 1610 ansetzen, also in die Zeit, wo Rubens bereits mit der Ausführung des großen Triptychons begonnen hatte.¹⁾ Damals war Rubens schon erheblich reifer und souveräner, während auf dem Bilde der Galerie Borghese, namentlich in der prächtigen Gestalt der Magd, der noch unverarbeitete Einfluss von Tizian und Veronese übermächtig wirksam ist. Diese Magd erscheint auf dem Flügelbilde an anderer Stelle und in völlig veränderter Haltung und Dienstleistung. Auffallend ist ein Umstand, der schon hier berührt werden muss, weil er, wenn das Gemälde wirklich in Italien gemalt worden ist, das erste Beispiel eines der durch Rubens' ganzes Lebenswerk hindurchgehenden Typen ist. Das wohlwollende, gemüthvolle Greisenantlitz der heiligen Elisabeth, wie es uns hier entgegentritt, kehrt auf zahlreichen Bildern des Meisters wieder, und es ist immer so liebevoll, so aus inniger Verehrung heraus gemalt, dass es sich jedem Rubensfreunde fest eingepägt hat. Die Münchener Pinakothek besitzt eine Studie dieses Kopfes, nach links geneigt, mit gesenkten Augenlidern, und nach alter Tradition soll er die Maria Pypelinckx, Rubens' Mutter, darstellen (s. die Abb. S. 229). Bildnisse seiner Mutter und seines Vaters haben sich in Rubens' Nachlass befunden, und da Maria Pypelinckx in ihrem Testamente erwähnt, dass sie Bilder ihres Sohnes besitze, werden auch Porträts darunter gewesen sein. Rooses verwirft die Überlieferung und sieht in dem Münchener Bilde, das er um 1615 ansetzt, nur eine Vorstudie nach einem zufälligen Modell zu einer Nebenfigur auf einer Vermählung der heil. Jungfrau, die nicht mehr im Original, sondern nur in zweifelhaften Kopieen und in einem Stiche von Schelte a Bolswert erhalten ist. Nach diesem Stiche hat die Komposition aber ein so unselbständiges, besonders dem Veronese nachempfundenes Gepräge, dass wir berechtigt sind, auch dieses Bild in Rubens' italienische Zeit zu versetzen. Die Wahrscheinlichkeit, dass wir in dieser immer wohlwollend und heiter gestimmten Matrone die Züge von Rubens'

Mutter vor uns haben, ist also nicht so ohne weitere Begründung abzuweisen. Warum sollte Rubens auch in der Zeit seiner reifen Meisterschaft nicht diesen Kopf in allen Wendungen und Gefühlstimmungen wiedergegeben haben, er, der alles in Italien liegen ließ, der seine ganze künstlerische Zukunft aufs Spiel setzte, als ihn die Kunde von der tödlichen Erkrankung seiner Mutter traf? Wie vermag man sonst die Pietät zu erklären, mit der Rubens sein Leben lang an dieser Physiognomie festhielt, die für ihn das Ideal einer edlen Greisin wurde?

Wenn man aber auch diese Studie preisgibt, so bietet uns ein zweites Bild der Münchener Pinakothek noch mehr Rätsel, weil es nach alter Überlieferung, die auch auf der Hanfstängl'schen Photographie wiederholt wird (nicht im Reberschen Katalog), als ein Porträt von Rubens' Vater gilt (s. die Abb. S. 229). Eine andere Deutung, die Reber mit einem Fragezeichen begleitet, weist auf Hugo Grotius hin, mit dessen Zügen das Münchener Bildnis nichts gemeinsam hat. Denn dass es sich um ein Bildnis handelt, kann nach der Tracht des im Brustbilde Dargestellten, der mit einem Pelzrocke bekleidet ist und auf dessen Brust eine goldene Kette mit Medaillon herabfällt, keinem Zweifel unterliegen. Wen haben wir nun in diesem Bildnisse vor uns? Diese Frage interessiert uns ganz besonders, weil dieselbe Persönlichkeit etwa im Alter von 48 bis 50 Jahren, d. h. um einige Jahre jünger als auf dem Münchener Bilde, auf dem berühmten Bilde der sogenannten vier Philosophen im Palazzo Pitti in Florenz (s. die Abbildung S. 232), das nach Rooses' Meinung im Jahre 1602 gemalt worden ist, im Vordergrund rechts erscheint.¹⁾ Nach alter Überlieferung wird die fragliche Figur des Florentiner Bildes ebenfalls Hugo Grotius genannt. Während über die Identität der übrigen drei Personen — Justus Lipsius, sein Schüler Philipp Rubens und hinter ihm, in bescheidener Zurückhaltung von dem Trifolium gelehrter Männer, Peter Paul — kein Zweifel obwalten kann, hat Rooses hinsichtlich der vierten Person die Richtigkeit der Überlieferung bestritten und einen anderen Namen in Vorschlag gebracht, den Rechtsgelehrten und späteren Schöffen von Antwerpen, Jan van de Wouwere, gewöhnlich in der Latinisirung seines Namens Woverius genannt. Dieser Woverius war aber im Jahre 1602, wo er mit den Brüdern Rubens in Italien weilte und mit ihnen in häufigen und engen

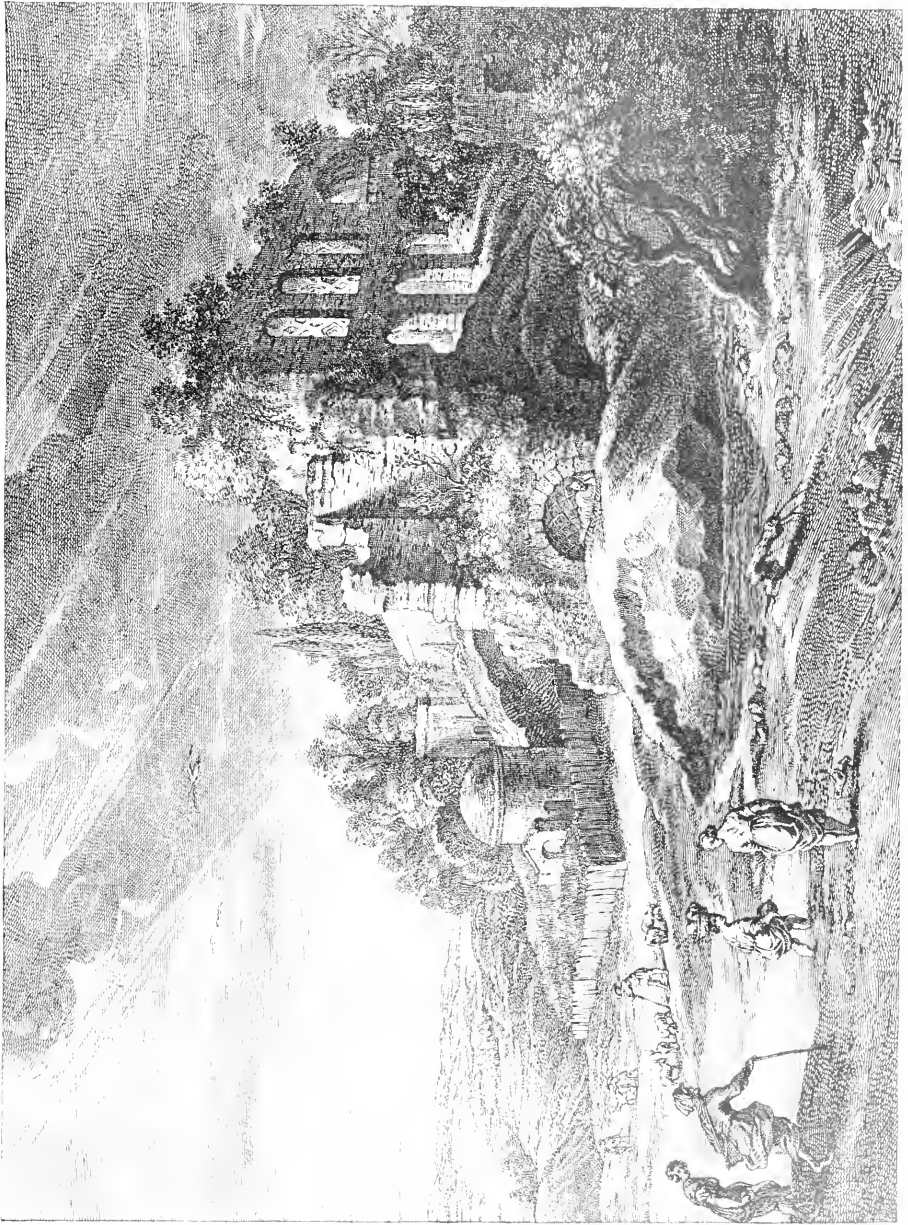
1) Raymond in der Schrift „Opere di Rubens in Roma“, Seinem Urtheil folgt Venturi in der ersten Lieferung des Textes zu den Braun'schen Photographien „Le Gallerie di Roma“, S. 22.

1) Rooses, *Leuvre* IV, Nr. 977. Dagegen setzt Boel in Ciccone 6. Aufl. III, S. 813 das Bild um 1610 an.



Die vier Philosophen

Gemälde von P. P. RUBENS im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach einer Photographie von A. Braun & Co.



Römische Landschaft mit Ruinen von P. Ricca. Nach einem Stich von Scheller. - Holzschnitt.

Verkehr stand, 26 Jahre alt, also ein Altersgenosse der beiden. Damit fällt Rooses' Annahme, da die fragliche Persönlichkeit auf dem Bilde der vier Philosophen hoch in den Vierzigern steht. Aus demselben Grunde ist natürlich noch viel weniger an den 1583 geborenen Hugo Grotius zu denken. Da übrigens Rooses selbst zugiebt, dass sein vermeintliches Bildnis des Woverius von dem einzigen authentischen des Gelehrten, dem von P. Pontius gestochenen in der Ikonographie van Dyck's, verschieden ist, muss die Frage bis auf tiefere ikonographische Studien offen bleiben. Dafür aber, dass das Bild der vier Philosophen wirklich in Italien gemalt ist oder doch eine italienische Erinnerung festhalten soll, liegt außer der Büste Seneca's in der Nische über dem Kopfe seines berühmten Herausgebers noch ein anderes Zeugnis vor. Der hinter Peter Paul aufgenommene rote Vorhang gewährt uns einen Blick in eine Landschaft mit Bauwerken und Ruinen, von denen ein Rundbau mit flacher Kuppel besonders charakteristisch ist. Dieser Rundbau erscheint auch mit den angrenzenden Ruinen auf einer von Schelte a Bolswert gestochenen Landschaft wieder (s. die Abbildung auf S. 233), die mit der Inschrift: *Pet. Paul Rubens pinxit Romae* versehen ist. Das Original dieses Stiches, eine in brauner und bläulicher Tusche ausgeführte Zeichnung, die sich in der Albertina in Wien befindet¹⁾, zeugt bereits von einer so erstaunlichen Sicherheit und Freiheit der Hand, dass Rubens etwa dreißig Jahre später, als er seinem Stecher diese Studie zur Nachbildung überließ, nur ein paar kräftige Drucker in schwarzer Tusche hinzuzufügen brauchte, um sie auf die Höhe seines damaligen Wollens und Könnens zu erheben. Der Landschaftsmaler Rubens scheint in Italien überhaupt dem Historien- und Bildnismaler voraus gewesen zu sein. Die Komposition des Bildes der vier Philosophen ist immer noch etwas linksch und leblos; aber in der harmonischen Zusammenstimmung des Kolorits, in der Wärme des Tons, vor allem aber in der Würde der Auffassung und in der Größe des Stils zeigt sich schon tiefer der Einfluss Tizian's als in dem Altarwerke für die Kapelle in Sa. Croce in Gerusalemme. Ein feiner Zug ist die kleine Glasvase mit den vier Tulpen vor der Büste Seneca's. Solche Huldigungen pflegten die Venezianer aus der Schule des Bellini nur ihren Madonnen und dem heiligen

Bambino darzubringen. Der Schutzpatron, der über dem Konventikel der Gelehrten waltet, schien dem blumenliebenden Vlamen, der hier mit seinem Gevatter Jan Brueghel wetteifert, einer gleichen Huldigung würdig.

Die Frage, die sich um Jan Woverius dreht, wäre bedeutungslos, wenn sich nicht an dieselbe Persönlichkeit ein zweites Bild aus Rubens' Frühzeit und der erste nach einem seiner Bilder gefertigte Kupferstich knüpfte. Es giebt einen von Cornelius Galle dem älteren ausgeführten, die Enthauptung des Holofernes durch Judith darstellenden Stich, der mit folgender Widmung von Rubens versehen ist: *Clarissimo et amicissimo viro D. Joanni Woverio paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis aeneis expressum P. P. Rubenius promissi jam olim Veronae a se facti memor Dat. Dicit.*¹⁾ Daraus erhellt also, dass Rubens in Verona dem Jan Woverius versprochen hat, ihm den ersten Kupferstich nach einem seiner Gemälde zu widmen. Das Zusammentreffen der beiden Brüder Rubens mit Woverius in Verona fand, wie durch einen Brief Philipp's bezeugt wird, im Juli 1602 statt. Damals hat sich Peter Paul demnach, vermutlich von neuem durch die in Mantua noch blühende Kupferstecherschule angeregt, bereits mit dem Gedanken an eine Vielfältigung seiner Gemälde durch den Kupferstich getragen. Leider ist das durch den Galle'schen reproduzierte Bild im Original nicht mehr vorhanden.²⁾ Dass es aber ein Jugendwerk des Meisters gewesen ist, wird von diesem ausdrücklich sowohl in der Widmung des Stiches als auch in einem Briefe vom 13. September 1621 betont, wo sich das Bild im Besitze des Prinzen von Wales, späteren Königs Karl I. von England, befand.³⁾ Darin verpflichtet sich Rubens beim Auftrage eines neuen Bildes für den Prinzen, dass er es „an Künstlichkeit dem des Holofernes überlegen machen werde, den er in seiner Jugend gemalt habe.“ Soweit sich nach dem Stiche Galle's im Verein mit den Kopieen des Originals beurteilen

1) „Dem hochberühmten und ihm innig befreundeten Manne Herrn Jan Woverius widmet P. P. Rubens dieses Anfangsbild und zugleich das erste seiner durch Kupferdruck wiedergegebenen Werke, eingedenk des einst in Verona von ihm gegebenen Versprechens.“

2) Eine anscheinend alte Kopie, die jedoch völlig mit dem Galle'schen Stiche übereinstimmt, befindet sich im Besitze einer Frau Brun in Nizza (Rooses I, Nr. 125), eine größere, in Einzelheiten mehrfach abweichende, im Besitze des Professors Dr. Lohmeyer in Göttingen. Eine mir von diesem freundlichst übersandte Photographie ist leider so unendlich, dass wir danach kein Cliché anfertigen lassen konnten.

3) Rosenberg, Rubensbriefe, S. 61.

1) Eine wohlgelungene Faksimilenabbildung der Zeichnung findet sich in dem Werke des Verf. „Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens“ (Wien 1888) bei S. 114.





lässt, ist diese Judith, die dem rücklings von seinem Lager herabgestürzten Holofernes mit robuster Energie den Kopf abschneidet, ein Denkmal jener Zeit, in der Rubens seine venezianischen Eindrücke mit den ersten römischen zu verschmelzen suchte. Die verächtlich auf den gefallenen Riesen herablickende Judith mutet uns wie eine der ins Heroische gesteigerten blonden Schönheiten Paolo Veronese's an, und der nackte Körper hat bereits das Gepräge der muskelkräftigen und fleischgewaltigen Formenbildung, die Caravaggio von Michelangelo und Rubens von

Caravaggio gelernt hat, wobei der eine den anderen immer überbot. Die vier in der Luft schwebenden Engelsbüchchen, die das gottgefällige Werk in gar drolliger Weise zu fördern und zu verheimlichen suchen, sind dagegen aus Rubens' eigener Mitgift, aus dem Humor seiner flämischen Heimat entsprossen.

Einen neuen Aufschwung nahm Rubens' Kunst in Italien nach seiner spanischen Reise, die er im Dienste seines Herzogs im März 1603 antrat.

(Fortsetzung folgt.)

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER ULMER MALERSCHULE.

VON MAX BACH.
MIT ABBILDUNGEN.

II. Bartholomäus Zeitblom.

(Schluss.)



Bildnis des Bartholomäus Zeitblom. (Vom Heerberger Altar.)

Über ein *sicheres* Werk des Meisters, das einzige, welches noch intakt und mit seinem Namen bezeichnet ist, können wir kürzer hinweggehen. Es ist zugleich das am längsten bekannte Werk Zeitblom's; schon im Morgenblatt vom Jahre 1816 ist es, wie schon bemerkt, aus der Feder Justinus Kerner's beschrieben; später, 1845, veröffentlichte der Ulmer Altertumsverein eine besondere Publikation darüber; darnach sind auch Abbildungen in verschiedenen kunstgeschichtliche Handbücher übergegangen. (Wir geben hier das eigenhändige Porträt Zeitblom's welches er auf der Rückseite des Schreins aufgemalt hat.¹⁾) Der Altarschrein wurde im Jahre 1497 für die Wallfahrtskirche auf dem Heerberg O.A. Gaildorf von dem Schenken Albert von Limpurg († 1506) und seiner Gemahlin Elisabeth Gräfin von Oettingen († 1509) gestiftet, wie die angebrachten Wappen aufs bestimm-

¹⁾ Die ganze Rückseite ist ebenfalls durch den Ulmer Verein im Jahre 1874 in Farbendruck vervielfältigt worden.

teste ausweisen, denn außer den beiden Wappen der Stifter sind auch noch die Wappen ihrer Ahnen, des Grafen Wilhelm von Oettingen († 1167), seiner Gemahlin Beatrix della Scala und der Eltern des Schenken Albert, Konrad († 1482) und Clara Gräfin v. Montfort angebracht. Der Altar befindet sich schon seit ca. 25 Jahren in der Sammlung vaterländischen Kunst- und Altertumsdenkmale in Stuttgart; die ehemaligen Schnitzfiguren des Schreins, darstellend die Heiligen: Maria auf der Mondsichel, Katharina und Barbara, hat die Gemeinde zurückbehalten. Leider haben die Gemälde durch wiederholte Restaurationen ihren altertümlichen Charakter etwas verloren, was besonders von den Außenseiten zu sagen ist, welche die Verkündigung Mariä darstellen.

Auf der Höhe seiner Kunst erblicken wir nun Zeitblom in den herrlichen Heiligengestalten Ursula und Margaretha der Münchener Pinakothek. Ihre einstige Bestimmung ist unbekannt; doch weiß man, dass die Bilder schon im Jahre 1816 vom Grafen Rechberg in die Wallerstein-

schen Sammlungen und von dort in die Nürnberger Moritzkapelle kamen, wo sie lange Zeit wenig Beachtung fanden. Ihre einstige Heimat ist demnach wohl in den einstigen Rechbergschen Besitzungen in der Nähe von Gmünd zu suchen; vielleicht gehörte zu demselben Altar noch die h. Brigitta, welche ungefähr in gleichen Dimensionen ausgeführt ist und gleichfalls in der Pinakothek sich

befindet. Wie schon ein Bericht anlässlich der Eröffnung der Moritzkapelle im Jahre 1829 sagt, ist „die Zeichnung ausgezeichnet, besonders die Hände mit seltener Wahrheit gezeichnet, die Köpfe scheinen nach der Natur und sind vortrefflich ausgeführt, die Gewänder schön gelegt und alles zeichnet sich durch die Pracht der Farben und Größe des Stils aus“ (s. die Abbildung).



Der Tod Mariä. Gemälde von B. ZEITBLOM, im fürstlichen Museum zu Sigmaringen

Zu den besten Werken Zeitblom's gehören ferner acht Gemälde, Fragmente von Altarflügeln, welche früher einzeln in der Schlosskapelle zu Krauchenwies bei Sigmaringen, wohin sie von Pfullendorf gekommen sein sollen, aufgehängt waren und jetzt im fürstlichen Museum zu Sigmaringen sich befinden. Sie für Jugendarbeiten Zeitblom's zu halten, wie Wiegmann

thut, liegt kein Grund vor; Köpfe und Drapierung zeigen den ausgebildeten Zeitblom'schen Stil, wie er im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sich entfaltet hatte. Ergreifend ist besonders der Tod der Maria, wie sie, von einem Apostel unterstützt, am Betpult nieder-

kniet und ihr Ende erwartet (s. die Abbildung). Die Bilder wurden 1857 von Prof. A. Müller in Düsseldorf vortrefflich restaurirt und zu je vieren in zwei großen Rahmen vereinigt.

Vier andere Tafeln, noch an ihrer ursprünglichen Stelle befindlich, müssen hier angereiht werden: sie finden sich in der Nähe von Sigmaringen in dem Dorfe Bingen. Es sind die Reste des ehe-

maligen Hochaltars, welcher schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts abgebrochen wurde. Jetzt bilden die beiden Hauptstücke Geburt und Anbetung, nebst zwei kleineren oblongen Tafeln, Darstellung im Tempel und Tod Mariä, den Schmuck der beiden Seitenaltäre. Wie Lehner¹⁾ berichtet, machte zuerst Herr von Maienfisch 1841 auf die Bilder aufmerksam und veranlasste deren Restauration. Eine von den beiden Tafeln, die, wie voranzusehen, sich auch auf der Rückseite mit Darstellungen versehen zeigte, war hinten durch die Feuchtigkeit so beschädigt, dass an eine Wiederherstellung nicht zu denken war, um so weniger, als die am erträglichsten erhaltenen Köpfe von einem Liebhaber ausgeschnitten waren. Später sollen diese Köpfe in das Eigentum des Oberstudienrats Hassler übergegangen sein. Die andere Tafel war auf der Rückwand gut erhalten, daher konnte sie zersägt werden, durch welche Operation die beiden kleineren Bilder gewonnen wurden.

Ob diese Angaben dem Thatbestand entsprechen, ist fraglich, denn wie konnten aus der Rückwand eines Flügels Stücke ausgeschnitten werden, ohne die ganze Tafel zu zersägen? Dahlke vermutet daher, die beiden kleineren Stücke hätten ehemals Vor- und Rückseite eines Predella-

flügels gebildet, was wir jedoch nicht acceptiren können. Bezüglich der ausgeschnittenen Köpfe haben wir eine Spur gefunden, nach welcher acht derartige Köpfe schon im Jahre 1843 sich im Besitz des Antiquitätenhändlers Herrich in Ravensburg befanden: zehn Jahre später sind diese Köpfe in der Hassler'schen Sammlung in Ulm, wo sie von Eigener als die

schönsten Bilder erklärt werden. Unbegreiflicherweise giebt aber Hassler diese Prophetenköpfe, welche sich jetzt in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart befinden, in seiner Ulmischen Kunstgeschichte für Schüllein aus; dabei bemerkt derselbe, die Köpfe seien herausgeschnitten aus größeren Tafeln, welche neuentamentliche Begebenheiten darstellen und nach der Weise der Biblia pauperum auf den Zusammenhang mit dem alten Testament zurückweisen, indem je oben in der Ecke rechts oder links derjenige Prophet angebracht war, bei welchem das auf die dargestellte Begebenheit bezügliche Vaticinium sich findet.



Heilung eines epileptischen Knaben durch den h. Valentin. Gemälde von B. ZEITLOM in der Augsburger Galerie.

Auf der Tafel zu Bingen aber ist Prophet und Begebenheit noch beisammen.

In der That ähneln diese Köpfe ungemein, besonders in Stellung und Anordnung den beiden Bingenen Prophetenbrustbildern, welche Schriftrollen in den Händen haltend, je oben in der rechten Ecke der beiden kleineren Tafeln auf die dargestellten Begebenheiten herabschauen. Ich habe früher in

1) Kunstwerke der Pfarrkirche zu Bingen, 2. Aufl. 1870. Fol. A.

meiner Abhandlung über die Ulmer Ausstellung im Jahre 1877 und später 1881 in einem Aufsatz über Zeitblom auf Grundlage der angeführten Literatur behauptet, diese Hassler'schen Köpfe stammten aus dem Binger Altarwerk. Ich möchte das, nachdem ich nun die Binger Tafeln selbst gesehen, nicht mehr ohne Bedenken annehmen, denn wo sollten diese acht Köpfe auf der Rückseite des einen Flügels Platz finden? Vielleicht gehören dahin die beiden als jüdische Schriftgelehrte bezeichneten Köpfe in der Stuttgarter Galerie (Nr. 511, 543), und zwei ähnliche in Augsburg. Über die künstlerische Bedeutung des Werkes hat Dahlke ausführlich gehandelt¹⁾; wir unterlassen es daher, hier weiteres darüber anzuführen.

Ein weiteres Werk Zeitblom's welches sich in der Augsburger Galerie befindet, ist durch photographische Reproduktion allgemein bekannt, nämlich die Valentinsbilder. Diese Bilder waren aber nicht, wie Dahlke angiebt, bestimmt „zur Anfüllung eines überwölbten Wandfeldes“, sondern es sind zwei zersügte Altarflügel, von welchen zwei Darstellungen, Valentin im Gefängnis und wie derselbe mit Knütteln tofgeschlagen wird, die Vorderseiten, die Heilung eines epileptischen Knaben und Valentin's Gefangenahme die Rückseiten bildeten (s. die Abbildung). Durch die aufgemalten hässlichen gotischen Ornamente wird der Eindruck der Bilder wesentlich gestört; ohne Zweifel waren hier früher geschnitzte Ornamente angebracht. Bezüglich der Provenienz der Bilder sind alle bisherigen Angaben falsch. Die schon in den dreißiger Jahren zersügten Tafeln stammen nicht aus dem Carmeliter-, sondern aus dem Katharinen- (Dominikaner-)Kloster, an der Stelle der jetzigen Gemäldegalerie. Die ehemalige Dominikanerkirche wurde 1512 restaurirt, in ihr befanden sich viele Patrizierkapellen mit Grabsteinen, und ohne Zweifel gehörte das Zeitblom'sche Altarwerk einer solchen Kapelle an. Bei den nahen Beziehungen des Augsburgischen Patriziats mit dem Ulmer ist die Beziehung eines auswärtigen Meisters leicht erklärbar, zumal ja auch die Familie Zeitblom's, wie wir oben gesehen, aus Augsburg zu stammen scheint; hierzu ist noch nachzutragen, dass auch ein Meister Simon Zeitblum in den Steuerbüchern unter der Rubrik „Uff dem Graben gen. Wintpruonen“ von 1386–98 genannt ist.

Die noch bestehende Kirche des Carmeliterklosters zu St. Anna wurde in den Jahren 1187–97 unter dem Prior Matthias Fabri fast ganz neu er-

baut; derselbe führte auch ein genaues Inventar über alle Gegenstände im Kloster, worin auch unser Altar, wenn er sich dort befinden haben sollte, gewiss angegeben gewesen wäre. Der Umstand, dass die Kirche nach Aufhebung des Klosters nicht eingegangen, sondern zur protestantischen Pfarrkirche erhoben worden und ihre Kunstschätze behalten hat, spricht auch gegen die Annahme, dass die Valentinsbilder von dort herstammen.

Zwei schmale Flügel in derselben Galerie, einerseits den h. Alexander, anderseits die Heiligen Eventius und Theodolus darstellend, bezeichnet 1504, und zwei kleinere Tafeln mit den Heiligen Benedikt und Brigitta, Barbara und Katharina zeigen den Zeitblom'schen Stil; doch gehören letztere jedenfalls einer früheren Periode des Meisters an. Die beiden Heiligen Cyprian und Cornelius in der Münchener Pinakothek (Nr. 178) sind in Ausführung und Format den erstgenannten Augsburgener Tafeln konform und stammen ohne Zweifel von demselben Altarwerk, welches nach Aufhebung des Ulmer Wengen Klosters 1803 in den Besitz des bayerischen Staates kam.

Ein weiteres Bild, welches von den älteren Autoren nicht erwähnt wird, weil es früher dem Martin Schön, später Schaffner zugeschrieben wurde, befand sich bis 1851 in der Münchener Pinakothek und ist jetzt im Germanischen Museum aufgestellt. Es stellt die Beweinung Christi dar und ist augenscheinlich dem Holzschnitt Dürers aus der großen Passion (B. 13) nachgebildet. Das Bild gewinnt dadurch an Interesse, weil man sieht, dass auch Zeitblom ein Werk Dürers als Vorlage benützt hat; es war das damals nichts Ungewöhnliches, zu derselben Zeit wurden die Kupferstiche Schongauer's unzähligemal kopirt. Die charakteristischen Merkmale für Zeitblom fehlen nicht; die lange schmale Nase, die kleinen mandelförmigen, etwas schielenden Augen, die auffallend kurzen Hände u. dergl. Man hat mit diesem Bild eine Notiz in Verbindung gebracht, welche in einer von dem Prälaten Michael III. Kuen verfassten Monographie über das Ulmer Wengenkloster (Ulmae 1766 fol.) steht. Nach derselben soll das Gemälde im Jahre 1613 von dem Herzog Wilhelm von Bayern begehrt worden sein¹⁾. In der Beschreibung des Bildes heißt es aber ausdrücklich, es sei auf Leinwand gemalt gewesen, wird auch dort dem Martin Schön zugeschrieben. Offenbar war es also wieder eine der vielen Kopieen Schongauer'scher Stiche, in moderner Weise gemalt. Gewöhnlich wird damit noch

1) Repertorium IV, a. a. O.

1) Archiv f. christl. Kunst 1802, S. 8.

ein anderes Bild verwechselt, welches sich im Ulmer Münster befindet, jedoch mit Zeitblom nichts zu schaffen hat.¹⁾ Die Nürnberger Beweinung Christi kam schon im Jahre 1803 aus dem Wengenkloster in bayerischen Staatsbesitz; damals wurden, wie Weyermann²⁾ angibt, ein ganzer Leiterwagen voll Bilder fortgeführt, welche ein Ulmer Bürger um 13 fl. ersteigert hatte.

In Ulm selbst und zwar in der dortigen Münstersakristei sind gleichfalls einige Tafeln aus der Zeitblom'schen Schule erhalten, die einem Altarwerke im Wengenkloster angehört haben sollen. Diese Bilder wurden auf Anregung des Zeichnungslehrers Mauch im Jahre 1838 von der Stadt erworben. Eine erstmalige nähere Würdigung dieser Bilder giebt Eisenmann in Schnaase's Kunstgeschichte, S. Bd. Es sind sechs Tafeln von je 1,20 m Höhe und 65 cm Breite und stellen die Verkündigung, Beschneidung, Darstellung und Himmelfahrt Mariä, zwei andere, die offenbar einst zur Außenseite der Flügel gehörten, einerseits männliche, anderseits weibliche Heilige dar. Zu dieser Folge kommen dann noch zwei andere, die Geburt Christi und die Messe des h. Gregor, in den Galerien zu Stuttgart und Karlsruhe. Ob die beiden größeren ebenfalls in Ulm befindlichen, im Format unter sich aber verschiedenen Bilder, die der Apostel Jakobs und Bartholomäus und ein einzelner schlafender Jünger in weißem Mantel, zu denselben Altarwerk gehörten, lassen wir dahingestellt. Eisenmann hält diese Bilder für ungleich bedeutender: „in der Farbe leicht gehalten, aber von fester großartiger Zeichnung, Köpfe von hohem Ernst, Gewandung von strenger Schönheit, Körper von edler Bildung. Es ist etwas Altertümliches aber Kräftigeres darin, als in anderen Werken Zeitblom's, so dass man sie für Arbeiten seiner Frühzeit, oder eines ihm verwandten älteren Meisters halten müsste.“

Leider hat man keine Nachrichten über die ehemaligen Altäre in der Wengenkirche; dass aber noch im Jahre 1825 ein Altar von Jörg Syrlin dort gestanden hat, geht aus der Beschreibung der Stadt Ulm von Dietrich hervor; die Kirche wurde im 17., 18. und 19. Jahrhundert öfters erneuert und enthält jetzt keine alten Kunstwerke mehr.

Das sind die einzigen Überreste von der Thätigkeit des Meisters in seiner Vaterstadt selbst; auch diese Bilder wären wohl verschleudert worden, wenn sie nicht, wie schon erwähnt, ein patriotischer Bür-

ger der Stadt erhalten hätte. Erst in neuerer Zeit kamen noch zwei Fragmente Zeitblom'scher Kunst in die Sammlung des Hauptmanns Geiger in Neu-Ulm. Das eine, Bruchstück einer Verkündigung, das andere, der Kopf eines schlafenden Johannes auf Goldgrund, beide aus der Sammlung des Freiherrn von Holzschuler aus Augsburg stammend.

Rastlos war die Thätigkeit des Meisters noch in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts, und jetzt erscheint er auch öfters in öffentlichen Urkunden. 1499 ist er genannt als einer der beiden Schatzmeister der Maler-Zunft S. Lucas zu den Wengen und in demselben Jahre erscheint er erstmals in den Zinsbüchern der Pfarrkirchenbaupflege und zwar als Inhaber eines Stuhls gemeinschaftlich mit Schütlein, welchen Stuhl er aber seit 1508 allein besitzt und dafür zwei Ort bezahlt bis zum Jahre 1512. In den Ulmer Bürgerbüchern erscheint der Meister nach Weyermann und Jäger 1504 und 1508, nach Hassler ferner im Jahre 1516 als Bürge für den Maler Jörg Bochsdorfer.¹⁾ Für diese Stelle sind jedoch die Belege nicht mehr aufzufinden; dagegen fand sich im Bürgerbuch von 1501—1547 folgender Eintrag auf Blatt 68 b: „Eodem die (30. Januar 1517) ward unser Burger Hans Schäfer Messerschmid, also dass er zehen jar unser eingessener Burger sein und uns derzwischen jährlich auf Martini, wir nemen gemeine Stewr oder nit, zu gedingter Stewr richten und geben soll ain guld wie ander hievor, und er hat uns verbürgt mit *Bartlome Zeitblom*. Facius Spul seinem Schwehr und Jörgen Bremakher auf unsere Burger unversehentlich, und er gab auf Martini im XVII den jar sein Erstes.“²⁾

Zum letzten Mal wird der Meister genannt in einer Hüttenrechnung von 1518 unter den Ausgaben für den Ölberg, welcher nach einem schon im Jahre 1474 von Matth. Böblingen gezeichneten Entwurf auf dem Münsterplatz errichtet wurde. Dort heißt es: „Bartlome Zeytblum und Martin Schaffner von dem Getter rot anzestreichen, von den Knöpfen zu vergulden und von den Gilgen und Blumen zu malen 28 Pf. 27 Sh. 6 hl.“ Doch muss Zeitblom noch einige Jahre gelebt haben, denn erst 1521 tritt an dessen Stelle als Bürge für den genannten Bochsdorfer ein Notar May ein.

1) Sendschreiben von Edl. Mauch 1855, S. 74. Dieser Bochsdorfer, auch Boxdorfer geschrieben, kommt schon in den Hüttenrechnungen im Jahre 1508 vor; s. Münsterbl. III und IV, S. 95.

2) Die urkundlichen Notizen verdanke ich der Güte des Herrn Landgerichtsrats Bazing in Ulm.

1) Grüneisen und Mauch, S. 35 ff.

2) Kunstblatt 1830, Nr. 89.

Zu den späteren Werken Zeitblom's, welche eine Datirung tragen, gehört außer dem schon genannten Altar zu Süßen von 1507, welcher auf den Flügeln die Legenden der Heiligen Nikolaus und Wolfgang gemalt zeigt, der Altar in der Klosterkirche zu Adelberg von 1511. Dieser Altar, lange Zeit verwahrlost, wurde in den letzten zehn Jahren teilweise restaurirt; im Schrein sieht man die Schnitzfiguren der Madonna, St. Katharina, Liborius, Ulrich und Cutubilla, letztere eine selten genannte Heilige, welche den Mäusen heilig war. Auf den Flügeln innen die Verkündigung und Krönung Mariens, außen Geburt Christi und Anbetung der Könige (diese noch un-restaurirt). Auf der Rückseite das jüngste Gericht, sehr abgeblasst. Auf der Predella Christus mit den zwölf Aposteln. Unverkennbar tragen diese Bilder das Gepräge von des Künstlers Hand, besonders in der einfach angelegten, wenig gebrochenen Gewandung und der mild harmonischen, gesättigten, kraftvoll wirkenden Farbe. Auch bei der Madonna sieht man wieder die langen goldgelben, langsträhmig über die Schultern herabfallenden Haare, doch hier schon mehr bewegt als bei Zeitblom's früheren Werken. Über zwei weitere früher nicht bekannte Altarflügel¹⁾ in der Stadtkirche zu Blaubeuren hat Dahlke im Repertorium IV. ausführlich gehandelt; ich bin mit ihm der Meinung, dass es sich hier nur um Schularbeiten handeln kann. Von Interesse ist, dass dieser Altar, zu welchem als Mittelstück eine Kreuzigung Christi von Altdorfer verwendet ist, im Jahre 1605 von dem Ulmer Patrizier Martin Neubronner und seiner Ehefrau, einer geb. Glockengießerin gestiftet worden ist, samt einem Kapital von 1000 Gulden für die Armen und der Bestimmung: dass die „Herren zu Blaubeuren solche Tafel von diesem unserem Allmosenzinsgeldt Jedesmahls, so oft es die Nothdurfft Erfordert, wider Erneuern. machen und außbessern. auch selbige Immer und bestendiglich in Irem Wesen richtig erhaltdten lassen sollen.“

1) Photographien im Verlag der Mangold'schen Buchhandlung in Blaubeuren.

Einige weitere Zeitblom'sche Werke, die bisher keine Beachtung fanden, bergen ferner das bayerische Nationalmuseum und das Germanische Museum zu Nürnberg. In München, zuerst von Janitschek erkannt und dortals oberbayrisch bezeichnet, ein Flügelaltar. Im Schrein Maria mit dem Kind mit den Heiligen Bruno und Wolfgang, auf den Flügeln innen die Heiligen Sebastian und Rochus, außen Nikolaus und St. Jodocus. Auf der Predella die heilige Sippe von anderer Hand. Auf den Flügeln unten sind die Stifterwappen angebracht; rechts in Rot ein schwarzer Schrägbalken mit drei gelben Pflaumen belegt; Kleinod: roter Flug mit dem Wappenbilde belegt. Links in Gold ein rothes steigendes Lamm, als Kleinod wachsend. Andere dort dem Zeitblom zugeschriebene Tafeln mit Darstellungen aus der Legende des h. Johannes sind wohl nicht des Meisters würdig. In Nürnberg ist dann noch eine Predella aus der ehemals Wallerstein'schen, vormals Rechberg'schen Sammlung, mit der h. Anna selbdritt, zu beiden Seiten die hh. Margaretha, Barbara, Dorothea und Magdalena in Halbfiguren; ferner zwei kleine Brustbilder Maria und Johannes auf zwei einzelnen Tafeln.

Ein Sohn Zeitblom's ist offenbar jener „Barthelme Zeitblom“, welcher im Bürgerbuch unter 1532 genannt ist, als Steuerpflichtiger wie andere Bürger, „dieweil er in ledigem Stande ist“. Ein Hans Zeitblom war Hofmaler Kaiser Karl's V. In einem am 18. Januar 1550 ausgestellten Privilegium wird derselbe genannt „unser Trabant und des Reichs lieber getreuer Meister Hans Zeitblum“. Er machte eine Zeichnung von dem Streit Karl's V. mit dem Herzog Johann Friedrich von Sachsen im Jahre 1547, wobei letzterer eine Niederlage erlitt. Die Zeichnung sollte auf besonderen Wunsch des Kaisers in Kupfer gestochen werden, ein Abdruck davon hat sich aber bis jetzt nicht gefunden.¹⁾ Noch 1575 lebt ein Hans Zeitblum als Weinzieher in Ulm.

1) Anz. d. German. Museums, 1886.

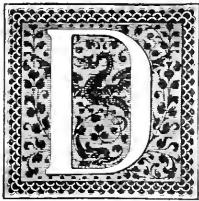






DAS RUMÄNISCHE KÖNIGSSCHLOSS PELESCH.

MIT ABBILDUNGEN.



Die transylvanischen Alpen galten uns immer als das Grenzland der europäischen Kultur gegen den Byzantinismus. Die mittelalterlichen Bauwerke Siebenbürgens ragen aus jenen Zeiten als die am weitesten gegen den Orient vorgeschobenen Denkmäler deutschen Ursprungs empor und zeugen nicht minder deutlich als die ungebrochene Natur der altsächsischen Bevölkerung der Lande für den herben Ernst und die schlichte Tüchtigkeit der äußersten Vorposten deutschen Volkstumes im Osten.

Seit aus den türkischen Donaufürstentümern ein wohlorganisiertes Königreich unter der Herrschaft eines thatkräftigen Hohenzollernfürsten geworden ist, dringen westliche Civilisation, Industrie und Kunst unaufhaltsam über die Abhänge der siebenbürgischen Berge hinüber. Namentlich aber ist es die österreichische Kaiserstadt an der Donau, welche auf den ganzen Südosten des Weltteils und demgemäß auch auf Rumänien und die angrenzenden Gebiete durch ihre hochentwickelte Baukunst und Kunstindustrie mächtigen Einfluss zu nehmen begonnen hat.

Ein glänzendes Zeugnis für diese Thatsache liegt uns in dem Prachtwerke vor, welches die Schilderung des rumänischen Königsschlusses *Pelesch* zum Gegenstande hat, und mit dessen in mannigfacher Hinsicht fesselndem Inhalte wir die Leser bekannt machen möchten.¹⁾ Der Bau, den das Buch

beschreibt, wie das Buch selbst sind vorwiegend durch Wiener Kräfte hergestellt. Beide heimein uns an, als handle es sich nicht um ein rumänisches, sondern um ein deutsches Königsschloss in unseren Alpen.

Die Königin von Rumänien, als Dichterin unter dem Namen *Carmina Sylva* bekannt, hat über ihren prächtigen Landsitz unter dem Titel „*Pelesch im Dienst*“ eine Schrift verfasst, aus der uns *Falke* in seinem Text zu dem Werke mehrere interessante Mitteilungen macht. Die Monarchin giebt da zunächst die Namen des Planverfassers, Prof. *H. v. Doderer* in Wien, und des Bauleiters, *Joh. Schulz* aus Wien, an, und verzeichnet dann genau die Materialien, aus welchen der Bau besteht, und die bei demselben in Geltung gewesenen Arbeitslöhne. Am 22. August 1875 wurde die feierliche Grundsteinlegung begangen. Im Herbst 1883, am 7. Oktober, fand die Weihe des Baues und zugleich der Einzug des königlichen Paares und des Hofstaates in die wohllich und reich ausgestatteten Räume statt.

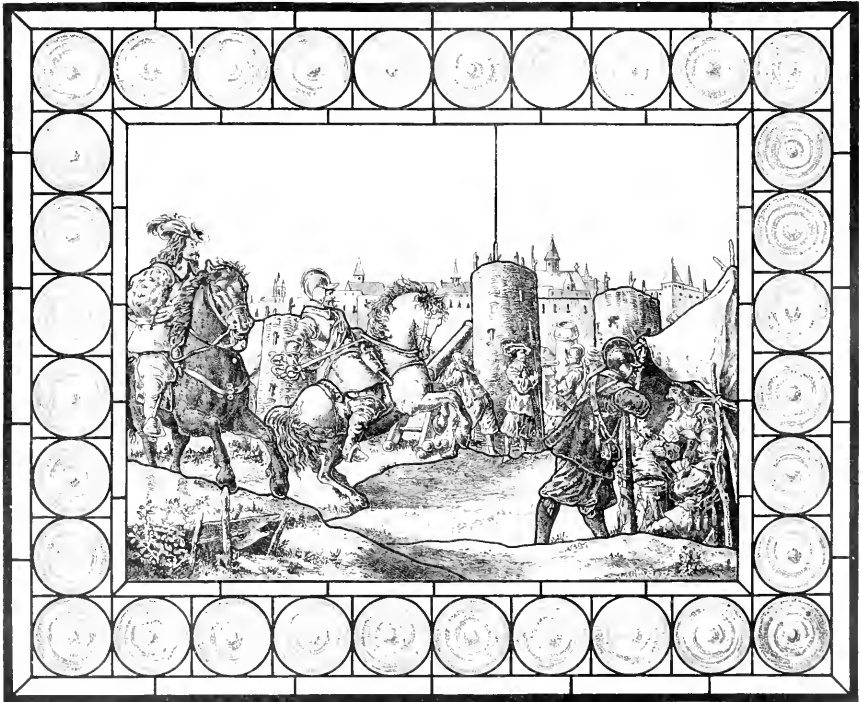
Bevor wir uns im Geist an diese Stätte versetzen und die Räume durchwandern, sei erst der Künstler gedacht, durch deren Zusammenwirken das *Falke'sche* Buch seinen Bilderschmuck erhalten hat. Es sind fast sämtlich Angehörige der Wiener Kunstgewerbeschule, teils Radierer, teils Holzschnneider, ausgezeichnete Schüler der Professoren *Tinger* und *Hecht*, in deren Händen Leitung und Ansicht über das Ganze lag. Wir nennen die Radierer *Alphons Bayer*, *Groh*, *Kayser*, *Goldfeld*, *Juppe* und *Schulmeister*. Unter vielen der Holzschnitte lesen wir den Namen des als Zeichner von Architekturen und Ornamenten mit Recht hochgeschätzten *Rud. Eberl*.

Schloss *Pelesch* liegt mitten im Hochlande der Karpathen, umgeben von stolzen Tannen- und

¹⁾ Das rumänische Königsschloss *Pelesch*. Herausgegeben und mit erläuterndem Text begleitet von *Jacob von Falke*. Mit 25 Radirungen und 38 Holzschnitten. Wien, Druck und Verlag von C. Gerold's Sohn. 1893. 4. — 50 M.

Buchenwäldern, unfern von dem alterthümlichen griechischen Kloster Sinaia, neben welchem in jüngster Zeit ein betriebsamer Ort gleichen Namens entstanden ist. Seinen Namen führt das Schloss nach dem schäumenden Gebirgsflüßchen Pelesch, einem Nebenflusse der Prahova, durch deren Thal die Bahn von der siebenbürgischen Grenzstadt Predeal zur walachischen Ebene hinabführt. Das Kloster Sinaia, eine Gründung vom Ende des 17. Jahrhunderts, lag

gen dienten dazu, den Boden zu festigen. Es handelte sich nicht nur um den Platz für den Herrscher-sitz allein: eine Menge Nebengebäude mussten gleichzeitig mit ihm entstehen, insbesondere ein Marstall, eine Militärwache, ein Haus für die zahlreiche Dienerschaft, ein Waschhaus, ein Gebäude für die elektrische Beleuchtung, eine Gärtnerswohnung, ein Forsthaus, nebst Wasserleitungen, Brunnen und anderen Anstalten. Kein Wunder, dass Jahre darüber



Glasfenster im Schloss Pelesch. Lagerzene aus dem 17. Jahrhundert.

in wilder Einsamkeit da, „rückwärts der Urwald und die himmelhohen Berge“. Da kam, zu Anfang der siebziger Jahre, das rumänische Fürstenpaar für kurze Zeit zum Sommeraufenthalt in diese Abgeschiedenheit, und beschloss, in einem nahen abgeschlossenen Thalraum eine Ansiedelung im großen Stil zu gründen. Damit zogen Leben und Kultur in die bis dahin weltvergessene Gegend ein.

Ein ausgedehntes Terrain war der steilen, von Bächen und Quellen durchrieselten Bergwand abzugewinnen. Umfassende Erdarbeiten und Kanalisirun-

gingen. — überdies einige zum größten Teil für die Bauhätigkeit verlorene Kriegsjahre — bevor alles fertiggestellt werden konnte, und dass die Gesamtkosten für das Schloss und seine Ausstattung samt den Nebengebäuden sich auf nicht weniger als sechs Millionen Franken beliefen.

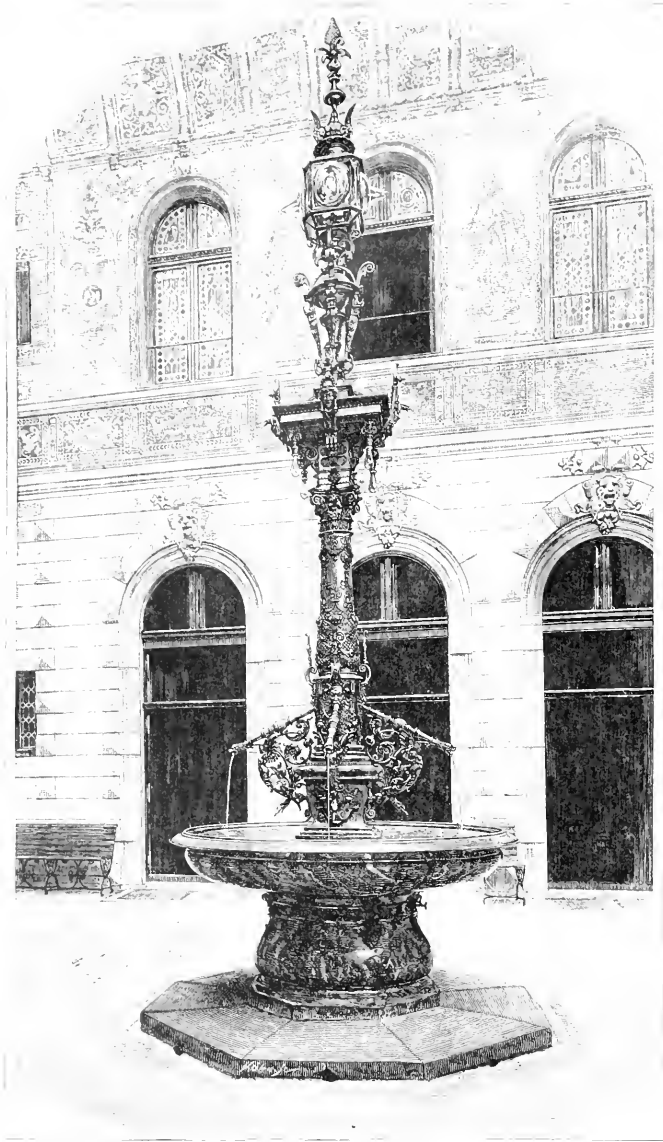
Der Stil des Ganzen ist die deutsche Renaissance, in jener pittoresken und reichen Ausgestaltung, wie er sie im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts in den nordischen Ländern erfahren hat. Dieser Stil entspricht am vollkommensten den Be-

dürfnissen einer modernen, bequemen und eleganten Wohnlichkeit und fügte sich zugleich den Bedingungen der Lage des Schlosses vortrefflich ein. „Sein wechselvolles Luftprofil“ — sagt *Falke* — „der Reichtum seiner Gestaltung, mit seinen Balkonen und Erkern, seinen Dachreitern, Türmen, Türmchen und Spitzen, mit seinen Gittern und Wetterfahnen und sonstigem krönenden Eisenwerk — Kunstarbeiten, welche mit vielen anderen der Art, mit Laternen und Riegeln und Thürbeschlägen aus den Ateliers des Wieners *Gillar* hervorgegangen sind, — das alles bringt ihn in Harmonie mit Berg und Wald und macht ihn zum passendsten Stil gerade in einer Gegend wie die um Prahowa und den Pelesch, wo hohe Berge noch vom Urwald umgeben sind, wo Bergwässer sich aus den Schluchten hervorstürzen. Andererseits verbreiten die bunten gemalten Fenster, die Vertäfelung der Wände, die viele Holzschnitzerei in Verbindung mit Malerei, die vielen Ecken und Winkel, sie verbreiten Behaglichkeit und Wärme und schließen die vornehmste Eleganz so wenig aus, wie alle die Erfindungen und Verbesserungen, welche die neueste Zeit an Belichtung, Ventilation und Erwärmung für unsere Wohnung geschaffen hat. Dieser Stil, die deutsche Renaissance, entsprach daher völlig der Umgebung, wie er im eigensten Geschmack der Begründer des Schlosses begründet lag. Für ihn waren auch die künstlerischen Kräfte zur Verfügung; denn zur Zeit, da der Plan des Schlosses Pelesch gefasst wurde, war die deutsche Renaissance in Deutschland selbst wieder in Mode getreten und wurde als nationaler Stil betrachtet und geübt.“

Eine besondere Schönheit des Schlosses bilden seine Gartenanlagen. Der nächstgelegene Teil des Waldes wurde in einen Park verwandelt, unter möglichster Schonung der wundervollen Bäume. „Aber für den Garten fehlte es an Platz; fast senkrecht schoss die Bergwand herab. Um sie in eine sanfte, dem Auge wohlgefällige Böschungslinie zu verwandeln, um vor dem Schlosse die hinlängliche Breite für eine Blumenterrasse und für eine Fontäne, welche nunmehr einen armdicken Wasserstrahl 22 m hoch hinaufsendet, samt ihrem Bassin zu gewinnen, mussten gewaltige Massen von Erde angeschüttet werden, und diese holte man von der Gegenseite des Thales herüber. Es geschah dies mittelst einer Drahtseilbahn, welche, hoch über dem Thale schwebend, von der einen Seite auf die andere an 20 000 Kubikmeter Erde zur Anschüttung herüberführte.“ Die ganze Arbeit, durch welche eine Fläche von

über 55 000 Quadratmeter gewonnen wurde, geschah unter der Oberleitung des Gartendirektors *Kuchtel*. Der für die Bekleidung der Fläche erforderliche Rasen wurde von einer höher gelegenen Alpenwiese abgegraben. Darnach wurde die Straße nach Sinafa zu einer wirklichen Kunststraße mit eisernem Geländer angebaut. Über den Fluss wölbte sich eine steinerne Brücke. Das Schloss und die Nebenbauten erhielten ihre Verbindungen durch Fahr- und Fußwege, die größtenteils durch den Wald führen. Andere Wege ziehen sich hinauf bis nahe an das Ende der Waldregion, bis zu 1500 Meter Meereshöhe. Wie beträchtlich die Höhenlage des Schlosses selber ist, mag aus der Thatsache geschlossen werden, dass das Plateau vor dem Schlosse bereits 1000 Meter über der Meeresfläche liegt. Dasselbe kann daher auch nur während der Monate Juni bis September in einen Blumengarten umgewandelt werden. Exotische Coniferen aus dem Himalaya und aus Nordamerika zieren die daran stoßenden Anpflanzungen.

Dem Wesen der deutschen Renaissance gemäß bildet die Verbindung von Steinbau und Riegelbau, jener im Unter-, dieser im Obergeschoss die Charakteristik der äußeren Erscheinung des rumänischen Königsschlosses. Im Inneren ist vornehmlich Holzwerk in ausgedehntem Maße zur Anwendung gekommen: so in der gemüthlichen Trinkstube, in den Wandvertäfelungen und Plafonds der Bibliothek, in den Gemächern des Königs und der Königin, bei sämtlichen Treppen u. s. w. Der Hofbildhauer *Stiller* machte sich um die künstlerischen Teile dieser Holzarbeiten besonders verdient. Den ausgedehntesten Gebrauch machte man ferner von der Glasmalerei. Mit ihrer Hilfe „werden Sonne und Mond zu Künstlern, welche der Dekoration die letzten und wirkungsvollsten Reize geben“. Alle Fenster des Schlosses haben diesen Schmuck erhalten, sei es durch figürliche Bilder, sei es in Form von ornamentaler Verglasung, stets aber in geschmackvoller und maßhaltiger Weise. Die Ausführung der sämtlichen Fenster wurde von der bekannten *Zettler*-schen Anstalt in München besorgt. Die Zeichnungen lieferten *F. Wübborn*, *Julius Jürs* und *F. X. Barth*. Der Inhaber der genannten Glasmalereianstalt hat die hervorragenden der im Schlosse Pelesch ausgeführten Glasmalereien in einer besonderen Publikation (München 1887) vereinigt, auf welche wir hier der Kürze wegen verweisen wollen. Geschichte, Natur, Menschenleben, Poesie und Kunst sind in diesen farbigen Bildern durch eine Fülle reizvoller Darstellungen vertreten.



Fountain in the inner courtyard of Schloss Pelesch

Die Haupträume des Schlosses sind auf zwei Stockwerke verteilt, von denen das untere die Gemächer des Königs, das obere die der Königin enthält. Darüber erhebt sich noch ein gleichfalls zu Zimmern ausgebauten Dachgeschoss. Auf diese Weise ist hinlänglich Raum geschaffen, nicht nur für den Hof und die Hofhaltung, sondern auch für zahlreiche Gäste. Das Ganze wird hoch überragt von einem Hauptturm, der die Fahne des Hauses zu tragen hat. — Die Hauptmasse der Gemächer lagert sich um einen quadratischen Hof, an den gegen Südosten eine mit offenen Arkaden umgebene, schön mit Grün ungewachsene Terrasse angebaut ist. Den prächtigen Ausblick von dieser Terrasse auf das Waldgebiet und die Berge stellt ein Holzschnitt des Buches dar. Gegen Süden öffnet sich ein zweiter Hof, der bei festlichen Gelegenheiten die Wagen der Gäste anzunehmen hat. Der große Festsaal und der Speisesaal sind nach diesem Hof hinaus gelegen. Der Zugang von dem Hof in das Innere führt uns zunächst in eine reich mit farbigem Marmor getäfelte Säulenhalle und sodann in den mit den Abnenbildern des Königshauses geschmückten Treppenraum. Die Bilder sind nach alten Stichen von den Wiener Malern *Franz Matsch* und *Gustav Klimt* ausgeführt. Auch der Korridor, den wir von dem Treppenraum aus betreten, und der sich um alle vier Seiten des inneren Hofes herumzieht, trägt an den Wänden reichen Bilderschmuck, darunter einige treffliche Werke altspanischer, italienischer und niederländischer Meister.

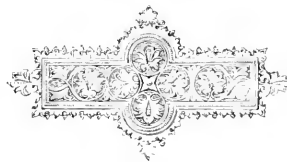
Das Gleiche gilt von dem Arbeits- und Empfangszimmer des Königs, dem im Stile vollkommensten unter den Gemächern des ersten Geschosses. Von den Gemälden, welche dieses Gemach zieren, hebt Falke außer mehreren Venetianern und einer Madonna von *Botticelli* auch den Kopf eines alten Mannes von *Rembrandt* hervor. — In demselben Geschoss verdient ferner das hübsche kleine Schlosstheater noch besondere Erwähnung. Den dekora-

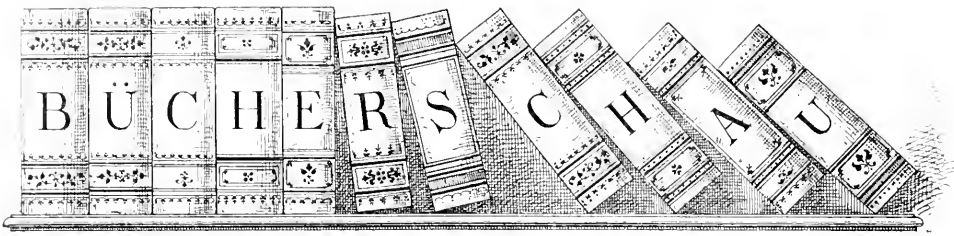
tiven Wandschmuck desselben besorgten gleichfalls die beiden vorhin genannten Wiener Maler.

Nicht minder kostbar und reich an Werken alter und moderner Kunst sind die Gemächer des zweiten Geschosses, vornehmlich die Wohnzimmer der Königin und die für fürstliche Gäste bestimmten Räume. Unter den hier befindlichen Gemälden nennt Falke Werke von *Ruysdael*, *Hobbema*, den beiden *Touiers*, *Broughet d. ä.*, *van Dyck*, *Domenichino*, *Rembrandt*, *David* u. v. a. Herrlich durch seinen mit dem feinsten Geschmack auserlesenen Schmuck wie durch die Reize seiner Aussicht ist vor allem Carmen Sylva's Arbeitszimmer: „Da ist ein großes Fenster darin, dass man glaubt, es ist gar keines da und die Tannen und der Rasen von der Bergwand würden direkt hineinspazieren,“ — so beschreibt es die Königin selbst in einem ihrer „Märchen“.

Das rumänische Königsschloss war das erste Residenzschloss, welches vollständig von innen und außen mit elektrischer Beleuchtung versehen wurde (1883—84). Inmitten der Waldeinsamkeit wirken die Zauberkünste dieser Einrichtung mit verdoppelter Gewalt. „Um so schöner“ — mit diesen Worten des Textes wollen wir schließen — „wenn das silberne Mondlicht sich hinzugesellt und über Berg und Wald sich verbreitet. Das Schloss auf der Bergwand mit seiner bunten, wechselvollen Gestaltung, seinen Erkern und Türmen und vorspringenden und zurücktretenden Teilen, seinen verschieden geformten, mit farbigem Glas geschlossenen Fenstern, alles von außen und innen beleuchtet; hier farbiger Glanz, dort tiefe schwarze Schatten, dort wieder helles Licht, Brunnen, Bassins und Marmorsitze, leuchtend, still und feierlich, ein dunkler Wald, auf dessen Kuppen das silberne dämmernde Mondlicht lagert, gewaltige Berge, die sich in den nächtlichen Himmel verlieren, — das zauberhafteste Bild, das Natur und Kunst in einer Sommernacht zusammen erschaffen können.“

C. v. L.





KLEINE MITTEILUNGEN.

Bildercyklus aus dem Leben des Walter von der Vogelweide. Von *Edmund Würdte* und *Adelsfried*. Innsbruck, C. Rauch's Buchhandlung (Heinr. Schwick), 1893. Fol.

Sechs von kurzem Text begleitete Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen, welche die Hauptmomente aus dem Leben des alten deutschen Minnesängers, etwa in der Weise Jul. Schnorr's, zur Veranschaulichung bringen. Wir sehen Walter am sangesfrohen Hofe der Babenberger in Wien, wo er dem Durchzug des Kreuzheeres unter Friedrich Barbarossa zuschaute, begleiten ihn dann ins Thüringer Land, wo er beim Sängerkrieg auf der Wartburg den Sieg gewann, und finden ihn endlich, nachdem er das Vaterhaus noch einmal begrüßt, am Gestade des heiligen Landes, den geweihten Boden in Jubeltonen feiernd. Die stilvoll gezeichneten Kompositionen erhalten durch das glückliche Mitwirken der Landschaft einen besonderen Reiz. Als Heimat Walter's ist, der jetzt herrschenden Anschauung entsprechend, der Vogelweider Hof in Tirol angenommen. In jüngster Zeit wurden für das deutsche Böhmenland, als Geburtsland des Dichters, bekanntlich wieder gute Gründe vorgebracht.

Die jüngste Veröffentlichung der Chalkographischen Gesellschaft. Die Internationale Chalkographische Gesellschaft hat als Jahrespublikation für 1893—94, wie den Lesern bereits gemeldet wurde, das vollständige Werk des „Meisters des Amsterdamer Kabinetts“ herausgegeben und damit einen ganz besonders glücklichen Gedanken verwirklicht. War es von der Begründung an die Absicht der Gesellschaft, Kupferstiche des 15. Jahrhunderts von hervorragendem Reiz und kunsthistorischer Wichtigkeit zu reproduzieren, mit Bevorzugung der nur in wenigen oder gar nicht in einem Abdrucke auf uns gekommenen Blätter, so giebt es keinen zweiten Stecher, dessen gesamtes „oeuvre“ ebensowohl in ihre Veröffentlichungen hineinpassen würde. Der „geniale Unbekannte“ — so nannte R. Vischer den Stecher — steht an künstlerischem Vermögen keinem Zeitgenossen nach; und, was die Seltenheit seiner Arbeiten angeht, so stehen wir vor der wohl beispiellosen Thatsache, dass von seinen 89 bekannten Stichen mehr als 60 nur in einem Abdrucke vorliegen. Der Meister ward nach dem Orte gefaßt, wo sich seine Schöpfungen fast vollständig beisammen fanden. Dass er in Holland gearbeitet hätte, glaubten die Forscher, die zuerst auf ihn aufmerksam wurden. Heute glaubt man das nicht mehr. Selbst wenn die Art dieses freien und kühnen Meisters nicht so deutlich oberdeutsches

Gepräge hätte, würde das von Harzen ihm mit Recht zugeleitete „Hausbuch“ in Wolfegg als gewichtiges Argument für Oberdeutschland in die Wage fallen, da eben dieses Buch für die südschwäbische Familie Goldast geschaffen wurde. Das Datum 1480, nach dem Duchesne den Stecher benannte, findet sich auf keiner Arbeit seiner Hand. Doch fixirt diese Zahl die Zeit seiner Thätigkeit leidlich richtig, wie der Stil seiner Zeichnung und die Trachten seiner Figuren darthun. Der Meister des Amsterdamer Kabinetts erscheint im Gegensatz zu den meisten seiner Genossen als eine runde Individualität. Er war wohl Maler und nicht Goldschmied. Für den Forscher ist es sehr verlockend, nach dem Namen, vielleicht auch nach Gemälden des Anonymus die Angel auszuwerfen. Die Publikation der Chalkographischen Gesellschaft wird durch orientirende Worte von Max Lehrs eingeführt, die das Ergebnis der bisherigen Forschungen über den Anonymus mitteilen, sich aber mit Recht eigener Hypothesen enthalten. Versuche, die Persönlichkeit zu eruiiren, sind in Zeitschriften am Platze, nicht aber in einer monumentalen Veröffentlichung, die möglichst rein bleiben soll von allem, was noch zur Diskussion steht. Dem referirenden und charakterisirenden Text folgt ein ebenfalls von Max Lehrs verfasstes Verzeichnis, das mit mustergültiger Genauigkeit alle bekannten Abdrücke der Stiche erwähnt. Hier sind auch die verlorenen Originale aufgeführt, von denen wir durch Kopien Kenntnis haben. Auf dem Titelblatt des Werkes ist eine Zeichnung des Meisters aus dem Berliner Kupferstichkabinetts reproduziert, die einzige bekannte Zeichnung, von den Blättern des „Hausbuches“ abgesehen. Die Nachbildungen der 89 Kupferstiche, Heliogramme der Reichsdruckerei von bekannter Vortreflichkeit, sind auf starke Untersatzkartons leicht aufgeklebt, eine Montirung, die ihren Eindruck dem von Originalen noch nähert. Im Gegensatz zu den früheren Jahrespublikationen der Gesellschaft sind die Blätter diesmal in Buchform zusammengebunden. Den kleinen Nachteil des schwereren Vergleichens, der daraus erwächst, nimmt man gern in Kauf gegen die größere Handlichkeit des in englische Leinwand gekleideten Bandes, der ein überaus vornehmes Ansehen hat. Von Schongauer haben wir Gemälde, unseren Anonymus kennen wir bisher nur als Stecher und Zeichner, und doch ist der Meister des Amsterdamer Kabinetts mehr Maler als Martin Schongauer, der, verglichen mit ihm, wie ein Goldschmied das Metall bearbeitet, wie ein Plastiker komponirt. Wir unser Meister ganz unabhängig von der im 15. Jahrhundert

üblichen Grabsticheltechnik das Metall in ungleichmäßiger, regelloser, schulfremder Führung des Stiehels oder der Nadel ritzt, so sind auch seine Kompositionsweise, seine Raumauffassung und seine Formbehandlung frei von schematischer Gebundenheit. Er zeichnet nicht immer richtig, stets aber nach eigener Beobachtung, anscheinend mit Leichtigkeit und frischer Lust, zuweilen überraschend glücklich in der Wiedergabe des bewegten Lebens. Manches, an dem die Zeitgenossen achtlos vorbeigehen, ist ihm der Darstellung wert, manches, was die Kunst des 15. Jahrhunderts ängstlich in die Ränder der Werke gleichsam einschmuggelt, stellt er keck in den Mittelpunkt. In anspruchsvollen Stellen zeichnet er eine Bulldogge, die sich mit einer Hinterpfote am Ohre kratzt. Er besitzt eine bei den Stechern des 15. Jahrhunderts nicht eben häufige Eigenschaft: Humor. Vielleicht haben wir die Jugendarbeiten eines früh gestorbenen Künstlers vor uns, der das 16. Jahrhundert nicht mehr erlebte, dem er seinem Wesen nach beinahe schon angehörte. Die Chalkographische Gesellschaft hat sich mit dieser vollständigen und vollkommenen Publikation zu Dank verpflichtet nicht nur die kunsthistorische Forschung, sondern alle verständigen Kunstfreunde. Renouvier fand den Meister mit Recht „en possession d'une manière qu'on peut décidément goûter sans être archéologue“.

f—

* Von dem „Führer durch die k. Sammlungen zu Dresden“ ist eine zweite Auflage erschienen, welche außer der Übersicht der Kunstgegenstände auch geschichtliche und technische Bemerkungen über die einzelnen Sammlungen enthält und sich dadurch zur Einführung in das Studium derselben besonders empfiehlt. Unvollständig ist bisher nur noch der *Skulpturensammlung* betreffende Teil, da die neue Anstellung derselben im Albertinum erst für die Aufteilung der Gypsabgüsse beendet ist, während an der Neuordnung der Originale im I. Stockwerk) noch gearbeitet wird.

Joße van Cleve und der Meister vom Tode der Maria. Im Mai-Hefte der „Zeitschrift für bildende Kunst“, S. 157, versucht Herr Firmenich-Richartz den Nachweis zu liefern, dass hinter diesem vielgesuchten Meister endgültig kein anderer verborgen sei, als der Maler Joße van Cleve der ältere, der im Jahre 1511 in die Antwerpener Gilde trat. Es sei mir, als dem Urheber der Ansicht, dass der Meister vom Tode der Maria mit Jan Schorel identisch sei (Zeitschrift 1883, S. 46), gestattet, zu dem Aufsätze des Herrn Dr. Firmenich-Richartz einige Bemerkungen zu machen: 1) Es existirt überhaupt kein beglaubigtes oder vermutetes Bild dieses älteren Joße van Cleve, welches zu einem Vergleiche mit den Werken des Meisters vom Tode der Maria herangezogen werden könnte. 2) Nach van den Branden's Ermittlung wäre der Familienname dieses Malers ursprünglich van der Beke gewesen, und da man auf einem, dem Meister vom Tode der Maria zugewiesenen Altarflügel zu Danzig ein scheinbar aus den Buchstaben J. V. A. B. bestehendes Monogramm fand, welches einer undeutlichen Zeichnung auf dem Fenster des kleineren Todes der Maria zu Köln ähnlich ist, so glaubt man damit das Monogramm des Meisters vom Tode der Maria gefunden, und den Maler in dem älteren Joße van Cleve alias van der Beke ermittelt zu haben. Abgesehen davon, dass dieses Monogramm jede beliebige Deutung (bei wohlwollender Anschauung sogar die Lesart J. V. A. S.) zulässt, widerstreitet doch die Auflösung desselben allen Gepflogenheiten der Monogrammirung älterer Meister und stellen sich der Zuweisung desselben an Joße van Cleve noch ganz besondere Schwierigkeiten entgegen. Der Umstand, dass dieser Maler bereits 1511

und auch fernerhin wohl zehnmal nur unter dem Namen Joße van Cleve in den Litteraturen erscheint und niemals Joße van der Beke alias Cleve genannt wird, gestattet gar nicht die Vermutung, dass er noch im Jahre 1515 oder später J. V. A. B. signirt habe, denn er ließ Joße van Cleve, nicht Joße van der Beke; seine Söhne hießen alle van Cleve, nicht van der Beke, und wenn ich auch annehmen will, dass die Konjunktur van den Branden's ihre Richtigkeit habe, so wäre dieser Maler das bisher unerhörte Beispiel eines Künstlers, der gleich fürstlichen Personen, die — incognito — unter anderen Namen auf Reisen gehen, unter anderem Namen, somit auch incognito dreißig Jahre lang Mitglied der Antwerpener Gilde gewesen wäre, seine Werke aber inzwischen mit seinem Familiennamen signirt hätte! 3) Van Mander unterscheidet genau zwischen diesem älteren Joße van Cleve und dem jüngeren, sogenannten Sotte Cleve oder Cleve dem Narren, und sagt ausdrücklich, dass dieser ältere Maler Malonnen, von Engeln umgeben, gemalt habe, und nennt hiermit Darstellungen, die auf eine ideale Auffassung der Maria hindeuten, die, wenn sie auch für die Kunst jener Tage allgemeine Gültigkeit haben, doch gewiss nicht den Gesamtcharakter der Werke des Meisters vom Tode der Maria bezeichnen. In dem Vorstellungskreise dieses durch und durch realistischen Malers bilden derartige Kompositionen die seltene Ausnahme gegenüber den realistischen Darstellungen der sterbenden Maria, deren Krankenstube einer der Apostel vorsichtig ausräuchert, und die mit der peinlichsten Sorgfalt eines modernsten Naturalisten gemalt ist; gegenüber den Madonnen, die als schlicht bürgerliche Mütter dargestellt werden, die, um das Kind zu entwöhnen, ihre Brust mit Wermut aus dem nebenstehenden Glase oder mit dem Saft der angeschnittenen Citrone befeuchtet haben; und endlich gegenüber den zahlreichen Porträts, die sich durch ihre schmucklose Naturwahrheit auszeichnen. Der Meister vom Tode der Maria hat der Frömmigkeit und der Marienverehrung seiner Zeit auch seinen Zoll gezahlt, hat auch zuweilen einen Engel gemalt, aber er ist ein Realist und kein Maler von Heiligenbildern und Andachtsmadonnen, welchen van Mander mit der Charakteristik seines Joße van Cleve offenbar im Auge hat. 4) Die Vermutung des Herrn Dr. Firmenich-Richartz, dass Joße van Cleve ein Schüler des Jan Joest van Calcar gewesen, da Cleve und Calcar nahe beieinander liegen, und dass er sogar 1508 bei der Enthüllung des Calcarer Altarbildes noch zugegen gewesen und die Eindrücke dieses Werkes seines Lehrers und Meisters so getreu bewahrt habe, dass diese noch in seinen um zehn Jahre später gemalten Werken zur Kenntnis der Kunstforscher des 19. Jahrhunderts gelangen, ist meiner Ansicht nach eine These, die keiner Wiederlegung bedarf. Der Meister vom Tode der Maria muss das Altarbild von Calcar unmittelbar zuvor gesehen haben, ehe er jene künstlerischen Eindrücke in seinen eigenen Werken verarbeitet, nicht aber zehn Jahre vorher, denn bei jedem receptionsfähigen Talente verwischt ein Eindruck den anderen, und zehn Jahre lang trägt sich nur ein Stämper, aber kein die Natur und die Werke anderer studierender Meister mit alten Reminiscenzen. 5) Was die zahlreichen, dem Meister vom Tode der Maria zugeschriebenen Bilder betrifft, welche angeblich nach dem Jahre 1521 entstanden oder gar datirt sein sollen, so habe ich mich hierüber bereits erschöpfend ausgesprochen (Kunstchronik 1883, S. 112) und kann nur wiederholen, dass alle diese Zuschreibungen und Datirungen nur in der Phantasie desjenigen Beschauers ihre Berechtigung haben, welcher beweisen will, was aus solchen Dichtungen nicht zu beweisen ist. Die Grablegung des Städel'schen Instituts von


1521 rührt von einem talentlosen Manieristen her, nicht aber von dem Meister vom Tode der Maria. Für die Anbetung der Könige der Dresdener Galerie ist überhaupt kein Entstehungsjahr beizubringen, ebenso wenig für das Bild in Neapel und andere mehr. Die beiden Porträts zu Kassel erklärten andere Autoritäten für Arbeiten des de Bruyn, und was endlich das von Herrn Firmenich-Richartz mit so viel Sicherheit ins Treffen geführte Porträt des Kardinals Albrecht von Brandenburg, recte des Kardinals Bernardus Celsus, der Corsini-Galerie betriß, welches der Meister vom Tode der Maria gar im Jahre 1530 gemalt haben soll, so bedauere ich, Herrn Dr. Firmenich-Richartz darauf aufmerksam machen zu müssen, dass dieses Bild eine Kopie nach einem in dem kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen Porträt (Nr. 996) ist, welches Herr Dr. Firmenich-Richartz gewiss nicht für eine Arbeit des Meisters vom Tode der Maria gehalten haben würde, wenn er von seiner Existenz Kenntnis gehabt hätte. 6) Da mehrere dieser angeblich späteren Bilder des Meisters vom Tode der Maria aus italienischen Kirchen herrühren, muss der Meister, resp. Johe van Cleve, auch mehrere Reisen nach Italien gemacht haben, und Herr Dr. Firmenich-Richartz lässt ihn zu diesem Zwecke auch wenigstens zwei solche Reisen, 1523 und 1530, unternehmen. Dem gegenüber aber ist zu bemerken, dass nicht der leiseste Umstand uns vermuten lässt, dass Johe van Cleve in Italien war; dass er seit 1511 in der Antwerpener Gilde und in den Jahren 1516, 1519, 1520, 1523, 1525, 1528, 1535, 1536 und 1540 in Antwerpen nachgewiesen ist; dass er zweimal, das zweitemal im Jahre 1528, heiratete; und dass er demnach ein sesshafter Mann gewesen zu sein scheint. Ganz unwahrscheinlich aber ist es, dass er noch unmittelbar nach seiner zweiten Ehe im Jahre 1528 die damals beschwerliche Reise noch einmal gemacht haben soll. Diese Italienfahrten Johe's van Cleve sind durch nichts zu beweisen, ebenso wenig wie die Annahme, dass die Familie Hackenay den Maler 1515 nach Köln berufen habe, um dort den kleinen Tod der Maria zu malen. 7) Was aber der ganzen Identitätshypothese die Krone aufsetzt, ist, dass Herr Dr. Firmenich-Richartz die Stelle des Guicciardini (1567) ernst nimmt, wo derselbe erzählt, dass ein Gios (Johe ist Jodocus) di Cleves, cittadino d'Anversa, ein ausgezeichnete Porträtmaler gewesen sei und vom Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden wäre, wo er den König, die Königin und viele Herren und Damen des Hofes gemalt habe. Davon hätte doch van Mander auch noch etwas wissen müssen; aber er hütet sich wohl, uns eine solche plumpe Lüge aufzuzischen. Auch in Frankreich müsste man davon etwas wissen, und ein Maler, der an den Hof des Königs Franz I. berufen wurde, dort den König und so viele Personen seines Hofstaates porträtiert hat, ist doch keine Person, die aus der Geschichte verschwindet, ohne nicht wenigstens eine Spur zurückzulassen. Guicciardini hat aber etwas gehört von einem Antwerpener Maler van Cleve, der Porträts malte, und von einem anderen Niederländer Maler Cleve am Hofe Franz' I. der auch Porträts malte, und vermischet den Sotte-Cleve mit dem Malern *Jean Clouet oder Clouet*, die in Brüssel geboren, am Hofe Franz' I. und Franz' II. peintres du roi gewesen und den König und zahlreiche Vornehme seines Hofes wirklich gemalt haben. Clouet oder Clouet hieß der Mann, dessen Name für den Italiener Guicciardini wie Cleve lauten möchte, und diesem ist dieses Qui pro

quo zu verzeihen; einem Kunstgelehrten des 19. Jahrhunderts aber darf so etwas nicht passieren. Kurz gesagt: die ganze Hypothese ist unhaltbar, weil sie lediglich auf irrigen Voraussetzungen beruht und weil der Meister vom Tode der Maria überhaupt kein Vläme und kein Antwerpener Maler, sondern ein Holländer, ein Maler der Harlemmer und Amsterdamer Schule ist, ein Schüler des Jacob Cornelisz, vielleicht sogar wirklich im Geiste ein Schüler des Jan Joest, der in Harlem lebte, als Jan Schoreel seine Lehrjahre bei Cornelis Willemsz daselbst durchmachte. ALFRED v. WITZZACH.

* Zu der Radirung von Fr. Völlmy im April-Hefte der Zeitschrift sind wir heute in der Lage, noch folgende biographische Daten nachzutragen: Fritz Völlmy wurde am 20. März 1863 als Sohn eines Kaufmanns in Basel geboren. Nachdem er das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht, begann er seine künstlerische Laufbahn auf Veranlassung seines Veters Prof. Ferdinand Keller an der Kunstschule in Karlsruhe. Am meisten zogen ihn dort bald die Arbeiten von *Gustav Schindler* an, er wurde dessen Schüler, und zwar einer der besten derselben. Im Jahre 1886 begleitete Völlmy seinen Lehrer auf einer Studienreise nach Nervi bei Genua und siedelte unmittelbar darauf nach München über. Dort entstand, außer anderen Bildern, die größere Komposition: „Strand bei Nervi“ (im Baseler Privatbesitz) und eine Anzahl von Landschaften aus der Umgebung Münchens. Viel Anregung und Förderung erfuhr Völlmy durch den regen Verkehr mit seinen Freunden Ludwig Dill und Wilhelm Volz. Mit ersterem bereiste er die belgische Küste und das Resultat dieser Reise waren u. a. die Bilder: „Dünen bei Ostende“ (1889, Jahresausstellung in München) und „Belgisches Dorf“ (Weltausstellung in Paris). Das Interesse für die Radirkunst wurde in dem Künstler durch Stauffer-Bern und Meyer-Basel erweckt; doch konnte er dasselbe bisher nur wenig betätigen. Der von uns mitgeteilten Cypressenradirung liegt eine Aquarellstudie aus Südtirol zu Grunde. Völlmy hat gegenwärtig seinen Wohnsitz in Basel, unterhält jedoch stets regen Verkehr mit München. Er war einer der Gründer der dortigen „Sezession“.

BERICHTIGUNG. (Versätet.)

In meiner Abhandlung „Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft“ (Zeitschrift für bild. Kunst V. 8) sind die Monogramme des Künstlers an unrichtiger Stelle in den Text eingesetzt worden. Die perspektivisch verkürzte Signatur des Danziger Altarwerkes, welche S. 191

erste Spalte besprochen wird, ist ; das Monogramm auf

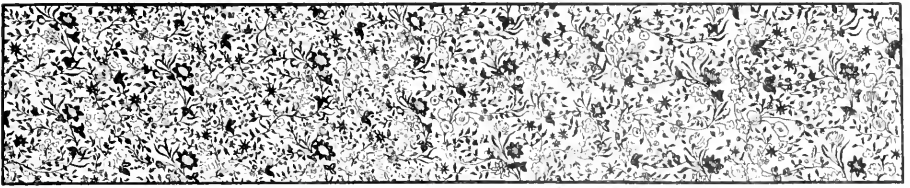
der Kölner Darstellung des Todes Mariä dagegen . In

der ersteren Bezeichnung fehlt demnach der Buchstabe I, doch ist b deutlicher erkennbar.

Bonn, 25. Mai 1891. EDUARD FIRMEICH-RICHARTZ.

NOTIZ.

Die befolgende Lichtdrucktafel: Reiterstatuette Karl's des Großen, gehört zu dem Aufsätze von G. Wolfram in Heft 7, S. 153 u. ff.



GOETHE'S BILDNISSE UND DIE ZARNCKE'SCHE SAMMLUNG.

VON E. LEHMANN.

„Mehr Inhalt, weniger Kunst.“
SHAKESPEARE.



ENN in den folgenden Zeilen die Gestalt des großen deutschen Dichters mehr in den Vordergrund gerückt erscheint als die ihn abbildenden Künstler, wenn hier mehr auf das Dargestellte als auf die Kunst und ihre

Technik Bezug genommen wird, so kann uns doch nicht der Vorwurf treffen, dass wir etwas Fremdes in diese Blätter frügen. Denn wo Goethe ist, ist auch die Kunst. Sie begleitet ihn durch sein ganzes Leben. Schon als Knabe versenkte er sich in die vom Vater gesammelten Bilder und sog daraus den ersten Honigseim für seine künstlerischen Anwendungen. Er sollte sie nie wieder los werden, ja lange Zeit hindurch glaubte er, der schon Gefeierte, er sei von der Natur mehr zum Maler und Bildhauer als zum Dichter berufen.

Als Adam Friedrich Oeser's Lehre und künstlerische Anregungen Goethe's Seele erfüllten, griff dieser mächtig in die Kunstbewegung ein. Und wer anders als Goethe hat uns Dürer wieder erschlossen? Er war es, der vor nunmehr hundert Jahren die Dürerliteratur ins Leben rief und der an Lavater die Worte richtete: „Ich

verehre täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, der, wenn man ihn recht im Innern erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu seines Gleichen hat.“

Es scheint daher nur ein Zeichen des Dankes, den die Kunst dem Dichter zollte, wenn sie sich bemühte, sein Bildnis zur Freude der Mit- und Nachwelt in allen Phasen seines Lebens festzuhalten.

Ehe wir die wichtigsten Bildnisse aus dem Jugend- und mittleren Mannesalter des Dichters einer kurzen Betrachtung unterziehen, sei auf einen Umstand hingewiesen, der leicht von schlimmerer Bedeutung werden kann, als die Überfülle des Stoffes.

Es ist die Befangenheit oder besser die Voreingenommenheit, unter deren Einflusse wir beim Anblicke der zeitgenössischen, oft technisch unvollkommenen Bildnisse eines Mannes stehen, der nicht mehr den Lebenden angehört und doch geistig in uns wirkt und unser Denken und Empfinden mehr oder weniger beherrscht. Jeder von uns hat sich, bewusst oder unbewusst, ein Bild geformt von ihm, der den Tonwechsel unserer Sprache, des Werkzeuges unseres Geistes und Gemütes, so meisterlich zu handhaben versteht, dass er uns nie im Stiche lässt, wenn wir zu ihm kommen. Aber



Fig. 4.
Goethe. Silhouette aus dem Jahre 1762.

dieses Bild ist nicht allein unter dem Eindrucke seiner Werke in uns entstanden, sondern vor allem durch den Einfluss der bekannteren Bildnisse, die ihn in späterem Alter darstellen: die wohlbekannten Büsten Trippel's und Rauch's, die Gemälde Kolbe's und Stieler's, sowie die Schar der Nachbildner Herzig und Meleher, Jäger, Fr. Pecht und Woldemar Friedrich, im Verein mit all den süßlichen Erzeugnissen, wie sie, dem Tagesgeschmacke huldigend, in sogenannten Prachtausgaben geboten

sich ein Brief aus dem Jahre 1822, in dem ein Sechzehnjähriger das Glück schildert, den Dichter im Nachbargarten ungestört beobachten zu können. Der junge Verehrer schreibt u. a.: „Sie können versichert sein, in Goethe's ganzem Wesen zeigt sich seine Größe. Er ist noch so rüstig wie ein Mann von vierzig Jahren. Sein majestätischer Gang, die gerade und aufrechtstehende Stirn, die herrliche Form seines Kopfes, das feurige Auge, die gebogene Nase, alles das ruft: Faust, Margarethe, Götz, Iphi-



Fig. 2. Goethe. Büste von FR. TIECK (1820).

werden, — sie alle haben Anteil an dem sich in uns formenden Dichterbilde. Unwillkürlich bleibt unser Blick auf ihnen haften: müssen sie uns doch den Anblick des wirklichen Menschen ersetzen, sollen sie doch das Verlangen stillen, ihn uns wahrhaftig und getreu vorzustellen, mögen wir nun den jugendlichen Dichter nach Italien begleiten und in seinem Schaffen belauschen, oder bei andachtsvollem Verweilen in den Räumen seines Hauses die Gestalt des Altmeisters an uns vorüberschreiten lassen.

In dem Nachlasse von Johannes Falk findet

genie, Tasso und, was weiß ich, was alles sonst noch mehr? Nie habe ich in diesem vorgertückten Alter einen so rüstig schönen Mann gesehen. Ich sehe ihn jetzt, wenn es schönes Wetter ist, täglich in seinem Garten, und das gewährt mir ebenso viel Unterhaltung, als andere darin finden, wenn sie Büsten betrachten und schöne Bilder und Kupferstiche ansehen.⁴

Wird nun die Kunst den Dichter auch *uns* so nahe bringen? Und wenn nicht, welche Grenzen sind ihr hier gezogen? Abgesehen davon, dass das

unbewegliche Bild den Lebenden in der Veränderlichkeit seiner Züge, deren leiseste Bewegung den Wechsel innerer Empfindungen widerspiegelt, nie vollkommen darzustellen vermag, — wie die Photographie uns immer von neuem bestätigt — erschwert die persönliche Auffassung des Künstlers die vollständig genaue Wiedergabe des Darzustellenden.

Wenn zwei dasselbe thun, ist es nicht dasselbe. Einen schlagenden Beweis für das alte Wort liefern die beiden Künstler *Rauch* und *Tieck* (Fig. 1 u. 2), als sie in Jena am

16. August 1820 die Büsten des Dichters gleichzeitig modellirten. Während *Rauch's* Büste, deren herrliches Original in Marmor sich im Leipziger Museum befindet, nicht nur die kühne und sichere Hand ihres Schöpfers, sondern auch, seiner verwandten Naturentsprechend, das Thatkräftige und Herrschergewaltige im Charakter des Dichters erkennen lässt, bringt das Werk von *Tieck*, dem Bruder des Romantikers, die andere Seite des Goethe'schen Wesens, die sinnende Beschaulichkeit zu überraschend tref-

fendem Ausdruck. Beide ergänzen einander. Die *Tieck'sche* Büste hat unverdientermaßen keine größere Verbreitung gefunden; jedenfalls sollte sie aber in keinem Museum neben der *Rauch'schen* fehlen. Zeitgenossen, wie *Zelter* und die Verwandten *Goethe's* selbst, erklärten die *Rauch'sche* Büste neben der *Trippel'schen* für die beste Wiedergabe des Lebenden. *Johann Heinrich Meyer*, wie später auch *Zarncke*, bemerkt indes in den Gesichtszügen etwas Gespanntes. Dieser Eindruck schwindet aber, sobald man die Büste nicht aus zu großer Nähe

betrachtet und dabei im Auge behält, dass sich, wie im *Kolbe'schen* Bilde von 1826 (Fig. 3), Kopf und Hals nach rechts wenden, wodurch das Werk an Leben gewinnt und, was scheinbar nebensächlich ist, die linke Seite des Kopfes in den Vordergrund gerückt wird. *Goethe's* Gesicht war nicht vollkommen symmetrisch gebaut, was jedoch die natürliche Anmut nur wenig beeinträchtigte, im Alter aber mehr als in jüngeren Jahren hervortrat; die linke Gesichtshälfte war merklich länger als die

rechte, und durch jene Wendung des Kopfes erscheint dabei die entferntere rechte Seite wie in natürlicher Verkürzung. Aus ähnlichem Anlass ließ *Raffael* den geistvollen *Inghirami-Fedra* mit entsprechender Kopfwendung den Blick seitlich nach oben richten, um das Schielen des Dargestellten möglichst zu verdecken und dabei doch die Porträtähnlichkeit nicht zu schädigen. — Wenn nun schon beim ersten Vergleiche dieser beiden gleichzeitig entstandenen Büsten — *Zarncke* nennt sie deshalb *Atem-pöbsten* — das



Fig. 1. Goethe. Büste von CHR. RAUCH (1820).

Auge forschend von der einen zur anderen schweift und von der Verschiedenheit des Eindruckes überrascht und fragend blickt, so darf es Niemand Wunder nehmen, wenn die erste Empfindung, welche die in verschiedenen Zeiten und unter Umständen hervorgebrachten Bildnisse wachrufen, — Enttäuschung ist, selbst wenn wir von den wirklich misslungenen Erzeugnissen einer *Charlotte von Bourc* oder des genialen Architekten *Heideloff* ganz absehen. „So soll *Goethe* ausgesehen haben? Ummöglich!“ hat schon manche und mancher ausgerufen und sich mit

schlecht verhohlener Entrüstung abgewandt, um sich nicht die Illusion, d. h. seine Wahnvorstellung zu zerstören. Ihm geht es wie einem, der zum erstenmal durch ein zusammengesetztes Mikroskop oder durch ein astronomisches Fernrohr blickt und der die kleine und große Welt sich so ganz anders vorgestellt hatte. Wie dort, so will auch hier an unseren Bildern das Sehen gelernt sein, ehe das Auge die feinen Züge entdeckt, die uns nur die Natur, nicht aber unsere Einbildungskraft zeigen kann; nur allmählich treten die sprechenden Formen schärfer zu Tage und das Gesamtbild gewinnt an Vertiefung und Schönheit; einähnlicher Prozess, wie er sich in uns vor den Bildnissen Rembrand's oder manchem Dürer'schen Bilde abspielt.

Freilich wird das rasche Verständnis auch dadurch gehemmt, dass sich hier neben einer Künstlerschar von der verschiedensten Begabung auch eine Reihe von Nichtzünftigen einstellt, deren Können mit der gestellten Aufgabe nicht im Einklange steht. Während terner einige die Züge mit liebevoller Genauigkeit abzuschreiben versuchen, folgen andere, und zwar die Begabteren unter ihnen, dem Zuge der Zeit und bringen im Bewusstsein ihrer reiferen Künstlerschaft den wahrgenommenen Ausdruck in freier Weise zur Geltung. Die Antike hatte damals mit Ausnahme einiger Zeichner alle in Fesseln geschlagen. Rousseau, der leidenschaftliche Naturalist, entlehnte die erläuternden Beispiele für seinen auf rein naturalistischer Grundlage errichteten Gesellschaftsbau aus der Antike; Diderot sprach sein vernichtendes Urteil über Boucher nicht nur als Na-

turenthusiast, sondern auch als warmerziger Verehrer der Einfachheit antiker Kunst aus; Winckelmann's „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ griffen unmittelbar in die Kunstübung ein, und seine „Kunst des Altertums“ riss mit ihrer Begeisterung die Genießenden im Sturme mit sich fort, und endlich hatte sich auch Goethe selbst in Lehre und Praxis leider viel zu früh zu den Alten geschlagen. Damit war aber eine trennende Schranke zwischen

dem Volke und der Kunst aufgerichtet. Die Geschichte der Renaissance zeigt, dass die Künstler der Antike nur dann ihr Bestes ablernen, wenn sie bereits der Natur nach heißem Bemühen das Formgeheimnis abgelauscht haben und ihr als erster und hauptsächlichster Lehrmeisterin gehorchen, wie Raffael und Dürer es verstanden. Belege aus unserer Sammlung sind u. a. das zweite Bild der *Caroline Bardua*, das erste Bild *Bury's*, das *Tischbein'sche* Gemälde, die *Trippel'sche* Büste, das erste



Fig. 3. Goethe. Porträt von K. W. KOLBE (1825)

ste Medaillon von *Melchior* (Fig. 5), die Statuen Goethe's und Schiller's von *Raub* und die Statuen von *Thorwaldsen*, sowie einige Bilder von *Angelika Kauffmann*, die halb Klassicismus, halb Rokoko atmen.

Auf Winckelmann, den Heiden, folgte Wackenroder, der Schwärmer für das mittelalterliche Christentum des Quattrocento, auf Carstens Oberbeck, Vogel und Veit, die Brüder von Sant' Isidoro, auf die Antike die Weltentfremdung. Beide Strömungen führten zum „corriger la nature“, zur Idealisierung, wie man es nannte. Durch beide ging der deutschen Malerei der Zusammenhang mit dem Leben der Ge-

genwart verloren. Während in den Werken Dürer's, seiner italienischen Zeitgenossen und der Niederländer ihr eigener Geist, ihre Gefühlsweise, ihre Sitten und Gebärden und Trachten lebendig geblieben sind, ist es nicht anzunehmen, dass eine spätere

sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints, bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge ausspötteln, deine holzgeschmizteste Gestalt ist mir willkommener! Nur da, wo Vertraulichkeit und



Fig. 5 Goethe. Marmorelief von J. P. MELCHIOR im Schlosse zu Tiefort (1775)

Zeit aus den Bildern eine richtige Vorstellung von dem Leben des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werde gewinnen können. „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhasst sind,“ rief einst der junge Goethe in seinem Aufsatz über deutsche Art und Kunst, „mag ich nicht deklamiren;

Bedürfnislosigkeit wohnen, wohnt alle Künstlerschaft, und wehe dem Künstler, der seine Hütte verlässt, um in den akademischen Prunkgebäuden sich zu verflattern.“ Ja, wenn die deutschen Künstler es ihren englischen Genossen Reynolds und Romney gleich zu thun verstanden hätten, die die Porträts



Fig. 6. Portrait von JENS JUEL (1779).



Fig. 7. Buste von M. G. KLAUER im Schlosse zu Tiefurt (1779).

in Allegorien einsetzen und verschönerten, ohne sie unähnlich erscheinen zu lassen! So hat Romney allein die berühmte Lady Hamilton als Magdalene, Jeanne d'Arc, als Bacchantin und Odaliske gemalt, und doch bleibt sie immer Lady Hamilton. Wer wollte Ähnliches von den verschiedenen Bildnissen Goethe's von *Moy*, *Boabe* oder von *Jagemann* behaupten? Der einzige der damaligen Porträtmaler, der ganz auf realem Boden stand, war *Anton Graff*. Seiner markigen Kunst verdanken wir die Bildnisse von Lessing und Schiller, Bodmer und Gessner, Wieland und Herder, Bürger und Gellert, Christian Gottfried Körner und Lippert, Moses Mendelssohn und Sulzer, kurz der langen Reihe von Dichtern und Gelehrten, die die Zeit des neuwachenden deutschen Geisteslebens herbeiriefen. Leider besitzen wir von seiner Hand kein Bild von Goethe. Und doch verstand es keiner wie Graff, die Köpfe so klar und plastisch herauszuarbeiten, keiner besaß eine solche Gewandtheit und Unfehlbarkeit der Technik. Lange Zeit galt der vom Kupferstecher *Barth* auf Grund des *Stieler'schen* Ölbildes umgearbeitete Stich, in dem namentlich die Kopf- und Augenwendung abgeändert erscheint, als eine Kopie nach einem Gemälde von Graff; hier gebührt Zarncke das Verdienst, die absichtliche Täuschung nachgewiesen zu haben.

Es ist von geringem Belang für unsere Absicht, ein richtiges Bild des Dichters in uns lebendig werden zu lassen, wenn wir durch Vergleichung der besseren Bildnisse die ihnen gemeinschaftlichen physiognomischen Grundzüge festzustellen suchen. Weilbach hat folgende herausgefunden: ein im Verhältnis zum Antlitz kleiner Hinterkopf, eine mächtige Stirn, ein großes musikalisches Ohr, große feurige, tiefliegende Augen, mittelstarke, in schönen Bogen gezeichnete Augenbrauen, ein ausgeprägt kräftiger Übergang zu der wohlgebildeten Adlernase mit der fleischigen, nicht ganz wenig herabhängenden Nasenspitze, ein großer lieblicher Mund mit einer fast zu kurzen Oberlippe, ein derbes fleischiges Kinn mit kräftig ausgebildeten knöchigen Kinbacken. Das lässt sich bis auf die Augen und den Hinterkopf weit sicherer an den Gipsabgüssen nach dem Leben ablesen, die *Weißer* 1807 und *Schadow* 1816 abgeformt haben. Auf Grund jener Zusammenstellung könnte ebenso gut ein anderer Kopf, etwa der Napoleon's I., herausgebildet werden. Für uns handelt es sich um mehr: einmal um die wichtige Form des Umrisses, um die genaue Modellirung, die nicht beschrieben, sondern nur gezeichnet und gebildet wer-

den kann, das andere Mal um den geistigen und seelisch wahren, den ganzen Menschen erfassenden Ausdruck, wie ihm etwa ein Lenbach oder Stauffer-Bern auf den Grund zu kommen im stande ist. Im übrigen trifft die Bezeichnung „Adlernase“ bei Goethe nicht zu; die herabhängende Nasenspitze dürfte sich nur auf den Darstellungen des alternden Dichters finden, in denen des jugendlichen auf keinen Fall.

Unserem größten Dichter gegenüber sind wir darauf angewiesen, die Originale meist mittelmäßiger Künstler und noch öfter die späteren Nachbildungen zu studiren und durch erneute Vergleichung die wahre äußere Erscheinung des Jünglings und des Mannes wieder in uns erstehen zu lassen. Die Möglichkeit dazu wurde uns neuerdings durch die Zarncke'sche Sammlung geboten, die durch den kürzlich erfolgten Ankauf der Stadt Leipzig erhalten geblieben ist. Sie enthält allein an 1400 Bildnisse Goethe's, die chronologisch nach den Originalen angeordnet sind, deren jedem sich sämtliche zugehörige Nachbildungen und Abkömmlinge — oft 30 bis 40 — unmittelbar anschließen, einige so sehr verschieden von ihren Ahnen, dass nur der Kennerblick Zarncke's sie ihrer Familie sicher zuweisen konnte. Außer diesen Gemälden, Stichen und Schattenrissen enthält die Sammlung die Abgüsse der Büsten, Statuetten und Medaillons Goethe's, ferner eine Anzahl Reliquien, das von Rauch genommene Maß Goethe's, einen Abguss seiner Hand u. a., Dinge, die wiederum ein Goethemuseum für sich bilden. Die Bildnisse Goethe's sind indes nur der Grundstock der Sammlung. An sie schließt sich eine schier endlose Reihe von Bildern der Fürsten und Privatpersonen, die mit Goethe in Beziehung gestanden haben. Dazu kommen noch Pläne und Ansichten der Städte, namentlich Leipzigs, und Gegenden, wo der Dichter gelebt oder die er auf Reisen berührt hat.

Der große Wert der Sammlung, dieser Arbeit eines ganzen Gelehrtenlebens, liegt mit in ihrer Vollständigkeit. Sie enthält nicht nur sämtliche Bildnisse Goethe's, die auf uns gekommen sind, auch die Verwandten des Dichters sind vom Uurgroßvater Johann Wolfgang Textor bis zu Walter Goethe, dem letzten Träger des Namens, vollständig beisammen. Die Bildnisse der Dichter und Gelehrten, der Künstler und Schauspieler, die Goethe irgendwie näher getreten waren oder in irgend einer Beziehung zu seinen Werken stehen, zählen nach Tausenden; für sie war die alphabetische Anordnung die einzig mögliche. So leuchtet zwischen dem Propheten Basedow und dem lustigen Béranger das lieb-



Fig. 8. Portrait von J. A. DARBES (1785).



Fig. 9. Portrait von J. H. LINS (1791).

liche Köpchen Christiane Becker's, Goethe's Euphrosyne, die Großmutter des jüngst verstorbenen Malers Karl Werner, uns entgegen, und nach Hamann's, des Magnus des Nordens, seltsamem Antlitze tauchen die berückenden Züge der Lady Hamilton auf. Da sind Bettina das Kind, Charlotte Buff in allen Lebensaltern — unter anderem die Silhouette von 1771 mit den Worten Goethe's: „Lotte, gute Nacht!“ — Carlyle und Chodowiecki, Eckermann und Eckhof, Fichte, Gellert und Gottsched, Herder und Klopstock, Minchen Herzlieb, Humboldt und Huyghens, Angelika Kauffmann, Sophie und Maxe Laroche, Lavater, Goethe's letzte Liebe Ulrike von Levetzow, Adele, Arthur und Johanna Schopenhauer, Lili Schönemann, Frau von Stein, Marianne von Willemer u. s. f. bis hinab zu Zaupieri und Zelter. Der große Freund Goethe's aber, Schiller und seine Familie sind mit den Verwandten Goethe's in einer Mappe vereinigt.

Wie man leicht erkennt, stellt sich die Sammlung — ein Goethelexikon in Bildern — nicht nur in den Dienst der Goethephilologie, der Zarncke sein abschließendes Werk über die Originalaufnahmen von Goethe's Bildnis einreichte. Die Sammlung besitzt auch einen hohen kultur- und kunstgeschichtlichen Wert. Sie giebt uns eine vollständige Geschichte der Entwicklung der verviehfältigenden Künste in der Zeit von 1760 bis 1840. So gewähren schon allein die Nachbildungen des *Moy's*chen Originals einen fesselnden Einblick in den Fortschritt jener Künste. Die Sammlung birgt neben Holz- und Holzdunkelschnitten auch Kupferstiche aller Art: in Linienmanier, mit der kalten Nadel, in der punktirten und gepunzten Manier, Stiche in Bleistift-, Kreide-, Tusch- und Aquatintamanier, sowie eine Anzahl von Steindrucken, in denen sich die Entwicklung der Lithographie von ihren ersten Anfängen durch Senefelder und Strixner bis zu den Versuchen Weishaupt's und Zahn's, das Buntdruckverfahren des Kupferstichs auf die Lithographie zu übertragen, widerspiegelt.

Und nun zu den Bildnissen Goethe's selber! Stella's Worte mögen uns zu ihnen hinführen: „Ihr sollt sein Porträt sehen! — Mich dünkt immer, die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen lässt! — So! und doch nicht den tausendsten Teil, wie er war. Diese Stirn, diese braunen Augen, diese schwarzen Locken, dieser Ernst! — Aber ach, er hat nicht ausdrücken können die Liebe, die Freundlichkeit, wenn seine Seele sich ergoss!“ — Schon in Dichtung und Wahrheit tritt uns der lebhafteste Knabe

so deutlich vor Augen, dass wir nicht umhin können, uns ein Bild von ihm zu machen. „Ich war über eine gewisse Würde berufen,“ erzählt Goethe von sich, und Bettina berichtet die Äußerung der Mutter, sie habe ihn schon als Knaben vorgehalten, dass er zu gravitatisch einherschritte. Im Knabenmärchen sehen wir ihn, neunjährig, in einem Rock von grünem Berkan mit goldenen Balletten auftreten. „Ich war frisirt und gepudert, und die Locken standen mir wie Flügelchen vom Kopfe.“

Aus seiner Knabenzeit erscheinen nur zwei Bilder genügend beglaubigt: das Bild des Malers *Sebat*; aus dem Jahre 1761, dessen Veröffentlichung wir Heinemann verdanken (siehe *Zeitschrift für bild. Kunst*, N. F. III, S. 62), jetzt im Besitze Hermann Grimm's, des Schwiegersohnes der Bettina, und die Silhouette der Sammlung *Elischer* in Budapest. Auf jenem sind Goethe's Eltern nebst Wolfgang und Cornelia als Schäfer dargestellt, Frau Rat sitzend, wie sie eben „in ganzer Pracht“ eine Geschichte erzählt, der der neben ihr stehende Gatte andächtig lauscht. Wolfgang steht mit der Schwester in der Nähe, im Schatten einer Tempelruine, und bindet ein rotes Band um den Hals eines Lämmchens. Im Hintergrunde spielen die verstorbenen vier Geschwister als Genien. In *Elischer's* Schattenriss, dessen Echtheit jetzt durch eine im Goethenationalmuseum befindliche Parallelsilhouette gesichert ist, blickt das hübsche Gesicht des 13jährigen Knaben, dessen sprechendes Profil durch die angedeuteten Augenwimpern zierlich unterbrochen wird, frei vor sich hin. Das Toupet, die Haartolle, ist mittelhoch, der dicke Zopf ist mit einer Masche einfach gebunden. (Fig. 4.)

Aus seiner Studentenzeit in Leipzig, d. i. aus den Jahren 1765—68, ist kein Bild auf uns gekommen. Wohl aber ist das Bild von Ännechen, wie er sie in Dichtung und Wahrheit nennt, Anne Cathar. Schönkopf, wie auf ihrem Grabsteine auf dem alten Johannesfriedhofe in Leipzig zu lesen ist, erhalten. Es entspricht ganz der Goethe'schen Schilderung: „Sie war jung, bei 19 Jahren, hübsch, munter, liebevoll, dass sie wohl verdiente, in dem Schrein des Herzens eine Zeit lang als eine kleine Heilige aufgestellt zu werden.“ Woldemar Friedrich hat die Tischgesellschaft beim alten Schönkopf neben dem Sonnenweiser am Brühl, dort, wo jetzt das Haus Nr. 37 steht, in einer Tuschezeichnung verewigt und die Gestalten Käthchens, sowie des liederfrohen Zachariä und des welt- und menschenkundigen Behrlich nach den überlieferten Bildnissen getreu kopirt.

Auch für Goethe hat der Zeichner ein zeitgenössisches Bild verwertet, das lange für eine Radirung von der Hand *Oeser's* galt, bis Zarneke den vollen Beweis erbrachte, dass es nicht Goethe, sondern den jungen Grafen Chr. Friedr. von Stollberg darstellt, der das Bild selbst radirt hat. Damit wurden alle Folgerungen, die Schröer an das Bild knüpfte, sowie die Einwände Kollett's in seiner Zusammenstellung der Goethe'schen Bildnisse hinfällig. Auch aus der Straßburger Zeit hat sich keine authentische bildliche Darstellung der äußeren Erscheinung des Dichters des Götz erhalten, die die beiden Töchter des Tanzmeisters herfückte und Friederiken bezauberte und die sein Tischgenosse Jung mit den Worten schilderte: „Besonders kam einer mit großen hellen Augen, prachtvoller Stirn und schönem Wuchs mutig ins Zimmer, den man Herrn Goethe nannte.“ Eine Ahnung der herrlichen Züge überkommt uns beim Anblicke der Silhouette, die er am 31. August 1774 an Lottenschickte und mit den bekannten Versen begleitete, in denen es am Schlusse heißt:

„Ich schicke meinen Schatten dir!
Magst wohl die lange Nase sehn.
Der Stirne Drang, der Lippe Fleh'n,
's ist ohngefähr das garst'ge Gesicht,
Aber meine Liebe siehst du nicht.“

Eine Zeichnung, von der Zarneke gegründete Vermutung hegt, dass sie von der Hand *Lotten's* herführe, nennen wir nur dieses Umstandes wegen. Die Züge des Bildes sind unbeholfen und grob modellirt, und die Augen liegen zu tief in den Höhlen. Die Wertherzeit ist durch das sprechend ähnliche Relief *Joh.*

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. V. H. 11.

Peter Melchior's vertreten. Unterdessen Eindruck wird es uns nicht schwer fallen, die schlanke, anmutig keck bewegte Gestalt der Silhouetten in ganzer Figur — Goethe mit dem Degen oder vor der Büste oder mit Fritz von Stein — in die Werthertracht zu stecken:

„Gelb war des Toten Weste
Und blau sein Rock von Tuch“,



Fig. 9. Goethe; Marmorbüste von AL. TRIPPEL (1790).

wie es im Liede heißt; dazu noch der runde grane Hut und die gelben Hosen, und dies alles mit vier multipliziert, so haben wir das Quartett der vier „Haimonskinder“ Goethe, Haugwitz und der beiden Stollberg lebhaftig vor uns, wie sie von Frau Aja Abschied nehmen und freiheitstrunken Tell's Heimat zusteuern. — Die kurze Frankfurter Zwischenzeit, in der ihn Maximiliane und Lili fesselten, hat Wilhelm von Kaulbach's und Woldemar Friedrich's Bildern zum Vorwurf gedient, indes haben sich beide Künstler mehr an die 1788 entstandene *Trippele'sche* Büste oder deren von *Tieck* herführende Umarbeitung gehalten, als an das 1775 gezeichnete Profil *Schmoll's*, nach dem später (1776)

Chodowicki seinen in Mund und Auge total verzeichneten Stich ausführte. Während sich Kaulbach wenig um Porträtfähigkeit kümmerte und nur den Apollotypus in Gestalt und Pose nach bekannter Schablone zur Darstellung brachte, hat Friedrich in seinem anmutigen Sittenbilde sowohl den auf blinkendem Stahle daherfahrenden dunkelkläugigen Goethe wie die im Stuhlschliffen sitzende Maxe, die Lotte von Werther's zweitem Teile, sowie die Frau Aja den zeitgenössischen Bildern getreu abgelautsch.

In den ersten zehn Jahren des Weimarer Aufenthaltes war der Dichter dem Angesichte der Welt gänzlich entrückt; es war die schönste Zeit seines Lebens, reich an innerer, arm an äußerer Hervorbringung. Sein Genius bereitete sich zu hohem Fluge und verbarg sich ganz dem Auge der Welt. Während dessen schufen Meisterhände bedeutende Werke bildender Kunst, die uns sein Antlitz in jener Zeit überquellender Jugendlust, aber auch der beginnenden Sättigung und Klärung zeigen, in jener Zeit, der Wanderers Nachtlied entstammt: „Der du von dem Himmel bist“ und sein „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut.“ Das erste bedeutende Bildnis jener Zeit ist das Ölgemälde von *Melchior Krauss* aus dem Jahre 1776. In fast ganzer sitzender Figur, leicht nach links gewendet in den Stuhl gelehnt, den linken Arm auf einen Tisch gestützt, hält der Dichter in der Rechten ein Blatt mit einer Silhou-

ette. Wie auf den übrigen Krauss'schen Bildern erscheint der Kopf im Profil und das Haar in breiter Tolle und starker Wulstlocke über dem Ohre. Das Urteil Bertuch's in einem Briefe an Chodowiecki: „Es ist nur ein einziges historisches Porträt von Goethe, das ganz *er* ist. Die Herzogin-Mutter besitzt es; Herr Krauss aus Frankfurt hat es für sie gemalt“, sowie die Worte der Frau Rat in dem Briefe an die Herzogin Amalie, in dem sie sich für die Kopie des Bildes bedankt, fordern zu eingehender Betrachtung der Züge auf.

In die Zeit von 1778–80 fällt die Modellirung der ersten fünf trefflichen Büsten durch *Martin Klauer*, deren Feststellung Zarncke erst nach mannigfachen Reisen, wiederholter Veranstaltung von photographischen Aufnahmen und einer umfangreichen Korrespondenz gelang.

(Schluss folgt.)

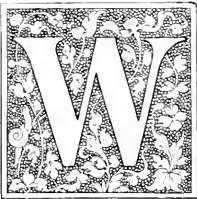


Stich von HERMANN BAISCH.



Hermann Baisch

HERMANN UND OTTO BAISCH.



WEDERUM hat die Karlsruher Künstlerschaft einen herben, unersetzlichen Verlust zu beklagen. Wie Karl Hoff, ist auch *Hermann Baisch* vor der Zeit, aus vollem Schaffen heraus plötzlich dahingerafft worden; der Genialsten und Besten einer ist mit ihm aus unserer Mitte geschieden. Doch nicht uns allein, Baisch gehörte dem ganzen deutschen Volke an, dessen politische und künstlerische Entwicklung er mit warmem Herzen verfolgte und in dessen Kunstgeschichte er stets einen ehrenvollen Platz behaupten wird. Die in den Tagesblättern erschienenen Nekrologe geben Zeugnis von der hohen Wertschätzung, die der Verewigte sich allseitig zu erwerben gewusst, von der allgemeinen Teilnahme, die sein frühzeitiges Ende gefunden hat. In der Schilderung der Lebensumstände ist man dabei meist von den Angaben in F. Pecht's Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert ausgegangen, worauf auch hier verwiesen sei und wo auch eine im Ganzen zutreffende Würdigung der künstlerischen

Eigenschaften Baisch's gegeben ist. Wie viel er den Meistern des französischen *paysage intime* verdankt, wie bestimmend der Pariser Aufenthalt von 1868 und die Bekanntschaft mit den Werken der sogen. Schule von Fontainebleau auf ihn gewirkt hat, ist von Baisch selbst stets dankbar anerkannt worden. Er durfte sich rühmen, einer der Ersten gewesen zu sein, die die französische Freilichtmalerei auf deutschen Boden verpflanzt und eigenartig verarbeitet haben. Ein glückliches Geschick ist es zu nennen, dass er in München, wohin er zunächst übersiedelt war, in die Bahnen Adolf Lier's geriet, der aus derselben Quelle geschöpft und neben Baisch eine Anzahl gleichstrebender Schüler, Gustav Schönleber an der Spitze, um sich gesammelt hatte.

Den zweiten Hauptfaktor in der Entwicklung des jugendlichen Künstlers bildete das Studium der holländischen Meister und zugleich die Bekanntschaft mit der daffumflossenen, stimmungsvollen Landschaft in der Heimat eines Cuyp und Potter. Wie eine Offenbarung wirkte auf ihn der eigenartige und anspruchslöse Reiz jener Gegenden, deren natürliche lebende Staffage in seinen Bildern all-

müßlich einen immer breiteren Raum einzunehmen begann, so dass er bald zu den ersten Tiermalern Deutschlands gerechnet werden konnte. Die meisten kennen in Baisch nur den Tiermaler, und auch R. Muther hat geglaubt, ihm den Vorwurf einer gewissen Eintönigkeit in dieser Beziehung nicht vorzuenthalten zu sollen. Wie ungerechtfertigt diese Beurteilung ist, zeigt sich gerade jetzt, nachdem die treue Freundeshand Schönleber's hervorgesucht und übersichtlich vereinigt hat, was sich an Skizzen, Entwürfen und Studien aller Art in den Mappen und Schränken des Verewigten vorfand. Hier überblickt man so recht alle Seiten dieser so mannigfaltig veranlagten Künstlernatur. Land und Meer, Heide und Moor, Wiese und Wald, Feld und Au, alle Gebiete des Naturlebens erfasste sein Auge mit gleicher Liebe, wusste sein Pinsel mit gleicher Treue auf die Leinwand zu zaubern. Daneben herrliche Tierstücke voll Leben und Beobachtung. Ein Künstler, der Bilder von so verschiedenem Charakter wie „Die Tauholer“ der Berliner Nationalgalerie oder die jüngst auf Befehl des Großherzogs aus dem Nachlasse des Künstlers für die Karlsruher Kunsthalle erworbene „Heimkehrende Kinderherde im Frühling“ hervorbringen konnte, sollte billigerweise vom Vorwurfe der Einseitigkeit verschont bleiben. Baisch nur nach seinen Tierstücken beurteilen, heißt den landschaftler Baisch verkennen, der es wie wenige mit den Zeitgenossen verstanden hat, beide Elemente seiner Kunst zu verschmelzen. Treu und sichtlich, wie das Wesen des Mannes, war seine Kunst. Hierin beruht denn auch seine hohe Bedeutung als Lehrer der heranwachsenden akademischen Jugend. Gerade in jetziger Zeit, wo alles in Gährung und Umschwung begriffen

ist, wo unter der Flagge des Pleinairismus, Impressionismus etc. so manche traurige Ware in den Hafen der Kunst eingeschuggelt wird, gerade heutzutage sind Künstler wie Baisch als Leuchttürme im akademischen Leben unentbehrlich und doppelt schwer zu ersetzen, wenn ihr Licht erloschen ist.



STUDIE VON HERMANN BAISCH

Den berechtigten Bestrebungen der Modernen gegenüber hat sich Baisch niemals ablehnend verhalten; war er doch selbst, wie erwähnt, einer der Ersten, der Luft und Licht in die dumpfen Atelierräume hineinließ und seine Bilder im Freien gemalt hat. Sein feines künstlerisches Empfinden, seine wahre und offene Art machten ihn aber von vornherein zu einem ausgesprochenen Gegner aller Übertreibungen und jenes markt-schreierischen Künstlertums, das nur eine Parole kennt: Aufsehenregen um jeden Preis. Seine Werke waren der lebhafteste Protest dagegen, und seine Schüler haben ihn verstanden. In diesem Geiste hat er während seiner zwölffährigen Tätigkeit an der Karlsruher Kunstakademie segensreich gewirkt, und kein Auge blieb thränenleer, als Fritz Kallmorgen am offenen Grabe in schlichten, tief empfundenen Worten der unanlöschlichen Dankbarkeit aller derer Ausdruck gab, die in Baisch den Lehrer, Freund und Berater verloren haben. Und doch, was uns von ihm geblieben, ist wahrlich nicht wenig: es ist die Erinnerung

an einen guten Menschen und trefflichen Künstler, es ist die Freude an seinen Werken, die ihren Schöpfer überleben.

Dr.

* * *

Über den Brüdern *Otto* und *Hermann Baisch*, deren Kunst so sonnig und heiter war, hat ein dunkles Verhängnis gewaltet. Sie, die im Leben



eng und innig mit einander verbunden waren, sind im Tode schneller vereinigt worden, als es der Überlebende der Brüder geahnt haben mochte. Als man das Grabmal des älteren in Stuttgart einweihete, traf den jüngeren der Hauch des Todes. Er wurde ein Opfer der Pietät, der Dankbarkeit gegen den Bruder, der einst in schwierigen Zeiten durch rüstige Thätigkeit der des Ernährers beraubten Familie den Kampf ums Dasein erleichtert hatte. Das Grabdenkmal auf dem Friedhofe in Stuttgart erhält nur einem kleinen Kreise teilnehmender Freunde und Berufsgenossen des dahingeschiedenen Dichters und Journalisten, der zuletzt in Stuttgart die Zeitschrift „Über Land und Meer“ leitete, die Erinnerung an einen ungemein vielseitigen, dichterisch und künstlerisch gleich begabten, aber immer auf Bescheidenheit und Resignation gestimmten Mann. Sein Gedächtnis aber auch der großen Gemeinde aller Freunde echter Poesie und Kunst bewahrt zu haben, ist eines der letzten Verdienste des Malers Hermann Baisch, das uns heute bereits im Lichte eines Vermächtnisses erscheint.

Die angestrenzte Thätigkeit eines Redakteurs zweier großer Wochenschriften, die der Litteratur und der Kunst zugleich gewidmet sind, hatte Otto Baisch zwar nicht völlig von eigenem poetischen Schaffen ferngehalten, ihn aber nicht dazu kommen lassen, das in den wenigen Stunden glücklicher Stimmung und fruchtbarer Muße Entstandene zu sichten, zu ordnen und zu einem Strauße zusammenzubinden. Erst im letzten Sommer seines Lebens kam er dazu, eine Auswahl aus seinen Gedichten und Liedern zu treffen, und da er immer bestrebt war, eine Kunst durch die andere zu ergänzen, bat er seinen Bruder Hermann, seine dichterischen Empfindungen, die zugleich den Reiz des Musikalischen hatten, mit Zeichnungen zu begleiten, in denen sich gewissermaßen die dichterische Stimmung mit dem Naturobjekt zu einer vollkommenen Einheit verschmelzen sollte. Die ersten Proben der Zeichnungen seines Bruders gefielen Otto Baisch so gut, dass er

sich mit dem angeschlagenen Ton einverstanden erklärte. Die Vollendung hat er nicht mehr erlebt, da ihn ein plötzlich aufgetretenes Leiden am 18. Oktober 1892, im Alter von 52 Jahren, in wenigen Tagen aufrief. Mit um so größerer Eifer widmete sich Hermann Baisch der Aufgabe, dem letzten Vermächtnis des Bruders eine künstlerische Erscheinungsform zu geben, die noch über die Wünsche des Verstorbenen hinausging. Zu Weihnachten vorigen Jahres gab die deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart, der Otto Baisch die letzten sieben Jahre seiner Thätigkeit gewidmet hatte, unter dem Titel: „Lieder und Sinsprüche“ von *Otto Baisch* ein kleines Prachtwerk heraus, dessen vornehmster Schmuck die Federzeichnungen und Radirungen von Hermann Baisch bilden.

Hermann Baisch war bis dahin als Radierer nur wenig hervorgetreten. Wie wir aus den Blättern, deren eines wir diesen Zeilen beigeben, ersehen, hält Baisch sehr glücklich die Mitte zwischen der älteren Richtung, die sich in der Detailirung nicht genug thun kann, und der modernen Originalradirung, die mit wenigen Nadelrissen nur den Gedanken und



Studie von HERMANN BAISCH

die Umrisse der Landschaftsformen angeht und die Anfüllung des Gerippes mit Blut, Fleisch und Leben dem Ätzwasser, der Farbe und dem Geschick des Druckers überlässt. Einige der Radirungen von Hermann Baisch haben sogar etwas von der malerischen Weichheit der Lithographie, die ihrer Wirkung nur zum Vorteil gereicht. Die Lithographie war die Kunst des Vaters gewesen, und ihr waren auch die Söhne nicht fremd geblieben. Otto Baisch hatte Jahre lang als Lithograph gearbeitet, ehe er sich, freilich zu spät, um darin seinen letzten Beruf zu finden, der Malerei widmen konnte, und Hermann Baisch hat von Vater und Bruder ebenfalls die ersten Handgriffe und Ausdrucksmittel der Kunst gelernt, bevor er sich, darin der Glücklichere der beiden, auf der Kunstschule in Stuttgart zum Maler ausbilden konnte.

Obwohl sie sich beide viel in der Welt herum-

getrieben haben, ist ihnen das Erbteil der Eltern, das frohgemute schwäbische Temperament, treu geliebt: dem einen in der nüchternen Luft eines Berliner Redaktionsbureaus und auf den sonstigen steinigten Pfaden des deutschen Journalismus, dem anderen auf seinen häufigen Studienreisen nach Holland, aus dessen Viehtriften, Kanälen, Dünen und Strandebenen Herrmann Baisch viel goldig und silbern funkelnde Poesie herausgeschlagen hat. Wie ein-

mütig sich die Brüder in ihrem Naturempfinden zusammengedacht und gelebt hatten, dafür ist ihr gemeinsames Werk, dessen Hauptbestandteil eine lyrisch-malerische Schilderung der vier Jahreszeiten „Im Kreislauf des Jahres“ bildet, ein psychologisch, poetisch und künstlerisch gleich fesselndes Denkmal, das in der deutschen Litteratur bis auf weitere, willkommene Nachahmung vereinzelt dasteht.

A. R.

EIN HOLLÄNDISCHES REGENTENBILD VON ALLART VAN LOENINGA.¹⁾

MIT ABBILDUNG.



CHT Personen sind es, welche uns der Middelburger Meister Allart van Loeninga im Jahre 1635 n. Chr. in feierlicher Sitzung vorführt. Wir sehen Männer von germanischem Schrot und Korn, wettergebräunte Seekapitäne aus einem der am weitesten nach Westen vorge-

schobenen Plätze Hollands, die unter ihrem Bürgermeister, dem dreiundsiebenzigjährigen Marcus de la Palma, welcher von 1607 bis 1640 nicht weniger als zwölfmal, nämlich 1607 das erste, 1610 das zweite und 1640 das letzte Mal, innerhalb des Ratskollegiums den verantwortungsvollen Posten eines dirigirenden Stadt- oberhauptes von Middelburg einnahm, am grünen Tisch zusammengesetzten sind, um ihre herkömmliche Gildensitzung zu halten. Sie haben ihr Festgewand von Sammet und Seide angelegt, und breite Mülsteinkragen von tadelloser Fältelung und Sauberkeit decken den Hals. Der Bürgermeister sitzt in einem schön geschnitzten und mit einem Purpurkissen belegten Stuhl links im Bilde, ein feiner durchgeistigter Kopf, ernst und milde blickend, von blasser Hautfarbe, ein erfahrener alter Rechtsgelehrter, von Jahre 1562 her am Leben und zuletzt alt und grau geworden in den Sturmzeiten der holländischen Geschichte. Man sieht es ihm an, dass das,

was er erlebt hat, nicht von gewöhnlicher Art war. Hinter seinem Stuhl steht der Knappe oder Diener der Schiffergilde, Gillis Gysbrecht Potter, auch er ein Charakterkopf. Wer weiß, ob er nicht mit seinen Herren, den Seekapitänen, manchen Strauß zu Wasser und zu Lande ehrlich geteilt hat; denn ebenso fest und tüchtig, ebenso weiterfahren und wettergebräunt wie diese, schaut auch er ins Leben. Und nun folgen nach rechts hin seine Herren, sog. privilegierte Beirt- oder Rangschiffer von Middelburg, in deren Händen der Seeverkehr der Vaterstadt lag. Was für prächtige vertranenswürdige Männer voll Kraft und Intelligenz, dazu gesegnet mit derben Händen, die anscheinend auch der schwersten Arbeit nicht aus dem Wege gingen! Richtige Helden der Nordsee! Der erste neben dem Bürgermeister heißt Dirk Wouters, ein Mann mit dunkelblondem Haupt- und Barthaar, der ungefähr fünfzig Jahre zählen mag. Ihm folgt der ältere Joost Direksen mit kurz geschorenem, dicht gewachsenem, aber längst eisgrau gewordenen Haupt- und Barthaar, eine ehrliche Haut mit trenen blauen Augen. Und was für Fäuste sind es, über die er verfügt! Neben ihm sitzt ein stattlicher jüngerer Mann mit dunkelbraunem Haupt- und Barthaar, es ist Tuenis Pen. Diesem folgt Jan Stevens, das wenigst anziehende und doch eines begründeten Selbstgefühles nicht entbehrende Gesicht. Diese bisher erwähnten vier Schiffer sitzen jenseits des mit grüner Tuchdecke versehenen Tisches, auf dem ein rot geschnittenes aufgeschlagenes Gildenbuch, ein zimmernes Tintefass, ein Stempel oder Siegel und einige Gold-

¹⁾ Das Bild ist auf Eichenholz gemalt, 1,02 hoch und 2,10 breit.

Inkaten liegen; der nun folgende fünfte Kapitän, Rein Tuennis, sitzt diesseits des Tisches auf einem ähnlichen Stuhl, wie ihn der Bürgermeister hat. Sein Haupt ist kahl geworden, aber sein hellblonder Schnurr- und Backenbart stehen ihm vortrefflich, und aus einem wohlgebauten Kopf schauen so kluge Augen heraus, dass man ihm wohl eine besondere Bedeutung in der Gilde zutrauen möchte. Als jüngstes Mitglied der letzteren erscheint endlich Joost Pen mit braunem Haupt- und Barthaar. Er wird ein naher Verwandter, vielleicht gar ein Bruder des Tuennis Pen sein, wenn die Ähnlichkeit nicht trügt.

Die Schütter-, Regenten- und Regentessen-Bilder sind und bleiben mit Recht der Stolz der holländischen Städte. Diese Bilder sind Zeugen und Zeugnisse jener wichtigen Zeit, in welcher das kleine Land an der Entwicklung der Weltgeschichte den größten Anteil hatte und der neueren Kunst ihre Bahnen anwies. Kein Wunder, dass diese Schätze heute mit Argusaugen gehütet werden.

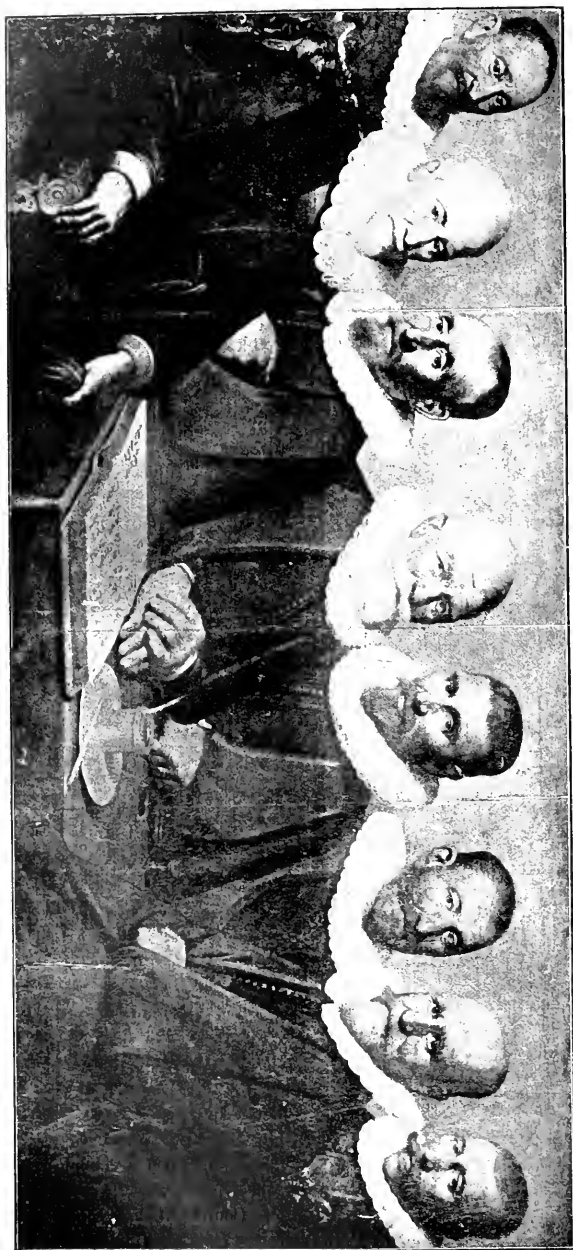
Wie ist es denn aber gekommen, dass Middelburg dieses Bild, welches einstmals in seinen Mauern war und das einen der besten und stolzesten Stände von Hollands Land und Leuten, den der Seekapitäne repräsentirt, aus seinen Fingern ließ?

Die näheren Umstände können hier nicht angegeben werden, weil sie dem Verfasser dieser Zeilen nicht bekannt sind. Gewiss aber war einer der Gründe der Nichtbeachtung des Bildes der, dass bis vor kurzem Niemand wusste, wer die Dargestellten seien und wer das Bild gemalt habe. Als ein durch vielmaliges Überfirnissen dunkel und schmutzig gewordenes, auf seiner rechten Seite hie und da auch übermaltes Bild kaufte es der Vorstand des Rotterdamer Kunstklubs, Herr Joseph de Kuyper. Dieser erzählte mir davon, und ich empfahl es dem Herrn Ferdinand Meyer anzuvertrauen, einem mit der Großherzoglichen Museumsverwaltung vielfach in Verbindung stehenden, tüchtigen und gewissenhaften Künstler, der sich die bei uns befolgten Reinigungs- und Restaurirmethoden vollkommen zu eigen gemacht hat. Das geschah im Sommer vorigen Jahres. Die Reinigung gelang vorzüglich, und dabei kam alles nur Wünschenswerte zum Vorschein. Die schwarze Hinterwand, auf welcher die Köpfe wie undeutliche Flecke erschienen, entpuppte sich als ein wohlhalterner hellgrauer Hintergrund, von dem sich die Köpfe leicht und in kräftiger plastischer Wirkung ablösen, und der koloristisch zu dem Schwarz von Sammet und Seide, dem Grün des Tisches, dem Goldbraun der Stühle und dem Rot des Kissens und des Buch-

schnittes ganz vortrefflich stimmt. An den Gewändern kamen die Falten und Knöpfe zum Vorschein, von denen man vorher nichts gesehen hatte. Rechts war die Stuhllehne des Rein Tuennis sowie das Ende des Tisches und der grünen Decke schwarz übermalt worden, sodass man Anfangs nicht wusste, wie Tisch und Gestalten zu einander ins Verhältnis gesetzt seien. Auf den beiden aufgeschlagenen Seiten des Gildenbuches wurden die Namen der Dargestellten vollkommen deutlich, während vorher nur die Jahreszahl 1635 sichtbar war. Das beste aber war, dass die Köpfe von Gillis Gysbrecht Potter, Marcus de la Palma, Dirk Wouters, Joost Dirksen, Tuennis Pen wohl erhalten und nie von einer Retouchirung berührt, zum Vorschein kamen und dass an denen von Jan Stevens, Rein Tuennis und Joost Pen die Beschädigungen so geringfügiger Art waren, dass auch sie in der Ursprünglichkeit der Wirkung keine Einbuße erlitten haben. Dazu fand sich oben links der volle Name des Malers A. v. Loeninga (das A. V. L. in Ligatur). Kurzum, die Restaurirung des Bildes hatte einen so glücklichen Erfolg wie er selten vorkommt.

Mit dem Namen des A. van Loeninga aber ergab sich der erste Anhalt zur näheren Bestimmung des Bildes. Freilich wusste man bis dahin von dem Meister gar nichts. Die zeitgenössischen Kunstschriftsteller haben ihn übersehen, und infolge davon existirt er bis heute in keinem unserer Lexika. Aber eine Viertelstunde nach der Aufindung seines Namens hatte ich ihn bereits im Obreen'schen Archiv gefasst. Dort hat er in dem von dem fleissigen Bredius veröffentlichten Gildenbuch von Middelburg seinen Platz. Vgl. Bd. VI (1884—1887), S. 170, 172, 174, 175, 178, 263. Darnach gehört er bereits im Jahre 1639 zum Vorstand der Lukasgilde, ist 1640 zum erstenmal, 1647 zum zweitenmal Dekan, und zählt in einer Rechnung der Gilde, welche vom 5. Januar 1649 bis zum letzten November 1650 läuft, bereits zu den Toten.

Ein Regentenbild von einem Middelburger Meister ließ denn auch sofort vermuten, dass das dargestellte Kollegium der Stadt Middelburg angehören müsse. Ich sprach diese Vermutung in der Zeitschrift „Oud-Holland“ 1892, S. 131 aus, und die sofort von Herrn Stadtarchivar M. H. van Visvliet angestellten Nachforschungen im Middelburger Archiv ergaben alle nur wünschenswerte Bestätigung. Vgl. Middelburg'sche Courant 1892, N. 168 und 200; Nieuwe Rotterdam'sche Courant 1892, N. 309. Herr M. H. van Visvliet fand die Namen des Bürger-



Regentenbild von Allart van Loeninga.

meisters, der Schiffer Wouters, Stevens, Teunis, Pen und des Dieners der Schiffergilde und zwar letzteren mit dem vollen Namen Gillis Gysbrecht Potter, während im Bilde auf der aufgeschlagenen Seite des Buches nur Gillis Gysbrecht zu lesen ist. Er fand ferner, dass die Gilde bis zum Jahre 1646 hin jedesmal den dirigirenden Bürgermeister zu ihrem Dekan machte, während sie vom Jahre 1646 an ihren Dekan aus sich selber erwählte. In der That alle nur wünschenswerte Aufklärung.

Sehen wir die Kunst des Loeninga näher an, so finden wir, dass sie der des Miereveld am verwandtesten ist und dass er in die Gruppe jener Meister der ersten Hälfte des XVII. Jhdts. gehört, als deren Chorführer der letztgenannte gilt. Jedoch zeigt er sich auch von dem Geiste der etwas jüngeren Porträtistenschule berührt, deren hervorragendste Führer Frans Hals und Rembrandt sind. Gediegene Zeichnung und Modellierung der Köpfe, wie Miereveld sie in seinen besten Werken erstrebt, ist auch Loeninga's Eigenart, dabei eine eindringende Charakteristik in echt germanischem Sinne. In Nebensachen — als solche sieht er auch die Hände an — ist er derbe. Auch Miereveld ist oft recht derbe. Dass aber Loeninga nach Art der Jüngeren seiner Zeit auch mit leichter und flotter Hand die Formen zu beherrschen vermag, beweist er besonders in den drei letzten Köpfen rechts. Weit mehr als die ersten fünf Köpfe erinnern diese an die geschickte Art des Frans Hals, man denkt bei ihnen unwillkürlich an das erste große Bild des letzteren im Museum zu Haarlem vom Jahre 1616, ja, es sieht fast aus, als ob der Maler mit ihnen im Punkte der Technik etwas Besonderes habe beweisen wollen. Jedoch ist dieser

Unterschied in der Behandlung für die Gesamtwirkung durchaus nicht störend. Die koloristischen Vorzüge des Werkes sind oben bereits hervorgehoben. Loeninga ist ein Meister, über dessen kunstgeschichtliche Auferstehung man sich freuen kann. Er wird ohne Zweifel noch andere tüchtige Porträts in großer Zahl geschaffen haben, die zur Zeit entweder ohne oder mit falschem Namen in den Sammlungen hängen. Hoffentlich trägt das wieder aufgedundene beglaubigte und datierte Werk des Meisters dazu bei, mit Irrtümern aufzuräumen, die auch dem

Material der neueren Kunstgeschichte in übergroßer Masse anhaften. Zu diesem Zwecke wäre es gut, wenn Holland das Werk festhielte. Denn dort giebt es immer noch die meisten Porträts, welche „unbekannt“ sind und ihrer Bestimmung harren, dort werden auch ohne Zweifel noch Werke des Loeninga sein, die Niemand kennt. Sollte Holland seine Mittelburger Seekapitäne samt ihrem feinen und klugen Bürgermeister Marens de la Palma, ohne sich zu rühren, ins Ausland fahren lassen? Hoffentlich nicht Schwerin. FRIEDRICH SCHLIE.

DIE HOLZBAUKUNST NORWEGENS IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART.¹⁾

MIT ABBILDUNGEN.



ÜR Alles, was mit dem Holzwerk und Holzbau, den Kindern des Waldes, irgendwie zusammenhängt, lebt in uns Deutschen, wie in den stammverwandten Skandinaviern, eine durch tausendjährige Überlieferung bewahrte Vorliebe.

Der Binnenländer, der aus Balken und Brettern sich sein Haus zimmert, und der Seefahrer, der die gebogenen Balken und Bohlen zum Boote zusammenfügt: sie beide sind Meister einer uralten, echt volkstümlichen Kunst, die in phantastisch verschlungenem Schnitzwerk und Malerei ihre nicht minder primitiven und eigenartigen Verzierungen besitzt.

Wiederholt haben deutsche wie skandinavische Forscher, Gelehrte und Künstler, den Denkmälern dieser Gattung ihr Studium zugewendet. Das bekannte Werk von *Dahl* (1837) gab den ersten Anstoß. Unter den Nordländern hat zunächst *Nicolaysen* grundlegende Arbeiten über den Gegenstand geliefert (1854—80). Es folgten die geistvollen Bemerkungen *Scuper's* im „*Stil*“ (1863), die verdienstlichen Vorträge von *Lehfeldt* (1880) und eine Reihe

von *Spezialschriften* und *Abhandlungen*, zu denen auch diese Zeitschrift ihr Kontingent gestellt hat.

Aber das Hauptverdienst um die wissenschaftliche Bearbeitung aller in das Gebiet der nordischen Holzarchitektur einschlägigen bautechnischen und baugeschichtlichen Fragen erwarb sich der erstgenannte Herausgeber des vorliegenden trefflichen Werkes, der Professor der Kunstgeschichte an der Universität Christiania, Dr. *L. Dietrichson*. Er bereicherte vornehmlich die Litteratur über die *alten Holzkirchen* Skandinaviens mit einer Anzahl selbständiger Forschungsergebnisse, die teils in besonderen Abhandlungen, teils in schwedischen, norwegischen und französischen Zeitschriften erschienen sind, und dehnte dann seine Studien auch auf das Gebiet der *profanen Holzbaukunst* des Nordens und auf deren Fortleben in der *Gegenwart* aus, um schließlich das Gesamtergebnis dieser Arbeiten dem Publikum in einer *deutschen* Ausgabe vereinigt vorzuführen. Als Präludium zu derselben darf der hochinteressante Vortrag gelten, den uns Dietrichson letzten Herbst auf dem kunsthistorischen Kongress in Nürnberg hielt und der in der Münchener „Allgemeinen Zeitung“ sowie im „*Offiziellen Bericht*“ über die Verhandlungen des Nürnberger Kongresses zum Abdruck gekommen ist. Was dort in Kürze zusammengefasst war, erscheint in der vorliegenden Publikation ausführlich begründet, durch einen reichen gelehrten und künstlerischen Apparat erläutert,

1) Von Prof. Dr. *L. Dietrichson* und Architekt *H. Munde* in Christiania. Mit einer Übersichtskarte und 31 Tafeln, sowie über 290 Textabbildungen. Berlin, Schuster & Buchf., 1893. Fol. M. 45.—

in ebenso wissenschaftlich musterhafter wie schriftstellerisch ansprechender Form.

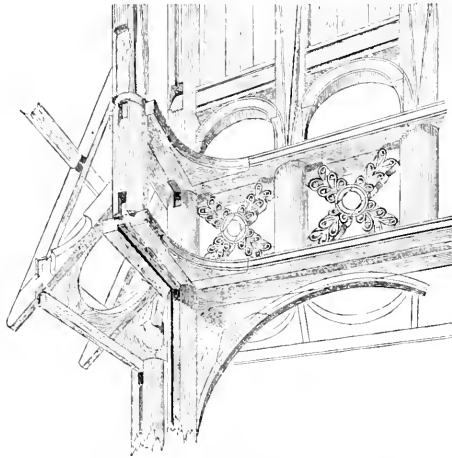
Das Werk zerfällt in drei zu einem Bande vereinigte Teile. Der erste derselben ist eine Übersetzung und teilweise Neubearbeitung des Werkes über die nordischen Holzkirchen, welches der Verfasser unter dem Titel „De norske Stavkirker“ herausgegeben hat. Die Bearbeitung ist durch Beigabe von fünf Tafeln mit Portabildungen wesentlich bereichert, dagegen im Text nicht unerheblich gekürzt. Manche nur für den Norweger interessante baugeschichtliche Einzelheiten sind weggeblieben. Es werden uns nicht die sämtlichen, ohnedies meist verschwundenen Holzkirchen des Landes im Detail vorgeführt. Für den Spezialforscher, der mehr verlangt, als die deutsche, übersichtliche Behandlung bieten konnte, bleibt daher für diesen Teil immer noch das norwegische Originalwerk Dietrichson's eine wichtige Quelle. — Der zweite Teil der deutschen Publikation, welcher von dem „profanen Holzbau der Vergangenheit“ handelt, sowie der dritte, über „Die norwegische Holzbaukunst der Gegenwart“, erscheinen hier zum erstenmal. Für diese Teile darf bei unserem deutschen Publikum ein besonderes Interesse vorausgesetzt werden, vornehm-

lich seitdem Se. Maj. der Kaiser Wilhelm II. sein Augenmerk der altherwürdigen Bauweise zugewendet und dies durch die in seinem Auftrage von dem norwegischen Architekten *H. Mønsth* in Rominten und bei Potsdam ausgeführten Holzbauten betätigt hat. Diese gelungenen Nachbildungen altnordischer Muster und andere Werke verwandten Stils aus neuester Zeit, norwegische und deutsche, werden uns von Dietrichson in Bild und Wort vorgeführt, und zu ihrer Erläuterung und geschichtlichen Würdigung die Studienergebnisse der norwegischen Forscher über den nordischen Holzbau profaner Gattung in klarer Übersicht beigelegt. Namentlich die hier zum erstenmal erscheinende Entwicklungsgeschichte des norwegischen Bauernhauses ist als ein

sehr wertvoller Abschnitt dieses Teiles zu begrüßen. Es ist nun vor allem nötig, sich in *technischer* Hinsicht auf dem ausgedehnten Gebiete zu orientieren, und streng zu scheiden, was in früheren deutschen Werken über den Gegenstand vielfach mit einander verwechselt worden ist: *Blockbau* und *Fachwerkbau*. Beide Arten waren in Norwegen schon in vorhistorischer Zeit heimisch, aber so, dass „der Fachwerkbau hauptsächlich die *kirchlichen*, der Blockbau aber die *weltlichen* Gebäude umfasste“.

Von den im Fachwerkbau errichteten alten Holzkirchen des Landes, die nach Hunderten zählten, sind die bekanntesten, noch heute vorhandenen die von Urnes, Borgund, Hitterdal und Hopperstad, ferner die versetzten von Wang (jetzt in Schlesien),

Gol (jetzt bei Christiania) und Fortun (jetzt bei Bergen). Sie stammen sämtlich aus dem 12. und 13. Jahrhundert und zeigen im wesentlichen genau das Schema der romanischen Basilika, aus dem Stein ins Holz übersetzt. Nur das Querschiff fehlt, und die Säulen sind nicht nur der Länge, sondern auch der Breite nach um das Mittelschiff herumgestellt, um der Konstruktion nach allen Seiten hin eine gleichmäßige Festigkeit zu geben. Als Grundsätze bei der Konstruktion dieser Fachwerk- oder Stabkirchen



Triforium.

Aus Dietrichson und Mønsth: Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, Schuster & Bafsch. 1893.

— wie die Norweger sie nennen — dürfen folgende gelten: „1) alle Hauptverbindungen sind durch *Einspannen* und *Einzapfen* (nicht durch Nägel) hergestellt, und 2) alle Teile sind durch bald liegende, bald stehende rundbogige Bugverbindungen (nicht durch Schrägstreben) abgesteift.“ Auf diese Weise haben die Eigentümlichkeiten und Vorteile des Holzmaterials ihre zweckentsprechende Verwendung gefunden; der ganze Bau bindet sich gleichsam selbst und wächst wie zu einem lebendigen Organismus zusammen. Ein norwegischer Architekt erzählte dem Verfasser von einem Sturme, den er in einer solchen Stabkirche erlebte. „Zuerst,“ sagte er, „knisterte es so gewaltig in den Fugen, dass ich glaubte, die alte Kirche würde über meinem

Köpfe zusammenstürzen; nachdem aber der Sturm einige Zeit getobt hatte, wurde es in den Wänden ganz stille, während der Sturm fortraste; alle Teile waren in der richtigen Lage zur Ruhe gekommen.“

Die ganze Konstruktion ist im Grunde genommen nichts anderes als eine Schiffskonstruktion. Der über die Kirche gespannte „Kielbogen“ mit den Untersparren und dem Querbalken, der die Sparren und Wände auseinanderhält, entspricht vollkommen der umgekehrten Form des Wickerschiffes. „In Nordland legen arme Leute noch heute ein altes Boot als Dach über ihre Hütte.“ — „Die Leistenprofile der Stabkirchen kommen noch heute in den Booten der norwegischen Fischer vor, und die Vorrichtung unter den Säulen, um dieselben in die Schwellen einzuzapfen, hat ihre Form der ähnlichen Vorrichtung des im Schiffe aufzurichtenden Mastes entlehnt.“ — „Darum war es auch so natürlich, die Stabkirchendächer mit den Drachenköpfen, die man den Stevengestalten der Schiffe entnahm, zu schmücken.“

Dazu kommt dann die namentlich an den Portalen üppig entwickelte Flächenornamentik. Es sind einesteils die Bandverschlingungen der irischen Miniaturen und die Fabeltiere, „die schon die heidnische Zeit des jüngeren Eisenalters kannte“; anderenteils kommt dazu „um 1150 das bekannte anglo-normannische Blätterwerk, worin sich gewaltige Flügeldrachen verkriechen“; drittens grüßen uns von den Portalen herab sogar bisweilen „die alten, von dem Volke geliebten heidnischen Recken, Sigurd der Drachen-

töter und die übrigen Nibelungen, die eine kluge Toleranz der Geistlichkeit dem halbheidnischen Volke gegenüber duldete.“



Portal der Kirche zu Hemsedal in Hallingdal, Stift Christiania.
(Universitätsmuseum zu Christiania.)

Aus Dietrichson und Munthe: Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, Schuster & Büf-fel. 1893

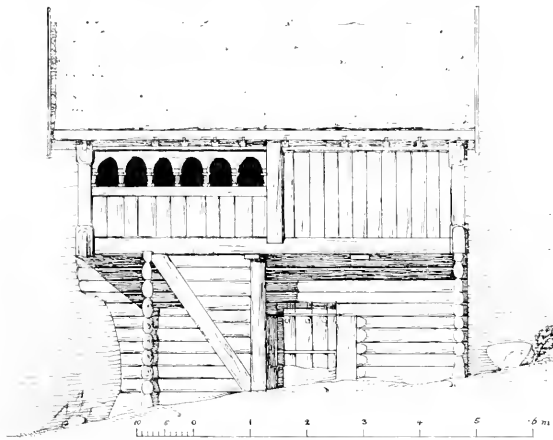
Damit haben wir nun auch für die Beurteilung des norwegischen Holzkirchenbaues in *geschichtlicher* Hinsicht den richtigen Standpunkt gewonnen. Es steckt in ihnen, sowohl was das Grundschemata als auch was die Erscheinung betrifft, manch fremdländischer Zug, der mit der christlichen Religion von *Westen* her dem Volke zugekommen war. Aber die Konstruktion dieser Kirchen ist grundnational, wie der Holzbau überhaupt, und die Norweger haben es verstanden, alle ihnen von außen zugebrachten Elemente dem Holzbau stilistisch anzupassen, sie ihrer nationalen Bauweise einzufügen.

Nicht minder national als der Fachwerkbau der norwegischen Kirchen ist der Blockverband der nordischen Profanbauten. Die Urform der letzteren ist das *Bauernhaus*, wie es sich seit der Zeit der Christianisierung des Landes ums Jahr 1000 bis in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts teils in der Litteratur, teils in erhaltenen Beispielen verfolgen lässt. Der Hauptbestandteil desselben ist die große Halle mit offenem Dachstuhl und Herd in der Mitte. Die Halle heißt „Stube“, und bei ihrer Bedeutung für das Ganze ist es natürlich, dass „Stube“ und „Haus“ oft identisch erscheinen. „Die Hallen des Königs und die Stuben des Bauern unterschieden sich nur durch Anzahl, Ausstattung und Geräumigkeit, nicht aber in der Form der Anlage. Somit giebt uns die Schilderung der Bauernstube zugleich eine lebendige Vorstellung von den alten hölzernen Königshallen Norwegens.“

Der Bau derselben ruht nicht auf einer zusammenhängenden Grundmauer, sondern auf einzelnen großen Steinen, die nur da gelegt sind, wo zwei Mauern zusammenstoßen. Außer der großen Halle umfasste der Bau mindestens ein Nebenzimmer, einen Flur und den Laufgang, der sich an zwei Seiten des Hauses hinzog. Über den Nebenräumen lag

ein kleines Giebelzimmer. Das Sparrendach des Hauses war mit Brettern, Rinde und Torf, bisweilen auch mit Schindeln gedeckt. An den mit Moos oder mit wollenem Zeug gedichteten Wänden der Halle standen feststehende Bänke, mit Erde gefüllt. Hinter den Bänken öffneten sich bisweilen feste Schlafstellen in der Wand für die zechenden und wohl öfters bezehnten Recken. In der Mitte der langen Wände standen die zwei „Hochsitze“, und vor dem vornehmsten derselben erhoben sich zwei mit Götterbildern geschmückte Säulen. Wenn die Mahlzeit oder das Trinkgelage begann, wurden die sonst an der Wand hängenden Tische auf Gestellen zwischen den Bänken und dem Herdfeuer aufgestellt. Reicher Wandschmuck aus Teppichen und Waffen vollendete den ersten Eindruck der dunkeln, gebräunten Halle.

Eine nicht unbedeutende Veränderung in der Beschaffenheit dieser Bauten ging mit der Einführung einer neuen Heizungsanlage vor sich. Im 11. Jahrhundert trat an Stelle des offenen Herds in der Mitte der in die Ecke der Halle geschobene



Bolsstad.
Aus Dietrichson und Munthe: Die Holzbauskunst Norwegens. Berlin, Schuster & Büfeler. 1893.

„Rauchofen“, ein viereckiger Steinkasten, der die Wärme länger hielt und daher namentlich in dem holzärmeren westlichen Norwegen gebräuchlich wurde. Bei beiden Anlagen, dem Herd wie dem Rauchofen, entweicht der Rauch durch die Öffnung im Dache. Einen Rauchfang zeigt erst die dritte Form der Heizungsanlagen, der sog. „Peis“, ein bis gegen zwei Drittel der Wandhöhe nach vorn geöffnet, oben gewölbter Kamin, dessen Feuer die Stube ausgiebig beleuchtet und heizt. Er kam nach dem Jahre 1600 in allgemeinere Verbreitung. Die Dachöffnung der Halle konnte jetzt geschlossen werden, die Häuser wurden mehrstöckig, auch im Grundriss bereichert; die Wände bekamen Fenster. In Österdalen erhebt sich über dem Fachwerkverschlag ein kleiner Turm, der den Namen „Barfö-

führt. In unserer Zeit endlich gehen die im 15. Jahrhundert mit eisernen Öfen versehenen Bauernstuben in ganz moderne Gutsherrnwohnungen über.

Außer der Mittelhalle war noch das „Loft“ ein sehr charakteristischer Teil der altnorwegischen Blockhausbauten. Der mit „lüften“, „in die Luft heben“ zusammenhängende Name bezeichnet „eine zweistöckige Anlage, deren Untergeschoss als Niederlage für Nahrungsmittel diente, während der obere

„Stab-Bur“, dessen Oberbau auf freistehenden Holzblöcken sich erhob und dessen ganzes Obergeschoss (nicht bloß der Laufgang) in Blockverband weit über das Untergeschoss vorsprang; nur die Vorderseite bewahrte den aus Fachwerk bestehenden Laufgang: „Diese so zu sagen freischwebenden, höchst eigentümlichen Bauten haben deutlich den Zweck, nicht nur die Feuchtigkeit des Bodens, sondern auch nagende Tiere, wie Ratten, Marder und ähnliche,



Kaiserliche Kirche zu Rominten in Ostpreußen.

Aus Dietrichson und Munthe: Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, Schuster & Buchf. 1893.

Stock die Kleidungsstücke und Kostbarkeiten des Hauses, sowie auch an der Wand feststehende Betten enthielt.“ Neben der an der Langseite des Gebäudes befindlichen Thür führte eine Freitreppe zu dem Laufgang des Obergeschosses empor, welcher auf den weit vorspringenden Balkenenden des Untergeschosses ruhte, aus Fachwerk gebildet und in der Mitte gewöhnlich mit Balustrade und Arkadenbögen verziert war. Dem „Loft“ verwandt ist das sog.

von dem Inhalte des Hauses fern zu halten.“ Auch diese Bauten tragen eine reiche und charakteristische geschnitzte Ornamentik, besonders an den Ecksäulen und an den Planken der Thüren. An den älteren Beispielen der letzteren lässt sich der Einfluss der Portalornamente an den Stabkirchen verspüren: die Ecksäulen dagegen und die späteren Portale zeigen die Formen der norddeutschen und holländischen Renaissance.

Im Ganzen betrachtet, offenbart die norwegische Holzbaukunst, in ihrer derben und kühnen Konstruktion wie in ihrer phantastischen und eigenartigen Ornamentik, einen so mächtigen, selbstbewussten Geist, sie gemahnt so eindringlich an das Heldenalter des Volkes und seine von Dichtung und Sage verklärten Reckengestalten, dass es niemanden Wunder nehmen wird, die alte Bauweise heute, in der Zeit des wiedererwachten Nationalgefühls, zu neuem Leben erblüht zu sehen. Die junge Generation der norwegischen Architekten wendet mit wachsendem Erfolg ihr Studium dieser Sache zu. Namentlich *Christie* und *Holm Munthe* haben in Kirchen und Villenanlagen Vortreffliches in der geschilderten Banart geleistet.

Diesen Werken reihen sich nun auch die Bauten an, welche Kaiser Wilhelm durch den letztgenannten Architekten zu Rominten und am Jungferensee bei Potsdam errichten ließ, und welche in mustergültiger Weise darthun, wie die alte, gesunde Art, sich den Forderungen des Materials zu fügen, mit den Ansprüchen des modernen Lebens wohl zu vereinigen ist. In dem kaiserlichen Jagdschloss zu

Rominten ist die Halle wie der Loft zur Anwendung gekommen. Die als Speisesaal dienende Halle zeigt in der Mitte der Schmalwand den wärmenden Peis. Die Loftgebäude dienen als Kavalierrhäuser, Rauchzimmer u. s. w. Offene Balkons und Veranden erinnern an die alten Laufgänge. Die Kapelle ist eine Nachbildung der altnorwegischen Stabkirche. — Das Gebäude am Jungferensee bei Potsdam ist ein in Blockverband hergestellter Bootschuppen.

Dietrichson schließt die Betrachtungen seines Werkes mit einem Hinweis auf die gewaltige Wirkung der altnordischen Sagenwelt und Poesie auf die Dichtkunst und Musik Deutschlands, und meint, dass auch das edle Reis der ehrwürdigen Bauweise seines Vaterlandes unserer heimischen Architektur ein „nicht zu unterschätzendes Element der Frische und Urwüchsigkeit zuzuführen“ im Stande sei. Wir treten seiner Anschauung bei, und empfehlen das Studium der Publikation des nordischen Freundes und Kollegen auch in diesem Sinne dem gesamten deutschen Publikum, nicht nur den Archäologen und Historikern, sondern auch den Architekten und Kunstfreunden, aufs angelegentlichste. *C. v. L.*

FÜHRER DURCH RÖMISCHE GEMÄLDESAMMLUNGEN.



ER Katalog der Kunstschätze der Villa Borghese von Adolfo Venturi bildet den vierten Band in der von demselben Verfasser in der *Collezione Electrice* publizierten Serie von Führern durch römische Sammlungen, von

denen die Gemäldegalerie des Kapitols, die Villa Farnesina und die Vatikanische Bildersammlung bereits 1890 erschienen sind. Venturi hat im Vorwort zu dem Katalog der Kapitolinischen Galerie den Zweck dieser Führer dahin bestimmt, dass sie den Besucher römischer Sammlungen über die eingeleiteten Irrtümer und grundlosen traditionellen Zuschreibungen aufklären, ihn auf die Werke von unbedingtem Werte aufmerksam und mit den neuesten Resultaten der wissenschaftlichen Kritik vertraut machen sollen, um ihn in den Stand zu setzen, sich über die streitigen Punkte selbst ein Urteil zu bilden und somit einen wirklichen Gewinn aus dem Studium

der Kunstschätze zu ziehen. Und jeder, der diese Führer benutzt hat, wird Venturi Dank und Anerkennung zollen für die treffliche und geschickte Lösung dieser Aufgabe, umsoehr, als er frei von jedem Autoritätsglauben mit scharfem Blick wesentlich zur Klärung wichtiger stilkritischer Probleme beigetragen hat. Da die wohlfeilen, gut illustrierten Bändchen leider nicht die Verbreitung gefunden haben, die sie ihrem Werte nach beanspruchen, so möchte es nicht überflüssig sein, gelegentlich des Erscheinens des Katalogs der Borghese-Sammlung mit wenigen Worten auch der wichtigsten von den von anderer Seite ausgesprochenen Attributionen abweichenden Bestimmungen Venturi's in den früheren Führern zu gedenken.

Keine der römischen Sammlungen scheint so reich an Erzeugnissen der ferraresischen Schule wie die Kapitolinische; Venturi lässt in scharfer Kritik nur einen verschwindend kleinen Teil als wirklich der großen Namen würdige Ware gelten. Dem *Dosso Dosso* lässt er nur die große heilige Familie

(Nr. 145), die er mit Recht als eine seiner farbenprächtigsten, grandiossten Schöpfungen feiert, entgegen dem abprechenden Urteil Morelli's; von *Garofalo* erkennt er nur das kleine Madonnenbild (Nr. 41), eine Jugendarbeit unter dem Einflusse seines Lehrers *Boccaccio*, und die tiefgestimmte kleine hl. Familie (Nr. 30) als eigenhändige Werke an. Während er die Einzelgestalten des Nikolaus von Bari (Nr. 87) und des Sebastian (Nr. 79), die von Morelli für frühe Arbeiten *Garofalo's* erklärt werden, im Katalog nur einem dem *Ortolano* nahestehenden Künstler zuweist, giebt er sie jetzt diesem großen Zeitgenossen *Dosso's* und *Tisi's* selbst. In dem anziehenden feineempfundenen Mädchenporträt unter *Giambellino's* Namen (Nr. 207) erkennt *Venturi* eine Arbeit des *Ercolo Grandi*, während *Morelli* an *Amico Aspertini* gedacht hatte. Für das männliche Profilbildnis (Nr. 146), das in der Galerie ganz grundlos auf *Petrarca* getauft und ebenfalls dem *Giovanni Bellini* zugeschrieben ist, nennt auch *Venturi* keinen anderen Meister als dessen Bruder *Gentile*, den schon *Morelli* in Vorschlag gebracht hatte. Und doch kann ich nichts Venetianisches darin finden, vielmehr weisen die scharfe Profilzeichnung, das helle Inkarnat mit den rosa Lichtern, der blaue Grund, die violette Farbe des Gewandes auf einen Florentiner, nur fern auf *Doménico Veneziano* als Vertfertiger hin. Auch *Venturi* ist, wie ich erfahre, unterdessen zu der gleichen Erkenntnis gelangt. Hingegen nicht einem Florentiner aus der Schule *Girolandajo's*, wie *Venturi* nach dem Vorgang von *Crowe* und *Cavalcaselle* annahm, sondern einem Piemontesen und zwar dem *Macrino d'Alba* gehört die früher *Botticelli* zugeschriebene Madonna mit *Nikolaus* und *Martinus* (Nr. 36) an. In Formengebung, Gewandbehandlung und Landschaft stimmt sie durchaus mit den bezeichneten Bildern dieses Meisters in der *Certosa* bei *Pavia* und im Museum zu *Turin* überein.

In dem in knapper Darstellung alles Wissenswerte über den Erbauer und die Baugeschichte der *Villa* bietenden Führer durch die *Farnesina* stimmt *Venturi* in der Scheidung der verschiedenen Schülerhände bei der Ausschmückung des *Psychesaaes* im wesentlichen mit *Crowe* und *Cavalcaselle* überein. Die Frage, ob der Kolossalkopf im anstossenden Raume von *Peruzzi* oder *Sebastiano del Piombo* herühre, — denn an *Michelangelo* hat man doch niemals ernstlich denken können. — bleibt hierbei unentschieden, insofern der Kopf in der That genau dieselben Züge hat wie die Putten *Peruzzi's* an der Decke, nur ins Kolossale vergrößert. Diesem letz-

teren weist *Venturi* den Entwurf und zum größeren Teil auch die Ausführung der gesamten Dekoration des großen Saales im ersten Stock der *Villa* zu, in der man verschiedentlich die Hand des *Giulio Romano* hat erkennen wollen.

In dem Führer durch die Vatikanische Galerie zieht der Verfasser energisch gegen die unsinnigen traditionellen Benennungen zu Felde. Die *Gozzoli* zugewiesene *Predella* mit den Wundern des heiligen *Hiacynthus* ist für ihn ein sicheres Werk des *Francesco Cossa*, zeitlich den Fresken im *Palazzo Schifanoia* nahestehend, die *Mantegna* zugeschriebene *Pietà* gilt ihm hier zwar noch für eine Arbeit des *Montagna*, unterdessen ist er jedoch zu der Einsicht gelangt, dass es sich vielmehr um ein Werk des *Buonconsiglio* handelt, aber nicht um eine Kopie dieses Meisters nach einem verschollenen Bilde des *Montagna*, wie *Morelli* annahm, sondern um eine Originalarbeit des *Marescalco* unter dem Einflusse des *Giovanni Bellini*. Die *Francesca Francia* genannte Madonna mit *Hieronymus* wird dem *Bontorri*, von dem ein bezeichnetes Bild im *Palazzo Pitti* sich befindet, zugewiesen, die hl. Familie *Garofalo's* nur als alte Kopie nach diesem aufgeführt. In der Landschaft auf *Raffaels* „Madonna di Foligno“ erkennt auch *Venturi* die Mithilfe des *Battista Dosso*, leugnet dagegen mit Recht des *Urbinate* Mitarbeit an *Peruggino's* „Auferstehung Christi“. Die „Madonna della Cintura“ ist trotz der Bezeichnung kein Werk des *Cesare da Sesto*, sondern eine geleckte unerfreuliche Arbeit eines späteren *Lombarden*, der segnende *Christus* eine carraeske Kopie wahrscheinlich nach dem untergegangenen Bilde *Correggio's* in *S. Maria della Misericordia* in *Parma*.

Angaben über Bilder und Skulpturen zugleich enthält der umfangreichere Katalog der Sammlung *Borghese*. Da ich an anderem Orte ausführlicher darauf einzugehen gedenke, so seien hier nur einige der hauptsächlichsten darin angesprochenen, mit *Morelli's* Urteil in Widerspruch befindlichen Bilderbestimmungen erwähnt. Das von *Lermoloff* für eine Arbeit aus *Botticelli's* Bottega angegebene Rundbild der Madonna mit Engeln und dem *Johannesknaben* (Nr. 348) wird richtig dem Meister selbst zurückgestattet¹⁾, für die Verlobung der hl.

1) Bei dieser Gelegenheit will ich zwei bisher unbekannte echte Bilder dem Werke *Botticelli's* hinzufügen. Sie befinden sich im Besitz des *Principe Pallavicini* zu *Rom*. Das eine ist eine kleine Tafel unter dem Namen *Masaccio* und stellt die büßende Sündlerin an der Pforte des Tempels (?) dar, von ergreifend schwermütiger Stimmung in vollendet

Katharina (Nr. 177) an Stelle Franciabigio's *Bugiardini* in Vorschlag gebracht, die große hl. Familie (Nr. 334) und die Halbfigur der Magdalena (Nr. 325) werden *Sarto* selbst gelassen, das Kruzifix zwischen Hieronymus und Cristoforus (Nr. 377) dem *Fiorenzo di Lorenzo* an Stelle seines Schülers Pinturicchio zugewiesen. Nichts mit Raffael hat das männliche Bildnis (Nr. 397) nach Venturi's richtiger Ansicht zu schaffen, es ist ein treffliches Werk des in seinen guten Arbeiten so oft zu Gunsten seines Schülers ver-

koloristischer Behandlung, Ende der achtziger Jahre etwa entstanden; das andere ist ein größeres Rundbild mit der Madonna und dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt und mit dem Johannesknaben rechts, ebenfalls der späteren Zeit angehörend. Eine in der Bottega ausgeführte Replik danach befindet sich in der Nationalgalerie in London (Nr. 226). Ein treffliches Jugendbild Sandro's birgt auch die Sammlung des Principe Cbigi in Rom. Maria reicht dem auf ihrem Schooße sitzenden Kinde eine Kornähre, die sie der von einem Engel dargebotenen Fruchtschale entnimmt. In der Mischung Fra Filippo'scher und Verrocchiesker Einflüsse steht das Bild den beiden Jugendwerken Botticelli's in den *Uffizien* ganz besonders nahe.

kannten *Perugino*. Nicht nur nicht Sodoma, sondern nicht einmal eine direkte Kopie nach diesem kann die Leda mit dem Schwan sein (Nr. 434), ebenso wenig gehört Francia selbst die Halbfigur des hl. Antonius (Nr. 57) an, ein Werk seines Schülers und Nachahmers *Marco Meloni*. Überzeugend wird der grundverschiedene Kunstcharakter in den Bildern des leeren *Garofalo* und des markigen *Ortolano*, welcher letzterem unzweifelhaft die großartige Kreuzabnahme (Nr. 389) angehört, dargethan, und die Unterschiede in den Arbeiten der beiden Dossi klargelegt. Paolo Veronese's eigene Weise erkennt der Verfasser in der Predigt Johannis (Nr. 137) und der Predigt des hl. Antonius (Nr. 101), spricht dagegen mit vollem Recht das schwache weibliche Bildnis (Nr. 143) dem *Giorgione* ab.

Es ist nur zu wünschen, dass diese nützlichen und handlichen Führer auch durch die übrigen Privatgalerien Roms fortgesetzt werden und über die Sammlungen und Museen anderer italienischer Kunststätten sich ausbreiten mögen.

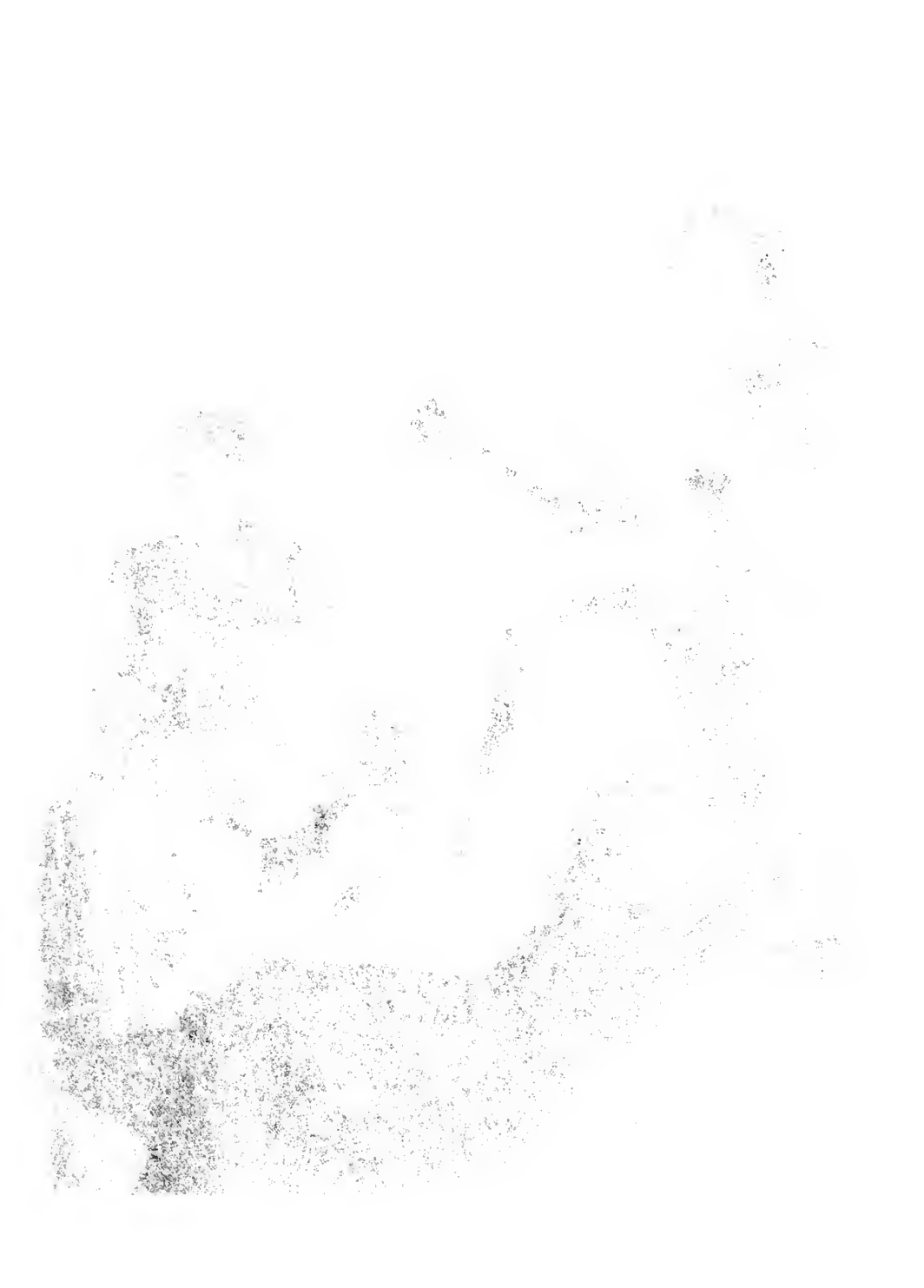
HERMANN ULMANN.

KLEINE MITTHELUNGEN.

Am künstlerischen Herd. Originalradirung von *Jos. Damborger* in München. Das vorliegende Blatt ist eine Wiederholung der im Jahre 1892 ausgeführten Radirung, die neben den bereits veröffentlichten Blättern von *Th. Meyer-Basel* und *Fr. Wöllmy* den 2. Preis in der Radirungskonkurrenz des Verlegers dieser Zeitschrift erlangte. Die Originalradirung war auf einer Zinkplatte ausgeführt und daher zum Druck in größerer Auflage nicht geeignet; der Künstler erbot sich jedoch aus freien Stücken, den Gegenstand nochmals auf Kupfer herzustellen. Im großen Ganzen hat auch die zweite Platte die gleichen künstlerischen Vorzüge wie die erste. Die Preisrichter erkannten dem Werke trotz einiger Mängel den 2. Preis zu, weil sich darin Talent, gute Naturbeobachtung und strenge selbständige Art der Wiedergabe aussprach. *Jos. Damborger* ist im Jahre 1867 als Sohn wenig bemittelter Eltern geboren worden. Er absolvierte zum Teil die Realschule und dort schon zeigte sich bald der Hang zur bildenden Kunst. „Ich sollte mich,“ teilt der Künstler darüber mit, „auf Anraten meines Vaters im kunstgewerblichen Zeichnen ausbilden, weil ich nämlich

stets meine freie, oft auch die nicht freie Zeit dazu benutzte, Bilder, die in meinen Lehrbüchern mir begegneten oder die der Zufall mir in die Hand gab, nachzuzeichnen. Ungefähr ein Jahr lang versuchte ich diese Thätigkeit, die mich aber nicht sonderlich befriedigte. Ich bat meine Eltern, mich vollständig der Malerei widmen zu dürfen, der ich dann mit ganzer Seele anhing. Im Jahre 1886 trat ich in die Akademie der bildenden Künste ein und die Professoren *W. Diez* und *Defregger* wurden meine Lehrer. Beide ließen mir vollständige Freiheit der Entwicklung und für die mir dadurch gebliebene Selbständigkeit bin ich ihnen sehr dankbar. Vor etwa vier Jahren erlernte ich durch die liebenswürdige praktische Unterstützung eines Kollegen die Technik der Originalradirung, in der ich mich übte, aber vorerst nichts veröffentlichte. Infolge der Aufforderung zu einem Wettbewerbe von Originalradirungen sandte ich eine Probe ein und der Erfolg, den das Blatt erhielt, hat mich gereizt, in dieser Kunstart mich weiter auszubilden.“







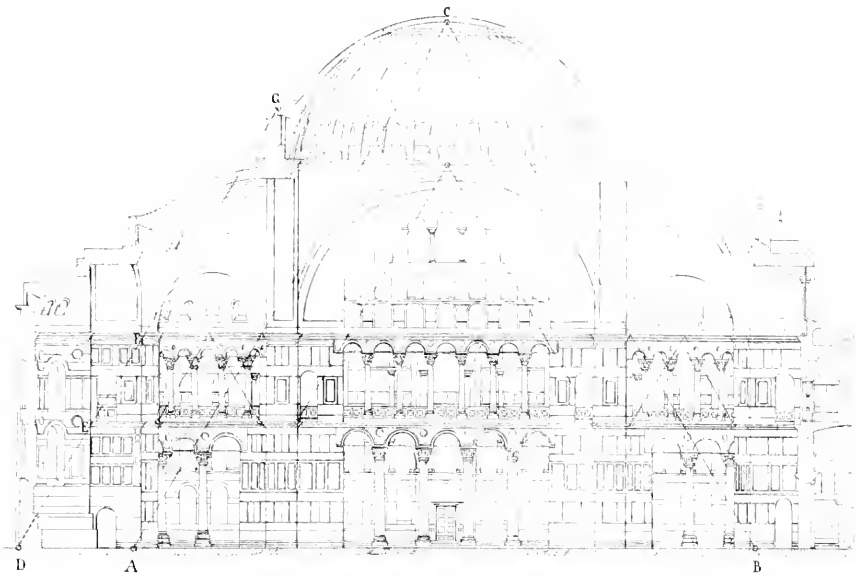


Fig. 5. Die Sophienkirche in Konstantinopel

DIE TRIANGULATUR IN DER ANTIKEN BAUKUNST.

VON G. DEHIO.

MIT ABBILDUNGEN



VON der Bedeutung der Proportionen für das architektonische Kunstwerk hier zu sprechen, wäre überflüssig. Weniger überflüssig ist es, daran zu erinnern, dass die kunstgeschichtliche Forschung die einschlägigen

Fragen unverhältnismäßig wenig erst gefördert hat, obschon Untersuchungen wie in neuerer Zeit die ausgezeichneten und ergebnisreichen August Thiersch's wohl zur Nacheiferung reizen müssen. Es ist aber ein offenes Interesse der Ästhetik, empirisch zu ergründen, mit welchen Mitteln gewisse anerkannte Meisterwerke der Proportionskunst ihre Wirkung, die jedermann empfindet, vollbringen; und ein ebenso offenes Interesse der Kunstgeschichte, nach etwaniger Tradition in diesen Dingen zu forschen. In meinen kürzlich veröffentlichten

„Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen“ (Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1891) habe ich eine wichtige Einzelregel eine Strecke lang zu verfolgen vermocht. Ich habe dort nicht nur an den Kirchenbauten der klassischen Gotik das gleichseitige Dreieck als Proportionseinheit nachgewiesen, sondern auch Beispiele für die Kenntnis und Anwendung dieser Regel in der romanischen Epoche bis zum Jahre 1000 zurückverfolgt. Wie jeder Kenner der inneren Triebkräfte des mittelalterlichen Bauwesens zugeben wird, ist es nun aber höchst unwahrscheinlich, dass eine Bauregel von der Art der in Rede stehenden damals erfunden sein sollte. So wird die Vermutung unwiderstehlich darauf hingedrängt, nach einer viel älteren Tradition zu suchen. Wir werden die byzantinische, wir werden schließlich die antike Baukunst in die Untersuchung hineinziehen müssen und eine einfache psychologisch-ästhetische Erwägung sagt

uns, dass wir zuerst beim Centralbau einzusetzen haben.

Äuhere Umstände nötigten mich, meine Untersuchung dort, wo ich es gethan habe, abzubrechen und eine Zeit lang ruhen zu lassen. Inzwischen habe ich sie wieder aufgenommen. Das als möglich Vermutete hat sich als wirklich erwiesen: die Triangulatur ist ein schon der Antike geläufiges Prinzip. Da einige Zeit vergangen wird, bis ich in der Lage bin, meine Untersuchung vollständig zu veröffentlichen, fühle ich die Pflicht, wenigstens durch diese vorläufige Mitteilung die Lücke, die ich gelassen habe, auszufüllen. Ich beschränke mich dabei auf einige wenige Belege, die aber so gewählt

das Schema des gleichseitigen Dreiecks bestimmt ist. Ja noch mehr als das: auch die Fassade der Vorhalle ist nach dem nämlichen System proportionirt. An unserer Figur lässt sich das in der Weise demonstrieren, dass wir die Breite der Vorhalle = $C D$ eintragen, worauf sich zeigt, dass die Spitze des entsprechenden Dreiecks in die Höhenlage des Kranzgesimses fällt. Die letztere Beobachtung ist von besonderer Bedeutung für das Geschichtliche des berühmten Bauwerks. Die gelehrte Welt hat kürzlich mit Erstaunen die unwiderleglichen Beweise entgegengenommen, dass der gegenwärtige Rundbau eine Schöpfung Hadrian's und nur die Vorhalle augusteisch ist. Aus dem Obigen

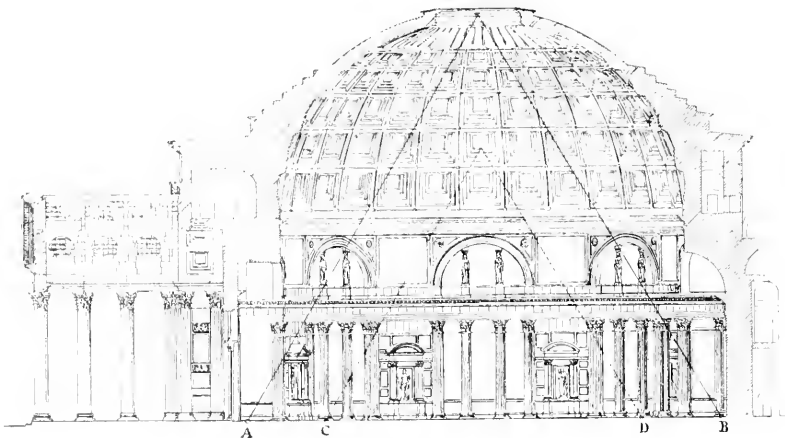


Fig. 1. Das Pantheon in Rom

sind, dass sie an der Sache keinen Zweifel lassen werden.

Der suchende Blick wendet sich naturgemäß zuerst auf den größten, berühmtesten und besterhaltenen Centralbau des Alterthums, das *Pantheon*. Die beistehende Figur giebt den Längensechnitt. Da das centrale System des Planes durch die Eingangshalle unterbrochen wird, muss aus dem Grundriss die lichte Weite des Innenraums von Nische zu Nische übertragen werden, was dem Abstand $A-B$ gleichkommt. Das auf dieser Basis errichtete gleichseitige Dreieck trifft mit seiner Spitze genau den Scheitel des aus dem Kuppelradius entwickelten Halbkreises. Addirt man zu den Maßen des Inneren einerseits die Höhe des Außensockels, andererseits die Dicke des das Opaeon einschließenden Kuppelringes hinzu, so ergibt sich, dass auch der äußere Aufbau durch

ergiebt sich nun aber doch das Bestehen eines innigen Bandes zwischen Vorhalle und Rotunde, welches die Vermuthung nahe legt, dass Hadrian sehr wesentliche Bestimmungen aus dem augusteischen Bau in den seinigen herübergenommen haben muss.¹⁾

In derselben Weise proportionirt sind die großen Rundsäle der *Caracalla*- und der *Diocletiansthermen*, der sog. *Mincera Medica*, der *Torre de' Schiavi* u. a. m.

Eine zweite Art der Verwendung zeigt der Jupitertempel in *Spalato* (s. die Figur), der dem gleichen Typus zugehörige Tempel des Portunus in *Ostia*, der Vestatempel in *Tivoli*.

Eine dritte das Columbarium der *Freigeborenen*

1) Während der Drucklegung wird mir von befreundeter Seite mitgetheilt, dass neueste Untersuchungen auch die Vorhalle als hadrianisch erweisen sollen, wonach das Schlussglied der obigen Erwägung entsprechend zu ändern ist.

des Augustus. Es ist ein oblonger Raum mit je drei Nischen an den Längsseiten und je einer an den Kurzseiten. Das über der Längsnachse des Rechtecks aufgebaute Dreieck ABC bestimmt die Höhe der Nischen, das Dreieck PQR würde der mutmaßlichen Höhe der Decke gleichkommen.

Sollen wir die Römer als die Begründer des durch die obigen Beispiele hinreichend klargestellten Kanons ansehen? Sehr vieles deutet darauf hin, dass sie im monumentalen Gewölbbau Schüler der hellenistischen Kunst gewesen sind. Die hiermit aufgeworfene Erweiterung

unserer Frage weiter zu verfolgen, ist leider unmöglich, da die Denkmäler uns gänzlich im Stich lassen. Aber in grauer Vorzeit taucht die Spur noch einmal auf. Die nebenstehende Figur zeigt das sogenannte *Grabmal des Tantalus* in Phrygien. Texier hat den Neigungswinkel des Tumulus noch messen können: die daraus resultierende Höhe des

angelangt. Wie der Tumulus die Urform alles Centralbaus ist, so musste auch an seiner Silhouette zuerst die geometrische Beziehung zwischen Kegel und Dreieck zum Bewusstsein kommen. War ein-

mal diese Abstraktion vollbracht, dann war der Schritt zur absichtsvollen Regelung dieses Verhältnisses nicht mehr weit. Man kam auf das gleichseitige Dreieck, weil es unter allen seines Geschlechts das einfachste, das am meisten typische, das die Gleichgewichtsidee am vollkommensten darstellende ist. Der Centralbau in seiner weiteren Entwicklung führte es

dann durch alle Stadien als einen festen Erbbestand mit sich.

Durch alle Stadien! Ich übergehe die altchristlichen Denkmäler dieser Gattung, da sie nur wieder-

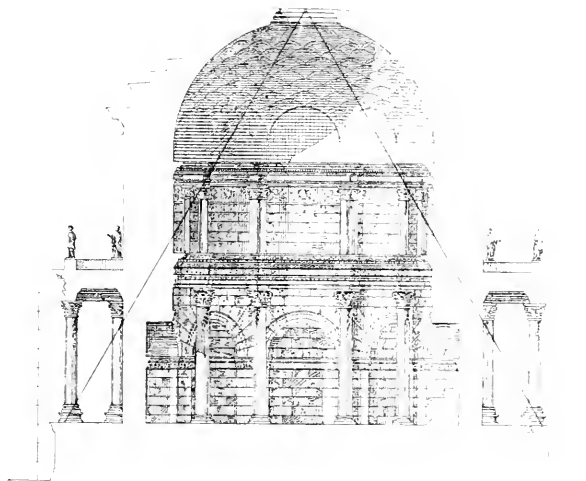


Fig. 2. Der Jupitertempel in Spalato. (Nach DEHO und V. BEZOLD.)

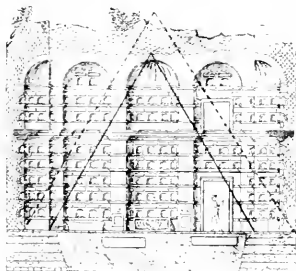


Fig. 3. Columbarium der Freigelassenen des Augustus. (Nach VANSA.)

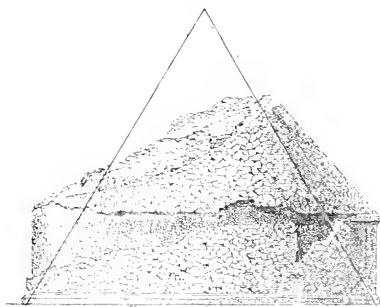


Fig. 4. Grabmal des Tantalus. (Nach PERROT und CHIFFOLET.)

Grabmals verhält sich zum Durchmesser nahezu genau wie der Perpendikel des gleichseitigen Dreiecks zur Basis. Hiernit sind wir, wo nicht chronologisch, so doch logisch beim Ursprung der Methode

holen, was längst feststand, um zum Schluss die Aufmerksamkeit auf jenes gewaltige Bauwerk zu richten, das den Markstein zwischen Alt- und Mittelalter bildet, die *Sphärische* Justinian's,

Unsere Figur bietet den Längenschnitt. Der Grundriss ist jedermann geläufig. Er zeigt, dass die Wirkungseinheit des Raumes in dem großen mittleren Quadrat zusammen in der Länge sich daraus entwickelnden Halbkreisen beschlossen ist, während die Nebenräume bloßer Hintergrund sind. Die Längengachse wird durch die Schneiden der Halbkuppeln mit den anstoßenden Tonnengewölben einerseits des Chores, andererseits des Eingangsraumes bestimmt. Diesen Abstand tragen wir auf der Grundlinie bei A und B ein. Das darüber errichtete gleichseitige Dreieck trifft in seiner Spitze C mit dem Scheitel der großen Centralkuppel mit haar-scharfer Genauigkeit zusammen. Der zusammengesetzten Natur der Komposition entsprechend sind aber auch zahlreiche Unterabteilungen analog triangulirt. Auf den Querschnitt kann ich bei der vorgeschriebenen engen Begrenzung meiner Mittheilung nicht eingehen; nicht unterlassen möchte ich aber, auf die drei wiederum gleichseitigen Dreiecke hinzuweisen, durch welche die Grundlinie der Emporen

mit den Kämpferlinien der über jedem Raum aufsteigenden Kuppeln verknüpft wird; endlich auf die der Seite des großen Dreiecks parallel laufende Linie DG mit ihren bedeutsamen Schnittpunkten E und F.

Die altchristlichen Basiliken kennen die Triangulatur ebensowenig wie die griechischen Tempel. Sie gehört im Altertum allein dem Centralbau. Ihre Übertragung auf den Longitudinalbau ist das Werk des Mittelalters. Wie und wann dieser Vorgang sich vollzogen hat, ist eine offene Frage, auf die ich noch keine Antwort weiß. Über allem Zweifel steht mir aber, dass die Triangulatur in der romanischen und gotischen Baukunst nichts anderes ist als „Nachleben der Antike“. Eine großartige Continuität in den Grundsätzen der praktischen Ästhetik reicht von den frühen Grabbauten des Orients bis zum Pantheon der Kaiser Augustus und Hadrian, von diesem zur Sophienkirche und von hier wieder zum Straburger Münster; — sie alle haben das gleiche Grundschema proportionaler Schönheit zur Voraussetzung.

GOETHE'S BILDNISSE UND DIE ZARNCKE'SCHE SAMMLUNG.

VON E. LEHMANN.

(Schluss.)

„Mehr Inhalt, weniger Kunst.“
SHAKESPEARE.



IE einst Raffael's Madonna dell' Granduca in einem ärmlichen Hänschen erst von Carlo Dolce's Künstlerauge erspüht wurde, so musste eines der schönsten und bekanntesten Bildnisse unseres Dichters, das Öl-

gemälde von *May* aus dem Jahre 1779, lange Zeit im Dunkel eines Trüderladens harren, bevor es 1835 von August Lewald entdeckt wurde, von dem es in den Besitz von Cotta überging. Wie es den Weg aus den Gemächern der Herzogin Elisabeth von Württemberg, der Nichte Friedrich's des Großen, bis zu jenem Trüder gefunden hat, bleibt ein Rätsel. Genug, es ist gerettet, und unser Blick kann sich an dem offenen Antlitz und den feinen geistreichen Zügen weiden, die an die Sil-

houette von 1771 erinnern. Die Stirn ist weit und hochgewölbt, die Nase leicht gebogen, der Mund mit voller Oberlippe wie zum Kuss geschwellt, das braune Auge mit herrlichem Glanz erfüllt, und aus dem Ganzen leuchtet die liebenswürdig selbstbewusste Anmut, mit der „der schöne Hexenmeister“, wie ihn Wieland nannte, alle Frauenherzen und einen großen Teil der Männerwelt eroberte.

In demselben Jahre zeichnete der Däne *Jens Juel* den Dichter. Das Blatt enthält mehr, als was man auf den ersten Blick herausliest; jedenfalls ist es unter Hunderten das einzige, das den *Dichter* hervorkehrt. Der Kopf ist leicht gehoben, fast Profil, wie es Holbein liebt, das andere Auge gerade noch zu sehen; der schwärmerische Blick kennzeichnet ein strahlendes Scherauge.

Das Jahr 1780 ist durch die gewandt geschnittenen Anthing'schen Silhouetten vertreten, die einem

Konewka Ehre machen würden: Goethe mit etwas zurückgebogenem Oberkörper in edler Haltung als neuer „Geheimberater“. Der zierlich gebundene Zopf reicht bis zur Mitte des Rückens, die Hände sind über der Brust verschränkt, der linke Arm hält den Hut; der bis an das Knie reichende, die Gestalt in schönen Linien zeigende Rock ist offen; an der Seite hängt der Degen mit gewundenem Griff. In der Haltung ähnlich, aber nach rechts gewandt, ist der im Besitze des Freiherrn von Biedermann befindliche

land nach den Proben, die in der Bibliothek zu Weimar und auf der Eltersburg stattfanden: „Nie werde ich den Eindruck vergessen, den er als Orest auf mich machte. Goethe war ein Apoll, hernieder gestiegen, um die Schönheit Griechenlands zu verkörpern. Noch nie erblickte ich eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit bei einem Manne.“

Weder die „Schiefgesichtigkeit“ Goethe's noch seine Blatternarben werden von den Besuchern be-



Goethe in den Ruinen Roms. Gemälde von J. F. TISCHBEIN (1787)

Schattenriss. In allen diesen Bildern spiegeln sich die Urteile der Mitwelt wieder, die — mit Ausnahme von Veit's Schilderung — sich nicht genug thun können und in wahre Hymnen über die strahlende Erscheinung des Dichters ausbrechen. Die nicht so ohne weiteres zu beantwortende Frage: „Ist Goethe schön gewesen?“ ist schon oft erörtert worden, am ausführlichsten in der Wiener „Deutschen Zeitung“ vom 1. Juni 1878. Als „Iphigenie“ in der ersten Gestalt vollendet war, erklärte Hufe-

sonders bemerkt. Beides scheint durch die Lebendigkeit des Mienenspiels und das Bedeutende in den Zügen des Ehrfurcht und Bewunderung einflößenden Dichterhauptes vollständig verdeckt worden zu sein, obschon kein Zweifel an dem Vorhandensein der beiden „Schönheitsfehler“ möglich ist. Das sprechendste Zeugnis dafür findet sich in der von Weißer abgenommenen Gesichtsmaske, nach der er ohne jede künstlerische Zuthat beinahe mechanisch die bekannte Büste arbeitete. An ihr oder

an seiner Photographie sieht man deutlich die Narben am Kinn, an der Seite der Mundwinkel und Nasenflügel, in der Nähe der Schläfen und über der Nasenwurzel. Nur die lebhaft Tante Melber, wie sie Goethe nennt, hatte scharfe Augen für die Verunstaltung des Lieblings. Bevor der kleine Wolf-

Harmonie der Erscheinung — haben sicher auch andere äußere Umstände, sowie persönliche Neigung und Stimmung das Ihrige dazu beigetragen und eine eingehende Prüfung des Einzelnen unterdrückt. Im Grunde kommt auch herzlich wenig darauf an. Würden aber diese und jene Einzelheiten bei Leb-



Goethe. Kreidezeichnung von BREV (1800)

gang von 600 Blättern betallen wurde, hatte sie oft seine Schönheit gepriesen; nach der Krankheit aber begrüßte sie den Vater Goethe mit den Worten: „Pfiu Teufel, Vetter, wie garstig ist er geworden!“

Neben dem Ausdrücke des Erhabenen und Anmutigen in Goethe's Gestalt und Gesicht — nur seine etwas zu kurzen Beine störten im Alter die

zeiten des Dichters beständig übersehen, so hatten sie auch mit dem der Nachwelt zu überliefernden Abbilde nichts zu schaffen. In uns, die wir Goethe nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen haben, zerfließt die in der Phantasie aufdämmernde Verkörperung des Dichters unter dem rein geistigen Eindrücke seiner Werke. So verstehen wir auch



Goethe - Portrait von J. SCHMELZER (1829)



Goethe - Kreiszeichnung von F. JOEPMANN (1817)

die Worte „Ὁ δὲ ἔργον πρῆμα“ auf dem von Bettina entworfenen Standbilde, einer Apotheose des Dichters: in der Linken hält er die Leyer, die Psyche zum Tönen bringt. Oder, wie Holtei treffend sagt: „Wenn wir auf dem Titel eines gedruckten Buches den Namen Goethe lesen, so ist es uns oft unmöglich, ihn in unserer Phantasie mit irgend einer Persönlichkeit in Verbindung zu bringen; gerade weil er das rein Menschliche in allen Tiefen und Höhen durchdrungen, scheint er uns so wenig an eine körperliche Form gebunden, dass unsere Einbildungskraft sich kein Individuum dabei vorstellt. Uns ist es die Dichtkunst selbst, die zu uns redet durch den lebensreichsten deutschen Dichter.“

Die meisten der in Seitenansicht aufgenommenen Bildnisse der jüngeren Jahre zeigen eine auffallende Ähnlichkeit mit dem des Vaters; namentlich tritt dies bei den Krauss'schen Bildern zu Tage, sowie in der Silhouette von 1774, deren Umriß sich wiederum fast vollständig mit der von Goethe's Hand herrührenden bekannten Profilzeichnung seiner Schwester deckt. Die großen braunen, wunderbar glänzenden und tiefblickenden Augen — „sie blickten wie Töne eines Violoncello“, sagt Bettina — sowie der liebliche Mund, der seine Formen, wie die *Wajfer'sche* Maske bezeugt, bis ins hohe Alter bewahrte, sind ein Erbeitel der Mutter. Ihre Züge sind am treuesten in dem *Heuser'schen* Pastellgemälde erhalten, das jetzt neben den Bildern ihrer Großmutter im gelben Zimmer des Goethehauses in Weimar hängt. Jeden Zweifel an jener freundlichen Übereinstimmung benimmt uns ein Bildnis aus dem Jahre 1785, das Ölgemälde von *Darbes*, das ebenfalls in Lebensgröße, aber mit geringer Wendung nach links, ein treffliches Gegenstück zu dem *Heuser'schen* der Mutter bildet.

Das Jahr 1786 ist der zweite wichtige Markstein in Goethe's Leben. Die Sehnsucht nach dem Wunderland der Hesperiden, dem Träume seiner Jugend, lockte ihn „wie Zaubersaiten und Gesang“; sie riss ihn vom Liebsten hinweg, was er in Weimar besessen. Selbst Frau von Stein, die zehn Jahre als seine Seelenführerin, als die liebe Begleiterin all seiner Gedanken, als der unversieglige Quell seines Glückes in seinem Herzen gewaltet hatte, konnte ihn nicht zurückhalten: „Und wieder gingen die Sonnenpferde der Zeit, wie von unsichtbaren Geistern gepötscht, mit seines Schicksals leichtem Wagen durch“, und diesmal hoben sie ihn zur Sonnenmähne. In Italien rang sich sein Genius zur geistigen Klarheit empor; losgelöst von allem Kleinlichen des

Berufs und des höfischen Lebens streifte er in tieferer Glückseligkeit die alten Schlacken ab. Sein Abbild dieser Zeit ist das Apollohaupt der *Trippel'schen* Büste, deren Porträtähnlichkeit größer ist, als gemeiniglich zugestanden wird. Neben der Weimarer Büste hat der jetzige Großherzog die Maske nach dem Leben aufstellen lassen; selbst der Mund, wie Lavater sagt, „voll genialischen Reichtums“, den man als besonders idealisirt hinstellte, erscheint beim Vergleiche als genaue Kopie des Lebens, und nur die zu mächtigen Stirnlocken und das Wangen und Hals umspielende Haargelocke leiht der Büste den genienartigen Ausdruck. Trippel hatte aber den Zopf aus der Maske gelöst und die Haarfülle gelockert, die antike Drapirung that das übrige — und der Apollo war fertig.

In dem Briefe vom 12. September 1787 schreibt Goethe aus Rom: „Meine Büste ist sehr gut geraten, jedermann ist damit zufrieden; gewiss ist sie in einem schönen und edlen Stile gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, dass die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt.“ Man hat aus diesen Worten, ohne genauere Prüfung der übrigen Bildnisse, schließen wollen, Goethe hätte selbst nicht an die volle Ähnlichkeit der Büste geglaubt, ergo sei sie nur ein schöner Schein und keine Wahrheit. Dagegen ist einzuwenden, dass fast niemand im Stande ist, sein eigenes Bildnis so nachzuprüfen, — es sei denn, dass er es Zug um Zug nachzufühlen und zu bilden vermöchte, — namentlich aber dann nicht, wenn die unmittelbare Umgebung, wie die Haartracht, der Faltenwurf, der Kragen oder Saumbesatz in der Nähe des Halses sich ändert, wie es hier gesehen ist, wo die gewohnte Tracht der antiken gewichen ist. Der Porträtmaler weiß, dass sogar der Blick und der Gesichtsausdruck nicht allein vom Auge und dessen umgebenden Partien, sondern auch, so wunderbar es erscheinen mag, von der Zeichnung des Rockkragens abhängen kann; eine einzige neue falsche Richtung vermag dem vorher noch geistvoll blickenden Auge einen blöden Ausdruck zu geben und die freie Haltung in eine steife und gezwungene umzuwandeln. Verdeckt man z. B. auf der Wiedergabe der auf hohem Postamente gedachten *David'schen* Kolossalbüste nicht nur die in die Länge und Breite gezogene Stirne, sondern auch den unförmlich dicken Hals, so giebt sich die Ähnlichkeit mit dem Dargestellten weit eher kund.

Ähnlich wie Goethe's Verwandte äußert sich Schöll über das Werk: „Trippel's Büste ist nicht nur das realste, sondern auch das wahrste Bildnis, was

wir haben. Die Schönheit, den Apolloausdruck, der zu ihrem weltläufigen Prädikat geworden ist, haben von jeher alle Laien oft in der Meinung bewandert, sie sei mehr Wirkung der künstlerischen Idealisierung, als der Treue, wogegen naturkundige Kenner und Künstler dem Bildner auch nach der Bildnis-individualität und atmenden Wahrheit seines Werkes die Palme zuerkennen.* Hierzu ist zu bemerken, dass Schöll nicht das Arolsener, sondern das Weimarer Exemplar im Sinne hat, das zwar dieselbe

geist greifbar hinstellen wollen, dessen Wesen nicht nur das Erhabene und Ergreifende, sondern auch das Kindliche und Übermüthige in sich vereinigte.

Außer dem großen *Kelhe'schen* Gemälde aus dem Jahre 1826, von dem der Meister das im Leipziger Museum befindliche Brustbild entnahm, ist das *Tischbein'sche* Gemälde das einzige Bild, das den Dichter in ganzer Gestalt zeigt. Vor Rom in der Campagna in langem faltigen weißen Mantel auf einem umgestürzten Obelisk hat er sich hingelagert; mit



Goethe. Skizze auf Schloss Arklitzen bei Gerdaun.



Goethe. Portrait von G. V. KUGELGEN 1840.

Drapirung der Chlamys aufweist — nur die Spange ist, statt durch eine tragische Maske, durch eine verzierte Buckelagraffe ersetzt, — aber die fast klassischen strengen Züge etwas gemildert erscheinen lässt.

Goethe bezeichnet seinen Aufenthalt in Italien als den Höhepunkt seines Daseins, — kein Kunstwerk kann die glänzende Zeit dichterischen Schanens besser verkörpern als die Trippel'sche Büste und allenfalls noch das gleichzeitige große *Tischbein'sche* Ölgemälde im Städelschen Kunstinstitute zu Frankfurt a. M. Diese beiden Kunstwerke sind es vor allen anderen, denen unsere Künstler die Grundzüge des Gesichtes und der Gestalt zu entnehmen haben, wenn sie uns den allumfassenden Dichter-

dem rechten Arme auf das Gestein sich lehrend, blickt er sinnend und beschaulich in die Landschaft hinaus. Im Mittelgrunde erinnert ein antikes Flachbild neben einem römischen Säulenkopf an „Iphigenie“, und von da erstreckt sich bis in die luftige blaue Ferne die wellige Campagna mit ihren Aquaedukten und Rundtürmen bis zum Monte Cavo. Der Künstler hat sich weniger Tizian und van Dyck als Holbein zum Vorbild genommen; die Umrisse sind deutlich hervorgehoben, um auch im Kleinen das Charakteristische erkennen zu lassen. In der Farbe herrscht vollständig ein weißlich grauer Ton, doch ist dabei die Modellirung plastisch, der weiße Mantel auch in stofflicher Beziehung trefflich behandelt.



60016. Porträt von G. KHERENSKI 1829



60017. Porträt von G. L. SHICK 1826



Goethe. Porträt von J. K. STELER (1828).

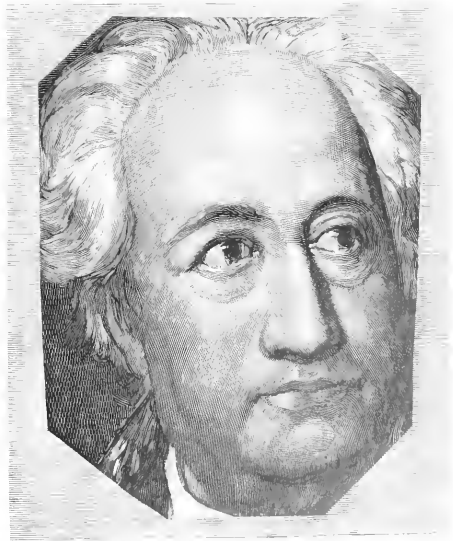
Das Gemälde ist schon dem Entwürfe nach das großartigste aller vorhandenen Bildnisse Goethe's und zugleich Tischbein's beste klassicistische Leistung, ein Zeugnis des antiquarischen Enthusiasmus des Dichters und des Malers zugleich. Goethe selbst, der in Rom bei Tischbein wohnte, schildert ausführlich, wie das Bild entstand und wie sorgfältig der Künstler zu Werke ging. Für die Drapirung des Mantels hatte sich Tischbein von einem tüchtigen Bildhauer eigens ein Modell von Thon machen lassen, wie es im Museum zu Weimar nachgebildet erscheint. Was den Gesichtsausdruck in unserem Bilde anlangt, der trotz aller Energie nicht des Beschaulich-Heiteren entbehrt, so wissen wir von Augenzeugen, u. a. durch *Angelika Facius*, aus deren Händen das große Reliefbild Goethe's im Museum zu Weimar hervorging, sowie aus Marianne von Willemer's Briefen, dass die Außenseite des Dichters häufig den Stempel der Unnahbarkeit trug, ohne dass er es eigentlich war. Die ihm von Jugend auf anhaftende Gravität wich sogleich, wo sein Anteil im Umgang mit anderen angeregt wurde; namentlich war er stets von hinreißender und bezaubernder Güte gegen Kinder; das heitere Spiel eines liebevollen Lächelns verklärte dann

noch lange seine Züge, dasselbe rein menschlich vertrauliche Mienenspiel, das uns in südlichen Physiognomien mehr als hier im graulichen Norden begegnet und entzückt. Goethe selbst schildert es treffend in den oft angeführten Versen:

„Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Waage heitert wie der Mund.
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich,
Sie sind zufrieden und gesund.“

Auch *Angelika Kauffmann* versuchte sich zur Zeit des zweiten römischen Aufenthaltes an Goethe's Porträt, aber mit wenig Glück. Etwas Süßliches, mädchenhaft Zurückhaltendes spricht aus dem Bilde, was dem Goethe'schen Wesen durchaus fremd war. Es ist nie im Besitze des Dichters gewesen, hat aber jetzt seinen Platz wohl für immer im gelben Zimmer des Goethehauses neben dem Bilde der Marianne von Willemer gefunden. „*Angelika* malt mich auch,“ schreibt Goethe, „daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, dass es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.“ Einen Pseudo-Goethe von *Angelika* besitzt das Leipziger Museum.

Die neunziger Jahre, die epische Zeit in Goethe's Leben und Dichtung, geben sich auch in einer bestimmten Wandlung im Äußeren kund: der Apollotypus beginnt zu weichen, und der Zeustypus tritt



Goethe. Skizze auf Schloss Arklitten bei Gortau.

allmählich an seine Stelle. Das einzige Bildnis von wirklich künstlerischem Werte, das den Dichter im mittleren Mannesalter darstellt, rührt von der Hand des Zeichners und Kupferstechers *Lips* her. Zeichnung wie Stich bekunden eine fast großartige Auffassung, ganz abweichend von seinen Bildnissen Goethe's aus früherer Zeit. Obwohl im Ganzen die Ähnlichkeit gewahrt erscheint, blickt doch eine gewisse absichtliche Stilisirung hindurch, die im Verein mit der geometrisch genauen Vorderansicht dem Antlitz etwas medusenhaft Erstarrendes giebt, — eine Eigentümlichkeit, von der kein Porträt en face ganz frei ist, und wenn sein Schöpfer ein Dürer wäre.

Einen eigentümlichen, fast befremdenden Eindruck machen auf uns zwei Bilder, die wenige Jahre später entstanden sind: die Kreidezeichnung der *Charlotte Bauer* und das Aquarell von *Joh. Heinr. Meyer*, dem „Goethe-Meyer“ oder „Kunschtmeier“, wie er genannt wurde, der auch das bekannte Bild von Christiane mit dem kleinen August auf dem Schoße malte. Die genannten Bilder lassen sich den physiognomischen Rätseln an die Seite stellen, die vor zwanzig Jahren die Gartenlaube in zwei Bildern Bismarck's aus den Jahren 1816 und 1856 ihren Lesern auftischte und die sofort gelöst waren, sobald man den Backenbart zudeckte. Auch Goethe ist in jenen Bildern mit der an ihm ganz ungewohnt erscheinenden Zierde versehen. Für uns kann nur das Meyer'sche Bild in Betracht kommen, das der Bauer besitzt allzu geringe Ähnlichkeit. Auf jenem trägt der Dichter außerdem zum erstenmal ziemlich kurzes Haar, obwohl er, wie einige Goetheforscher behaupten, dem Zopfe noch bis in das Jahr 1810 gehuldigt haben soll; — doch ist der Streit um des Dichters Zopf bisher nicht mit Bestimmtheit entschieden.

Schließlich gehört zu dieser Gruppe noch die große Kreidezeichnung des Schweizer Malers *Friedr. Burg*, die Goethe ganz besonders hoch schätzte; sie hängt noch heute neben Christianen's Bild an derselben Stelle des Junozimmers seiner Wohnung, wie ehemals bei seinen Lebzeiten. So wenig uns das Bild auf den ersten Blick annutet, so muss man doch zugeben, dass es, wie sich Kanzler von Müller ausdrückt, neben nicht zu leugnender Ähnlichkeit auch den tiefen, kraftvollen, unerschütterlichen Ernst und klaren Charakter des großen Mannes wieder spiegelt.

Die Bildnisse des alternden Dichters sind zumeist allen bekannt; unter ihnen befinden sich die wohlthendsten und anheimelndsten und auch die an-

ziehendsten, sowohl was die Persönlichkeit des Dichters als der Künstler anlangt. Die Maler rissen sich förmlich um ihn, Könige und Fürsten sandten ihre Künstler nach Ihm-Athen, und sein Bildnis machte, wie seine Lieder, die Reise um die Erde. Die Reihe beginnt mit *Caroline Bardua*, *Jagemann* und *Kügelgen* und endigt mit *Kiprinski*, *Stieler*, *Schmeller*, *Scheerdegger* und *Preller*. Sie alle versuchten zu erreichen, was Mademoiselle *Bardua's* Vater von dem 1805 gemalten Bilde seiner Tochter behauptete: „Mit diesem Bilde ist Goethe für die Nachsicht zufrieden.“ Das Ölgemälde, auf dem der Dichter mehr frommsüßlich als geheimrätlich-steif erscheint, fand der jetzige Besitzer, Herr Universitätsrat Dr. Meltzer, im Anfang der achtziger Jahre in Legefeld, einem Dorfe zwischen Weimar und Berka a. d. Ilm, wo es eine Zeit lang auf dem Hühnerboden gelegen hatte. Von derselben Malerin, einer Schülerin Heinrich Meyer's und später Franz Gerhard Kügelgen's, rührt noch ein Bildnis Goethe's her, das ihn in römischem Kostüm darstellt und bereits von größerer Kunstfertigkeit zeugt; auch das dilettantenhafte Bildnis von Christiane, das jetzt im gelben Zimmer des Goethe'schen Hauses hängt, stammt von ihrer Hand.

Die Bilder *Jagemann's*, der ebenso an Schiller wie an Goethe mit glühender Verehrung hing — er war einer von denen, die in der stürmischen Nacht des 11. Mai 1805 die Leiche des Dichters nach dem „Kassegewölbe“ trugen, — stammen aus den Jahren 1806, 1807 und 1817 und sind ebenfalls von ganz ungleichem Werte. Schon 1804 hatte Herzog Karl August in seiner launigen Art an Goethe den Besuch Jagemann's angekündigt: „Da du nunmehr deine Dachsmonte angetreten hast, so kannst du auch ruhig deinen Kopf hinhalten, und bitte dich ergebenst, solchen an Jagemann darzureichen, der schon alle Instrumente zur Operation bereit hält. Nur eine große Praxis in der Kopf-abnehmerkunst kann aus ihm die Wirkungen seines Talentes heraustreiben!“

Das erste von Jagemann's Bildern, ein Pastellbild im Goethehause, ist noch geringwertiger als das der Bardua, — wahrscheinlich hat ihm der Dichter dazu gar nicht gegessen; das zweite, ein Ölbild auf Holz, jetzt in der Bibliothek in Weimar, zeigt sicher große Ähnlichkeit, wenn es auch in dem sinnend vor sich hinblickenden Antlitz die geistige Bedeutung des Dargestellten kaum ahnen lässt. Erst das dritte Bild, die bedeutende lebensgroße Profilzeichnung aus dem Jahre 1817, hat des Künstlers Namen verbreitet. Der Ausdruck des mächtigen Kopfes

hat etwas Gebietendes und Ernstes, Ruhiges und Vornehmes; die sichere Strichführung in Umriß und Schattengebung erhöht den Eindruck des energisch Lebensvollen und bestärkt unser Zutrauen zur Treffsicherheit des Zeichners. Besondere Beachtung verdienen die Schmeßler'schen Bildnisse Goethe's. Leider läßt sich die Zeit der Entstehung des besten unter ihnen nicht genau feststellen. Zarncke entschließt sich in der chronologischen Übersicht für 1829; die Angaben schwanken zwischen 1825 und 1831. Jedenfalls sitzt der Kopf mit dem sicheren Blicke viel energischer in den Schultern, als auf der Zeichnung von 1830. Wer die 130 Bildnisse von der Hand Schmeßler's im Goethehause gesehen hat, wird an der treuen Wiedergabe des Dichterantlitzes kaum zweifeln können.

Auch jenes Porzellanbild auf einer Mundtasse von *Sebbers* gemalt, zu dem Goethe über zwanzig Sitzungen bewilligte und dessen minutiöse Porträtähnlichkeit von *Mejer* besonders hervorgehoben wird, stammt aus der letzten Lebenszeit des Dichters. Der bekannte Goethebiograph Friedr. Förster, nicht Goethe, schrieb dem Maler die bezeichnenden Verse ins Album:

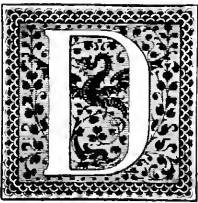
„Nun ich hier als Altmeister sitz',
Rufen sie mich aus auf Straßen und Gassen,
Zu haben bin ich wie der alte Fritz
Auf Pfeiffenköpfen und Tassen;
Doch die schönen Kinder, die bleiben fern.
O Traum der Jugend, o goldner Stern!“

Der erste Versuch zu einer Ikonographie Goethe's wurde 1877 von Prof. Schröer in Wien gemacht. Sie ging aus dem Bestreben hervor, zur Errichtung eines Denkmals Goethe's die Anregung zu geben. Auch in Leipzig sind hin und wieder Wünsche laut geworden nach einem Standbilde des Studenten oder des Faustdichters Goethe. Sollte es dem jungen Dichter gelüsten, wie wir ihn aus gern den Poetenweg entlang nach dem Gohliser Schloßschesen zu Hofrat Böhme's lustwandeln denken, so fände der Künstler, da die beiden Bildnisse der Leipziger Studentenzeit verschollen sind, an den Kestner'schen Silhouetten, an den Stichen von Schmoll und Krauß, dem Melchior'schen Relief, namentlich aber an den Klauer'schen Büsten den physiognomischen Anhalt für sein Werk. Und will er sie alle prüfenden Auges vergleichen, so muss er die *Zarncke'sche* Sammlung zu Rate ziehen.

ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGES.

VON KARL WOERMANN.

(Schluss.)



Die merkwürdige Behandlung, die man der Angelegenheit in Dresden hatte angeheilen lassen, erklärt sich zum Teil allerdings aus einer am 20. Jan. 1766, also einen Monat vor Hagedorn's Bericht, eigenhändig von Anton Raphael Menges in Madrid geschriebenen Eingabe an den sächsischen Minister, die in der That die Gehaltsrückstände seiner Schwestern betrifft. Nach der Beendigung des siebenjährigen Krieges wurden nämlich die rückständigen sächsischen Staats- und Hofbeamtengehälter mit einem gesetzlichen Abzug nachträglich ausgezahlt. Ismael Menges hatte damals für acht Jahre und acht Monate (vom 1. Sept. 1755 bis 1. Mai 1764) zu 600 Thalern jährlich 5200 Thaler zu fordern; 20 vom Hundert betrug der gesetzliche Abzug, er erhielt daher (1764) thatsächlich,

wie sich aus den Urkunden der „Cammer-Credit-Casse“ ergibt, 4160 Thaler. An Anton Raphael Menges und seine Schwestern aber hatte man bei der Regelung der Rückstände nicht gedacht. Eben deshalb meldete der Meister sich in jener Eingabe vom 20. Januar 1766. Sie ist in deutscher Sprache geschrieben und in manchen Beziehungen bedeutsam. Der Meister beruft sich zunächst auf Zeitungsnachrichten über die Nachzahlung der Rückstände in Sachsen. Dann betont er, dass auch er und die Seinigen zu den Geschädigten gehörten. Für sich bittet er aber um nichts, er bittet nur für seine Schwestern. Bezeichnend für sein Selbstgefühl ist der folgende Satz dieses Schriftstücks: „Sollte etwan vor Verdienst angesehen werden können, seinem Vaterlande Ehre zu machen, so bitte Unterthänigst Ew. hochgräffl. Excellence Ihre Hoheiten zu erinnern, dass ich der erste Sachse bin, so in der Wenigkeit meiner Kunst den Waahn der Fremden überwunden,

und wo ich biß dato gewesen, auch der Erste geblieben, und ich vor meine Schwestern bitte.“ Dass Menges diplomatische Anlagen hatte, haben wir schon früher gesehen. Er mochte überzeugt sein, dass, wenn zu Gunsten seiner Schwestern entschieden werde, man folgerichtig auch ihn nicht übergehen könne. In der That entschied der „Administrator Naverrinus“ in einem Erlass vom 6. August 1766, dass nicht nur Anton Raphael's beiden Schwestern, sondern auch ihm selbst die rückständigen Gehalte ausbezahlt werden sollten. Seine Schwestern erhielten ihre Pensionen vom 1. Sept. 1755 bis zum 31. Dez. 1763, dem Tage ihrer Erlöschung durch das oben erwähnte Dekret, nachbezahlt: 8 Jahre und 1 Monate zu 300 Thalern jährlich, machte 2500 Thaler. Bei dieser Summe betrug der „Abschoss“ nur 10 vom Hundert. Jede von ihnen erhielt daher noch 2250 Thaler ausgezahlt. Bei Anton Raphael Menges hingegen wurde angenommen, dass sein sächsisches

Gehalt Ende 1760 mit seinem Übertritt in spanische Dienste erloschen sei. Er bekam die Rückstände seines Jahresgehalts von 1000 Thalern, das hier aktenmäßig konstatiert wird, daher nur vom 1. Sept. 1755 bis zum 31. Dez. 1760, also für fünf Jahre und vier Monate mit 20 vom Hundert „Abschoss“ nachbezahlt und erhielt dementsprechend 1266 Thaler und 16 Groschen. Etwas war also für ihn bei seiner Wiederanknüpfung des Briefwechsels mit Sachsen doch heraus gekommen. Auch sehen wir aus einem

ferneren „unterthänigsten Vortrag“ Hagedorn's vom 31. März 1769, dass man damals, als Casanova mit seinem Abschied drohte, in Dresden ernstlich die Möglichkeit erwog, Menges zurückzuberufen. Doch kam es nicht dazu und hätte, da man auch damals für Menges nur 1200 Thaler Gehalt jährlich aufzubringen gedachte, gar nicht dazu kommen können.

Allerdings aber verließ Menges Ende 1769, von seinem königlichen Gönner beurlaubt, Madrid, um Rom und die Seinen wiederzusehen. Er reiste über Barcelona und die Riviera. Hier erkrankte er. Lange lag er 1770 in Monaco, wo er u. a., wie schon bemerkt, die „Madonna zwischen zwei Engeln“ der Wiener Galerie malte. Dann hielt er sich noch längere Zeit in Genua und Florenz auf. Überall wurde er glänzend als Stern erster Größe empfangen, überall arbeitete er oder nahm er Aufträge entgegen. In Florenz malte er die großherzogliche Familie für den König Karl III. von Spanien, dessen Tochter mit



Madonna mit dem Kind.
Ölgemälde von A. R. MENGES in der Kaiserlichen Galerie in Wien.

dem Grossherzog Leopold von Toskana, dem nachmaligen Kaiser Leopold I., vermählt war. Diese Bilder befinden sich im Madrider Museum. Erst im Februar 1771 kam Menges in Rom an. Die Urkunde, durch die er zum Oberhaupt (Principe) der Accademia di San Luca ernannt wurde, kam ihm schon nach Florenz entgegen. Sein Wiedereinzug in Rom gleich in der That demjenigen eines Fürsten. Aber rastlos begab er sich auch hier wieder an die Arbeit. Zunächst schuf er die ihrer Zeit hoch gefeierte, durch

J. K. Shervin's Stich bekannte Darstellung des „Christus als Gärtner“ für All Souls College in Oxford. Er soll 1000 Guineas für das Bild erhalten haben, das vor kurzem innerhalb All Souls College seinen Platz gewechselt hat, übrigens aber wohl erhalten ist. Dann malte er, seiner Pflichten gegen den König von Spanien eingedenk, für diesen, außer einigen kleineren Bildern, seine berühmte „heilige Nacht“, eine „Anbetung der Hirten“, durch die er offenbar in unmittelbarem Wettstreit mit Correggio's „Heiliger Nacht“ treten wollte. Es ist jetzt neben vielen Bildnissen das eigentliche Hauptwerk des Meisters im Madrider Museum. Durch Raphael Morghen's seltenen Stich ist das Bild nicht so bekannt geworden, wie es verdiente. Bekannter ist A. A. Drda's Stich nach der Wiederholung, die sich früher in der Sammlung des Grafen Coloredo in Prag befand. Diese ist, da A. Hirt (Kunstbemerkungen auf einer Reise u. s. w. Berlin 1830) sie noch 1819 in Prag bewunderte, jedenfalls nicht identisch mit der 1817 von einem Antiquar Braun erworbenen (ob eigenhändigen?) Wiederholung in der Galerie Liechtenstein in Wien. Bianconi erzählt, dass Menges 1771, als die Kurfürstin Witve von Sachsen in Rom war, dieser eine Wiederholung des Bildes versprochen habe. Dass er eine solche eigenhändig ausgeführt, ist aber überhaupt nicht überliefert. Eine andere Darstellung zeigt die kleine „Geburt Christi“ in der Galerie Harrach zu Wien. Dass Menges diese für den Grafen Harrach gemalt, ist litterarisch überliefert.

Da Menges aber einmal in Rom war, wollte Papst Clemens XIV. aus der Familie Ganganelli, der 1769 auf Clemens XIII. gefolgt war, auch nicht leer ausgehen. Er übertrug Menges die Ausschmückung der Stanza de' Papiri des Vatikans mit großen allegorischen Fresken. Der Künstler nahm den Auftrag an und arbeitete, von seinem Schüler Unterberger unterstützt, mit Unterbrechungen während der ganzen beiden Jahre seines jetzigen römischen Aufenthalts an diesem umfangreichen Werke, das von den Zeitgenossen mit dem größten Lobe überschüttet wurde. Die durch Cunego's Stich bekannte Allegorie des Deckenbildes erscheint uns heute freilich etwas ungenießbar. Die schöne junge „Storia“ schreibt auf dem Rücken des zu ihren Füßen gekrümmten Flügelgreises „Tempo“ und lauscht den Eingebungen des rechts neben ihr stehenden zweiköpfigen „Janus“, der Vergangenes und Zukünftiges schaut. Links kommt die „Fama“ herbeigeflogen u. s. w. Der Hauptreiz des Zimmers liegt in der dekorativen Farbentrische, die Menges' Fresken

eigentümlich ist. Jacob Borekhardt meinte, dass diese Bilder „wenigstens wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stiles“ gäben.

Inzwischen ließ Menges sich, wie früher vom sächsischen, so jetzt vom spanischen Hofe fortwährend drängen, nach Neapel zu gehen, wo er für Karl III die dortige, ihm nahe verwandte Königsfamilie malen sollte. Zu Anfang des Jahres 1773 finden wir ihn in Neapel. Die Bilder des Königspaares befinden sich im Madrider Museum. Im Frühling kehrte Menges nach Rom zurück, wo er jetzt noch einige berühmt gewordene Bildnisse, nämlich diejenigen des Kardinals Zelada, des spanischen Gesandten Azara und des Barons Edelsheim malte und die letzte Hand an die Stanza de' Papiri legte. Dann begab er sich, von Azara im Auftrag des Königs zur Rückkehr nach Spanien gedrängt, mit seiner Gattin nach Florenz, wo er nun, noch 1773, den „Traum Joseph's“ der Wiener Galerie für den Großherzog Leopold und sein Selbstbildnis für die Uffizien malte. Bis ins Jahr 1774 hinein blieb er in Florenz. Der Abschied wurde ihm doppelt schwer, da seine Gattin sich im entscheidenden Augenblick wieder nicht entschloss, ihm nach Madrid zu folgen, sondern nach Rom zurückkehrte. Im Mai 1774 finden wir ihn in Turin: erst im Juli dieses Jahres können wir ihn wieder in Madrid nachweisen.

* * *

IX.

Nach Madrid zurückgekehrt, suchte Anton Raphael Menges seinen Wohlthäter für sein lauges Ausbleiben durch eine um so angestrengtere Thätigkeit im königlichen Dienste zu entschädigen. Es ist geradezu erstaunlich, was er hier in den nächsten zwei Jahren noch alles schuf: an riesigen Deckenfresken vor allen Dingen seine Madrider Hauptleistung, das Deckengemälde im königlichen Speisesaal, das die Vergötterung des in Spanien geborenen römischen Kaisers Trajan darstellt, und das allegorische Deckenbild im Theater zu Aranjuez, das die Vergänglichkeit irdischer Lust versinnlicht; dann noch zahlreiche Kirchenbilder, weltliche Staffelei-gemälde und Bildnisse, und schließlich eine Reihe seiner litterarischen Werke in den vier Sprachen, die er so beherrschte, dass er sie druckfertig, wenn auch nicht immer mustergültig schrieb.

Bald aber konnte es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass Menges durch sein rastloses, fast müchtele man sagen wahnsinniges Arbeiten, wobei es ihm, da seine Familie außerordentlich kostspielig lebte, auch



Deckenbild von A. R. Riva's in der Stanza d. Pigi in Venedig. (Vergl. die Skulpturen)

wesentlich mit um den Geldgewinn zu thun war, seine Gesundheit vollständig untergrub. Ende 1776 war er fertig. Er erbat sich von seinem hochherzigen König die Erlaubnis, da er das Madrider Klima nicht vertragen könne, ganz nach Italien zurückkehren zu dürfen; und er erhielt seinen Abschied unter wahrhaft königlichen Bedingungen. Ohne irgend eine Verpflichtung zu übernehmen, behielt er die Hälfte seiner Bezüge als Ruhegehalt; dazu erhielt jede seiner fünf Töchter 200 Scudi Pension; und der König versprach ihm, sich seiner beiden Söhne annehmen zu wollen.

Am 11. März 1777, einen Tag vor seinem 49. Geburtstage, kam der Meister wieder in Rom an, wo ihm nun nur noch wenig mehr als zwei Jahre zu leben beschieden war. Aber auch diese zwei Jahre waren noch reich an Arbeiten und Entwürfen. Papst Pius VI. (1775—1795) beehrte ihn mit dem von den größten Künstlern früherer Jahrhunderte als höchste Auszeichnung beehrten Auftrag,

ein großes Altarblatt für die Peterskirche zu malen. Doch vollendete er nur mehr den Karton des Werkes, dessen Gegenstand das „Weide meine Schafe!“ war. Dagegen führte er gleich 1777 noch eine lebensgroße Darstellung der Befreiung der Andromeda durch Perseus aus. Für den Perseus benützte er den Apoll des Belvedere, für die Andromeda eine weibliche Gestalt eines Reliefs in der Villa Pamfili. Das Bild gelangte nach mannigfaltigen Schicksalen in die Ermitage zu St. Petersburg, die in ihrem „Parisurteil“ noch ein

zweites großes mythologisches Werk der letzten Jahre des Meisters besitzt. Auch war er archäologisch und litterarisch noch eifrig thätig. Seinen archäologischen Scharfsinn zeigte er z. B. in seiner Abhandlung über die Niobidengruppe — in Gestalt eines Briefes an Monsignor Fabroni, den Rektor der Universität Pisa. In ihr stellte er zuerst die heute allgemein als richtig anerkannte Ansicht auf, dass

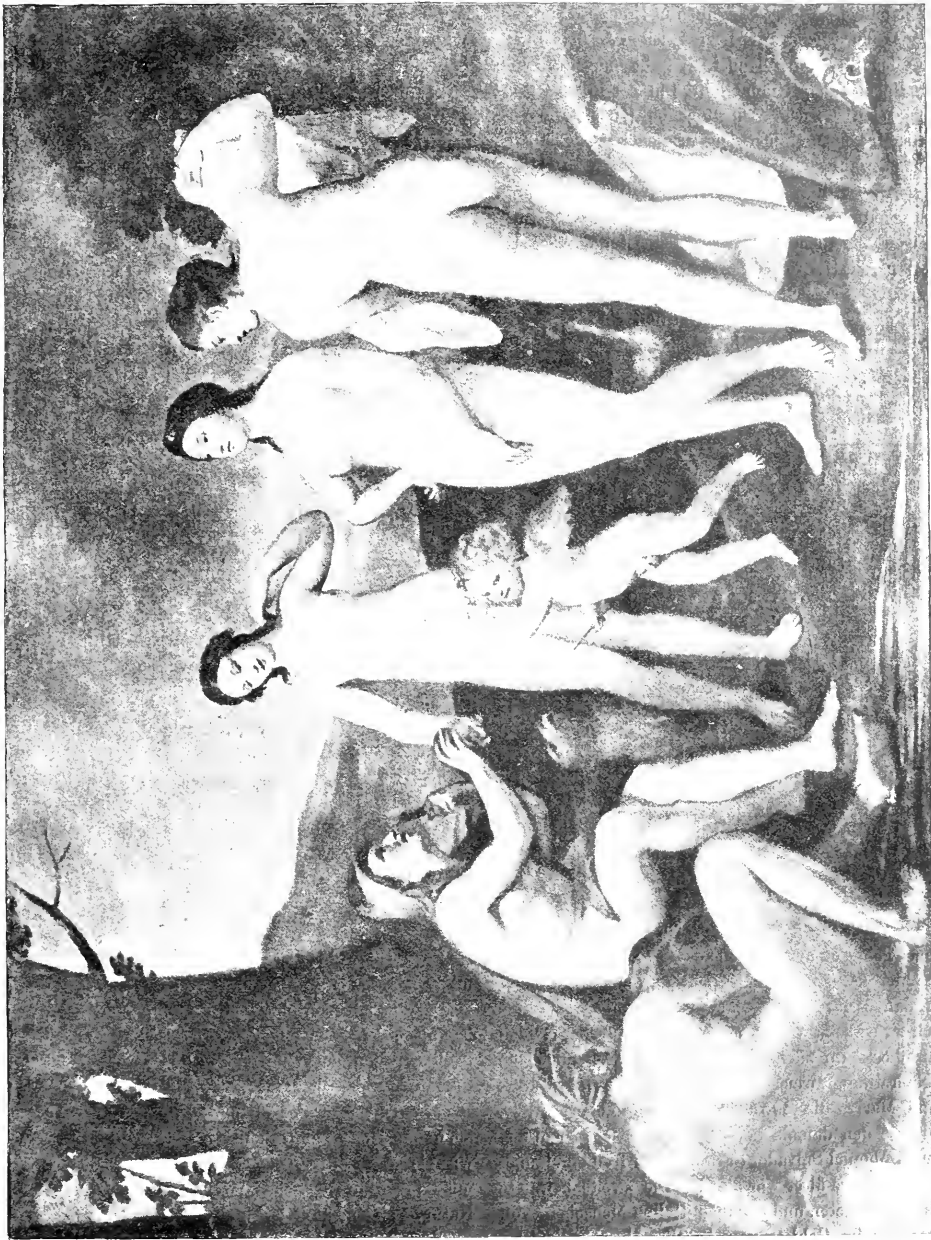
die zu dieser Gruppe gehörigen, bekannten, zumeist in Florenz aufbewahrten antiken Statuen nicht die im Altertum berühmten Originale des Skopas oder des Praxiteles, sondern nur spätere, von verschiedenen Händen ausgeführte Kopien nach diesen seien. Auf dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte dagegen sind die „Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri denominato Correggio“ sein Hauptwerk, durch das er in der That unsere Kenntnis der Lebensgeschichte Correggio's gefördert hat, wenn auch sein Schüler Ratti später behauptete, das meis-



Selbstbildnis von A. R. MENGES. Ölgemälde in den Uffizien in Florenz.

te Material zu diesem Buche herbeigeschafft zu haben. Doch würde es hier zu weit führen, Menges' wissenschaftliche Thätigkeit eingehend zu erörtern.

Immer wieder kehrte er von ihr zum künstlerischen Schaffen zurück. Das letzte Werk, das er begann, war wieder von Karl III. von Spanien bestellt. Es war eine große „Verkündigung Mariae“, die als Altarblatt für die königl. Kapelle in Aranjuez bestimmt war, aber, da der Meister sie nicht ganz vollendet hinterließ, nicht an ihren Bestimmungs-



Das Urdel der Paradies - Oelgemälde von A. E. Elsheimer in der Ermitage zu St. Petersburg

ort abgeliefert wurde. Sie blieb in Rom, wo sie 1816 für die kaiserliche Galerie zu Wien erworben wurde. Dass das Werk unvollendet ist, sieht man ihm kaum an. Nächst der „Himmelfahrt Christi“ in der katholischen Kirche, der „Anbetung der Hirten“ im Madrider Museum und einer vielgepriesenen „Grablegung“, die sich wahrscheinlich noch im Schlosse zu Madrid befindet, ist diese „Verkündigung“, deren Entwurf sich ebenfalls in der Ermitage zu St. Petersburg befindet, als Menges' bedeutendstes Altarwerk zu bezeichnen. Das Bestreben, Correggeske und Raphaelische Eigenart zu verschmelzen, tritt auch in diesem letzten Gemälde des Meisters noch deutlich hervor. Seinen reizvollsten Bestandteil bildet der Engelreigen, der zwischen dem liebend in weißem Gewande aus den Wolken herabschauenden ewigen Vater und der Gruppe des großen Engels mit der heil. Jungfrau zu vermitteln scheint.

Während Menges noch an diesem Bilde malte, erlag er seinen langjährigen Leiden. Seine Gattin, die er über alles liebte, war ihm in den Tod vorangegangen. Sie war am 3. April 1778 dem römischen Fieber erlegen. Neunundzwanzig Jahre war er mit ihr vermählt gewesen; zwanzig Kindern, von denen sie jedoch nur sieben überlebten, hatte sie das Leben geschenkt. Seinem alten Schüler und Freunde Ratti in Genua schrieb Menges am 9. Mai 1778: „Kaum war ich wieder aufgestanden, so erkrankte meine liebe Frau an einem leichten Wechselfieber (una legger terzana), das sich jedoch rasch in ein akutes Fieber (febre acuta) verwandelte, an dem sie (mit dem Beistand zweier berühmter Ärzte) zu meinem großen Schmerze am dritten des vergangenen Monats April gestorben ist. Seit dieser Zeit habe ich schon wieder Wechselfieberanfalle gehabt, auch werde ich sehr von einem grausamen Husten und von Schmerzen in der Brust und im ganzen Körper gequält, die mit großer Schwäche verbunden sind. Andere Neuigkeiten von hier kann ich Ihnen nicht mitteilen. Es bleibt mir daher nur das Verlangen, Sie glücklicher als mich zu wissen, wie ich es Ihnen von ganzem Herzen wünsche.“ Im nächsten Jahre erlebte er noch die Verheiratung zweier seiner Töchter. Die älteste, Anna Maria, die 1751 in Dresden geboren war, heiratete den damals berühmten spanischen Kupferstecher Manuel Salvador Carmona, der freilich einundzwanzig Jahre älter war als sie. Die zweite heiratete „einen gebildeten und wohlhabenden Menschen“ von Ancorona im Gebiete von Ascoli. Aber der Meister selbst hatte keine Freude mehr am Leben und war von Todesahnungen erfüllt. Mehrfacher Wohnungs-

wechsel half ihm nichts, die Zuziehung eines Quacksalbers natürlich erst recht nichts. Sein Hausarzt behielt recht. Als seine Leiche geöffnet wurde, stellte sich heraus, dass seine Lunge ganz gesund war und dass auch seine anderen Organe nicht tödlich verletzt waren. Die Ärzte sagten nun, er sei an Überanstrengung, schlechter Ernährung und den Folgen häufiger Wechselfieber gestorben. Bianconi schildert seinen Tod mit folgenden Worten: „Anton Raphael Menges, der Ruhm seines Vaterlandes Sachsens, Spaniens und Roms, starb 51 Jahre alt, am 29. Juni 1779; und er starb so voller Frömmigkeit und Geistesgegenwart, als hätten die Kräfte seiner schönen Seele sich nicht verringern, sondern nur alle auf einmal erlöschen können.“

Nach seinem Tode flammte sein Ruhm eine Weile heller auf als je. Azara, der spanische Gesandte in Rom, ließ seine Büste im Pantheon neben derjenigen Raphael's aufstellen. Ratti, Azara, Bianconi und Guibal schrieben, wie erwähnt, seine Lebensgeschichte. Azara gab gleichzeitig seine litterarischen Werke heraus. Die Kaiserin Katharina von Russland gab Befehl, wie der damalige sächsische Gesandte in St. Petersburg am 7. September 1779 nach Dresden berichtete, „alle Gemälde aus der Verlassenschaft des berühmten Menges zu kaufen, sie mögen kosten was sie wollen.“ Seine zweite Sammlung antiker Gipsabgüsse — die erste hatte er dem König von Spanien für die Madrider Akademie geschenkt — wurde 1783 von der sächsischen Regierung für Dresden angekauft. — Kunstwerke waren freilich auch das Einzige, was er seinen Erben hinterließ, da seine großen Einnahmen stets nur eben hingereicht hatten, seine großen Ausgaben zu decken.

* * *

X.

Ein Blick in die Schriften des Meisters wird unser Schlussurteil über ihn wesentlich erleichtern. Dass er außerordentlich viel *gekonnt*, mehr *gekonnt* hat als die meisten seiner Zeitgenossen, hat sich uns freilich schon aus dem Verlaufe unserer Beobachtungen in reichem Maße ergeben. Pecht sagt mit Recht: „Die ganze Cornelianische Schule hat niemals auch nur eine einzige Hand zu malen vermocht, wie wir sie auf seinen Bildern finden.“ Wie es aber mit seinem künstlerischen *Wollen*, seiner Stellung zur Natur, seinem künstlerischen Geiste bestellt war, darüber müssen seine Schriften, deren meiste ja seinen künstlerischen Grundsätzen gewidmet sind, uns die beste Auskunft geben. Wir brauchen in





ihnen auch nicht lange nach seiner Meinung zu suchen. Wiederholt er sie doch stets und überall mit etwas anderen Worten!

Menges geht zunächst von allgemeinen Ideal- und Schönheitsbegriffen aus: „Die Schönheit ist die Seele der Natur“, sagt er, und „die Schönheit erhebt unsere Seele über die Menschheit.“ „Die Kunst kann die Natur an Schönheit übertreffen.“ „Es kann immer noch einen größeren als den größten Künstler geben.“ „Kein Maler von allen denen, deren Werke wir vor Augen haben, hat den Weg der höchsten Vollkommenheit gesucht.“ „Ich will unter Ideal die Wahl verstanden wissen, womit in der Natur eine gute Auswahl zu treffen und nicht neue Dinge zu erfinden.“ Um seine Auswahl treffen zu können, wendet er sich den kunstgeschichtlichen Vorbildern zu. Alles Gotische ist abscheulich und barbarisch. Auch alle Meister des 15. Jahrhunderts, einschließlich Leonardo da Vinci's, haben noch nicht sehen gekannt. Leonardo's Manier sei trocken, er habe die bezaubernde Kunst des Helldunkels nicht gekannt (!). Sogar Michelangelo habe fehlerhaft gezeichnet. Kurz, vor Raphael, Tizian und Correggio — und nach den alten Griechen — habe es nur Maler gegeben, deren Gemälde „ein wahres Chaos“ sind, „ungestaltete Werke solcher Künstler, die die Natur nachahmen wollten, aber nicht konnten“. Dürer, der Barbar, hätte vielleicht ein großer Meister werden können, wenn er in Italien zur Welt gekommen wäre. So kommt er zu dem Schlusssatz: „dass der Maler, welcher den guten Geschmack, nämlich den besten Geschmack erlernen will, folgende vier Muster studiren muss nämlich 1) in den Antiken den Geschmack der Schönheit; 2) an dem Raphael den Geschmack der Bedeutung und des Ausdrucks; 3) an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie und 4) an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits.“ Nachhinkt dann das halbe Zugeständnis: „Übrigens muss er sich in diesen verschiedenen Theilen dadurch vollkommen machen, dass er die Natur beständig studirt.“ Man sieht, es ist das sogenannte „eklektische Rezept“ in einfringlichster Gestaltung.

Dass die Kunst erlernbar sei, was er ja an sich selbst erfahren zu haben meinte, sagt er an anderen Stellen: „Ich für meine Person wiederhole es noch einmal und glaube fest, dass alles Schöne, was die Menschen hervorgebracht haben, nach eben den Grundsätzen wieder hervorgebracht werden kann“; und „die Geduld überwindet alle Schwierigkeit“.

Die Gerechtigkeit erheischt allerdings, hinzu-

fügen, dass er in seinen allerletzten Schriften, besonders in seinem Schreiben an Herrn Ponz vom 4. März 1776 (in spanischer Sprache geschrieben und so zuerst abgedruckt im sechsten Bande von Ponz' *Viaje de España*, Madrid 1776, p. 486 - 259) über die Gemäldeschätze im Schlosse zu Madrid, doch eine wesentlich weitere und freiere kunstgeschichtliche Anschauung verrät, sich, rückwärts schauend, wenigstens noch zu einem Lobe Domenico Ghirlandajo's aufschwingt und, vorwärtsblickend, wie das freilich in Madrid auch nicht anders angeht, zu fast unbedingter Bewunderung des Velazquez versteigt, von dessen „Teppichwirkerinnen“ gerade er an dieser Stelle das bekannte geistvolle Wort gebraucht, „es schein, als hätte an der Ausführung dieses Werkes die Hand keinen Anteil gehabt, sondern nur der Wille den Pinsel geführt“.

Aber diese verspätete kunstgeschichtliche Einsicht hat weder seine eigene künstlerische Grundanschauung noch sein eigenes Schaffen beeinflusst. Jene zuerst angeführten Stellen aus seinen älteren Schriften sind vielmehr der getreue Spiegel der ganzen Menges'schen Theorie und der ganzen Menges'schen Praxis. Nachahmung mit Auswahl! Zusammensetzung des Ideals aus den besten Eigenschaften einiger erlesener Meister! Unsere heutige Kunstanschauung bewegt sich in entgegengesetzten Geleisen. Die Kunst, die uns erwärmen soll, muss mit dem eigensten Selbst des Künstlers durchgeistigt, mit seinem innersten Herzblut getränkt sein.

Für uns ist Menges, so sehr wir seine technische Meisterschaft bewundern mögen, daher auch nicht der Bahnbrecher einer neuen Kunstanschauung, sondern nur der Nachgeborene, der die Kunstentwicklung der vorhergehenden 250 Jahre noch einmal in sich zusammenfasst und verkörpert, indem er gewissermaßen den Durchschnitt aus ihrem Können und Kennen zieht. Unser Liebling, ein Liebling unserer Zeit und unseres Volkes, dem er den Rücken gekehrt, wird Anton Raphael Menges nie wieder werden können. Aber das darf uns nicht hindern, seiner kunstgeschichtlichen Größe gerecht zu werden und ihn zu feiern — ihn zu feiern als den ersten deutschen Meister nach jahrhundertelangem Hinsiechen deutscher Kunst, der es verstanden, die Augen der ganzen Welt auf sich zu ziehen und den Ruhm deutscher Kunstschaff wieder in den fernsten Ländern zu verbreiten; und wenn wir seiner gedenken, dürfen wir auch seines Vaters *Ismael* nicht vergessen, der ihn absichtlich und zielbewusst gerade zu dem gemacht, was er geworden ist.

MARIEN-LEGENDEN VON ÖSTERREICHISCHEN GNADENORTEN¹⁾.

MIT ABBILDUNG.



U den Künstlern, welche berufen waren, das Juwel der modernen Wiener Gotik, Ferstel's herrliche Votivkirche, mit Bildern zu schmücken, gehört neben Führich und Laufberger auch *Josef Mathius Trenkwald*, der gegenwärtige

Rektor der Wiener Akademie. In dem Kapellenkranz, welcher das nach französischer Weise gestaltete Chorghaupt des Gotteshauses umgiebt, finden wir den Meister zunächst durch einen Cyklus farbenprächtiger Glasgemälde vertreten, deren Inhalt das Marienleben bildet. Außerdem zielt die sieben Kapellen eine Reihe von in Tempera ausgeführten Wandbildern, ebenfalls von Trenkwald's Hand, in denen uns die Legenden der Marianischen Gnaden- und Wallfahrtsorte Österreich-Ungarns veranschaulicht werden. Im Januar 1880 im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht begonnen und im September 1889 vollendet, steht dieses edle, gestaltenreiche Werk als die reifste, abgeklärteste Schöpfung des trefflichen Wiener Meisters da, der nach dem Tode Führich's der Hauptvertreter der kirchlichen Kunst in Österreich ist. Die Herausgeber des Cyklus in dem vorliegenden, schön ausgestatteten Werke haben sich durch seine bildliche Wiedergabe und sachgemäße Interpretation ein Verdienst erworben, das in unserer Zeit der Überflutung mit Erzeugnissen stil- und würdelloser Massenarbeit doppelt hoch anzuschlagen ist.

Die langgezogenen Flächen der Kapellenwände sind in ihren oberen Teilen mit einzelnen Propheten- gestalten, hervorragenden Marienvorbekern und ent-

sprechend gewählten typischen Figuren oder Symbolen ausgefüllt. Aber den eigentlichen Kern des Wandschmuckes bilden die legendarischen Darstellungen, in welchen jedes Kronland der Monarchie wenigstens mit einem seiner Gnaden- oder Wallfahrtsorte repräsentirt erscheint. Die 1 m hohe und 1,30 breite Fläche enthält entweder eine oder zwei nebeneinander dargestellte Legenden. Das vorliegende Werk führt die so gestalteten zwanzig Bilder auf sechs Holzschnitttafeln vor, zu denen dann als Titel- und Schlussvignette noch zwei Einzelbilder der Maria hinzukommen, welche gleichfalls dem Kapellenkranz entnommen sind.

Die Freundlichkeit des Künstlers und der Herausgeber setzt uns in den Stand, den Lesern eines der Doppelbilder vorzuführen, in welchem ein Salzburger und ein Siebenbürger Gnadenort vereinigt sind. Das Bild zur Linken stellt die Legende von dem Muttergottesbilde zu Maria Plain bei Salzburg dar, das bei der Erstürmung und Verwüstung des kur-bayerischen Marktleckens Regen durch die Schweden (1633) unter Schlutt und Brand sich unversehrt erhalten haben soll. Die Darstellung zur Rechten gilt den Glaubenskämpfen der Szekler von Csik Somlyó, während deren blutigem Ringen die Weiber und Kinder in der Franziskanerkirche vor dem Bilde der Gottesmutter auf den Knien liegen, den Sieg erleben.

Das gewählte Beispiel lässt uns Trenkwald's Kompositions- und Behandlungsweise deutlich erkennen. Er basirt das Ganze auf den bestimmt gezeichneten Umriss; in der Bündigkeit und Kürze des Ausdrucks — sagt der Verfasser des Textes mit Recht — erblickt er das natürlichste Mittel monumentaler Klarheit. „Der Kern der Situation wird herausgehoben, diese aber voll ausgesprochen.“ Allein trotz der strengen, bisweilen herben Formengebung fehlt den Bildern Trenkwald's keineswegs

¹⁾ Zwanzig Bilder im Chor der Votivkirche in Wien von *J. M. Trenkwald*, in Holzschnitt ausgeführt von *F. W. Bader*. Einleitung und erklärender Text von *Dr. Heinrich Siebold*. Wien, „St. Norbertus“ Buch- und Kunstdruckerei. Fol.

der malerische Reiz. „Poetische Wirkungen, die nicht nur auf dem Inhalte beruhen,“ erklingen aus den anmutigen Linien „wie aus einem von weicher Hand ergriffenen Saitenspiele.“ Dazu kommt die von einem romantischen Hauch umwehte Landschaft, die in der tadellosen Rhythmik ihrer Linien wie in den zarten Abstufungen ihres Kolorits einen wesent-

lichen Anteil hat an der schönen Wirkung des Ganzen. Bei aller festen Anlehnung an den kirchlichen Stil und dessen geistigen Gehalt spricht aus den Bildern eine fein geartete Individualität, das Innere einer echten Künstlerseele.

So stellt sich das Werk nicht nur als ein edles Erbauungsbuch, sondern auch als ein stilvolles Kunstbuch dar, das allen ernstern Betrachtern Freude machen wird.

C. F.



Maria Plain (Salzburg)

Gemälde von J. M. TRENKWALD.

Csik-Somlyo (Siebenbürgen)

(Aus den Marien-Legenden von österreichischen Gnadenorten Wien, St. Norbertus)

In Bader's mit gewohnter Meisterschaft ausgeführten Holzschnitten kommt die Eigentümlichkeit

KLEINE MITTEILUNGEN.

Bei der Versteigerung der gewählten *Sammlung Adrian Hope in London* durch Christie, Manson und Woods, 30. Juni d. J.) wurden hohe, doch nicht exorbitante Preise erzielt. Wir heben hervor: Jan Both, Landschaft, 580 Guineen (Colnaghi), A. Canaletto, Canal grande 890 G. (Agnew), G. Coques, Familienbildnis mit vier Figuren, 170 G. (Seldmeyer), derselbe, desgleichen mit drei Figuren, 490 G. (Murray), A. Cuypp, Große Landschaft mit Reitern, 2000 G. (C. Wertheimer), derselbe, Zwei Reisende, 530 G. (Davis), Ger. Dou, Der Flötenspieler, eines der feinsten Bildchen des Meisters, von trefflicher Erhaltung (Smith, Suppl. 73), 3500 G. (Davis), J. B. Greuze, Junges Mädchen am Fenster, 2900 G. (Lesser), B. van der Holst, Bildnis eines Offiziers, 780 G. (Agnew), M. Hobbema, Landschaft mit einem Bauernhaus im Mittelgrund (Smith Nr. 99), sehr schönes, tadellos erhaltenes Bild 3000 G. (C. Wertheimer), P. de Hooch, Interieur, (Smith Nr. 23), 2150 G. (C. Wertheimer), P. Lely, Bildnis der Mrs. Claypole, Bild ersten Ranges, klar und von breiter Pinselführung, tadellos erhalten, 450 G. (Davis), N. Maes, Frau am Pumpbrunnen in einer weiten Halle, Hauptbild der Sammlung (Smith Nr. 12), 2500 G., G. Metsu, Frau mit Bach auf dem Schoß, eine kleine Perle, warm und weich in der Farbe, 1200 G. (M. Colnaghi), Eglon van der Neer, Junge Frau mit Gitarre, sehr schön und gut erhalten (Smith Nr. 27), 290 G. (Donaldson), A. Palamedesz Stevaerts, Junge Dame am Tisch sitzend, reizvoll und fein, 230 G. (Colnaghi), Rembrandt, Bildnis der Petronella Buys, bez. und datirt 1635, ein Werk von erster Qualität (Smith Nr. 497), 1300 G. (C. Wertheimer), derselbe, Bildnis des Nicholas Ruys, herrliches, lebensvolles Bild mit besonders fein durchgebildeten Händen, etwas schwärzlich im Ton, aus der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland, 4700 G. (Agnew), Rubens, Bärenjagd in waldiger Landschaft (diese wohl von van Uden), sehr schön in der Farbe, aus derselben Sammlung, 1690 G. (Lawrie), Jac. Ruissdael, Wasserfall, sehr schönes, tadellos erhaltenes Bild (Smith, Suppl. Nr. 114), 1600 G., derselbe, Landschaft mit verfallendem Befestigungsturm (Smith, Suppl. Nr. 10), sehr schön, pikant im Ton, 610 G. (M. Colnaghi), Jan Steen, Musikalische Unterhaltung, ungewöhnliche Komposition von italienischem Charakter, höchst fein und trefflich erhalten, 780 G. (Agnew), Phil. Wouverman, Lagerscene, (Smith Nr. 178), 700 G. (Seldmeyer).

Bei H. G. *Gutekunst's Versteigerung in Stuttgart* am 23. April d. J. kamen eine Anzahl von hervorragenden Stichen alter Meister der deutschen, holländischen und italienischen Schulen sowie eine reiche Auswahl von Blättern der englischen und französischen Meister des 18. Jahrhunderts zum Aufschlag. Wir notiren einige der erzielten Preise: A. Altdorfer, Gelfigelter Knabe (B. 46) 135 M. (London), ders., Bergige Landschaft (B. 79) 237 M. (Dresdener Kabinett), ders., Der Glaube (naturnähe Unikum) 460 M. (Amsler), Jak. Binek, Christus (B. 11) 515 M. (Artaria), Fr. v. Bockolt, Heil. Georg (B. 33) 850 M. (Gutekunst), Dürer, Heil. Familie (B. 43) 3400 M. (Gutekunst), ders., Die große Fortuna (B. 77) 690 M. (London), ders. Holzschn., Heil. Jung-

frau mit vielen Engeln (B. 101) 137 M. (Dresdener Kabinett), ders., Dürer's Wappen (B. 160) 421 M. (Germanisches Museum), Jacopo Francia, Bauchsung (B. 7) 266 M. (Börner), Th. C. v. Fürstenberg, Haupt Johannes des Täufers (Smith 1) 505 M. (Börner), H. Goltzius, Selbstbildnis (B. 164) 335 M. (Bibliothèque royale, Bruxelles), W. de Heusch, Die zwei Bäume (Dutuit 13) 660 M. (Amsler), H. Wechlin, Alkyon von Kreta, Chairobseur (B. 9) 280 M., J. le Dueq, Stehender und liegender Hund (B. 10) 381 M. (Amsler), L. v. Leyden, Saul vor David (B. 27) 780 M. (Danlos), ders., Der Eulenspiegel (B. 159) 1600 M., J. v. Meekenen, Tod der Lucretia (B. 168) 870 M. (Danlos), ders., Großes Rankenornament mit Liebespaar (B. 205) 1500 M., Meister mit dem Krebs, Geburt Christi (B. 3) 1571 M. (Danlos), Meister mit dem Vogel, Heil. Sebastian, Chairobseur (wohl Unikum) 905 M. (Amsler), Marcanton Raimondi, Heil. Jungfrau vor Christi Leichnam (B. 35) 1320 M., ders., Heil. Cäcilia (B. 116) 1100 M., ders., Orpheus und Eurydike (B. 235) 790 M. (Dresdener Kabinett), Rembrandt, Selbstbildnis im gestickten Mantel (B. 7) 1500 M., ders., Selbstbildnis (B. 21) 3400 M. (Meyer, Dresden), ders., Landschaft mit dem dicken Turm (B. 223) 1805 M. (Amsler), ders., Jan Asselyn (B. 277) 2860 M. (Dresdener Kabinett), Jac. Ruissdael, Das Getreidefeld (B. 5) 210 M., M. Schongauer, Christi Geburt (B. 4) 1650 M., ders., Das große Kreuz (B. 25) 1550 M., ders., Das Rauehäss (B. 107) 900 M., L. von Siegen, Eleonora Gonzaga (Smith 2) 1400 M. (Dresdener Kabinett), ders., Wilhelm Prinz von Oranien (Smith 3) 2500 M. (Amsler), Augusta Maria von England (Smith 4) 2700 M. (Amsler), Adr. van der Velde, Das Thor im Dorfe (B. 18) 400 M. (Amsler), J. B. Weenix, Der stehende Ochse (Weigel 4) 435 M. (Amsler). — Deloucourt, La promenade du Palais Royal, 351 M. (Meyer, Dresden), Le compliment — Les bouquets, 2 Bl. 460 M. (London), H. Fragonard, Les hazards amoureux de l'escarpolette, 235 M. (London).

S. Die Windmühle von *August Holmberg*, radirt von H. *Wernke*. Der Maler dieses Bildes ist den Lesern der Zeitschrift kein Unbekannter mehr. Es war oft Gelegenheit, seine technische Fertigkeit, seine gediegene Charakteristik, sein warmes Kolorit zu rühmen. Im 18. Jahrgang findet sich ein kleines Blättchen, das er mit eigener Hand trefflich radirte, „Santa Conversazione“ und eine unter Leitung von E. Forberg ausgeführte Radirung seines „Nunismatikers“. Das vorliegende Blatt zeigt den vielseitigen Künstler als Landschaftler. Holmberg wurde 1851 in München geboren, begann als Bildhauer, ging 1868 zur Malerei über und war Schüler von Willh. Diez. Er hat auch Stillleben gemalt, ist also, wie auch das vorliegende Blatt zeigt, nicht nur „Geschichtsschreiber der Kardinäle“, wie ihn Muther in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts nennt. In dem dort gefällten Urteil kommt der Künstler entschieden zu kurz. Von einem „reichen Kleiderschrank“, auf den Muther mit satirischer Wendung anspielt, ist wenigstens in dem vorliegenden Blatte nichts zu bemerken, dessen Original den späteren Arbeiten kaum nachsteht.





1884

W. H. D. W.
1884

1884

1884

1884

1884



KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Fünfter Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1894.

Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des fünften Jahrgangs.

(Die schrägliegenden Ziffern mit vorgesetztem Z beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst“.)

	Spalte		Spalte
Größere Artikel.			
Der Kunsthistorische Kongress in Nürnberg. I. II. III.	17, 21		
Die erste Ausstellung der Sezession in München	33		
Die Ausstellung und der Kongress für Maltechnik in München	49		
Holzschnitte von Christoph Amberger. Von <i>H. A. Schmid</i>	56		
Der Meister der Liebesgärten. Von <i>A. v. Warsbach</i>	65		
Robert Dohme †. Von <i>Ad. Rosenbery</i>	81		
Photographien von Gemälden der Augsburger Galerie. Von <i>R. Stüssy</i>	86		
Die Resultate der Münchener Sezessionsausstellung von <i>H. Hirth</i>	97		
Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Bremen. Von <i>D. Kropp</i>	113		
Neue Kunstblätter. Von <i>Nautibus</i>	116		
Korrespondenz. Aus Dresden. Von <i>H. A. Lier</i>	120		
Baldung-Studien. I. Von <i>R. Stüssy</i>	137		
Die Jubiläumsausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Von <i>R. Beck</i>	153		
Die historische Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft. Von <i>G. J. Harst</i>	169		
Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance. Von <i>G. Pauli</i>	174		
Aus der städtischen Galerie zu Bamberg. Von <i>Th. v. Frimmel</i>	185		
Auf Ruf zur Gründung eines kunstgeschichtlichen Instituts Klinger-Ausstellung in Leipzig. Von <i>A. Semann</i>	201		
Die Kunstaussstellung der Berliner Akademie Von <i>A. Rosenbery</i>	206		
Die allegorischen Gestalten an den Mediceergräbern von S. Lorenzo. Von <i>G. Harnecke</i>	217		
Korrespondenz aus Dresden. Von <i>H. A. Lier</i>	233		
Neue farbige Reproduktionen. Von <i>C. v. Lütjow</i>	249		
Dresdener Kunstausstellungen. Von <i>H. A. Lier</i>	265		
Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen	281		
Korrespondenz aus Venedig	297		
Hans Holbein der ältere und der „Meister des Amsterdamer Kabinetts“	301		
Die dritte internationale Kunstausstellung in Wien. I. II. III. Von <i>R. Beck</i>	313		
Graphische Ausstellung in Wien. Von <i>C. v. Lütjow</i>	329, 397, 491		
Die Märzausstellungen der Düsseldorfer Künstler	345		
Die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezessionisten. Von <i>H. Hirth</i>	351, 364		
Zum Streit über die moderne Kunst. Von <i>H. A. Lier</i>	361		
Der angehende Dürer im kgl. Kunstkabinett zu Stuttgart. Von <i>M. Bach</i>	377		
Die große Berliner Kunstausstellung. Von <i>Ad. Rosenbery</i>	383		
Spaziergänge durch zwei hanseatische Kunstausstellungen zur Erinnerung an Julius Meyer. Von <i>Ad. Rosenbery</i>	393, 473, 499		
Ein neuer Jan van Eyck. Von <i>Th. v. Frimmel</i>	425		
Die Schack-Galerie. Von <i>H. Hirth</i>	430		
Noch ein paar Worte über Tobias Verhaeght. Von <i>P. Delapoff</i>	446		
Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend	457		
Korrespondenz aus Dresden, Juni 1894. Von <i>H. A. Lier</i>	489, 492, 493, 494		
Kunsthistorischer Kongress in Köln	462, 478		
Die ferraresische Ausstellung in London . Von <i>J. P. Richter</i>	489, 529		
Zum Gedächtnisse Friedrich Schmitt's	499		
Korrespondenz aus Dresden. Von <i>H. A. Lier</i>	531		
	534		
Bücherschau.			
<i>Armüller, Ed.</i> , Les petits maitres allemands. II.		187	
<i>Bau- und Kunsthandb.</i> der Provinz Sachsen. Heft 10 14		112	316
<i>Bierbaum, O. J.</i> , Fritz von Uhle		Z	45
<i>Broekhaus'</i> Konversationslexikon. 131. IX			371
<i>Clemen, P.</i> , Die Kunstlenkmäler der Rheinprovinz. Band II			90
<i>Dehio, Prof. Dr. G.</i> , Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Proportionen			519
<i>Franquet, E. v.</i> , Schaupöbel			206
<i>Frimmel, Th. v.</i> , Kleine Galleriestudien. III: Gemalte Galerien			58
<i>Gosse</i> , Die französische Skulptur			339
<i>Greek Vases in the Ashmolean Museum: Catalogue Mus.</i> Oxf.			161
<i>Hafjervorn, H. E.</i> , Handy List of Books on Fine Arts and Architecture			333
<i>Hilbich, E. J.</i> , Litterarische Reliquien			349
<i>Hünthel, Dr. B.</i> , Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert dießseits der Alpen			158
Katalog der griechischen Papyri des British Museum			78
Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde. 3. Auflage			57
<i>Kutschan, Dr. C.</i> , Barthel Beham und der Meister von Messkirch			241
<i>Kunst, die neue</i> , und der Schaupöbel			206
<i>Martin, E.</i> , Handzeichnungen von Thomas Murner zu einer Übersetzung des Sabellicus			162
<i>Nordensson, G.</i> , Svensk Konst och Svenska Konstnärer i 19de Århundradet			Z 57
<i>Przybyłowski, St.</i> , Das Werk des Edvard Munch			175
<i>Ronald, P.</i> , Brauch, Spruch und Lied der Bauleute			249
<i>Rigl, A.</i> , Stifragen			251
<i>Ricotti, Due de.</i> , Die venetianischen Messbücher			539
<i>Schoerlmann, W.</i> , Freilicht			505
<i>Schubert v. Sobler, Z. R.</i> , Das Stilrisen der Tier- und Menschenformen			69
<i>Singer, H. W.</i> , Allgemeines Künstlerlexikon			539
<i>Trey, G. v.</i> , Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien			222

Theater Wiens, die	Spalte 371
Wachstein, E. M. R., v., Zweundschiezig Lebensjahre	370
Wahl, A. v., Stimmungs-bilder	127
Wörmann, Dr. K., Verzeichniß der älteren Gemälde der Galerie Weber	241
Wörmann, K., Was uns die Kunstgeschichte lehrt. III. Aufl.	482
Zimmermann, E., Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians	502

Kunstliteratur und Kunstblätter.

Abbildung, <i>Ans. gen. Gron.</i> , Handzeichnungen 39. 146. — <i>Beaton, J. M., & Co.</i> in Dornach, Die Gemälde der Akademie der schönen Künste 177. — Photographien der Antwerpener Galerie 466. — <i>Brockmann, F. u. O. Nachf. R. Tamme</i> , Photographien der Bilder der kgl. Galerie in Dresden 506. — Chalkographische Gesellschaft 1893/94: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts Z 246. — Dürer's Apokalypse 506. — Führer durch die k. Sammlungen zu Dresden Z 247. — <i>Hymans, L. Vorstermann</i> , Catalogue raisonné de son oeuvre 103. — Inventarisirung der Kunstdenkmäler in Deutschland 26. — <i>Knöpfer'sche</i> Farbenholzschnitte 128. — <i>Koblschein, J.</i> , Stich von Raffael's Sixtinischer Madonna 319. — Kupferlichtdruck farbiger in Wien 226. — <i>Lomolt, Ed. v. d.</i> , Wandtafeln zur Veranschaulichung antiker Kunst und antiken Lebens 212. — <i>Leonardo da Vinci</i> , Codex Atlanticus 448. — <i>Pin.</i> , Gesellschaft mit beschränkter Haftung zur Herausgabe einer Monatschrift 505. — <i>Ritter, H. u. O.</i> , Eine neue Ansicht der Stadt Nürnberg 242. — <i>Stauffen-Bern</i> , Verkauf der Originalradirungen durch Amsler & Rutherford in Berlin 26. — Verein für Originalradirung in Berlin, VIII. Heft 1893. 6. — Verein für Originalradirung in Karlsruhe 540. — <i>Wauters</i> , Sept. études pour servir à l'histoire de Hans Memling 103. — <i>Wörmann, E. von Adelsriedl</i> , Bildercyklus aus dem Leben des Walter von der Vogelweide Z 246.
--

Nekrologe.

Baisch, H. 419. — Bastos, V. 506. — Birch, C. Bell. 59. — Blaas, K. v. 319. — Bodmer, K. 70. — Bösch, C. 70. — Bokelmann, Chr. L. 372. — Borgmann, P. 39. — Bramtrot, A. 529. — Browne, F. Madox 26. — Brunn, Prof. H. 529. — Caillebotte, G. 303. — Cain, A. 521. — Cavellier, P. J. 277. — Caries, J. 529. — Colder Marshall, W. 482. — Decker, G. 272. — Denziger, J. 277. — Diemer, L. 448. — Döhme, Dr. H. 70. — Ellminger, J. 271. — Fraikin, Ch. A. 146. — Haertel, Prof. R. 419. 431. — Hart, W. 482. — Hasenauer, K. Frhr. v. 189. — Helfft, J. 334. — Hoffmeister, H. 288. — Janssen, F. J. W. Th. 506. — Jaque, Ch. 419. — Innes, Geo. 549. — Koopmann 354. — Landauer 549. — Lansyer, E. 129. — Laxard, S. H. 506. — Lipsins, Prof. Dr. C. 354. — Lolling, G. 288. — Luedicke, K. J. 227. — Madras, Fr. de 466. — Maillot, L. L. 257. — Matejko, J. 70. — Meyer, Dr. J. 146. — Moore, A. 7. — Müller, Dr. H. A. 448. — Mützel, G. 70. — Oyens, P. 272. — Pfau, B. 354. — Pickert, S. 207. — Pighoin, Br. 506. — Racinet, A. 128. — Rasmussen, K. 70. — Renouf, E. 119. — Ross, E. 39. — Roux, C. 520. — Salmon, H. 521. — Schack, Fr. Graf v. 354. — Schierholz, F. 272. — Schleich, Ed. jun. 69. — Schlösser, H. 482. — Schmitz, Ad. 319. — Schmitz, Fr. 520. — Slingenever, J. 494. — Sommer, O. 277. — Spangenberg, L. 39. — Stamer, A. 272. — Teschendorf, Prof. E. 448. — Tschagny, Ch. 406. — Vordermann, M. 529. — Werner, K. 189. — Wiegmann, M. 146. — Winterle, A. 354. — Woodington, W. F. 199. — Zimmermann, H. S. sen. 103.
--

Personalnachrichten.

Bärwald, R. 59. — Benndorf, O. 178. — Bezold, G. v. 419. — Bokelmann, L. 288. — Bonheur, R. 334. — Böttcher, A. 331. — Bouguereau, W. A. 288. — Breilbach, C. 404. — Brütt, F. 129. — v. Christ, 199. — Collignon 190. — Ehemann, Fr. 190. — Ehrenberg, Dr. 207. — Egerlin, F. 129. — Fickel, P. 404. — Furtwängler, Dr. A. 521. — Geoffroy 190. — Gietl, Fr. 190. — Graul, Dr. R. 272. — Grethe, C. 129. — Hartzler, Dr. F. 7. — Hauberisser 129. — Haug, R. 507. —
--

Haupt, Prof. Dr. R. 26. — Heydeck 521. — Humann, K. 419. — Jakobsthal, Prof. E. 288. — Jessen, Dr. P. 448. — Justi, C. 103. 178. — Kampf, A. 178. — Klinger, M. 288. — Koch, F. 129. — Körner, E. 404. — Lang, Prof. Dr. K. 39. — Lebach, F. v. 521. — Lessing, Prof. Dr. J. 448. — Lindenschmidt 178. — v. Lübtz 129. — Müller, Dr. H. 372. — Müntze, L. 129. — Pleyte 190. — Pochwalski, C. 521. — Poynter, E. J. 404. — Prell, Prof. H. 384. — Remers, Dr. J. 507. — Riegel, Prof. H. 272. — Riegl, Dr. A. 507. — Röber, Fr. 199. — Schäfer, Fr. M. 272. — Prof. Dr. G. Schäfer 404. — Schley 257. — Schmid, Dr. M. 70. — Schmidt, Prof. M. 521. — Schmitz, Br. 288. — Schnef, H. 39. — Schrandolph, A. v. 404. — Schrödl, N. 199. — Seiler, C. 507. — Seidel, Dr. P. 257. — Seiler, C. 448. — Sittl 190. — Steinbrecht 521. — Stryowski, A. 70. — Strzygowski, Prof. J. 272. — Teray, Dr. G. v. 521. — Thiersch 129. — Tschudi, H. v. 419. — Wagner, O. 521. — Wallot, 431. — Werner, A. v. 7. — Wölflin, Dr. H. 507. — Zügel, H. 507.
--

Preisanschriften und Wettbewerbe.

Berlin, Preis des deutschen Kaisers zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst 227, 288. Ergebnisse des Wettbewerbes um den großen Staatspreis der Berliner Kunstakademie 483. Preisverteilung der Michael Beer-Stiftung 449. Preise der Günsbergstiftung der Akademie 178. Stipendium der Menzelstiftung der Berliner Kunstakademie 129. Ferd. Reichenheim-Stiftung an der Kunstakademie 103. Bedingungen für den Wettbewerb um das zu errichtende Denkmal des Fürsten Bismarck 507. Wettbewerb um zwei Standbilder der Markgräfin Albrecht des Bären und Waldemars für die neue Mühlendammbrücke 39. — <i>Kairo</i> , Neues Museum für ägyptische Altertümer 521. — <i>Karlsruhe</i> , Evangelische Kirche in der Weststadt 522. — <i>Stuttgart</i> , Kaiser Wilhelm-Denkmal 384. — <i>Vien</i> , Saalbauverein 521. — <i>Wien</i> , Besserung der materiellen und idealen Ziele der Künstler 22. — <i>Wiesbaden</i> , Neues königliches Theater 146. 522

Denkmäler.

Denkmälerchronik 40. 319. Berlin, Errichtung des Nationaldenkmals Kaiser Wilhelm's I. auf dem Platze der Schlossfreiheit Z 46. 227. 303. 432. Bismarckdenkmal 334. Marmorstatue von J. A. Carstens im alten Museum 522. — <i>Donauschilling</i> , Büste des Fürsten Karl Egon von Fürstenberg 7. — Dresden, Die neuen Fahnenmasten 49. Steche-Denkmal 522. — <i>Görlitz</i> , Denkmal für den Kriegsminister Grafen von Roon 92. — <i>Haarlem</i> , Franz Hals-Denkmal 522. — <i>Hilfheim</i> , Denkmal des Bischofs Bernhard 7. — <i>Imbsbruck</i> , Denkmal des Andreas Hofer auf dem Iselberge 8. — <i>Karlsruhe</i> , Büste der Großherzogin von Baden 354. Denkmal des Freiherrn v. Draß 8. Denkmal für W. Lübke 385. — <i>Kiel</i> , Provinzial-Kaiser Wilhelm-Denkmal 7. — <i>Koblenz</i> , Kaiser Wilhelm-Denkmal für die Rheinprovinz. 449. — <i>Krakau</i> , Matejko-Denkmal 523. — <i>Kuffhäuser</i> , Kaiser Wilhelm-Denkmal 207. — <i>Madrid</i> , Denkmal des Velasquez 508. — <i>Mailand</i> , Denkmal für Giovanni Morelli 483. — <i>Magdeburg</i> , Friedrich Friesen-Denkmal 7. — <i>München</i> , Neureuther-Büste in der Technischen Hochschule 103. — <i>Neu York</i> , Heinedenkmal von E. Herter 322. — <i>Nürnberg</i> , Essenwein's Büste im Germanischen Museum 449. — <i>Ostol</i> , Fabricius-Denkmal 522. — <i>Paris</i> , Denkmal für Gounod 190. — <i>Strasbourg</i> , Denkmal für V. Nessler 320. — <i>Stuttgart</i> , Kaiser Wilhelm-Denkmal 129. 372. — <i>Versailles</i> , Büste von Guillofin 190. — <i>Wiesbaden</i> , Bodenstedt-Denkmal 401. Möhring-Denkmal 449. — <i>Wien</i> , Göthe-Denkmal 419. Enthüllung des Denkmals von T. Ellminger 523.

Sammlungen und Anstellungen.

Autocriten, Auszeichnungen österreichischer Künstler 521. — <i>Basel</i> , historisches Museum 405. — <i>Berlin</i> , Erweiterungsbauten für die Berliner Kunstmuseen 40. 179. 320. Erwerbungen der Gemäldegalerie 321. Erwerbung eines Bildes von Fr. Cossa für die Kgl. Gemäldegalerie 521. Br. Pighoin's Moritur in den der Nationalgalerie geschenkt 523. A. v. Werners: Im Etappenquartier vor Paris für die Nationalgalerie angekauft 508. Die Sammlung der antiken Skulpturen
--

im Museum 320. Ausstellung von Holzschnitten nordamerikanischer Künstler in der Nationalgalerie 466. Sonderausstellung von Werken des Malers L. Spangenberg in der Nationalgalerie 372. Ausstellungen in der Nationalgalerie 165. — Ausstellung der Mitglieder der Akademie der Künste 132, 179. Die Berliner Kunstaussstellung 1893: Ertrag 28, 41, 72. Große Berliner Kunstaussstellung 1894, 132, 179, 228, 258, 321, 339, 380, 405, 435, 450. Errichtung eines neuen Ausstellungsgebäudes 339. Aus Berliner Kunstaussstellungen 27, 70, 257, 354. XIV. Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreunden 320. Ausstellung der Gesellschaft deutscher Aquarellisten 304. III. Ausstellung der Vereinigung der Elf 259. Max Klinger-Ausstellung 208. Zweite Ausstellung der Münchner „24“ bei Ed. Schulte 192. — *Bern*, Ankäufe auf der Schweizerischen Kunstausstellung 524. — *Baldenestadt*, Kunstaussstellung der 524. — *Breslau*, Museum schlesischer Altertümer 195. — *Budapest*, Winterausstellung im Künstlerhaus 195. — *Coblenz*, Verwallung der herzoglichen Kupferstichsammlung 27. — *Dresden*, Erwerbungen der kgl. Gemäldegalerie 356. Frell's Judas Ischarioth für die kgl. Clara für die kgl. Galerie 523. Königliches Kupferstichkabinet 396. Akademie'sche Kunstaussstellung 449, 483. Klinger-ausstellung 71. Paramentausstellung 40. — *Düsseldorf*, Ausstellung des Kunstvereins F. d. Rheinlande u. Westfalen 432. Ausstellung des Künstlerklubs St. Lukas 194. Ausstellung von Werken des Prof. C. Müller 130. Die Ausstellungen der Münchner „24“ 275. Ausstellung der Originalradierungen von F. v. Schennis 524. Kunsthalle 42, 209, 325. E. Schulte 9, 131, 179, 242, 275, 290, 291, 338, 508. — *Erlangen*, Ausstellung der Vereinigung der schottischen Künstler 72. — *Frankfurt a. Main*, 12. Jahresbericht des Städtischen Kunstinstituts 147. — *Karlsruhe*, Kunststickereimuseum 382. — *Kopenhagen*, Einweihung des neuen Kunstindustriemuseums 523. — *Landsberg a. H.*, Ausstellung im Kunstverein 335. — *Leipzig*, Polnische Kunst- und Industrieausstellung 356. — *Liv.*, Landesgalerie Katalog 196. — *London*, Jahresbericht der englischen Nationalgalerie Z. 16. Winterausstellung in der englischen Akademie der Künste 190. Jahresausstellung in der „Royal-Academy“ 433. Ausstellungen in der New-Gallery 72. Jahresbericht des British-Museum 73. — *Lübeck*, Gemäldausstellung 335. — *Lurea*, Kunstaussstellung 129. — *Mainz*, Vernehmung der städtischen Sammlungen 208. — *Mannheim*, Schönleiberausstellungen im Kunstverein 106. Ankauf eines Bildes von Schönleiber für das Museum 147. — *München*, Neubau des bayerischen Nationalmuseums 105. Jahresausstellung im Glaspalast in München Z. 47, 30, 273, 373, 540. Die Frühjahrsausstellung der Sezession in München Z. 176, 273. — Gemäldegalerie des Grafen v. Schack 385, 406, 436. Ausstellung von taubstummen Künstlern 334. — *Nürnberg*, Beitrag des Deutschen Reichs zur Unterhaltung des Germanischen Museums 9. — *Paris*, Medaillen des Pariser Salons 468. — *Pisa*, Museo civico 146. — *Prag*, 55. Jahresausstellung des Kunstvereins in Böhmen 274, 386. II. Pador's Einausstellung 419, 484. — *Rom*, Römische Ausstellungen 335. — *Strasbourg i. E.*, Geschenk des Großherzogs von Baden an die städtische Gemäldegalerie 8. — *Trechtl*, Ausstellung alter Bilder aus Privatbesitz 508. — *Venedig*, Regelmäßige Kunstaussstellungen 192, 335. — *Wien*, Neuordnung der kaiserlichen Galerie 483. Schenkung des Fürsten J. Liechtenstein an das städtische Museum 523. Museum für moderne Kunst 373. III. internationale Kunstaussstellung 292, 449. Ausstellung im Künstlerhaue 274, 524. Ausstellung des Aquarellistenklubs 243. Raphael Donner-Ausstellung 28. Die Sammlung Franz Xaver Meyer 104. Ausstellung der „Wiener Neubauten“ von Lehmann u. Wenzel 244.

Vereine und Gesellschaften.

Berlin, Archäologische Gesellschaft 92, 180, 324, 340, 388, 451, 485. Kunstgeschichtliche Gesellschaft 107, 148, 211, 292. Verein Berliner Künstler 43, 59, 196, 132, 163, 196, 259, 339. Verein für Originalradung 306. — *Breslau*, Verein für Geschichte der bildenden Kunst 322. — *Düsseldorf*, Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft 306. — *Karlsruhe*, Kunstverein 526. — *Köln*, Kunsthistorischer Kongress 1894 468. — *Leipzig*, Kunstverein 323. — *Mün-*

chen, Verein bildender Künstler (Sezession) 106, 180, 258, 259. Zur Beilegung des Künstlerstreits 450. Gesellschaft f. rationelles Malverfahren 485. — *New York*, Gesellschaft der Unabhängigen 69. — *Strasbourg*, Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine 526. Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 340. Kunstvereine westlich der Elbe 9. Harzverein für Geschichts- und Altertumskunde 212.

Ausgrabungen und Funde.

Athen, Ausgrabungen an der Akropolis 324. — *Chalbin*, Die amerikanische archäologische Expedition 107. — *Delychi*, Ausgrabungen der Franzosen 389, 468. — *Hissarlick*, Dörpfeld's Ausgrabungen 74, 180. — *Lombn*, Archäologisches 149. — *Magnesia am Mäander*, Ausgrabungen 451. — *Thorikos*, Entdeckung der Ruinen einer altgriechischen Stadt 43.

Kunstgeschichtliches.

Über den Ursprung der Karyatiden 212. Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Oberrhein 212. Erhaltung von Denkmälern in Preußen 92. Der Erbauer des Hotel de Commerce in Straßburg 61.

Vermischtes.

Amhor, Die Ruinen von, 76. — *Antwerpen*, Verkauf der Wandgemälde aus dem Spisaleere des Malers H. Leys 457. — *Augustsborg*, Das Hirschhaus des Schlosses 357. — *Athn*, Beschädigungen des Parthenon 437. — *Berlin*, Chronik der königlichen Akademie der Künste 74. Senat der Akademie der Künste 436. Jahresbericht der kgl. Hochschule für die bildenden Künste 12. Beitrag des Kaisers zur Erwerbung eines Bildes von Luca Signorelli 325. H. v. Bartsch: Seetreiben am Kap Vincent, vom Kaiser angekauft 421. Die Kunst im Preussischen Haushaltsetat 245. Beratungen der preussischen Landeskunstkommission 436. Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus 453. Verein für deutsche Kunstgewerbe 10. Der Fall Toberentz 324. Kunstpflege des Magistrats 139. — *Brüssel*, Geschenk zweier Gemälde von Jacques Louis David 164. Kunsthistorisches Institut in Florenz 367. Beiträge z. Gründung kunsthistorischen Instituts 290, 292, 422, 486, 542. — *Frankreich*, Die Zahl der lebenden Maler 469. — *Goslar*, Ausschmückung des Kaisersaales 325. — *Hamburg*, Bilderstiftung in der Kunsthalle 520. — *Heidelberg*, Über angeblich am Schloss verübte Barbareien 75. — *Karlsruhe*, Aufnahme der St. Kilian'skapelle in Wertheim 468. — *Köln*, Rubens' Juno u. Argus für das Museum Wallraf-Richartz erworben 325. — *Leipzig*, Ankauf von M. Klinger's Salome für d. Museum 245. — *London*, Die Sammlung des M. Malcolm of Poltalloch 92. Bestrafung eines Kunsthändlers wegen rechtswidriger Vornahme photographischer Vervielfältigungen von Kunstwerken 169. Neuere Bilder von G. F. Watts 194. — *Marseille*, Vollendung der Kathedrale 164. — *München*, Verzeichnis des Bildhauers Wittig 356. — *München*, Ein Bild von Signorelli für die Pinakothek angekauft 421. — *Nürnberg*, Zur Restauration der Sebalduskirche 164. — *Paris*, Ausschmückung des Chors des Pantheons 13. Aufstellung des Reiterstandbildes von Velasquez von E. Fremiet 13. — *Rom*, Reisetipendium bei dem kaiserlichen archäologischen Institut 45. Urteil in Sachen der entführten Galerie Sciarra 457. Die dreiteilige Reliefdarstellung der Sammlung Buoncompagni 453. Aus dem römischen Kunstleben 420, 509. Deutsches Künstlerhaus 196. Gewährung der Mittel zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Marc Aurelsäule 510. — *Salsburg*, Das Linzenthor 357. — *Schleswig*, Fenster für den Chor des Domes 406. — *Torun*, Fortschaffung der beiden großen Gemälde von Rubens u. Jordaens aus der Kathedrale 13. — *Ulm*, Münsterbau 241. — *Vallers in Brabant*, Die Ruinen der Abtei vom belgischen Staate angekauft 212. — *Wien*, Brücken und Bahnhof der Wiener Stadtbahn 484. — *Wiesbaden*, Theaterneubau 324. — *Wien*, Chorscheidung nach Florenz 181. — Ein bisher unbekannt gewesenes Gemälde des *Lorenzo di Credi* 250. — *Wien*, Geburtstag des Archäologen Curtius 290. — *Th. Distel*, Kunstgeschichtliche Findlinge Z. 176. — Ankauf eines angeblichen *van Dyk* durch den belgischen Staat 299. — Dr. M. Jordan gegen

die modernen Naturalisten 45. — *Josse von Clerc* und der Meister vom Tode der Maria *Z 247*. — *Max Klünger's* Salome *Z 152*. — *Franz von Lenbach* über die moderne Malerei 41. — *Der Meister des Todes Mariä Z 221*. — *Meyer's* Künstlerlexikon 373. — Ein neuer Brief von *Raffaël* 405, 438. — Vier Briefe von *P. P. Rubens* 166. — *Rubens* u. Tobias Verlaeght 310. — Das angebliche Selbstporträt von *Rubens* von 1599, 451. — Das Bild Kaiser Maximilian's von *Bernhard Strigel* 61. — Denkmünze zur Erinnerung an die Geburt des Prinzen Georg des jüngeren von Sachsen 13. — Vakante Stelle 278. — Erklärung von Dr. Gabriel von Teres 150. — Erwidern von Dr. K. Koetschau 197. — Entgegnung von E. Martin 197. — Bitte 246. — Briefkasten der Redaktion 246.

Vom Kunstmarkt.

A.

Augsburg, Auktion der Sammlung Riedinger 541. — *Berlin*, Auktion bei Anslor u. Ruthardt 229, 454. Auktion bei Rud. Lepke *Z 24*, *Z 176*, 78, 213, 228, 358, 510. Versteigerung der Galerie A. v. Liebermann 261, 276. Kunstlagerkatalog von J. Sagert 541. — *Dresden*, Lagerkatalog von Fr. Meyer 46. — *Frankfurt a. Main*, Auktion bei R. Bangel 13, 77, 109, 197, 229, 262, 277, 309, 342, 390, 421, 438. Lagerkatalog von Jos. Pär u. Co. in Frankfurt a. M. 62, 110. Lagerkatalog 193 von R. Th. Völker 110. — *Hann.* Auktion von van Stockum u. Zoon 341. — Auktion bei J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). — *Köln*, *Z 24*, 78, 132, 422, 540. — *Kopenhagen*, Versteigerung 166. — *Leipzig*, Kunstauktion Börner 309. Antiquariatskatalog von K. W. Hiersemann 46, 78, 166, 326. — *München*, Auktion bei Helbing 246, 406. — *Stuttgart*, Kupferstichauktion bei Gutekunst 342. — *Wien*, Auktion Konicek (Wawra) 101.

B.

Moderne Bilderpreise *Z 152*. — *Berlin*, Ergebnisse der Auktion Spranger 260. Ergebnisse der Versteigerung der Sammlung Liebermann 367, 325. — *London*, Ergebnisse der Kunstauktionen bei Christie 181, 214, 245, 277, 308, 325, 341. Ergebnisse der Auktion aus dem Besitze von Sir George Chetwynd 181. Ergebnis der Versteigerung der Sammlung Lord Thurlow 389. Ergebnisse der Auktion der Sammlung Eastlake 469. Ergebnisse der Versteigerung der Sammlung Hope *Z 296*. — *Paris*, Preise der Versteigerung der Sammlung Jossé 454. — *Stuttgart*, Ergebnisse der Kupferstichversteigerung bei H. G. Gutekunst *Z 296*. — *Wien*, Ergebnisse der Versteigerung der Kunstsammlung H. Sax. 197. Kunstauktion zu Gunsten des Schulvereins für Beamtentöchter und der Ferienkolonien im Künstlerhaus 213. —

Berichtigung *Z 248* 294.

Zu den Bildern.

Theodor Alphon, Originalradirung Haidelandschaft *Z 24*. — *Ferry Beraton*, Auf dem Heimwege *Z 152*. — *J. Damberg*, Am häuslichen Herd, Originalradirung *Z 272*. — *A. Holmberg*, Die Windmühle, radirt von W. Wörnte *Z 296*. — *J. Krüger*, Am Straunde von Göhren (Rügen), Originalradirung *Z 290*. — *L. Th. Meyer-Basel*, Von oben, Originalradirung *Z 48*. — *J. Neumann*, Hohe Politik, Originalradirung *Z 290*. — *L. Noster*, Im Sonnenschein, radirt von Fr. Kosteritz *Z 224*. — *F. Pöhlng*, Cypressenallee, Originalradirung *Z 176* 248.



Robinson: Barbizon (Aus Scribner's Magazine)

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 1. 12. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN NÜRNBERG.

I.

* Die Gelehrtenversammlung, von deren Bevrstehen wir unsere Leser seinerzeit unterrichtet haben, fand unter zahlreicher Beteiligung deutscher, österreichischer und ausländischer Kunstforscher vom 25. bis 27. September in Nürnberg statt, und der Verlauf der in diesen bewegten Tagen geführten Verhandlungen, der Geist freudiger Einmütigkeit, welcher sie beherrschte, sowie die wichtigen Ergebnisse und Beschlüsse, zu denen der Kongress gelangt ist, bieten uns Anlass genug, dem kunstliebenden Publikum darüber eingehenden Bericht zu erstatten.

Der Nürnberger kunsthistorische Kongress ist nicht der erste seiner Art. Abgesehen von mehreren früheren Versammlungen kleinerer Kreise von Fachgenossen zur Besprechung bestimmter, brennend gewordener Zeitfragen — wie z. B. die nach der Echtheit oder Unechtheit der Dresdener Holbein-Madonna — wurde bekanntlich aus Anlass der Wiener Weltausstellung 1873 in den ersten Septembertagen zu Wien im Österreichischen Museum unter *Eitelberger's* Vorsitz ein kunstwissenschaftlicher Kongress abgehalten, der eine ganze Reihe wissenschaftlicher Aufgaben von allgemeiner Bedeutung eingehend diskutierte, zu mehreren derselben durch Resolutionen Stellung nahm und auch über die Wiederholung der kunstwissenschaftlichen Kongresse in bestimmten Intervallen einen Beschluss fasste. Für den nächsten, 1875 abzuhaltenden Kongress wurde *Berlin* in Aussicht genommen und im Namen der dortigen Kunst-

behörden und Kollegen auch von Geh. Rat *Schönm.* der den Verhandlungen beiwohnte, den Kongressmitgliedern die herzlichste Aufnahme in der deutschen Reichshauptstadt zugesagt.

Allein dieser gewiss allseitig mit Freuden erhoffte kunstwissenschaftliche Kongress in Berlin ist leider weder 1875 noch in einem der folgenden Jahre zustande gekommen. Die Ursachen des Ausfalls waren wohl hauptsächlich örtlicher Natur und waren besonders in der ungewöhnlichen Arbeitsfülle zu suchen sein, welche den Berliner Kollegen aus dem glänzenden Aufschwunge der dortigen Museen und Kunstanstalten erwachsen ist. Wir wollen hier nicht näher darauf eingehen. Nur so viel sei bemerkt, dass die Notwendigkeit wissenschaftlicher Versammlungen auch für dasjenige Fach, das wir vertreten wie für alle übrigen Disciplinen seither wiederholt als dringend anerkannt ist und verschiedentlich zu privaten Erörterungen unter den Kollegen geführt hat. Es kann daher nicht überraschen, dass der in diesem Frühling hervorgetretene Vorschlag, bereits im laufenden Jahre einen kunsthistorischen Kongress abzuhalten, sofort lebhaften Anklang fand und nach energischer Führung der einleitenden Schritte jetzt im vollen Umfange verwirklicht worden ist.

Voll verwirklicht namentlich insofern, als es zugleich gelungen ist, den ersten und wichtigsten Punkt des Nürnberger Gelehrtentages zur einstimmigen Annahme zu bringen, welcher die *kunstgeschichtlichen Kongresse* von nun an zu einer *dauernden*, auf bestimmte *Satzungen* begründeten *Institution* erhebt. Nur auf diese Weise sind wir sicher, den Missstand vermeiden zu können, der bisher geherrscht

hat; nämlich dass Beschlüsse gefasst und Resolutionen verkündet werden, ohne dass man sich weiter darum kümmerte, ob sie auch zur Ausführung und Anerkennung gelangen!

Das vorbereitende Komitee für den Nürnberger Kongress bestand aus den Professoren *Holtzinger* (Hannover), *Kraus* (Freiburg i. Br.), *v. Lützow* (Wien) und *v. Oechelhäuser* (Karlsruhe). Als fünftes Mitglied wollte *Janitschek* beitreten, der zu den entschiedensten Verfechtern der Kongressidee gehörte. Aber eben als er sich anschickte, den Aufruf zu unterzeichnen, entsank die Feder seiner Hand — für immer. Der Nürnberger Versammlung blieb nur die traurige Pflicht, seiner in pietätvoller Anerkennung zu gedenken. — Von den Mitgliedern des Nürnberger Lokalkomitees haben sich die Herren *Dir. Hans Boesch*, *Dr. Fehse* und *Dr. Hampe* um das Zustandekommen des Kongresses und der mit demselben verbundenen Ausstellung von Kunstwerken aus Nürnberger Privatbesitz das größte Verdienst erworben.¹⁾ Insbesondere gebührt der wärmste Dank dem stets bereiten, liebenswürdigen Museumsdirektor *Boesch* für seine unermüdete Thätigkeit. Ihm dankt der Kongress in erster Linie den schönen, in den Räumen des Germanischen Museums ihm zur Verfügung gestellten Saal, der durch Lage und Schmuck den würdigsten Rahmen darböt für die ersten, der Kunst und ihrer Geschichte geweihten Beratungen.

Wir geben nun einen gedrängten Überblick über die Verhandlungen, unter Zugrundelegung der sachkundigen Berichte, welche der Nürnberger „Fränkische Kurier“ und die Münchener „Allgemeine Zeitung“ über den Kongress gebracht haben. Die ausführliche Berichterstattung bleibt einer besonderen Publikation vorbehalten, welche das Bureau des Kongresses vorbereitet.

Die erste Sitzung nahm am 25. September 9 Uhr vormittags in Konferenzsaal des Germanischen Museums ihren Anfang. Anwesend waren etwa fünfzig Mitglieder und eine Anzahl Gäste. Der Vorsitzende des Lokalkomitees, Herr Direktor *Boesch*, begrüßte die Versammlung und ließ sie in der Vaterstadt Dürer's herzlichst willkommen. Sodann verlas er ein Schreiben des Herrn Kultusministers *Dr. v. Müller* in München, welcher lebhaft bedauerte, infolge der gegenwärtigen Geschäfts- und Urlaubsver-

hältnisse nicht in der Lage zu sein, einen Ministerialkommissär abordnen zu können. „Von Herzen aber wünsche ich,“ schreibt der Minister, „dass die bevorstehenden Verhandlungen des Kongresses sich in erfreulicher und nutzbringender Weise abwickeln mögen.“ Ferner kam zur Verlesung ein Schreiben des Herrn Bürgermeisters *Dr. v. Schob*, der leider durch Krankheit verhindert war, der Versammlung beizuwohnen, eine Zuschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, der seine beiden Vorstände, die Herren Justizrat *Frhr. v. Kress* und Stadtarchivar *Mommenhoff*, zur Teilnahme an dem Kongresse abgeordnet hatte und die Mitglieder desselben zu einer geselligen Vereinigung mit den Mitgliedern des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg und ihren Familien in dem Königssaal der Gesellschaft „Museum“ für den Abend einlud. Eine Reihe von Zuschriften von Fachgenossen, so von Herrn Hofrat *Dr. K. Lind* (Wien), *Dr. Gaedert* (Lübeck), *Dr. Freih. Güler von Rarenburg* (Koburg), *Prof. Dr. Dehio* (Straßburg), *Prof. Dr. F. X. Kraus* (Freiburg i. Br.), *Dr. Th. v. Frimmel* (Wien), *Dr. Bodenstein* (Wien), gaben dem Bedauern Ausdruck, der Versammlung fern bleiben zu müssen, und übermittelten herzliche Wünsche für einen gedeihlichen Verlauf der Verhandlungen.

Es wurde hierauf zur *Konstituierung des Bureaus* geschritten und zum ersten Vorsitzenden des Kongresses Professor *C. v. Lützow* in Wien, zum zweiten Direktor *Boesch*, zu Schriftführern *Dr. Kötschau-Georgenthal*, *Dr. Wölff. Schmidt-München* und *Prof. Dr. Zimmermann-Berlin* einstimmig gewählt.

Der erste Punkt der Tagesordnung betraf die Erhebung des in gewissen Zwischenräumen regelmäßig tagenden *Kunsthistorischen Kongresses* zu einer ständigen Institution, mit welcher sich alle Anwesenden einverstanden erklärten. Es kam ein von dem vorbereitenden Komitee ausgearbeiteter Statutenentwurf für denselben zur Verteilung. Nachdem *Prof. v. Lützow* (Wien) einen geschichtlichen Überblick über die früheren Bestrebungen in dieser Beziehung, namentlich aber über den kunstwissenschaftlichen Kongress zu Wien im Jahre 1873 gegeben hatte, wurde die Übergabe des Satzungsentwurfes an eine fünfgliedrige Kommission, bestehend aus *Dr. Händke* (Bern), *v. Lützow* (Wien), *Prof. v. Oechelhäuser* (Karlsruhe), *Prof. Schmarsow* (Leipzig) und *Domkapitular Schmütgen* (Köln) beschlossen und ihr aufgetragen, am dritten Kongressstage dem Plenum über diese Angelegenheit zu referieren.

Dr. Hampe (Nürnberg) hielt hierauf einen Vor-

1 Die Herren *Dr. Rée* und *Dr. Stockbauer* waren durch zeitweilige Abwesenheit von Nürnberg verhindert, an den Kongressarbeiten teilzunehmen.

trag über „*Deutsche Kunst und deutsche Litteratur um die Wende des 15. Jahrhunderts*“, in welchem er namentlich darauf hinwies, dass, während die deutsche Kunst sich hoher Blüte erfreute, bei der deutschen Litteratur das entgegengesetzte Verhältnis obwaltete. Zahlreiche Belege für seine Ausführungen waren dem Nürnberger Archiv entnommen.

Eine längere, eingehende Debatte, an der sich außer dem Vorsitzenden namentlich Prof. Zimmermann (Berlin), Händcke (Bern), Oechelhäuser (Karlsruhe), A. G. Meyer (Berlin), Bayersdorfer (München) und Semper (Innsbruck) beteiligten, zum Teil mit längeren geistvollen Ausführungen und Darlegungen, veranlasste der Antrag des Prof. v. Lützow (Wien) betreffend die Errichtung eines *Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Sie ward von allen Rednern, von einigen mit Begeisterung, gutgeheißen, nur gingen namentlich über die Art und Weise, in welcher die Begründung dieses kunstgeschichtlichen Institutes betrieben werden solle, die Ansichten auseinander. Während andere verwandte Wissenschaften schon längst im Vollbesitz solcher Pflegestätten sind, während besonders die ältere Schwester Archäologie auf klassischem Boden in Rom und Athen alljährlich eine Reihe von angehenden Forschern um bewährte Leiter versammeln darf, ist der neueren Kunstgeschichte trotz wiederholter Mahnungen und achtenswerter Versuche das nämliche Anrecht noch immer versagt geblieben. Deshalb wurde dem Vorschlag, die Ausführung des Gelankens nun endlich vom Kongress der Kunsthistoriker aus ernstlich in die Hand zu nehmen, mit vollstem Entgegenkommen entsprochen. Professor *Max G. Zimmermann* übernahm die ausführliche Begründung und allseitige Beleuchtung der Idee, wie sie sich in Wirklichkeit etwa ausgestalten ließe, und wies auf die zoologische Station in Neapel als Vorbild hin. Professor *Schmarsow*, der selbst schon eine derartige Einrichtung in Florenz erprobt hat, jetzt aber als Janitschek's Nachfolger nach Leipzig berufen ist, erinnerte daran, dass allerdings die Niederlande und in erster Linie vielleicht Deutschland selbst die gleiche Berechtigung hätten, dass aber sachliche und pädagogische Erwägungen doch zunächst die Bevorzugung von Florenz empfehlen. Erörterungen Dr. *Händcke's* aus Bern bezweckten den freieren Zuschnitt der Anstalt, besonders als Gelegenheit für eigene Forschungen bereits selbständig gewordener Arbeiter. In der Hauptsache jedoch einigte man sich bald genug und übertrug die Angelegenheit einer Spezialkommission von elf Mitgliedern, in die außer den meisten

der oben Genannten auch Dir. *Borsch* (Nürnberg), *C. Hofstede de Groot* (Haag), Dr. *P. Clenon* (Bonn) und Prof. Dr. *Dietrichson* (Christiania) gewählt wurden.

Solonn beantragte Professor *Schmarsow*, der Kongress möge auf einen Vorschlag Anton Springer's beim Wiener Kongress von 1873, betreffend die Gründung einer Gesellschaft zur Publikation photographischer Aufnahmen, gemäß den Bedürfnissen des kunsthistorischen Lehrbetriebes und der vergleichenden Forschung, zurückgreifen und einen Ausschuss zur Ausführung dieses Unternehmens einsetzen. Der Nürnberger Kongress erneuerte infolgedessen den Beschluss des vorigen Kongresses und wählte die Herren *Bayersdorfer*, *v. Lützow* und *Schmarsow* an Stelle des früheren Ausschusses. Damit war die Tagesordnung dieser ersten Sitzung erschöpft. Nach der Führung durch das Germanische Museum und der besonders an Werken der Kleinkunst reichen Ausstellung trat abends nochmals die Kommission für das kunsthistorische Institut zusammen, um diese wichtigste Angelegenheit des Tages durch Vorbereitung eines Memorandums der weiteren Ausführung entgegenzuführen. —

Auch der geselligen Zusammenkünfte sei mit wenigen Worten gedacht, da sie vor allem dazu beitragen, den persönlichen Meinungsantausch unter den Fachgenossen und damit eine der Hauptaufgaben aller solcher Versammlungen zu fördern. Nachdem am Vorabende des Kongresses eine erste Begrüßung der Mitglieder durch das Ortskomitee in Saale des Hotel Strauß stattgefunden hatte, vereinigten sich die einheimischen und fremden Besucher des Kongresses am 25. September mittags in denselben Räumlichkeiten zum festlichen Mahl, bei welchem Prof. *v. Lützow* Kaiser Wilhelm II. und den Prinzenregenten Lothpold als Friedensfürsten und Förderer der Kunst und Wissenschaft feierte. Konservator *v. Bezold* (München) brachte ein Hoch auf die Veranstalter und Mitglieder des Kongresses aus. Der Abend des 25. September vereinigte die Gesellschaft in den Räumen des „Museum“, um der Einladung des Nürnberger Geschichtsvereins Folge zu leisten, dessen verdienstvoller Vorstand, Justizrat Freih. *v. Kross*, der Versammlung in einer längeren Ansprache die herzlichsten Willkommgrüße darbrachte.

KUNSTBLÄTTER.

— Dem Vorstande des Vereins für Originalverbreitung in Berlin ist es gelungen, für das diesjährige VIII. Jahrestheft wiederum drei neue Mitarbeiter der Zahl der bisherigen anzuwerben. Es sind diese: Hans Hermann, A. Krüger und H. Ulbrich. Außer den Werken dieser Künstler enthält

das betreffende Heft noch solche von Arndt, G. Eilers, Frenzel, Hoffmann-Fallersleben, Skarbina und Sturm. Das neue Heft enthaltende Heft gelangt Anfang November an die Mitglieder zur Versendung, kann jedoch gegenwärtig schon von Interessenten bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn Kunsthändler Paul Bette in Berlin, Charlottenstraße 26, in Augenschein genommen werden. Wir behalten uns vor, auf den Inhalt dieser Publikation später zurückzukommen. Jedenfalls ist den Bestrebungen des Vorstandes, für die Originalradirung sowohl die anübenden Künstler als auch die Kunstfreunde zu erwärmen und die Begeisterung für diese schöne Kunst in weitere Kreise zu bringen, die lebhafteste Anerkennung zu zollen, und wir können nur wünschen, dass die nach den Satzungen auf 500 Druck beschränkte Auflage ihre Abnehmer finden werde.

NEKROLOGE.

Der englische Maler *Albert Moore*, der sich durch dekorative Malereien und Genrebilder im antikisirenden Stil bekannt gemacht hat, ist am 25. September im Alter von 52 Jahren in London gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Dem Bildhauer *Dr. Ferdinand Hartzler* in Berlin ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

Von der *Berliner Kunstakademie*. Die am 30. September abgelaufene Amtszeit des Direktors der akademischen Hochschule für die bildenden Künste, *A. von Werner*, ist vom König auf weitere fünf Jahre verlängert worden.

DENKMÄLER.

Ein Denkmal für *Friedrich Friesen*, einen der Begründer des Turnwesens, ist am 24. September in seiner Vaterstadt Magdeburg enthüllt worden. Auf einem Sockel von politem schwedischem Granit erhebt sich die bronzene Kolossalbüste Friesen's. Der Sockel ist mit drei Reliefs geschmückt, die Jahn, Friesen und Eiselen in Beratung über das Turnen, Friesen im Verein mit Lützow und Körner und Friesen's Tod in den Befreiungskriegen darstellen. Der Schöpfer des Denkmals ist der aus Magdeburg gebürtige Bildhauer *Ernst Hubs* in Berlin.

Provinzial-Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Kiel. Das Komitee hat in der Sitzung vom 19. September einstimmig beschlossen, dass das Denkmal als Reiterstandbild durch den Bildhauer *Holff Bratt* in Berlin ausgeführt werde. Die Entscheidung über die Platzfrage und die an dem Modell vorzunehmenden Abänderungen sind vorzubehalten, bis ein engerer Ausschluss von fünf Mitgliedern unter Beirat von einem oder zwei von diesem Ausschluss zu erwählenden Sachverständigen genaue Vorschläge darüber gemacht haben wird. In den Ausschuss sind gewählt: der Vorsitzende Klosterpropst Graf Reventlow-Pretz, Verblitter Graf Reventlow-Wittenberg, Oberbürgermeister Fuß-Kiel, Geheimer Justizrat Professor Hänel-Kiel und Geheimer Kommerzienrat Sartori-Kiel.

Das Denkmal des *Bischofs Bernward von Hildesheim*, eine Schöpfung des Berliner Bildhauers *Dr. Ferdinand Hartzler*, ist am Domplatze daselbst am 28. September enthüllt worden.

— (t. *Donauschillingen in Baden*. Im hiesigen Schlosse wurde kürzlich im Saale der altdeutschen Gemäldegalerie die Büste von deren Stifter, Fürsten Karl Eugen zu Fürstenberg (1820—1892) zur Aufstellung gebracht; das schöne Kunst-

werk ist von Professor *Kopf* in Rom modellirt und in Carraramarmer ausgeführt.

— (t. *Karlsruhe*. Am 24. September fand die Enthüllung des in den Promenaden der Kreisstraße errichteten Denkmals für den Freiherren von Draig mit entsprechender Feierlichkeit statt. Auf einem Postamente von rötlichem Granit erhebt sich die von Bildhauer *Th. Hoff* in München modellirte und in Erz gegossene Büste des Erfinders von Fahrrad.

Das Denkmal *Andreas Hofler's*, das letzte Werk des Wiener Bildhauers *Heinrich Natter*, ist am 28. September auf dem Iselberg bei Innsbruck in Gegenwart des Kaisers Franz Josef feierlich enthüllt worden. Zwei Tage später veranstalteten die Freunde Natter's, dessen Witwe zur Einweihung nicht geladen worden war, wie es hieß, wegen der Stellung ihres verstorbenen Mannes zur Kirche, eine Gedächtnisfeier, bei der Prof. Erich Schmidt aus Berlin die Festrede hielt. Der Redner führte, wie der „Neuen freien Presse“ geschrieben wird, im Eingange aus, Schiller's „Tell“ habe für alle Zeiten das Thema des Kampfes eines wahrhaften Bergvolkes gegen Fremdherrschaft vorweggenommen und erschöpfend behandelt für die Dichtung. Aber tirolischer Landeskraft war es vergönnt, mit Pinsel und Meißel das Drama von 1809 zu verewigen. In viele Figuren hat es Defregger zerlegt. Die Plastik arbeitet konzentriert; ihr Leitwort ist: „Umna, sed Leonem.“ Das ist Natter's Hofs. Eine Feier der Trauer absichts von der großen Feststraße ist dies Fest. Wir beglückwünschen die Frau, die so tapfer des Erbes gewaltet, wie man's bei der Taufe eines Nachgeborenen thut, da sich Schatten in das junge Tageslicht drängen. Aber uns tröstet's, dass es dem Künstler vor allen Sterblichen vergönnt ist, als ein Gegenwärtiger fortzuleben in seinen Gebilden. Hier gilt Goethe's Wort: „Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.“ Erich Schmidt schilderte darauf kurz das Leben Natter's. Er erzählte, wie aus dem Herrgottsschnitzer ein freier Künstler ward. Sein Losungsgruß war: Cinquecento! Die große Zeit großer Kunst! Sein stetes Streben ging nach einfacher Wucht bis zu seinem letzten flüchtigen Entwurfe eines Dante. Das wurde an einer Übersicht seiner Werke gezeigt. Ihn beschäftigten germanische, nicht hellenische Göttergestalten; ihm lag Haydn, der zierliche Rokokomensch mit seinem Zöpfchen, nicht so, wie die festgeschmiedeten wetterharten Männer. An Zwingli, Walther und Hofer zeigte das Schmidt. Er wollte vollenden, nicht beenden; seine Statuen und Büsten sind der Bund der realistischen Porträtkunst mit typischer Monumentalität. In der Vollkraft ward er aberufen; so bleibt er uns. Schmidt entwarf dann ein Bild des Menschen. Das Hoferdenkmal sei Natter's eigenes Denkmal; so stimmig stand er selbst da, so fest hielt er sein Banner, wie der gewaltige Thorward, den er vor ein paar Jahren gefornit. So wache die Treue über seinen Schöpfungen und rufe ein lautes: Hände weg! wenn Unverstand sie antasten wollte. Mit den Worten: „Du bist früh von uns geschieden, um so länger lebe dein Ruhm“ beschloss Schmidt seine glänzende und aus treuer Freundschaft empfundene Rede.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

— (t. *Stuttgart i. E.* Die in der Wiedererrichtung begriffene Gemäldegalerie ist eine sehr wertvolle Bereicherung erfahren. Großherzog Friedrich von Baden hat ihr ein Bildnis des deutschen Kaisers Maximilian I., gemalt von dessen Hofmaler *Bernhard Strigel*, als Geschenk überwiesen. Das Bild des 1460 in Memmingen geborenen und daselbst

1528 gestorbenen Künstlers ist vorzüglich erhalten und gilt als eines seiner besten Werke.

* *Der Beitrag des Deutschen Reichs zur Unterhaltung des Germanischen Museums in Nürnberg* ist auf jährlich 62 000 M. festgesetzt worden, unter der Bedingung, dass das Reich nicht mehr zu den Kosten für Neubauten beizutragen hat.

Düsseldorf. Beim Rundgang durch die Räume des Schall'schen Salons fällt manches Interessante gleich beim Eintritt in die Augen. Da sind zunächst die beiden Bilder älteren Datums von Professor *v. Gebhardt*: „Christi Einzug in Jerusalem“ und „Die Heilung von Jairus' Tochter“, beides „echte Gebhardt's“, von der tiefen Innerlichkeit des Meisters durchdrungen. Das Interesse des Publikums konzentriert sich um diese beiden Bilder, ohne denselben immer das rechte Verständnis entgegenzubringen. Die Behandlung christlicher Vorwürfe in moderner Form, d. h. in der *historischen*, hat heutzutage nicht mehr den Zauber rührender *Naietet* und Unmittelbarkeit, wie die Darstellungen der „Älten“. Dabei auch die Beschauer leichter zum skeptischen Untersuchen und „Kopfschütteln“ geneigt sind. Man kann im Publikum vielfach dergleichen Beobachtungen machen. — Neben diesen beiden Werken sind zwei neue *Pradilla's* ausgestellt. Welche Kontraste! Wunderbar lebendig und „tonig“ — *Pradilla's* „Grau“ ist von unbeschreiblicher Feinheit — ist das kleinere, leider etwas über Augenhöhe gehängte Bildchen: eine Ziegen- und Schafhirnin, die an einem Abhang ihre Herde weidet. So etwas muss man sehen; der Gegenstand ist nichts, die Behandlung alles. Das satte, dunkle Blau zwischen den weißen Wolken steht im schönsten Klang zum Ganzen. Das untere größere Bild Landschaft mit Figuren (im Kahn) ist bedeutend wärmer, aber nicht ganz so fein. — Eine Kollektion famoser Blumen und Fruchtstillleben haben die Damen *M. und H. Cramer* ausgestellt, erstere scheint technisch die flottere und sicherere zu sein. Das große mittlere Blumenstück und daneben das mit dem Hummer sind vortreffliche, echt künstlerische Arbeiten, von einer Farbenkraft und Wahrheit, wie kaum etwas in der Ausstellung. Das ist „Farbenfreude“ und Frische. Eine beliebige Nebeneinanderstellung greller schreiender Farben, wie die noch immer ausgestellte *Hofmann'sche* Kollektion, ist noch lange keine „Farbenfreude“, denn was da fehlt, ist eben: „das geistige Band“. An den prächtigen *Cramer'schen* Sachen kann man sich wieder gesund sehen, alles frisch, saftig, farbig und malerisch; ein gesunder Sinn sieht so. — Neben einigen neuen *Achenbach's*, *Oswald* und *Andreas*, die beide eine schier unerschöpfliche Kraft zu haben scheinen, ist auch der große *Rasmussen* Motiv von *Sogne-Fiord*) bemerkenswert. Ein herrliches Bild! Die beiden Porträts von *Frit: Neuhans* sind sehr ehrlich, aber etwas schwer in der Farbe. Ehe wir den Rundgang diesmal schließen, möchten wir noch das kleine Bild von *S. Louins* erwähnen, (Promenade in Neapel), welches durch geschmackvolle Behandlung, Sicherheit und feines Farbengefühl sehr anziehend wirkt. — Es ist zwar die tote Saison, aber doch kommt hin und wieder noch manches gute Bild bei uns vorbei. —m.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

□ *Kunstvereine westlich der Elbe.* Die am 7. und 8. August d. J. in Gotha tagenden Vertreter der Verbindung Kunstvereine westlich der Elbe (Braunschweig, Cassel, Dessau, Erfurt, Gotha, Halberstadt, Halle, Hannover, Magdeburg, Nordhausen) haben unter anderem den Beschluss ge-

fasst, eine möglichst vollständige Sammlung der Radirungen von Max Klinger in Leipzig anzuschaffen, und hierfür den Betrag von 2000 M. ausgesetzt. Die Radirungen sollen von sämtlichen Kunstvereinen der Verbindung in Sonderausstellungen dem Publikum zugänglich gemacht und nachher die einzelnen Werke an die Vereine zur Verlosung unter den Mitgliedern verteilt werden. Gleichzeitig soll den sämtlichen Vereinen warm empfohlen werden, auch ihrerseits von diesen Meisterwerken zu erwerben und sie unter ihre Aktionäre zu verteilen. Wir können diese Art, wie die Kunstvereine, welche erst im verlossenen Jahre Herr Professor Hugo Vogel in Berlin den Auftrag zu einem größeren Werke erteilt haben, anregend und fördernd wirken, nur in vollem Maße billigen.

VERMISCHTES.

Berlin. Im Verein für deutsches Kunstgewerbe machte am Mittwoch den 27. September Hofgraveur *R. Otto* interessante Mitteilungen über die Weltausstellung von Chicago und seine Erlebnisse als Preisrichter. Um in die Ausstellung zu gelangen, kann man entweder die Eisenbahn benutzen oder den Wasserweg über den Michigansee. Wer den Weg mit der Eisenbahn zurücklegt, ist enttäuscht über die dürftigen Holzbaraken, die sowohl in der Stadt als auch in der Ausstellung die Bahnhöfe vorstellen. Auch die Ausstellung selbst macht von der Landseite keinen vorteilhaften Eindruck. Redner hatte so etwas von der Eleganz erwartet, die die Ausstellung in Paris auszeichnete, war aber nicht wenig enttäuscht. Ganz anders repräsentiert sich die Ausstellung dagegen bei der Fahrt über den See. Von hier aus gesehen macht sie einen überwältigenden Eindruck. Die sämtlichen Gebäude sind meistens griechisch gehalten, und man hat den Eindruck, als ob diese hohen und weiten Paläste eigentlich nur für Kaiser und Könige gebaut seien. Die Gebäude liegen in ziemlicher Entfernung voneinander, breite Straßen und Wege, bedeckt mit weißem Kies und großen Quadern, verbinden sie, aber kein Baum giebt dem Besucher Schatten, der in der heißen Sonnenglut von einem Gebäude zum anderen wandert. Das Industriegebäude macht von außen einen gewaltigen Eindruck, aber um so unvorteilhafter und schlechter ist die innere Einrichtung. Ring-herum laufen 60—70 Fuß breite Galerien, diese werden verbunden durch Quergalerien und sie werden wieder durchschnitten von Längsgalerien. Dadurch entstehen eine Reihe von Carrés, die leidlich gutes Licht haben, wer aber unglücklicherweise seinen Stand unter einer Galerie hat, der sitzt vollständig im Dunkeln. Hier hat leider auch die Berliner Bronze ihren Stand. Man hat zwar später dort drei elektrische Lampen angebracht, aber während eine brannte, versagten die anderen. Ähnlich ist es auch den übrigen Nationen ergangen. Und doch wurden diese Galerien notwendig durch die enorm vielen Waren, welche aus Europa nach Chicago geschickt wurden. Ersehnt wird der Überblick noch durch den in das Gebäude hineingebauten Turm, so dass das Ganze trotz seiner Größe doch nur sehr klein erscheint. Unter den Deutschen hat besonders München in großartiger Weise ausgestellt, es hatte durch seinen Kunstgewerbeverein alles gethan, um die bayrische Arbeit hervorzuhoben. Von Berlin sind besonders zu nennen die mustergültigen Arbeiten der Porzellanmanufaktur, vorn durch ein schönes Eisengitter von Armbruster in München abgeschlossen. Hier wirken die Malereien von Kips viel gewaltiger und kräftiger als die französischen. Bei der französischen Ausstellung wirkt die Hauptfassade in anderer Weise. Schwere Balustraden wer-

den von nackten Figuren getragen, aber dadurch, dass diese Figuren immer wiederkehren, erhält das Ganze den Charakter der Eintönigkeit, zumal die Figuren recht hässlich sind. Die Franzosen haben besonders prächtige Sèvresporzelle und herrliche Bronzen ausgestellt, und unter den Galerien die Bekleidungsindustrie mit sehr guter elektrischer Beleuchtung, so dass der Besuch der Amerikanerinnen dort ein sehr reger ist. Bei den Amerikanern dominiert der große Juwelier Tiffany, er repräsentirt gleichsam die ganze Welt, gegen ihn kommt niemand in Amerika auf. Besonders neu waren von ihm oxydirt Silberarbeiten (Becher) mit Email, ein Verfahren, welches wir in Deutschland noch nicht kennen, und Glasgemälde, zu denen Opalglas mit dem Glanz des Opals verwendet wird. Dadurch, dass dies Glas an manchen Stellen sehr dick, an manchen wieder sehr dünn ist, erscheint es wellig und wirkt im Wechsel von Licht und Schatten vollkommen plastisch. Dazu kommt, dass die Fassung der amerikanischen Glasgemälde nur ganz schmal, aber in den Konturen äußerst genau und exakt durchgeführt ist. Russland thut sich besonders durch die Reichdruckerei mit der Anwendung des Vogel'schen Dreifarbenruckes, ferner durch schöne Bronzen und prächtig geschliffene Edelsteine aus dem kaiserlichen Institut für Edelsteinschleiferei hervor. Der Eindruck derselben ist ein ganz gewaltiger. Selbst die besten alten Arbeiten der Perser und Assyrer sind nicht so gut, als diese neueren russischen Arbeiten. Wunderbar schön von außen und innen ist das Gebäude für die höhere Kunst. Die Franzosen speziell haben ihre gesamten Medaillen ausgestellt, aber wer diese studiren will, hat nur nötig, in die Hamburger Kunsthalle zu gehen. Den Bemühungen des Direktors Lichtwark ist es gelungen, dort eine Sammlung dieser Stücke zu vereinigen, wie man sie nirgends wiederfindet. In der Skulptur stehen die Franzosen immer noch an der Spitze der Menschheit, während in der Malerei die anderen Nationen sie eingeholt haben, so die Engländer mit ihren lebenswahren Porträts. Brillant ist die österreichische Malerei, sie hat sich glücklich von der Hellmalerei fern gehalten. Die Franzosen malen alle Gewandung blau, lila oder grün und die Amerikaner ahmen ihnen diese Färbte leider nach. Redner kommt dann zur Preisverteilung. Die Juroren waren angewiesen, am 15. August in Chicago zusammen zu sein, und am 17. waren auch alle anwesend. Aber die Amerikaner hatten noch nicht angefangen. Bei der ersten Sitzung war in dem Gebäude solch ein Lärm von Hämmern und Klopfen überall, dass man die Sitzung schließen musste. An den anderen Tagen musste die Polizei dafür sorgen, dass der Lärm sich nicht während der Sitzungen wiederholte. Sitzung auf Sitzung fand statt, aber immer wurde gesagt, man möge sich noch gedulden, es sei noch nicht so weit. Solann wurde das amerikanische Englisch gesprochen, was die Engländer kaum verstanden, viel weniger die anderen Nationen. Nach drei Wochen endlich bekam dann jeder Preisrichter einen Zettel, auf dem die Firma stand, die er beurteilen sollte. Aber anstatt dass die Juroren die Firma namhaft gemacht hätten, die jeder in seinem Fach der Prämiiung für wert gehalten hätte, wurde ihm einfach die zu beurteilende Firma angegeben, auch wenn sie gar nicht in sein Fach gehörte, und gleichviel, ob er von demselben etwas verstand oder nicht. So hat Redner indische Tischlerarbeiten, Spiegelfabrikationen u. dgl. beurteilen müssen, die gar nicht in seinem Fach liegen, aber speziell mit der Beurteilung von Gravirarbeiten ist er nicht beauftragt worden. So blieb den europäischen Juroren, Russen, Österreichern, Deutschen, nichts anderes übrig, als zusammenzubalten, so dass derjenige das Urteil

abgab, der am meisten von der Sache verstand, und der andere, dem die Beurteilung zugekommen wäre, nur noch seinen Namen darunter setzte. Aber es waren unter den Preisrichtern auch Damen, die selten in die Sitzungen kamen, und wehe dem Aussteller, der ihnen zur Beurteilung zufiel, wenn sie schlecht gelaunt waren, er konnte sicher sein, keine Prämie zu erhalten. Die deutsche Ausstellung ist kurzweg als gelungen zu bezeichnen. Daher liest man jetzt auf allen amerikanischen Waren, selbst wenn sie gar nicht aus Deutschland kommen, made in Germany. Deutschland hat also in Amerika gewaltig an Ansehen gewonnen. Und wenn man bedenkt, wieviel Deutsche dort jetzt leben, so begreift man, welche Freude unsere Landsleute über dieses hohe Ansehen ihres alten Vaterlandes empfinden. Mit dem Vorurteil, dass Frankreich nur das Beste liefere, ist dort jetzt vollständig gebrochen. Daher erklärt sich auch die überaus herzliche Aufnahme, die die Deutschen überall in Amerika, nicht nur in Chicago, fanden. Aber so groß dieser moralische Erfolg der Ausstellung für Deutschland auch ist, auf einen materiellen Vorteil ist vorläufig nicht zu rechnen. Amerika hat in diesen Monaten eine Geldkrise durchgemacht, von der man sich hier kaum eine Vorstellung machen kann. Es ist absolut kein Geld zu haben, denn die Banken geben nichts heraus. Daher kommt es, dass große Fabriken ihre Arbeiter entlassen müssen, weil die Besitzer absolut nicht das bare Geld aufreiben können, um die Löhne an die Arbeiter zu zahlen. Aus diesem Grunde werden auch in der Ausstellung keine Einkäufe gemacht. Es hat sich zu dem schönen Gitter von Armbruster wohl mehr als ein Liebhaber gefunden, aber keiner hat das Geld, um es zu bezahlen. Armbruster wird also nochmals 100000 M. ausgeben müssen, um es wieder nach Frankfurt a. M. zu schaffen. Ebe Redner nach Amerika ging, ist er ein eifriger Förderer der internationalen Ausstellung gewesen und hätte sich dieselbe gern für Berlin gewünscht, aber in Chicago hat er die Überzeugung gewonnen, dass das Heil für Deutschland nur in Landesausstellungen zu suchen ist. Selbst wenn die Ausstellung in Chicago täglich von 100000 Personen besucht wäre, so verschwinden dieselben in den Riesengebäuden derartig, dass der einzelne Aussteller höchstens auf 20 Besucher rechnen kann. Wieviel mehr kommt er dagegen bei einer kleinen Ausstellung zur Geltung! Und selbst wenn wir in Berlin eine Weltausstellung hätten, wo das Land nicht so reich ist, wie Amerika, so ist stark zu bezweifeln, dass wir so viel gute Ware bekämen wie Chicago. Zudem hat der Deutsche nicht den Patriotismus des Amerikaners, er würde nicht so hohe Summen zeichnen und ein Defizit von 25 Millionen Dollars nicht so ruhig und leicht bimmelnen wie die Amerikaner. Die Veranlassung, dass Deutschland sich in so hohem Maße an der Ausstellung beteiligte, schreibt man in Amerika besonders dem deutschen Kaiser zu. Er sei dafür eingetreten, dass der deutsche Staat für die Ausstellung soviel Geld hergegeben habe. Daher gehört der deutsche Kaiser dort jetzt zu den beliebtesten Persönlichkeiten, besonders bei den Damen.

Nach dem Jahresbericht der kgl. Hochschule für die bildenden Künste in Berlin über das Lehrjahr 1892/93 war die Anstalt im Winterhalbjahr von 292 Studierenden besucht (darunter 195 Maler, 56 Bildhauer, 4 Kupferstecher, 3 Radirer), im Sommerhalbjahr von 222 Studierenden (darunter 169 Maler, 46 Bildhauer, 2 Kupferstecher, 3 Radirer). Mit Beginn des Schuljahres übernahm Professor Thumann die Leitung des früher Schradl'schen Schülerateliers. Professor Hugo Vogel wurde auf seinen Wunsch am 24. Januar 1893 aus seinem

Lehramt entlassen; desgleichen wurde den Professoren Skarbina und A. von Heyden die nachgesuchte Entlassung vom 1. April 1893 erteilt. An Stelle des Erstgenannten ist Professor Ludwig Bokelmann aus Karlsruhe berufen worden. Professor Skarbina wurde ersetzt durch den bisherigen Hilfslehrer in der Klasse für anatomisches Zeichnen, Professor Böse, in dessen Stellung der Maler Maximilian Schäfer trat. Zum Nachfolger des Professors A. v. Heyden (Vorlesungen über Kostümkunde) ist der Maler Gustav Gottknecht ernannt worden.

* * * Die beiden großen Gemälde in der Kathedrale zu Tournai, Rubens' „Errettung der Seelen aus dem Fegefeuer“ und Jordaens' „Kreuzigung Christi“, sind von ihren bisherigen Standorten entfernt und in einer dem Publikum nicht zugänglichen Seitenkapelle verschlossen worden, das Rubenssche Gemälde angeblich aus Sittlichkeitsrücksichten, weil einige Frauengestalten starke Blößen zeigen, das Jordaensche Gemälde wegen religiöser Bedenken. Diese Maßregel hat, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, die Brüsseler Kunstkreise lebhaft erregt. Man fordert die Überführung der Gemälde nach dem Brüsseler Museum.

⊙ Ein Reiterstandbild des Velazquez, eine Schöpfung des Bildhauers E. Fremiet, wird demnächst im Garten vor dem südlichen Pavillon der Louvrekolonnade in Paris aufgestellt werden. Paris darf sich alsdann rühmen, die erste Stadt zu sein, die das Denkmal eines Malers zu Pferde besitzt. Nächst Velazquez hätte dann Rubens den ersten Anspruch auf eine Reiterstatue. Von Rubens haben wir es wenigstens schriftlich, dass er große Reisen zu Pferde gemacht hat.

⊙ Der Chor des Pariser Pantheons soll mit einer allegorischen, die große Revolution verherrlichenden Gruppe ausgemischt werden, mit deren Ausführung der Bildhauer Fiquieres im Staatsauftrage beschäftigt ist. Auf einem runden Sockel erheben sich drei Frauengestalten, die Personifikationen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Der Sockel ruht auf einem größeren, ebenfalls runden Piedestal, um das auf der einen Seite die Gestalten des Gesetzes und des Ruhmes, auf der anderen Seite die eines nackten Kriegers, der sein Schwert erhebt, und einer Frau, die die Freiheit um Hilfe bittet, gruppiert sind.

H. A. L. Denkmünze. Zur Erinnerung an die Geburt des Prinzen Georg des jüngeren ist im Auftrage des königlich sächsischen Finanzministeriums von dem Dresdener Münzgraveur Max Bardschek eine Denkmünze entworfen worden. Auf ihrer Vorderseite erblickt man das Bildnis des Prinzen Friedrich August und der Prinzessin Luise; die Rückseite zeigt einen in der Wiege liegenden Knaben, der nach einer Frauengestalt, unter der wir wohl die Saxonia zu denken haben, seine Arme ausstreckt. Der Verkauf dieser Münze erfolgt durch den Vorsitzenden des Dresdener numismatischen Vereins, Hofrat Dr. Julius Erbstin. Der Preis für ein mit polierten Stempeln geprägtes Exemplar beläuft sich bis zum 31. Dezember dieses Jahres auf 10 M.; ein mit nicht polierten Stempeln geprägtes Exemplar kostet vorläufig 7 M. 50 Pf. Später wird der Preis auf 15 resp. 10 M. erhöht werden. Die Größe der Denkmünze ist ungefähr die eines Fünfmarkstückes.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Am 17. Oktober d. Js. versteigert R. Baugel eine kleine Sammlung von Antiquitäten und Kunstgegenständen in Porzellan, Glas, Bronze, Email, Miniatur, Elfenbein, und am 24. Oktober eine Sammlung von Gemälden älterer und moderner Meister aus Privatbesitz; die beiden Kataloge sind soeben erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 19.

Erste Internationale Kunstausstellung der Sezession. — Die Berliner Kunstausstellung.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1893. Nr. 4. Juli-August.

Die Briefe über den Grafen Hans und Franz Christoph Khevenhüller, österreichischen Gesandten am spanischen Hofe. Von Th. v. F. E. M. — Das Deutschland seignen. Von H. Bösch. — Katalog der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Gemälde. Bog. 8.

Architektonische Rundschau. 1892/93. Heft 12.

Taf. 89. Wohnhaus des Herrn L. Schramm in Billenburg; erbaut von Architekt L. Hofmann in Bornborn. — Taf. 90. Entwürfe zum Innenausbau eines Schlosses in Trol von Zaar und Vahl. — Architekten in Berlin. Arbeitszimmer des Herrn. — Taf. 91. Justizpalast für Tokio; erbaut von Ende und Bockmann, Kgl. Bau raten, und Architekt Hartung in Berlin. — Taf. 92. Spänze aus den Lustschlossern des Prinzen Eugen; aufgenommen von den Architekten F. A. Othmann in Prag und R. Kriehammer in Wien. — Taf. 93. Wohnhäuser Gartenstraße 66 und 68 in Düsseldorf; erbaut von Tausch und v. Alben a, Architekten daselbst. — Taf. 94. Entwurf zu einem Aussichtsturm auf dem Eschenberg bei Wuntherrath von Architekt Th. Bach in Wien. — Taf. 95. Vorster bei Köln; erbaut von Reg.-Baumeister O. March in Berlin.

Christliches Kunstblatt. 1893. Heft 9.

Große Berliner Kunstausstellung 1893. — Über die Entstehung des Christusbildes. — Die Frauenkirche zu Dresden. — Der Altar in der Kirche zu Kleinweischach — Adam und Eva in der altchristlichen Kunst. — Mittelalterliche Schreibstube. — Die Marienkirche in Döberitz.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 1.

Allotria. Von H. E. v. Berlepsch.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 2.

Die Kunst auf der Kolombus-Weltausstellung. Von C. Gurtt. — Die Kunst auf der Kolombus-Weltausstellung. Von P. Hann. — Kunstphotographie. Von A. Berger.

Kunstsalon. 1892/93. Heft 7.

Der ältere Farneindruck. — Francesco Bartolozzi. Von Dr. M. Schmidt. — Eine Priesterin der Kunst — Über Form und Inhalt in der modernen Genremalerei von A. G. Meyer. — Münzener Kunstbrief. Von R. Berger. — Polnische Kunst. Von J. Süssner. — Wiener Brief. Von G. Schöler. — Aus dem römischen Kunstleben der letzten Frühjahrsmonate. Von H. v. Preuschen. — Der Louvre in Gefahr. Von F. Oelsner.

Repertorium der Kunstwissenschaft. XVI. Heft 4.

Der griechische Mythos in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts. Von C. Meyer. — Belisar in Sage und Kunst. Von Dr. E. Sauerbörger. — Bemerkungen zu Rembrandt's Radierungen. Von Dr. A. Jordan. — Franz Hals oder Cornelis de Vos? Von C. Hofstede de Groot. — Zur Kenntnis des Hans Schaufelen. Von W. Schmidt. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von M. Lehms. — Zur Verwandtschaft der Gmünder und Trager Meister. Von Fr. Carstanjen.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893/94. Heft 6.

Zweischiffige Kirchen. Von L. v. Fejérvary. — Ein Altarstein der Brüsseler Schule. Von J. Destree. — Die Glocken der Liebfrauen-Überwasser-Kirche zu Münster i. W. Von W. Effmann. — Römischer Bronzelichter im Ungarischen Nationalmuseum. Von Schützgen.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 436. 1. Oktober 1893.

La collection d'ames du musée d'artillerie. I. Von M. Maillardon. — Largillière. II. Von Dr. P. Mantz. — La sculpture florentine au XIV. et au XV. siècle. II. Von M. Reynoud. — Le musée du Prado. VI: Les écoles du Nord. (Fortsetzung.) Von H. G. — Le quart décoratif dans les vieux Paris. XIV. Von A. de Chazmpeaux.

L'Art. Nr. 704. 15. September 1893.

Les Bouteilles. Von S. Rochefave. — Jean-Baptiste Huet et l'ancienne Academie de peinture et de sculpture. Von C. G. — Les Papi-pai. Von Bousquet-Boze. — Le cent-vingt-cinquième Salon de Paris et le cent-vingt-cinquième Salon de Londres. (Schluss.) Von E. Leroy. (Fortsetzung.) Von P. Leroy.

L'Art. Nr. 705. 1. Oktober 1893.

Les pentres américains a l'exposition universelle de Chicago; I. Von L. Lefebvre. — L'exposition artistique de Valenciennes. — Le cent-vingt-cinquième Salon de Paris et le cent-vingt-cinquième Salon de Londres. (Schluss.) Von E. Leroy.

Archivio Storico dell'Arte. VI. Jahrgang. Heft 4. Juli-August 1893.

La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano. Von L. Belltrami. — Nuovi studi intorno a Michelozzo. Von A. Schmarsow. — B. Brunelleschi e l'architettura classica. Von P. Fontana. — I capolavori della pinacoteca del Prado in Madrid. Von G. Frizzoni.

== Preisausreiben. ==

Im Jahre 1894 begeht die Pianoforte-Fabrik

Rud. Ibach Sohn, Barmen-Köln

ihre hundertjährige Jubiläum und wünscht ein class-ice passendes illustrirendes Gedenkblatt in Farbendruck den Geschäftsfreunden zur Erinnerung zu widmen. Behufs Erlangung eines künstlerisch hervorragenden Entwurfes für dasselbe eröffnet die Firma, in der Hoffnung, dadurch zugleich der Kunst zu dienen, einen allgemeinen Wettbewerb, zu welchem alle Künstler hiemit höflichst eingeladen werden. Es ist die Summe von **2400 Mark** ausgesetzt, welche in drei Preisen von M. 1000, M. 800 und M. 600 zur Verteilung kommt. Die Bedingungen sind von **Rud. Ibach Sohn, Barmen, Neuweg 40**, kostenlos zu erhalten. Das Preisrichteramt haben freundlichst übernommen Herr Professor **Hans von Bartels, München**, Herr Professor **Emil Doepler d. J., Berlin**, Herr Maler **Carl Gehrls, Düsseldorf**, Herr Architekt **Bruno Schmitz, Berlin**, und als Vertreter der Firma **Walter Ibach, Barmen**.

Die Entwürfe sind bis **20. Dez. 1893** einschliesslich frei an die **Kunsthalle, Düsseldorf** einzusenden, woselbst sie nach beendigtem Preisgericht ausgestellt werden.

Barmen-Köln, Oktober 1893.

Rud. Ibach Sohn

Hof-Pianofortefabrikant Sr. Maj. des Deutschen Kaisers. [727]



Oelgemälde
werden von **Ulrich** wie nur durch
Dr. Büttner's Restaurator Pichus.
In dem einzahl Geheißten vorrätig.
Prengel franko.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Photographien.

Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg.

15 Blatt, Bildgröße 39 : 28 cm., à 2,25 Mk.

134 „ „ 27 : 22 „ „ à 1 „ „

und **Schloss zu Bruchsal**

150 Blatt, Bildgröße 27 : 22 cm., à 1.— Mk.

Die Sammlungen enthalten: Innenansichten, Möbel, Spielzeu, Öfen, Kamine, Armleuchter, Wanduhren (Tafelu) und vornehmlich die jeder Architekten und Bildhauer zum Besuche jener Prachtbauten des **Balthasar Neumann (1720—1744)** und zum eingehenden Studium anregenden **Stuckaturen, Decken, Rosetten, Gesimse, Plaster, Stupraporten u. a. m.**

Jedes Blatt einzeln käuflich;
Auswahlen sendungen auf 8 Tage frei gegen
frei. [724]

Verlag von **Paul Bette, Bertin S.W. 12.**

Versteigerung des Museums Christian Hammer, Stockholm.

I. Die schwedische Porträts-Sammlung.

A. Schwedische Regenten, B. Berühmte Persönlichkeiten und Privatpersonen.
C. Fremde Regenten und berühmte Persönlichkeiten, von schwedischen Meistern gemalt, D. Miniaturen (157 Nummern).

2. Die Kunstsammlung, III. Serie.

Tafelreden, Majoliken, Fayencen, darunter namentlich schwedische; europäische und orientalische Porzellan-Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email, Gold und Silber, Bronze und Kupfer, Eisen, Zinn, Stein, Schildpatt, Perlmutter und Bernstein etc., Textil-Arbeiten, Arbeiten in Holz, Möbel- und Einrichtungsgesamtheiten, Miniaturen. (1859 Nummern).

Versteigerung in Köln den **16. bis 24. Oktober 1893.**

Preis der illustrierten Kataloge zusammen Mk. 6.— [728]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sicherste den Verkauf einzelner Werke, wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle größeren Gemäldeaktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,

Potsdamerstraße 3.

Josef Th. Schall.

[579]

Gemälde moderner und alter Meister.

nach Aquarellen, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.

[593]

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstankaufsgeschäft, geogr. 1869.** [463]

Inhalt: Der Kunsthistorische Kongress in Nürnberg. — Veröffentlichungen des Vereins für Originalmalerei in Berlin. — A. Moore's. — F. Hartzer's. A. v. Werner's. — Denkmal für Fr. Fachsen in Marzburg; Provinzial-Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Kiel; Denkmal des Bischofs Bernard in Hildesheim; Büste des Fürsten Karl Egon zu Fürstenberg in Donaueschingen; Bräudenkmal in Karlsruhe; Hofdenkmal in Innsbruck. — Geschenk für die Gemäldegalerie in Straßburg; Beitrag des Deutschen Reiches zur Unterhaltung des Germanischen Museums in Nürnberg; Ausstellung in Düsseldorf. — Kunstverone westlich der Elbe. — Ergebnisse der Preisrichter in Chicago; Frequenz der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin; die beiden großen Gemälde von Rubens und Jordaens; in der Kathedrale zu Tournay; Festszenbild des Velasquez von Fremout; Der Chor des Pariser Pantheons; Denkmünze zur Erinnerung an die Geburt des Prinzen Georg. — Von Kunstmarkt. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegen zwei Anzeigen bei: 1) der **Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft** in München betr. den klassischen Bilderschatz und 2) der Papierfabrik von **Schleicher & Schüll** in Düren, die wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 2. 19. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN NÜRNBERG.

II.

* Die zweite Sitzung am Vormittag des 26. September war den Bestimmungen des Programms gemäß, die sich auch für die Zukunft als zweckentsprechend erweisen dürften, vorzugsweise der Anhörung von Vorträgen gewidmet. Sie brachte den Versammelten zunächst zwei ungemein interessante Vorträge zweier Ausländer, des Prof. *Diétrichson* aus Christiania über norwegische Holzarchitektur und die norwegischen Bauten des deutschen Kaisers zu Rominten, und des Prof. *A. J. Walters* aus Brüssel über Hans Memling. Der Norweger sprach deutsch, der Vlame französisch, und jeder von beiden außerordentlich charakteristisch für die Auffassung und Vortragsweise der Nationen, denen sie ihrer Herkunft nach angehören. Aus beiden Leistungen war für die Selbstkritik unserer heimischen Schulung sehr viel zu lernen: von dem einen schlichte Unmittelbarkeit und innige Wärme, von dem anderen lehrhafte Bestimmtheit und rednerische Zuspitzung der Form.

Prof. *Diétrichson* wies den Zusammenhang der norwegischen Holzkonstruktion mit den Gewohnheiten des heimischen Schiffbaues nach, dem wir schon im uralten Wikinger-Fahrzeuge begegnen. Aus der sorgfältigen widerstandsfähigen Spannung des Kieles ihrer Schifferboote lernten die Norweger auch die feste Fügung ihrer gewölbten Dächer, deren Bögen, durch flache Schutzwände nach außen beschirmt, dem Toben der Stürme selbst in der rauhen

Heimat ruhig zu trotzen vermögen. Aus den Bedürfnissen dieses Klimas erklärt sich auch die innere Disposition der Räume und der wesentliche Aufbau der Häuser, während die Anlage der ältesten Holzkirchen, die auf uns gekommen — es sind deren 31 von ursprünglich etwa 800 noch mehr oder weniger gut erhalten — wenigstens im Inneren auf den fernsten Ursprung der Bekehrer zurückdeutet, die das Christentum von Irland herübergebracht haben. So eröffnet sich der Forschung, welche die spärlichen Reste der norwegischen Bauweise und ihre allmähliche Entwicklung studirt, ein doppelter Ausblick, auf die Bedingungen des Landes und die Lebensbedürfnisse seiner Bewohner nach der einen, und auf die Einflüsse fremder Kultur und die Thätigkeit irischer Sendboten nach der anderen Seite. Die Beschäftigung mit diesen charaktervollen Denkmälern eines urwüchsigen Kunstbetriebes ist indes auch für die moderne Entwicklung der Baukunst in Norwegen nicht unfruchtbar geblieben. Glückliche Anpassung an die heutigen Bedingungen und sinnreiche Verbindung ererbter Motive haben die erfreulichsten Ergebnisse erzielt, und ihr markiges Wesen hat auch das Herz des deutschen Kaisers gewonnen, so dass er sich entschloss, auf deutschem Boden die norwegischen Bauten errichten zu lassen, in denen er zu Rominten haust, wenn er gelegentlich, dem geräuschvollen Treiben seiner Hauptstadt entrückt, in einfacher Naturumgebung Erfrischung des Leibes und der Seele sucht.

Professor *Walters* erbrachte aus urkundlichen und chronikalischen Angaben den sicheren Beweis, dass Hans Memling deutschen Ursprungs gewesen

ist, und zwar aus dem kleinen Orte Mömmlingen im Unkreise von Mainz, der in Kronen jener Tage Mommeling genannt wird. Ein Chronist in Brügge bezeichnete den Künstler, wie wir wussten, im folgenden Jahrhundert noch als Hans den Deutschen; urkundliche Notizen von Genossenschaften, für die er arbeitete, geben ihn als Hans von Memmelinghe, also mit der Ortsbezeichnung, die wir etwa Memlingen schreiben könnten, und ein Jurist hat nach Notargebrauch die Bestimmung der Herkunft aus dem Bezirk der nächsten größeren Stadt „de Magontia“. Am Schlusse seiner Mitteilung besprach Professor Wauters noch ein großes Altarwerk des Meisters, das sich jetzt in der Sammlung Stein zu Paris befindet: die Erscheinung des Erlösers am jüngsten Tag mit Chören musizirender Engel zu beiden Seiten, — also jedenfalls ursprünglich bestimmt, eine Grabkapelle zu schmücken. Es stammt aus einem Kloster in Spanien, trägt die Wappen von Kastilien und Leon und war die Bestellung eines im Auslande lebenden Kaufherrn für seine Heimat. In lebensgroßen Figuren ausgeführt, macht es eben deshalb nicht den erfreulichen Eindruck, wie die sonstigen in kleinerem Maßstabe gehaltenen Malereien unseres Hans von Memlingen.

Hierauf berichtete Dr. G. Galland (Berlin) über seine Erfahrungen, die er bei der Benützung des *Rijksarchiefs in Haag* für kunstgeschichtliche Zwecke gemacht, als Fingerzeig für diejenigen, die zu gleichem Zwecke dort arbeiten wollen.

Herr Maler Ernst Berger (München) sprach sodann über die *geschichtliche Entwicklung der Maltechnik im Altertum*. Durch vielfache Versuche, durch die chemische Untersuchung alter Originalarbeiten wie durch die praktische Anwendung der von Plinius und anderen angeführten Rezepte ist es dem Vortragenden gelungen, Licht über diesen Gegenstand zu verbreiten, der bis jetzt in Dunkel gehüllt war. Proben von Malereien, die der Vortragende auf Grund der von ihm gemachten Entdeckungen ausführen ließ, illustrierten den lehrreichen Vortrag.

Mit der Verweisung des Antrages des Direktors *Hofstede de Groot* (Haag), dass eine *Centralstelle* gebildet werden möge, welche den Austausch der Kataloge der Gemäldegalerien vermittele, an den ständigen Ausschuss wurde die Sitzung geschlossen. —

Am Nachmittag besichtigten die Mitglieder des Kongresses das Rathaus. Die Begrüßung der Erschienenen erfolgte im festlich dekorierten großen Rathaussaale durch Herrn Rechtsrat *Schwenmer* als Vertreter des durch Krankheit verhinderten ersten

Bürgermeisters, Herrn Dr. v. Schauh. Der Redner betonte in seiner Ansprache, dass es der Stadt Nürnberg zur besonderen Ehre gereiche, eine so hochansehnliche Versammlung begrüßen und gerade in jenem Raume willkommen heißen zu können, der als der geschichtlich merkwürdigste des Rathauses gelten darf. Auf die Bedeutung der Kunst und deren hohe Mission übergehend, dann ihre Wandlungen in verschiedenen Jahrhunderten erwähnend, führte der Redner als Beispiel für letztere die künstlerische Ausstattung des großen Rathaussaales an, dessen nördliche Wand die höchste Blüte Nürnberger Kunst zeige, während die Südseite so recht den Verfall derselben in den angebrachten Malereien erkennen lasse. Freilich, fuhr er fort, sei es sehr gewagt, an diesen durch den Zahn der Zeit ziemlich mitgenommenen Raum restaurierend die Hand legen zu wollen, weil dessen jetziger ehrwürdiger Charakter hierdurch alterirt werden könnte. Mit solcher Pflege und Erhaltung der alten Bauten und Kunstdenkmale habe aber die Stadt Nürnberg die Pflicht in Verbindung gebracht, neue Kunstwerke durch hierzu Berufene schaffen zu lassen, und mit Stolz könne Nürnberg auf eine Schar trefflicher Künstler blicken, die seinem alten Ruhm neue Blüten durch ihre Schöpfungen hinzugefügt haben. Um aber den verehrten Erschienenen ein sichtbares Erinnerungszeichen zu weihen, habe die Stadt, sagte der Redner, eine Gedächtnismedaille prägen lassen, welche er bitte, jetzt entgegennehmen zu wollen. Der erste Vorstand des Gemeindekollegiums, Herr Kommerzienrat *Stief*, nahm hierauf die Übergabe der Medaille an jeden einzelnen vor. Dieselbe zeigt auf der Vorderseite das von Lorbeerzweigen umgebene, nach rechts gewendete Profilbildnis Dürer's mit der in lateinischen Majuskeln geprägten Unterschrift: DEN · TEILNEHMERN · DES · KUNSTHIST. KONGRESSES · IM · SEPTEMBER · 1893 · GEWIDMET · VON · DER · STADT · NÜRNBERG. Die Rückseite trägt ein perspektivisches Bild des Rathauses. Die Kongress Teilnehmer ließen der künstlerischen Ausführung der Medaille volle Anerkennung zu Teil werden. Auf die formvollendete und schwungvolle Rede des Herrn Rechtsrats Schwenmer antwortete der Vorsitzende des Kongresses, Herr Prof. v. *Litow* (Wien) mit tiefempfindenen Worten des Dankes und der Anerkennung für den Empfang; er feierte Nürnberg als die Perle unter den alten deutschen Städten und ersuchte schließlich seine Genossen, auf die Stadtbehörde Nürnberg ein dreifaches Hoch auszubringen. Lebhaft stimmten alle Anwesenden ein. Nach ge-

geschlossenem Festakte übernahm Herr Stadtsekretär *Schüssler* die Führung der Kunsthistoriker im Rathause. Zuerst wurde der große Saal einer eingehenden Besichtigung unterzogen und dabei das ehemals daselbst befindliche Peter Vischer'sche Bronzegitter besprochen, dann kam die alte Ratsstube mit der prächtigen gotischen Holzdecke und der aus dem Jahre 1471 stammenden schönen Vertäfelung an die Reihe. Hieranf fesselten den Blick der Besucher die herrlichen Kamine der beiden Rathausgänge und besonders die schöne Stuckarbeit am Plafond des zweiten Korridors, das Turnier oder das Gesellenstechen. Dass dabei Paul Ritter's treffliches Bild: „Die Einbringung der Reichskleinodien“ nicht vergessen wurde, ist selbstverständlich. Der in der Restaurierung nach Professor Wanderer's Plänen befindliche sog. kleine Rathaussaal interessirte besonders die Beschauer durch den vollendet schönen, mit Maleereien von Juvenel geschmückten, reich vergoldeten Plafond. Im Standesamtssaal konnten sich die Besucher an den herrlichen geschnitzten Portalen und dem dem Meister Peter Flötner zugeschriebenen Holzskulpturen der Vertäfelung erfreuen. Beim Durchschreiten der Gänge wurde der Architektur des Rathauses und besonders den nach den Plänen des Direktors v. Essenwim hergestellten Neubauten die entsprechende Aufmerksamkeit gewidmet und die hohe Vollendung der letzteren alleseitig anerkannt. Den Schluss der Wanderung bildete der Besuch der Galerie, und hier war es vor allem Ansehn Feuerbach's Kolossalgemälde: „Die Amazonsenschlacht“, welches lange die Blicke der Besucher fesselte.

An den Besuch des Rathauses knüpfte sich eine Wanderung durch die Hallen der nahegelegenen Sebalduskirche und die Bauhütte derselben, aus welcher die pietätvoll hergestellten Ersatzstücke für das in Restaurierung begriffene herrliche Denkmal des späteren Mittelalters hervorgehen. Ein Besuch der Burg bildete den Abschluss des an mächtigen Eindrücken reichen Tages.¹⁾

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER SEZESSION IN MÜNCHEN.

Das Wagnis der Sezession ist gelungen! Und ein Wagnis war es. Eine Handvoll Künstler unternimmt es, trotz direkten Widerspruchs der Behörden, trotz mannigfacher Behinderungen seitens der

leitenden Stellen, trotz des eingebürgerten, wohlbekannten Rufes der Künstlergenossenschaft, sich ein Heim zu erbauen und die Nationen zu sich einzuladen. Und sie kommen. Die Versprechungen, dass das Unternehmen international und dass es eine Kunstausstellung sein solle, sind glänzend erfüllt worden. International, denn die Franzosen, die Engländer, Schotten, Spanier, Italiener, Dänen, Schweden, Norweger, Belgier, Holländer sind mit ihren besten Namen vertreten; eine Kunstausstellung, denn es ist nichts vorhanden, was nicht ein ernstes Streben, eine beachtenswerte künstlerische Intention zeigte. Nicht, dass nur lauter Meisterwerke bei einander wären. Das zu verlangen, wäre thöricht genug, aber das Niveau des Durchschnittes ist ein so hohes, wie es noch keine deutsche Ausstellung gezeigt hat, und es fehlen vor allen Dingen jene Handelsergebnisse, die man sonst in so großer Menge antraf. Die Ausstellung der Künstlergenossenschaft bietet eine Reihe außerordentlich interessanter Werke. Es ist höchst verdienstlich, dass man eine so große Anzahl herrlicher *Böcklin's* zusammengetragen hat, dass eine *Meissonnier-Sammlung*, dass *Victor Müller*, *Millet*, *Corot*, *Daubigny*, *Courbet* zu sehen sind. Aber bei Beurteilung der Güte einer Ausstellung kommen diese Namen nicht in Betracht, es kann sich nur um das handeln, was das letzte Jahr hervorgebracht hat, und von diesem Standpunkt ist es außer allem Zweifel, dass die Leistung der Sezession bei weitem die höhere ist.

Die Zahl der Nummern ist klein, kaum die Hälfte von der des Glaspalastes, aber trotz oder vielleicht gerade wegen dieser kleinen Zahl spiegeln sich all die vielen Strömungen, in die sich das moderne Kunstempfinden ergießt, getreulich wieder. Wer diese Säle durchwandert hat, bekommt ein ziemlich vollständiges Bild von dem rastlosen Suchen, dem Tasten und mühevollen Studiren, dem Gewordenen und dem im Werden Begriffenen. Das ist eben der eigene Reiz, dass man die Anfänge und alle die Etappen des Weges hier verfolgen kann. Da sind die Fertigen, die noch in der altmeisterlichen Tradition stecken und in diesem Kreise Reifes und Ausgezeichnetes schaffen. Da sind die Fortigen, die auf dem Boden der Entwicklung stehen, welche die europäische Kunst seit den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts durchgemacht, da ist endlich die große Schaar der Unfertigen, die, nicht zufrieden mit dem Erreichten, nach neuen, unbekanntem Zielen streben, die technische Experimente machen, um durch diese neuen Darstellungsmittel

1) Im ersten Teile dieses Berichtes, Nr. 1, Sp. 2, Z. 10 v. o. ist zu lesen: „werden“ (statt: waren).

neue Effekte zu erzielen, um mystische, symbolische, allegorische Träumereien darzustellen.

Zerstreut in verschiedenen Sälen hängen ein paar Bilder älterer Franzosen: *Diaz*, *Troyon*, *Corot*, und *Courbet*, reizvolle, wenn auch nicht gerade besonders hervorragende Werke dieser Meister. Nur Courbet ist glänzend vertreten mit einer Landschaft von außerordentlicher Schönheit und Wucht. Seine ganze Kraft, sein ganzer Stil, seine Art, groß und massig zu schauen, liegt in diesem Bild, das ernst und traurig, tragisch beinahe anmutet und nicht im mindesten verallt ist in den Jahrzehnten, die seit seiner Entstehung verflossen sind. Ein wenig Ähnlichkeit mit Böcklin'schen Stimmungen empfinde ich darin. Böcklin selbst ist mit einer köstlichen Skizze zum Centaurenkampf vertreten. Der wilde Humor, die mächtige Faust des großen Meisters lässt sich schon aus den flüchtigen, mit unfehlbarer Sicherheit hingeworfenen Andeutungen herauslesen. Am nächsten stehen die Schotten, im Farbenaccord schon, aber aneh in dem Traumbaftener Stimmung, in dem märchenhaften Reiz der Naturanschauung, die keine Abschrift giebt, keine sklavische Nachahmung, sondern eine freie Nachdichtung, eine Phantasie über ein gegebenes Thema. *Paterson* und *Hamilton* sind da vor allem zu nennen, dann *Thoma*, der deutsche Schotte. Bei Böcklin hat er begonnen und bei Thoma ist er jetzt angekommen. Er konnte nicht mithalten mit dem überschäumenden Temperament des Großen, der träumende deutsche Kleinstädter kam ihm immer dazwischen. Aber nun hat er sich sein kleines Feld bebaut und es sind ganz nette Früchte, die er darauf einerntet. Es steckt wahrhaftig etwas von den Glasgower Malern in ihm: die weiten Ausblicke, die großen Wolkenzüge, die Art des Naturausschnittes hat er mit ihnen gemein. Doch wo jene mit großen und kühlen Strichen und Flächen wirtschaften, ist er klein und spitz und trocken. Aber er erreicht doch eine Wirkung und hat sein eigenes Gesicht. In *Carl Haider* ist ihm ein Geistesverwandter erstanden, der fast ganz auf die farbige Wirkung verzichtet und das Hauptgewicht auf die strenge, etwas altertümliche Zeichnung legt. Noch bei einer ganzen Reihe jüngerer Maler lässt sich der Einfluss, wenn nicht gerade eine Nachahmung Böcklin's konstatieren und selbst *Stuck*, der sich allmählich seiner Macht zu entringen sucht, steht immer noch in seinem Schatten. Auch *Samberger*, dieses große und ernste Talent, geht noch auf den Wegen seines großen Vorbildes *Lenbach*, er bringt drei Porträts, die vorzüglich sind

und noch erfreulicher wirkten, wenn sie individueller in der Farbe wären. *Hugo von Habermann* ist ebenfalls der modernen Farbenanschauung, die er einige Jahre hindurch gepflegt, untreu geworden: in seiner Pietä und zwei Porträts zeigt er, dass man nach jeder Façon selig werden, in jeder Anschauung vornehme und echt künstlerische Leistungen schaffen kann. — wenn man Talent hat.

Israels, einer der ersten Meister und Anreger moderner Kunst in Europa, ist mit zwei kleineren Bildern gut vertreten. Dämmerige Stuben mit Frauen und Kindern, wie er sie oft schon gemalt und so viele sie ihm dann nachgemacht haben. Das Schwimmende und Nebelhaftige der Luft, kurz vor dem Auslösen aller Farbe, das Unbestimmte des Konturs, der kaum zu sehen, fast nur noch zu ahnen ist, lässt die gewohnte Meisterschaft erkennen. *Uhl* und *Liebermann*, die ihm nahe stehen und besonders in ihren Anfängen beide viele Berührungspunkte mit ihm hatten, sind vorzüglich vertreten. Uhl mit den Porträts von zwei Kindern im Freien, besonders aber mit dem Bildnis eines kleinen Mädchens, das von so schlagender Charakteristik, von solcher Ursprünglichkeit der Auffassung und so gesunder Koloristik ist, dass man es den allerbesten Arbeiten des Meisters beizählen kann. Vielleicht ist dieses Bild das erste Zeichen einer neuen Wendung seiner Entwicklung, in der die Farbe eine größere Rolle spielen wird als bisher. Von Liebermann gefällt zumeist ein Porträt des Hamburger Bürgermeisters. Das ist ein erstes Stück, die Arbeit eines Mannes, der allem Kleinlichen und Nebensächlichen aus dem Wege geht, der nicht beschönigt und schmeichelt, sondern unerbittlich studirt und der Natur in all ihrem Reichtum nachspürt, darum wird er herb mitunter, fast nie amütig, doch er bleibt immer Künstler. Ganz entgegengesetzt *Hirrkomer*, dessen Talent im Grunde einige Wahlverwandtschaft zeigt, zumal in seinen früheren Werken, wo er seiner Derbheit mitunter die Zügel schießen ließ, während er sich jetzt fast immer sentimental und süßlich giebt. Nur seine Magistratssitzung in Landsberg hat noch von der früheren gesunden Kraft, und ein paar Köpfe sind darauf, die dem Maler alle Ehre machen. Auch auf den beiden großen Bildern des Spaniers *Villegas* „Triumph der Dogin Foscarini“ und „Tod des Stierkämpfers“ sind Einzelheiten von großer Schönheit. Nur ist das Ganze etwas frostig, zu sehr eine Bravourleistung, ein großes pompöses Konzertstück, bei dem alle Instrumente in glänzender Thätigkeit sind, aber es ist doch nur ein dyna-

mischer Reiz, den es ausübt, tiefe innerliche Erschütterung bringt es nicht zuwege. Das erreicht *Symonovskii* mit seinem großen Bilde „Das Gebet“. Das Innere einer Kirche; ein Sonnenstrahl dringt in den dämmerigen Raum und gleitet grell und goldig über die unabsehbaren Scharen der Beter. Auf Knien liegen sie, Männer und Frauen, jung und alt mit verklärten Augen, mit gewundenen Händen, heiß und inbrünstig, weltvergessen steigt ihr Flehen empor zur Quelle des Lichts. Eine wilde Leidenschaft, ein Hauch von Fanatismus steckt darin, nur dass noch nicht Können und Wollen gleichen Schritt hält, dass noch jene souveräne Herrschaft über die Mittel fehlt, die bei Villegas nie versagt.

Ein kräftiges Temperament zeigt der Amsterdamer *Breitner* in einer abendlichen Straßenscene. Es ist das reifste aller Bilder, die wir bisher von ihm zu sehen bekamen. Etwas von den Jugendwerken Manet's liegt darin, die satte, spanische Farbe und der große, kräftige Strich, die flüchtige Art zu sehen. Nicht dass er ein Nachahmer wäre, aber sein Talent ist dem des großen Franzosen kongenial, vielleicht dass er noch sicherer und bewusster ist. Unter den Fremden ragen noch besonders hervor *Harrison* mit zwei tief empfundenen Meerbildern und einem Weiher, in dessen spiegelglattem Wasser sich ein Knabenakt spiegelt, *Eldfeldt*, der zwei Weiber in einer Waschküche vom hellsten Tageslicht umflutet inmitten blendender Wäsche mit feinstem koloristischen Gefühl malte, und *Zorn*, der vorzüglich in einem Damenporträt und in der Toilette der Mägde aufs neue seinen Geschmack und seine aparte Farbenanschauung beweist. *Dugnan-Bouveret*, der immer bewundernswert war, auch in seinen schwächeren Arbeiten, kommt in letzter Zeit in eine Weichheit und Verschwommenheit, die sentimental und unmännlich wirken. Überhaupt ist diese Neigung zu übertriebener Zartheit ein Zug, der vielfach zu spüren ist. Das große Vorbild von Whistler und Cazin richtet da einige Verwirrung an. *Aman-Jean* und *Gardara* zum Beispiel, so feine Talente beide, so echt künstlerisch ihre Intention immer, gefallen sich in einer duftigen, fast nur andeutenden Färbung, die den Wunsch nach etwas mehr Rückgrat, etwas mehr Kraft aufkommen lässt. Auch *Thaulow*, dessen gesunder, nordischer Ton so wohlthuend anmutete, ist in dieser allgemeinen Strömung untergegangen. *Kroyer* hat ebenfalls eine Schwenkung in diesem Sinne gemacht. Da wirkt der energische, barocke *Raffaelli* doppelt angenehm mit seiner Bestimmtheit, die doch niemals in Härte ausartet.

Von den älteren Deutschen ist noch *Albert Keller* hervorzuheben. Eine Variation des Preisurteils und das Begräbnis der Nonne sind ausgezeichnete Schöpfungen seiner nervösen künstlerischen Individualität. *Kalkreuth* bringt eine Landschaft von seltener Größe und herbem Ernst, *Kuehl* ein paar seiner appetitlichen meisterlich gemalten Interieurs. Von den jüngeren, aufstrebenden Kräften sei *Olde* genannt, derb, fast ein wenig roh, aber dem es immer ein heiliger Ernst ist um seine Kunst. Auch *Reiniger* gehört zu denen, die mit unermüdlichem Fleiße vorwärtsstreben. *Erter's* Sturm und Drang beginnt sich allmählich zu klären. *Hummel*, *Landenberger* und *Slevogt* treten vielversprechend auf den Plan. Und so ergiebt sich aus der Freude an dem Alten und den Hoffnungen auf die Jungen ein erfreuliches Bild deutscher Kunst. B. B.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTBLÄTTER.

— *Die Erben des Malers und Radirens Karl Stauffer* von Bern haben der Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin die alleinige Auslieferung der Originalradirungen des verstorbenen Künstlers übertragen. Von der genannten Kunsthandlung ist neuerdings ein vollständiges Verzeichnis dieser Kunstblätter mit Größe und Preisangabe veröffentlicht worden, welches sie an Interessenten gratis und franko versendet.

* * Zur *Inventarisirung der Kunstdenkmäler in Deutschland*. Wie man der „Vossischen Zeitung“ schreibt, ist jetzt in Braunschweig und Mecklenburg-Schwerin eine Veröffentlichung des Verzeichnisses der Kunstwerke in Angriff genommen worden. In Braunschweig, über dessen einzelne Bauten und Kunstgegenstände übrigens tüchtige ältere Werke vorhanden sind, arbeitet man seit 1878 bereits an einer zusammenhängenden Herausgabe, die theils an sachlichen, theils an persönlichen Schwierigkeiten scheiterte. Seit einiger Zeit ist dort Dr. Meyer mit der Bearbeitung des Inventars beauftragt worden. In Schwerin hat man eine Landeskommission eingesetzt, welche die Inventarisirung zu überwachen hat. In ihrem Auftrage wird zunächst der Museumsdirektor Dr. Schlie die Denkmäler von Rostock veröffentlichen. Dem Ausschuss gehören u. a. Archivrat Dr. Grotefend und Oberbaurath Daniel an, außerdem Baurat v. Möckel und Dr. Schild.

NEKROLOGE.

* * Der englische Geschichtsmaler *F. Madox Brown*, der um die Mitte der vierziger Jahre durch Studium und Nachahmung der italienischen Meister des 15. Jahrhunderts den Anstoß zur Begründung der Schule der Präraffaeliten gab, ist am 6. Oktober in London, 72 Jahre alt, gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

* * Professor Dr. Richard Haupt, Gymnasiallehrer in Schleswig, der Verfasser des Inventares der „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein“, ist zum Provinzialkonservator der Provinz bestellt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die selbständige Verwaltung der herzoglichen Kupferstichsammlung auf der Veste Koburg ist, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, mit dem 1. Oktober aufgehoben worden. Die Sammlungen im Fürstenbau werden fortan wie früher gemeinsam verwaltet. Der seitherige Direktor der Kupferstichsammlung, Professor Güler von Ravensburg, ist zur Disposition gestellt worden.

A. R. Aus Berliner Kunstausstellungen. In den ersten Oktobertagen, also noch vor Schluss der beiden Münchener Ausstellungen, von denen die privaten Kunstsalons in Berlin während der nächsten Monate den größten Zufluss zu erwarten haben, sind die Räume von *Eduard Schulte*, *Amsler & Ruthardt* und *Fritz Gurlitt* mit fast vollständig neuem Inhalte wieder eröffnet worden. Bei Schulte stehen wie gewöhnlich die Brüder *Achenbach* an der Spitze, Oswald mit vier italienischen Landschaften von 1892 und 1893 in seiner bekannten, immer wirksamen Art mit starken Beleuchtungskunststücken, leider aber mit einer immer flüchtiger werdenden Behandlung der Staffage, Andreas aber mit einem ganz eigenartigen Werke, das man nicht für die Arbeit eines Siebzigers halten würde, wenn nicht die Jahreszahl 1893 darauf stünde. Es ist ein Interieur, durchgeführt mit der Feinheit eines Doms und auch in der Beleuchtung mit diesem verwandt: ein Raum in einem Kloster, anscheinend die Stube, wo der Glöckner den Strang zieht. An der Schwelle einer geöffneten Thür steht ein Mönch und fegt allerlei Kebricht hinein, und aus einem Kebrichtaufen hat ein zweiter Bruder ein frommes Buch hervorgezogen, in dem er, unbekümmert um den aufgewirbelten Staub, begierig liest. Es ist ein koloristisches Meisterwerk, das ein Dutzend Seestücke aus der letzten Zeit *Andreas Achenbach's* aufwiegt. Da hervorragende Bilder französischer Künstler immer seltener nach Berlin kommen, ist das neueste Werk von *Georges Rochegrosse*, „die Plünderung einer gallisch-römischen Villa durch die Hunnen“ (aus dem diesjährigen Salon in den Champs Elysees von besonderem Interesse. Der immer mit Blut und Schrecken arbeitende Maler hat diesmal einen ungewöhnlich kleinen Maßstab gewählt, und dem entspricht auch die delikate Durchführung, die fast an miniaturartige Feinheit streift. Alles ist äußerst korrekt und glatt. Man bewundert die Erfindung und die Technik; wenn man aber die Figuren einzeln betrachtet, die dahingestreckten Leichen der Ermordeten und die Gefesselten, die den Todesreich oder die Fortführung in die Sklaverei erwarten, so fühlt man aus jeder die Absichtlichkeit der Modellstellung, die Kälte der Überlegung heraus. Sehr reich sind wieder die Italiener und Spanier vertreten; aber wir sind mit den „Farbenbouquets“ ihrer Kostüm- und Landschaftsmaler in der letzten Zeit so stark bedacht worden, dass uns das Ungewohnte bereits zur Gewohnheit geworden ist. Sie haben mit einem Fortissimo begonnen, und nichts sättigt das Auge und Ohr schneller als ein Fortissimo. Das Hochzeitsfest mit Figuren in der Tracht vom Ende des vorigen Jahrhunderts von *P. Salinas* und das humorvolle Kugelspiel von Geistlichen und Laien auf dem Vorplatz einer Kirche von *P. C. Gilardi* sind wohl die besten dieser bei Schulte ausgestellten Bilder. — Mehr in das Kunstgewerbe gehören die auf Gold, Silber und Kupfer nach eigenen und fremden Kompositionen ausgeführten Emailmalereien von *Ernst Bastunier*, der die Farbenzahl der Emailmaler so bereichert hat, dass er mit der Wirkung von Ölmalereien zu wetteifern sucht. Eine seiner großen Kompositionen, die Rheintöchter mit dem Nibelungenschätze, ist gegen zwanzig-

mal im Feuer gewesen. Ruhiger und edler freilich ist die Wirkung der Emailmalereien, die sich an die spätere Limousiner Technik anschließen. — Bei *Amsler & Ruthardt* ist der Nachlass des Schlachtenmalers *Georg Bleibtreu* zur Ausstellung gelangt: Ölgemälde, Ölskizzen, Kartons, Zeichnungen und Studien in verschiedener Technik, 189 Nummern, womit aber die Mappen des fleißigen Künstlers nicht erschöpft sind. Wirklich fertige Ölgemälde befinden sich nicht darunter, da *Bleibtreu* meist auf Bestellung gearbeitet und auch für seine freien Siebzfünfungen immer Käufer gefunden hat. Die Ölmalereien sind zum Teil Kopieen seiner Wandmalereien oder Entwürfe dazu, zum Teil Skizzen, die nicht zur Ausführung gelangt sind, zum Teil Studien, von denen die nach Pferden in Ruhe und Bewegung von einer ganz ungewöhnlichen Kenntnis des tierischen Körpers und seiner Muskulatur zeugen. Aus seiner Düsseldorfer Lehrzeit hatte *Bleibtreu* die Gewohnheit beibehalten, für jedes seiner Bilder neben der Farbenskizze einen Karton zu zeichnen, und dieser Gewohnung hat er es zu verdanken, dass seine Schlachtenbilder trotz des bunten Gewinns immer den Eindruck von historischer Gemälden großen Stiles machen. Diese Kartons bilden einen Hauptbestandteil der Ausstellung, die überdies eine Fülle der Naturstudien enthält, die *Bleibtreu* auf den Schlachtfeldern in Frankreich gemacht hat. Ein geschichtliches Kuriosum ist die Ölskizze zu dem Wandgemälde in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses „Aufruf an mein Volk in Breslau 1813“, in der die Originalkomposition des Künstlers erhalten ist. Das ausgeführte Gemälde zeigt an Stelle des Generals *Blicher* den Kaiser *Alexander I.* von Russland, den *Bleibtreu* auf Befehl Kaiser *Wilhelm's I.* in dieser Umgebung anbringen musste. Die Studie zu dieser also veränderten Gruppe ist ebenfalls auf der Ausstellung zu sehen. — Die Ausstellung von *Fritz Gurlitt*, die nach dem Tode ihres Begründers von der Witwe fortgeführt wird, hat als Hauptwerke ein im Sommer dieses Jahres gemaltes Bildnis des Fürsten *Bismarck* von *Loebach*, ein Werk von prachtvoller Energie der Charakteristik, eine sehr skizzenhaft behandelte holländische Landschaft des Franzosen *Ziem*, kleinere Werke von *Klinger*, *Thoma*, *Stuck*, *Liebermann*, *F. v. Ude*, *Gabriel Max* und Zeichnungen und Studien von *J. Meissel* aufzuweisen, die jedoch kein neues Material zur intimen Kenntnis dieser Künstler bieten.

Die diesjährige Berliner Kunstausstellung, welche zum erstenmal von der Akademie und dem Künstlerverein gemeinsam veranstaltet worden war, hat wie die Berliner Blätter melden, einen nicht unbeträchtlichen Überschuss ergeben, dessen Höhe erst nach Abschluss der Rechnungen genau bestimmt werden kann. Bei der Verteilung des Reinertrages werden zum erstenmal die neuen Satzungen Anwendung finden. Zunächst erhalten der Berliner und der Düsseldorfer Künstlerunterstützungsverein Summen bis zum Höchstbetrage von 5000 bzw. 2000 M. Die weiteren Überschüsse stehen dem Verein Berliner Künstler und der Genossenschaft der Akademie zu gleichen Teilen zu. Die Hälfte aber, welche der Akademie gehört, muss auf der nächstfolgenden Berliner Ausstellung zu Ankäufen von Kunstwerken verwendet werden.

Wien. Während sich in München das künstlerische Ringen und Streben nach einer neuen Ausdrucksweise in Werken aus allen Gauen Deutschlands in lebendigstem Treiben äußert, begnügen wir uns hier mit der Beschwörung von Toten. Freilich ist uns diesmal durch den Eifer des nun die Erforschung der österreichischen Barockkunst hochverdienten Reg.-R. Dr. *Hg* das Werk eines Großen unter den Gründern seiner Zeit fast vollständig zugänglich ge-

macht, nämlich das *Georg Raphael Donner's*, dessen zwei-hundertjährigen Geburtstag die Wiener Kunstgenossenschaft am 24. Mai 1893 festlich beging. Originale in Bronze, Blei, Marmor, Sandstein, Terrakotta, Wachs, Gips, Holz, Photographien nach untransportablen Schöpfungen, Stiche und Radirungen, die uns den interessanten Kopf des Meisters reproduzieren, u. v. a., im ganzen 127 Nummern, geben ein übersichtliches Bild von Donner's Schaffen; eine von 1lg geschriebene Festschrift ist nur der Vorbote zu einer beabsichtigten großen Publikation desselben Autors. Wir können uns nicht versagen, hier auf den außerordentlich interessanten Vergleich zwischen Donner und seinem Lehrer Giulliani, einen vielfach auch in Wien thätigen Venezianer, hinzuweisen, bei dem jener zu Ende des ersten Jahrzehntes des 18. Jahrhunderts im Stifte Heiligenkreuz bei Wien Lehrling war. Wir werden an anderer Stelle Gelegenheit haben, dieses hochinteressante und für Donner's Entwicklung lehrreiche Kapitel ausführlich zu behandeln. Es gibt zugleich Aufschluss über die hier und da doch italienisirende, geradezu berneske Formbehandlung bei Donner, so dass uns auch schon aus diesem Grunde die Annahme eines italienischen Aufenthaltes, der nicht nachzuweisen ist, gar nicht nötig erscheint. Wir haben jetzt reichlich Gelegenheit, dies in der Ausstellung zu studieren. Die breite malerische Bart- und Haarbehandlung z. B. unter vielen anderen beim Einfluss am großen Mehlmarktbrunnen findet sich schon vollkommen vorgebildet bei einer Reihe von Heiligenporträts im Chor des Giulliani von 1708 in Heiligenkreuz; in Haltung und Stellung finden wir in die Augen springende Ähnlichkeiten an schildtragenden Engeln etc. Donner hat seinen geistigen Vater sein ganzes Leben nicht verleugnen können, wenn er ihn auch weit überholt hat. Es giebt eben Familien-ähnlichkeiten. Dass sich bei Donner wie bei seinem Lehrer der oft sehr weitgehende Einfluss Rubens' oder großer Italiener nicht wegdiskutieren lässt, auch das zeigt die Ausstellung deutlich, allein darum ist auch dem einen und dem anderen noch nicht der Vorwurf des Plagiat's zu machen. Ist doch immer soviel individuelle Auffassung und Verarbeitung in ihren Werken, dass sie als recht lebenskräftige selbständige Schöpfungen erscheinen. Von den wichtigsten als Plastik oder nur im Bilde ausgestellten Werken erwähnen wir besonders: die gewaltigen Porträts Althann und Dann die Pietà von Klosterneuburg, eine Reihe von Puttisz z. Th. für den großen Brunnen, zu dem eine Reihe Thonmodelle ausgestellt sind, das Urtheil des Paris, Christus und die Samaritanerinnen, Hagar in der Wüste, ein Bleikruzifix aus Heiligenkreuz als interessante Jugendarbeit, die Glorifikation Karl's VI., der Andromeda-Brunnen im alten Wiener Rathause, der hl. Martin, eine Reiterstatue aus dem Pressburger Dom, die Pietà von Gurk (ein Hauptwerk). — Als zweite Resurrektion haben wir die Ausstellung der schönen *Gemäldesammlung* des seitler verstorbenen Herrn *Franz X. Mayer* zu erwähnen. Wir können hier nur kurz charakterisiren. Am besten ist in ihr die *Wiener Schule* seit den dreißiger Jahren vertreten, u. zw. oft in recht ausserlesen Stücken; so Amerling, Daffinger, Ranfl, Höger, Raffalt, in einigen köstlichen Pleinairs Waldhüller, Guernmann, Aug. von Pettenkofen mit vielen delikaten Jugendarbeiten, neben Werken jüngeren Datums, Ritter, Straßschwandtner, Danhauser, Marko, von neuen Makart, L. C. Müller, Alt, dem wir wie Pettenkofen, dessen scharfes Porträt von Lenbach die Sammlung besitzt, als Janus begegnen, Lichtenfels, Hansch etc. — Besonders hoch zu schätzen ist der leider zu früh verstorbene Th. Schmitson (aus Frankfurt a. M.) mit seinen Pferden und Köhen. — Von älteren Meistern weist die Sammlung auf van Mieris,

Dou, Molenaer, Diepenbeck, Wijk, Jajt, Hamilton, Lawrence Tiepolo. — Wir haben selten Gelegenheit, gerade Alt-Wien so schön vertreten zu sehen. — Der Sommer brachte uns im Künstlerhause noch eine stattliche Folge Aquarelle von *Endolf Alt* und eine Menge Originalillustrationen von *Nestel, Mandlich, Keinicke, Gauss* u. a., die z. T. durch ihre pikante Behandlung und den durch Schwarz und Weiß erzielten großen Effekt von hohem künstlerischen Interesse waren. Ende August kam dann auch noch die für das „Achilleion“, die Villa Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, auf Corfu bestimmte große Darstellung des *triumphirenden Achilles* zur Ausstellung, ein Monumentalwerk, das von der Hand des Prof. *Franz Matsch* herrührt, der seine Kraft schon im Burgtheater so außerordentlich bewährt hatte. Eine volle, genügende Beurteilung können wir Raummangels wegen vorläufig nicht anbringen, das Bild fällt mit seinen z. T. lebensgroßen Figuren durch außerordentliche technische Vorzüge auf, durch eine ebenso fein beobachtete als effektiv wiedergegebene Sonnenbeleuchtung, und durch bedeutende archäologische Studien, die hier — was selten genug der Fall ist — eine freie praktische Verwertung fanden. R. K.

* * Auf der *Münchener Jahresausstellung im Glaspalast* wurden folgende Auszeichnungen erteilt: 1. Malerei. Ehrenmedaille: *Franz v. Lenbach* in München. Erste Medaille: *J. Dewaar Adam* in Stirling (England), *H. W. Jansen* in Amsterdam, *A. Milesi* in Venedig, *Franz Rohbaum* in München, *F. Rojter* in Paris, *G. F. Watts* in London. Zweite Medaillen: *Louis Atarov* in Rom, *H. O. Braern* in Kopenhagen, *Albert Branté* in Paris, *I. K. Brown* in Glasgow, *Karl Elos* in München, *Rud. Hoak* in Nieuwen-Amstel, *Arxel Helsted* in Kopenhagen, *Georg Jakobäus* in München, *E. Koenpffer* in München, *P. A. Laurens* in Paris, *Charles J. Palmé* in München, *L. Pogliaghi* in Mailand, *Herm. Jean F. Richier* in Brüssel, *Alfr. Parsons* in London, *Tito Lessi* in Paris, *Ferd. G. Willem Oldenit* in Amsterdam, *José Saldgado* in Paris, *M. R. Stenson* in Glasgow, *E. Vaïl* in Paris, *Nic. van der Waag* in Amsterdam, *H. R. von Volkmann* in Karlsruhe, *G. Zanetti-Möbi* in Venedig. 2. Bildhauerei. Erste Medaille: *J. C. Chaplain* in Paris, *Antonin Carls* in Paris, *Jules Lagae* in Brüssel, *Gaül. Charlier* in Brüssel, *E. Onslow Ford* in London. Zweite Medaille. *E. Cifarvioletto* in Rom, *Sylvius Eberle* in München, *J. Falguères* in Paris, *Jean A. Inalbert* in Paris, *Georg Lohd* in Berlin, *J. Rodin* in Paris, *Carl Seffner* in Leipzig, *John Swan* in London, *Hippolyte Le Roy* in Gent. 3. Graphik. Zweite Medaille. *H. W. Butley* in London, *C. O. Murray* in London.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1893. Heft 4.

Die Ausgrabungen des Schweizerischen Landesmuseums zu Baden (10. bis 22. März 1893). Von Dr. E. A. Stuckelberg. — Römische Inschrift von Schwadbach. Von B. Fick. — Ein Geißring aus dem Wallis von Dr. E. Egli. — Untersuchungen in der Klosterkirche zu Königfelden von Dr. E. A. Stuckelberg. — Ein Fund mittelalterlicher Oenakacheln in Zürich. Von H. Angst. — Über die entdeckten Fresken in der Krypta in Beromünster. Von M. Eistenmann. — Murers Plan der Stadt Zürich von P. Schweizer. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn. — Kanton Solothurn. (Fortsetzung.)

Zeitschrift für christliche Kunst, 1893. Heft 7.

Stephan Lochner, der Meister des Dombildes. Von E. Firmench-Richartz. — Teppichartige Wirkung. Von Fr. Stummel. — Gotisches Ornamentenscheibchen. Von Dietrich.

The Magazine of Art, Oktober 1893. Nr. 156.

Sculpture of the year: Royal Academy, Saloons of the Champs Elysées and Champ de Mars. Von Cl. Phillips. — On Art Teacher: the late F. W. Moody. Von O. Gibbons. — Jules Breton: painter of peasants. Von G. Smith. — The Life of Professor Ruskin. Von M. H. Spielmann. — Michelangelo Von Ch. Whibley. — Notre-Dame and Mediaeval Symbolism. Von Sophia Beale.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 3. 26. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN NÜRNBERG.

III.

* In der dritten, am 27. September abgehaltenen Sitzung des Kongresses kamen wichtige Angelegenheiten zur Beratung und Entscheidung.

Zunächst erstattete namens der Kommission, welcher die Prüfung des Satzungsentwurfes übertragen worden war, Professor *Schmarnow* (Leipzig) Bericht hierüber. Die Kommission hat nach reiflicher Erwägung aller Umstände und Verhältnisse den Entwurf in manchen Punkten umgearbeitet und vereinfacht. Nach Darlegung der Gründe, welche diese Umarbeitung veranlassten, wurde auf warme Befürwortung des Prof. *Neuwirth* (Prag) hin der Satzungsentwurf im Ganzen von dem Kongress angenommen. *Hiermit ist also der Kunsthistorische Kongress zu einer dauernden Institution erhoben.* Artikel 1 der Satzungen hat folgenden Wortlaut: „Die Kunsthistorischen Kongresse bezwecken die Förderung des persönlichen Verkehrs und Meinungsaustausches unter den Fachgenossen aller Länder, die Veranstaltung von Vorträgen und Exkursionen, sowie die Beratung wichtiger Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft.“ Nach Artikel 2 soll der Kunsthistorische Kongress in der Regel alle zwei Jahre tagen. Von der Mitteilung des Inhalts der übrigen Artikel kann hier vorläufig abgesehen werden.

Es wurde hierauf der in den Satzungen vorgesehene ständige Ausschuss für die nächste Periode von sechs Jahren gewählt. Derselbe besteht aus den HH. Prof. *v. Lützow* (Wien), Geh. Rat

M. Jordan (Berlin), Geh. Rat *F. X. Kraus* (Freiburg), Museumsdirektor *Schlie* (Schwerin), Prof. *Schmarnow* (Leipzig), Prof. *B. Rüdell* (München) und Privatdocent Dr. *B. Haenke* (Bern).

Dem ständigen Ausschuss liegt die Pflicht ob, während der Zwischenzeit für sämtliche die Kunsthistorischen Kongresse fördernden oder von diesen beschlossenen Angelegenheiten Sorge zu tragen und die Tagesordnung für den nächsten Kongress, zusammen mit dem für diesen sich bildenden Ortsausschusse, vorzubereiten. Er hat das Recht der Kooptation und übte dasselbe bereits aus, indem er Prof. *Diétrichson* (Christiania) zu seinem Mitgliede wählte.

Als es sich nun darum handelte, Ort und Zeit der nächsten Tagung zu beschließen, erhob sich der beigeordnete Bürgermeister von Köln, *Thewald*, um im Namen der Stadt den Kongress dorthin einzuladen, und zwar womöglich für das nächste Jahr 1894, und darauf der Direktor *C. v. Pulszky* aus Budapest, der ein Schreiben des ungarischen Handelsministers B. v. *Lukaes* überbrachte, in dem der Kongress zum Jahre 1896 bei Gelegenheit der Millenniumsfeier der Länder der Stephanskronen und der dabei zu veranstaltenden Ausstellung nach Budapest eingeladen wird. „Das Hauptgewicht, heißt es in dem Schreiben, wird auf die Darstellung der Entwicklung Ungarns in dieser tausendjährigen Epoche, nach den verschiedenen Zeitabschnitten, mit besonderer Berücksichtigung der kirchlichen Thätigkeit, der Kriegsgeschichte und der hervorragenden Phasen des öffentlichen und Privatlebens gelegt.“ Nachdem der Vorsitzende dem ungarischen

Handelsminister, welcher Präsident der 1896er Ausstellung ist, im Namen des Kongresses den wärmsten Dank ausgedrückt hatte, sprach aus der Versammlung Domkapitular *Schüttgen* aus Köln zur Würdigung beider für die kunstgeschichtliche Forschung so bedeutsamen Orte, deren Einladung von allen außerordentlich sympathisch begrüßt wurde. Prof. *Schmarsow* empfahl, in Rücksicht auf die diesjährige unvollständige Vertretung der deutschen Forschung, sogleich im nächsten Jahre die dargebotene Gelegenheit zu ergreifen und in Köln zu tagen, um besonders auch den norddeutschen Kollegen den Anschluss möglichst zu erleichtern. Diese Vereinigung aller Kreise Deutschlands sei die vornehmste und wichtigste Angelegenheit, die zunächst erstrebt werden müsse. Wenn sich erst alle im Inland thätigen Fachgenossen der Pflicht erinnert, sei dann doppelt willkommen die nachfolgende Tagung in Budapest, die sich von selbst zu einer internationalen erweitern werde. Für den Kölner Kongress stellte noch Prof. *Wauters* aus Brüssel einen Ausflug zur Memlingfeier nach Brügge in Aussicht, und so beschloss die Versammlung einstimmig, die nächste Tagung ausnahmsweise schon 1894 in Köln zu halten und für den folgenden regelmäßigen Kongress im Jahre 1896 die Hauptstadt Ungarns ins Auge zu fassen.

In Sachen des *Instituts für neuere Kunstgeschichte*, dessen Gründung beschlossen war wurde von der Kommission ein Memorandum verlesen, das gedruckt und verbreitet werden soll. Darin wird aus der Reihe der vorgesehenen Stationen für deutsche, niederländische und italienische Studien zunächst die florentinische Anstalt zur Ausführung empfohlen und zur Beteiligung aller Freunde und Gönner eines solchen Unternehmens der deutschen Wissenschaft aufgefordert. Der geschäftsführende Ausschuss besteht aus den Herren *A. Bayersdorfer* in München, *A. Schmarsow* in Leipzig und *M. G. Zimmermann*, der mit der Schriftleitung betraut ist und zum Winter sich nach Italien begiebt. Für das Florentiner kunstgeschichtliche Institut soll zunächst eine Fachbibliothek und eine Sammlung von Abbildungen angelegt, es sollen Arbeitsräume beschafft und als Vorsteher der Anstalt ein anerkannt tüchtiger Kunsthistoriker bestellt werden, der die jungen Gelehrten entsprechend anzuweisen und zu leiten versteht und auch in das Fach einschlagende Anfragen von auswärts zu beantworten hat. Die Mittel zur Gründung des Instituts sollen zunächst durch freiwillige Beiträge beschafft werden; von den Anwesenden selbst

ward gleich eine ganz hübsche Summe gezeichnet. Da Geheimrat *Jordan* (Berlin), Dezerent im kgl. preuß. Kultusministerium, mit der Errichtung des Instituts einverstanden sich erklärte, so hofft man auch auf eine wohlwollende Stellung der preussischen Regierung gegenüber demselben. Die Aufsicht über das Institut soll dem ständigen Ausschusse des Kongresses zustehen.

Auf Antrag des Dr. *Rob. Stiassny* (Wien) beschloss der Kongress, den ständigen Ausschuss zu beauftragen, Schritte zu thun, um die Fortdauer des „*Repertorioms für Kunstwissenschaft*“ zu sichern, nachdem durch das Ableben des Herausgebers, Prof. Janitschek, das weitere Erscheinen desselben in Frage gestellt ist. Zu einer gleichfalls von Dr. Stiassny gewünschten Resolution zu Gunsten der Fortführung des *Meyer'schen Künstlerlexikons* konnte sich der Kongress jedoch nicht entschließen, da er eine solche für erfolglos hielt.

Nachdem diese Beratungsgegenstände erledigt waren, hielt Prof. *Neuwirth* (Prag) einen sehr gehaltenen Vortrag „*über das mittelalterliche Krakau und seine Beziehungen zur deutschen Kunst*“. Er legte dar, dass die Stadt Krakau und andere slavische Städte im Mittelalter ein deutsches Bürgerthum hatten. Die Gesetze der Zünfte und Handwerke waren alle deutsch geschrieben, solchen von Städten Deutschlands nachgebildet, und selbst als Krakau mehr und mehr polonisiert und die Gesetze der Handwerker schon in polnischer Sprache erlassen wurden, wurden ihre Artikel denen deutscher Städte entlehnt und z. B. in der 1570 erlassenen Ordnung der Goldschläger und Maler dieselben vom Meisterstück mit der Begründung befreit, dass in den Ländern der deutschen Krone auch kein solches verlangt würde. Für mehrere der bedeutendsten kirchlichen Baudenkmäler Krakau's wies der Vortragende die deutschen Vorbilder nach, würdigte die wichtigsten Werke deutscher Künstler, die sich in Krakau befinden, und legte den Einfluss der deutschen Kunst auf die merkwürdigen Skulpturen, namentlich Altäre und Grabsteine, den Einfluss besonders Nürnberger Künstler auf die Erzgüsse sowie auf die Tafelbilder dar, die nicht selten fränkische Anklänge zeigen. Auch mit der näher gelegenen Hauptstadt der deutschen Kaiser und böhmischen Könige, Prag, unterhielt Krakau die innigsten Beziehungen. Wirksamer jedoch, wenn auch ferner, war der Einfluss Nürnbergs. Mit dem Hinweis darauf, dass die besten Namen Nürnbergs hervorragenden Anteil an der Kunstblüte Krakau's beim

Ausgange des Mittelalters hatten, auf die Bedeutung der Denkmale Krakaus für die Geschichte der deutschen Kunst und die Dankesschuld, welche Krakau gegenüber Nürnberg hat, schloss der Redner seinen mit großem Beifall aufgenommenen, durch eine Reihe von Photographien erläuterten Vortrag.

Auf Antrag Prof. *Scmper's* (Innsbruck) erklärte der Kunsthistorische Kongress, dass *Sammlungen von Gipsabgüssen* nach plastischen Werken der christlichen Ära für die kunstgeschichtliche Lehrthätigkeit ebenso notwendig seien, wie Gipsabgüsse nach der Antike es für die archäologische Lehrthätigkeit sind, und konstatierte, dass, während in Bezug auf letztere diese Notwendigkeit durch Gründung von Gipsammlungen von allen oder nahezu allen Universitäten Deutschlands und Österreichs längst anerkannt und berücksichtigt worden sei, die kunsthistorischen Lehrstühle beider Länder bisher in dieser Beziehung fast durchweg gänzlich vernachlässigt geblieben sind.

Einen wegen der vorgerückten Zeit leider gekürzten Vortrag hielt hierauf Dr. *Falke* (Nürnberg) über die *Dürer-Landschriften*, die vorübergehend im Germanischen Museum ausgestellt waren. Er brachte soviel des Interessanten zur Kenntnis der Anwesenden und gab so überraschende Aufschlüsse auch über die schriftstellerische Thätigkeit Dürer's, den Einfluss Willibald Pirckheimer's auf dieselbe, der die Manuskripte Dürer's vielfach korrigirte, dass auch er lebhaften Beifall fand und das gespannteste Interesse für die bevorstehende, von ihm und Prof. Kour. Lange (Königsberg) unternommene Ausgabe der Dürer'schen Schriftwerke wach rief.

Nachdem sodann auf Antrag Dr. *Zucker's* (Erlangen) dem Präsidium für die Veranstaltung und Leitung des Kongresses der einstimmige Dank votirt war, schloss der Vorsitzende mit einem Hinweis auf die ersten Aufgaben, die der Kongress seiner ständigen Delegation hinterlassen, die unter der gespanntesten Aufmerksamkeits der Mitglieder geführten dreitägigen Verhandlungen. —

Wie diese selbst, so lieben dann bei dem gemeinsamen Mahl am letzten Tage noch die bedeutungsvollen Worte einer Tischrede Prof. *Dietrichson's* (Christiania) bei allen Versammelten einen unauslöschlichen Eindruck zurück. „Vor mehr als dreißig Jahren — so ungefähr lauteten die seltsam ergreifend in das Ohr klingenden Worte — als ich zum erstenmal durch Nürnbergs Festungsthor die Stadt betrat, da schimmerte das Mondlicht über den Gassen, wie in dieser Nacht. Wie die Häuser und

Kirchen, die Erker und Giebel mir entgegen winkten, da trat mir auf einmal ein würdiger Mann in den Weg und sprach: ich will dich etwas lehren, komm und folge mir! Und er führte mich durch die Kirchenhallen, durch deren zerbrochene Fenster der Silberglanz hereindämmerte, und zeigte mir die Pfeiler und Wölbungen, — sieh, so habe ich's damals gemacht! Und aus einer andern Kirche winkte mir ein Alter mit Käppchen und Lederschurz und sprach: sieh da, so haben wir das Erz gegossen, geformt und geglättet, bis es ward, wie dieser Wunderbau über dem Grabe St. Sebald's. Und endlich kam ein Dritter, führte mich droben auf die Burg hinauf, und ich sah das Land sich vor mir ausdehnen weit und breit. Das kenne ich wohl, antwortete ich ihm, von frühester Kindheit an und weiß, wie viel ich ihm schulde! O, deutsches Land, wie vermagst du mit Liebe die Gauen alle zu gewinnen um dich her!“

„Die Zeiten gingen vorüber, und Siegfried stand auf und schlug den Drachen der Zwietracht zu Boden. Über Düppel und Alsen ging Deutschland seiner Einheit entgegen, und wir Nordischen empfanden den Schmerz, den es uns bereitet. Aber hernach, als es siegreich den Ring der Nibelungen erlangt, da lernten wir wieder fühlen, was es wert sei, dass im Herzen Europa's ein Volk wohne, das die Nachbarn ringsum aufhalte, über einander herzufallen im mörderischen Streit. Und auch ich lernte aufs neue die Bedeutung des deutschen Landes schätzen, wo das Allgemein-Menschliche so hoch steht, und liebe es nun doppelt, da ich weiß, was wir im Frieden, in Wissenschaft und Kunst an ihm haben!“

Am Nachmittage machte sich ein Teil der Gesellschaft an die Fortsetzung der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten der Stadt, von denen namentlich die Lorenzkirche mit einem längeren Besuche bedacht wurde. Der Abend versammelte die Kongressmitglieder zum letztenmal, wiederum in einem Saale des Hotel Strauß. —

Am Donnerstag früh fuhren etwa 20 Teilnehmer nach Bamberg, um den im Programm vorgesehenen Besuch dieser Stadt und die Besichtigung ihrer Sehenswürdigkeiten auszuführen. Aufs freundlichste empfangen und geleitet von Bibliothekar Dr. *Leitsehuh*, Professor *Schmitt-Friedrich* und anderen Bamberger Gelehrten und Kunstfreunden bewunderte man die reichen Schätze der Bibliothek, dann wurde der Dom und seine Denkmale eingehend studirt und der Residenz ein Besuch abgestattet. Bei dem gemein-

schaftlichen Mahle im Schießhause bewillkommnete Kommerzienrat *Nüsslein* im Namen der Stadt die fremden Gäste auf das herzlichste. Etwas spät gollange die Gesellschaft auf den Michaelsberg, um die Gemäldegalerie und die Sammlungen des Historischen Vereins zu besichtigen. In raschem Tempo musste jedoch bald der Weg zur Bahn eingeschlagen werden, und kaum reichte die Zeit, noch einen Becher feurigen griechischen Weines zu schlürfen, als das Signal ertönte, welches die Kongressmitglieder nötigte, sich von den gastfreundlichen und aufmerksamen Bamberger Herren zu trennen. Der Tag in der alten Bischofsstadt, der so angenehm verfloß, war der schönste Nachklang des in harmonischer und fruchtbringender Weise zu allseitiger Befriedigung durchgeführten Kunsthistorischen Kongresses.

KUNSTLITTERATUR.

— *Dr. Gabriel von Trey* bereitet mit Unterstützung der reichsständischen Regierung und der Stadt Straßburg die Herausgabe sämtlicher Handzeichnungen des Straßburger Künstlers *Hans Balbung* gen. *Grien* in Originalgröße und in Lichtdruck vor. Dieses Werk erscheint im Verlage von J. H. Ed. Heitz Heitz & Mündel in Straßburg. — In Kürze erscheint ebendasselbe vom gleichen Autor das „Verzeichnis der Gemälde des Hans Balbung“.

NEKROLOGE.

Der italienische Bildhauer Ercole Rosa, der Schöpfer der Gruppe der Brüder *Caroli* in Rom und des *Victor-Emanueldenkmal*s für Mailand, ist am 13. Oktober in Rom, 47 Jahre alt, gestorben.

Der Genueser und Landschaftsmaler Paul Borgmann, Vorstand der Malerinnenschule in Karlsruhe, ist daselbst am 14. Oktober im 42. Lebensjahre gestorben.

Der Landschaftsmaler Louis Spangenberg, Mitglied der kgl. Akademie der Künste in Berlin, ist daselbst am 17. Oktober im 69. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Dr. Konrad Lange, außerordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Universität zu Königsberg, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

Dem Landschaftsmaler Hermann Schme in Berlin ist der Professortitel verliehen worden.

WETTBEWERBUNGEN.

In einem Wettbewerb um zwei Standbilder der Markgrafen *Albrecht des Bären* und *Waldemar's* für die neue Mühlendammbrücke in Berlin haben sich die Preisrichter für die Ausführung der Entwürfe der Bildhauer *Johannes Bause* (Albrecht) und *Max Unger* (Waldemar) entschieden.

DENKMÄLER.

H. A. L. *Die neuen Fahnenmasten in Dresden*, die zur Erinnerung an den Besuch Kaiser Wilhelm's I. am 11. September 1882 am Eingange der Hauptstraße in der Neustadt errichtet wurden, sind am 16. September dieses Jahres in Gegenwart Seiner Majestät des Königs feierlich enthüllt worden. Die Anlage des Ganzen rührt von dem Architekten *Heinrich Schubert* her, der damit einen neuen Beweis seiner Vielseitigkeit und seines geläuterten Geschmacks abgelegt hat. Der Unterbau besteht aus einem auf zwei Stufen ruhenden achteckigen Postament, das in seiner ganzen breiten und kräftigen Durchführung vortrefflich dazu geeignet erscheint, zwei kolossalen Masten als Unterlage zu dienen. Auf dem Postamente ruhen die runden bronzenen Sockel. Sie sind mit den Medaillons Kaiser Wilhelm's und König Albert's versehen, welchen Genien und Kranzträger, die sich um den ganzen Sockel herumschlingen, ihre Huldigungen darbringen. Die Medaillons, vollständig im Profil genommen, und die gesamte Bildhauerarbeit ist von dem Bildhauer *Epler* entworfen und glücklich durchgeführt worden. Aus den beiden Sockeln ragen die eigentlichen Fahnenmasten empor. Sie laufen oben in einen runden vergoldeten Reifen aus, von denen der eine in der Mitte den deutschen Reichsadler, der andere den Löwen der Wettiner enthüllt. Jeder Mast ist an seinem Unterbau mit einer aus Granit hergestellten Balustrade versehen, hinter der eine steinerne Ruhebank angebracht ist. Auf den Pfeilern, in die die Balustraden endigen, erhebt sich ein bronzenes Kandelaber von ähnlichen Formen, wie sie Schilling am Dresdener König Johann-Denkmal angebracht hat. Das Ganze ist jedenfalls von höchst erfreulicher Wirkung und seiner Bestimmung, ein bleibendes Erinnerungszeichen an die Bundesfreundschaft Kaiser Wilhelm's I. und König Albert's zu bilden, durchaus würdig. Überraschend erscheinen jedoch die Kosten, die sich nach offizieller Angabe auf 120 000 M. belaufen. Der Grundgedanke des Denkmals soll von dem Oberbürgermeister der Stadt Dresden, *Dr. Stübel*, herrühren.

Denkmälerchronik. Am 18. Oktober wurde das von dem Bildhauer *Robert Bürwald* in Berlin geschaffene Denkmal Kaiser Wilhelm's I. in *Bremen* in Gegenwart des Kaisers Wilhelm II. enthüllt. — An demselben Tage fand die Einweihung der Denkmäler des Kaisers Wilhelm I. und des Kaisers Friedrich in *Elberfeld* statt. Beide sind nach den Modellen von *Gustav Eberlein* in Bronze gegossen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Über die schon seit einem Jahrzehnt geplanten Erweiterungsarbeiten für die Berliner Kunstonsen verläutet jetzt, dass das Museum für die antiken Kunstwerke in nächster Zeit erstlich in Angriff genommen werden soll. Der Bauplan, von Professor *Frit: Wolff* entworfen, steht bereits fest. Das Gebäude, das besonders die Bestimmung haben soll, die Originale aufzunehmen, wird seinen Platz direkt hinter der Nationalgalerie erhalten und in Anschluss an das Neue Museum gebracht werden, wenn der Bau auch als selbständiger durchgeführt werden soll. Woher freilich die dazu nötigen Mittel genommen werden sollen, wird in dieser von Berliner Zeitungen verbreiteten Mitteilung nicht angegeben. Wie die „Kreuzzeitung“ erfahren hat, sind in den nächsten preussischen Staatshaltetat so geringe Mittel für Kunstzwecke eingestellt worden, wie noch nie zuvor.

H. A. L. *Paraventenausstellung in Dresden.* Bei Gelegenheit der kirchlichen Konferenzen, die alljährlich gegen

Ende September in Dresden abgehalten werden, fand in diesem Jahre eine Paramentenausstellung in der Aula des Kreuzgymnasiums statt. Sie war von dem bekanten Paramentiker *Martin Eugen Beck* aus Herrnhut veranstaltet worden, einem Künstler, der in seiner nimmehr siebenundzwanzigjährigen Thätigkeit auf dem Gebiete der evangelischen Paramentik eine überaus angenehme Stellung errungen hat. Seine Arbeiten, die sich streng an die von *Lihe* und *Mauer* aufgestellten Grundsätze für die evangelische Paramentik anschließen, zeichnen sich vor allem durch eine weise Beschränkung auf das diesem Kunstzweig Erreichbare aus und verraten ein entschiedenes Stilgefühl. Allerdings ist der Kreis der zur Darstellung gelangenden Gedanken nicht eben groß und weit zu nennen; da aber für kirchliche Zwecke die für jedermann fassbaren Vorstellungen allein brauchbar sind, und nichts gefälllicher und verkehrter wäre, als wenn sich der Künstler in die Irrgänge einer abstrusen Symbolik verlieren wollte, verdienen die Beck'schen Entwürfe auch gerade nach ihrem Inhalt hin alles Lob. Unübertrefflich endlich ist die Ausführung der meisten von Beck entworfenen Arbeiten, von denen die Ausstellung sowohl zahlreiche Proben von solchen, die unter Beck's Leitung in Herrnhut oder in anderen Brüdergemeinden angefertigt wurden, als auch von solchen, die von freiwilligen Damenhänden gearbeitet wurden, aufwies. Unter den letzteren ragte namentlich der prachtvolle Altarbehang aus dem Schweriner Dom hervor. Andere kaum minder wertvolle Arbeiten nach Beck's Entwürfen waren namentlich aus Paderborn, Leipzig und Dresden ausgestellt. Neben den fertigen Stücken dienten zahlreiche Vorlagen dazu, das Bild von Beck's Thätigkeit zu vervollständigen. Übrigens verbreitete sich der Künstler außerdem noch in einem am 26. September gehaltenen, höchst lehrreichen Vortrag über seine Grundsätze, die er schon früher einmal in der leider vergriffenen Broschüre: „Soli deo! Ein Wort zu Nutz und Ehren der evangelischen Paramentik“ (Frankfurt a. M., Druscher, 1885, 8.) öffentlich dargelegt hat. — Wir benutzen diese Gelegenheit, um unsere Leser auf eine, so viel wir bemerken konnten, ziemlich vergessene Vorlagensammlung von Beck aufmerksam zu machen. Es sind dies die bereits im Jahre 1868 in Leipzig bei Dörfling und Frank erschienenen „Musterblätter für kirchliche Stickerie“ von *Martin Eugen Beck*. Nebst Text: Altarschmuck von *Moritz Meurer*.“ Wir finden auf den hier vereinigten zwölf Foliozafeln die wichtigsten Typen der Beck'schen Paramentik, z. B. das von ihm so vielfach verwendete Lamm mit der Siegesfahne, bereits festgestellt und sind erstaunt, bei *Meurer* a. a. O. S. 86 zu lesen, dass Beck, der ursprünglich Töpfer war, in der kurzen Zeit von wenig über zwei Jahren, seit er angefangen hatte, sich nach dieser Seite hin zu beschäftigen, „diese köstlichen Entwürfe für Kirchenstickereien“ geliefert hat. Wenn *Meurer* schon damals von ihnen rühmte, „dass sie, obwohl durchaus original und in der Grazie ihrer Linien in die Antike erinnernd, doch durch ihre vortreffliche Stilisirung bei Kennern mittelalterlicher Ornamentzeichnung den entschiedensten Beifall gefunden hätten“, so kann man heute, wo Beck in der angedeuteten Richtung zu immer größerer Vollkommenheit und Sicherheit fortgeschritten ist, seine Entwürfe geradezu als muster-gültig für die evangelische Paramentik bezeichnen.

* * * Der Überschuss der diesjährigen Berliner Kunstausstellung wird auf 60000 bis 70000 M. berechnet. Nach Abzug von 7000 M., die die Unterstützungsbereine in Berlin und Düsseldorf erhalten, wird der Rest zwischen dem Künstlerverein und der Genossenschaft der Akademie geteilt. Die der Akademie zufallende Summe, rund 30000 M., wird auf

der nächstjährigen Ausstellung zu Ankäufen von Werken verwendet. In diesem Jahre beziffert sich die Zahl der Verkäufe auf 271 mit einem Wert von rund 300000 M.; es sind das 125 Verkäufe mehr als im Vorjahre. Die Zahl der Besucher hat, die Inhaber der Saisonkarten mitgerechnet, über 800000 betragen.

Düsseldorfer. Die seit kurzem in der Kunsthalle ausgestellten Kohlenzeichnungen aus dem Cyklus „*Intention*“ von G. Lührig gehören ohne Zweifel zu dem Interessantesten, was auf diesem Gebiete in den letzten Jahren geschaffen worden. Es ist schwer, auf die unendlichen Variationen dieses mittelalterlichen Themas, das seit Holbein die deutsche Kunst beschäftigt hat, noch neue „Auflagen“ zu bringen. Aber man erkennt hier wieder, dass wo nur echt künstlerischer Geist vorhanden, eine starke Subjektivität noch immer und immer wieder neues Leben aus alten Formen und Gedanken herauszuschöpfen im stande ist. Wir müssen uns leider des Raumes halber versagen, auf alle einzelnen Blätter, deren jedes ein Kunstwerk für sich ist, näher einzugehen. Zu den individuellsten gehören die drei Arbeiter auf dem Kornfelde, welche bei heranziehendem Gewitter dem Tod anheimfallen. Die Tolesahnung ist hier auf geniale Weise in den Köpfen und Händen der drei alten Männer angedeutet, welche schon zu Schädeln und Knochen erstarrt sind. Im nächsten Augenblick wird der Blitzstrahl sie alle drei erschlagen, dessen Nähe sie schon zu fühlen scheinen. Das ist originell und meisterhaft zum Ausdruck gebracht. In diesem Stil sind die anderen Blätter auch gehalten, so der Tod in der Schenke auf einem Pisse sitzend, die Beine lustig baumelnd, bei der Holzpfantoffeln gegen das Fass trommelnd. Ist er doch guter Laune, denn ein neues Opfer ist ihm sicher: auf dem Boden liegt ein vom Schlage getroffener Trunkenbold, dessen verglastes Auge auf den Totenmann geheftet ist. Um ihn herum andere gleichgültig stumpfsinnige schnaps-trinkende Bummler, spätere, aber ebenso sichere Opfer. Das ist nicht „schön“, aber groß und packend. Solcher Realismus ergreift und hält uns fest durch seine von innen herausquellende dämonische Kraft und weil nichts Absichtliches drin liegt. So ein Künstler schafft, weil er „nicht anders kann“, aber nicht um eines naturalistischen oder sonst irgendwie „ästhetischen“ Dogmas willen, dessen Absichtlichkeit sofort verstümmen würde. Quod licet Jovi, non licet bovi. Das dritte ganz originelle Blatt ist das mit dem Tod als alter Bettler mit Krücken; ein kleines Mädchen will seine ausgestreckte Kniechenhand fassen und ihm ein Almosen geben. Sobald es seine Hand berührt, muss es sterben. Im Kinderanitz fühlt man die Schauer der Todessnähe mit. Wer so komponiren, so empfinden und vor allem so verblüffend zeichnen kann, ist ein Künstler von Gottes Gnaden. Die übrigen zehn Zeichnungen sind ebenso vorzüglich, wenn auch weniger absolut individuell und originell wie die drei erwähnten. Doch selbst wo sie etwas schon Früheren angelehnt sind, nirgends findet sich tote Abschreibererei. Ein starkes junges Talent, von dem noch viel zu erwarten ist! — Bei *Eduard Schulte* hat der Tiermaler *Kuhnert* eine große Kollektion seiner in den letzten 2 Jahren aus Ägypten und Deutschostafrika mitgebrachten Studien, Skizzen, Zeichnungen und Aquarelle nebst einer Anzahl größerer fertiger Gemälde zur Ausstellung gebracht. Eine interessante Sammlung! Vorzüglich gezeichnet sind die verschiedenen Tiere der Wüste, Löwen, Elefanten, Zebras, Büffel etc., so das Bild „Elefanten in ihrem Element“, und „Eine Rast am *Kilimandscharo*“. Eigentümlich ist die kühle Farbe, mit der *Kuhnert* die tropische Natur auffasst. Alles ist hell und leuchtend, aber kalt. Der Maler wird wahrscheinlich viel in der

„Jungen Frühe des Morgens“ arbeiten, der später unetwäglichen Hitze wegen. Solchen Eindruck machen wenigstens die sämtlichen Sachen. Wenn auch Kühnheit nicht so genial arbeitet wie sein Fachkollege Frieze, so ist die tüchtige Kollektion doch immerhin interessant und lehrreich zugleich. — Beim Verlassen der Ausstellung fällt eine „Lichtmalerei“ auf, deren Virtuosität und Feinheit ein künstlerisch und technisch vorzügliches und ganz „modernes“ Talent offenbart. Eine brillant gezeichnete Dame in weitem leichten Kostüm sitzt vor einem mit hellen Gardinen behangenen Fenster, durch welches das Sonnenlicht leuchtet. Anmut ist über die Figur gegossen, der Fleischton vorzüglich, alles lichtdurchlässig. Der Künstler (J. Wengel) hat ein interessantes koloristisches Motiv gewählt und das Problem reizvoll und glücklich gelöst. „Es lebe die Hellmalerei!“

III

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der Verein Berliner Künstler beschäftigte sich in einer am 14. Oktober unter dem Vorsitze A. v. Werner's abgehaltenen außerordentlichen Hauptversammlung mit dem Streite der Bildhauer *Handriese* und *Toberentz*. Das in dieser Sache eingesetzte Ehrengericht hatte sich dahin schlüssig gemacht, dass Herr *Toberentz* den Beweis für die in seinem Artikel in der Wochenschrift „Die Zukunft“ enthaltenen Anklagen gegen die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung und namentlich gegen ein Mitglied der Jury, Bildhauer Prof. *Handriese*, schuldig geblieben und dass deshalb das ehrengerichtliche Verfahren, das die Mitglieder der Jury gegen sich selbst beantragt hatten, einzustellen sei. Mit diesem Verfahren des Ehrengerichtes erklärte sich mit etwa 15) gegen 4 Stimmen die außerordentliche Hauptversammlung einverstanden. Die Versammlung nahm einen sehr stürmischen Verlauf, da Herr *Toberentz* sich auch hier weigerte, den Beweis für seine Behauptungen zu führen, obwohl er sich während der ehrengerichtlichen Verhandlungen immer auf die außerordentliche Hauptversammlung berufen hatte. Der innere Streit ist damit noch nicht beigelegt, da er noch weitere Folgen gehabt hat, zu deren Erörterung eine neue außerordentliche Hauptversammlung einberufen worden ist, die am 21. Oktober stattgefunden hat und von der ein Ehrengericht gewählt worden ist, das sich noch weiter mit der Person des Herrn *Toberentz* beschäftigen soll. Zwei seiner Anhänger, der Maler *Katsch* und der Bildhauer *Klein*, sind nach der Versammlung vom 15. Oktober aus dem Verein ausgetreten. Der Zank zwischen Personen wäre an sich für die Öffentlichkeit gleichgültig, wenn darin nicht ein neuer Versuch zu sehen wäre, eine Spaltung der Berliner Künstlerschaft herbeizuführen, die gerade jetzt die nachteiligsten Folgen haben könnte.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Über die angebliche Entdeckung der Ruinen einer altgriechischen Stadt auf der Stelle des alten Thorikos waren in den letzten Wochen verhältnißsvolle Nachrichten verbreitet worden, die der „Reichsanzeiger“ in folgender Mitteilung auf das richtige Maß zurückführt: „Jedoch enthält die Nachricht kaum ein wahres Wort, sondern ist von einem leichtfertigen griechischen Zeitungs-korrespondenten hergestellt und von einem anderen in ebenso leichtfertiger Weise nach Europa und Amerika gemeldet worden. Zunächst handelt es sich gar nicht um Thorikos, sondern um einen südlich von Laurion gelegenen antiken Ort; ferner sind die Ruinen nicht erst jetzt entdeckt oder ausgegraben worden, sondern waren

schon seit einigen Jahren bekannt; und schließlich ist der Erhaltungszustand der sichtbaren Bauwerke nicht besser als an hundert anderen Ruinenstätten Griechenlands. Vor mehreren Jahren ließ die griechische Bergwerksgesellschaft in Laurion einige Erdarbeiten nordöstlich von Sanion vornehmen und deckte dabei einige alte Mauern auf, über die damals in Athenischen Zeitungen berichtet wurde. Später in Vergessenheit geraten, wurden die Ruinen vor zwei Jahren von einem russischen Archäologen, Herrn Dr. Loeper, wieder bemerkt und für die Reste des alten attischen Demos Potamos erklärt. In einer Sitzung des deutschen Archäologischen Instituts in Athen hielt dieser Gelehrte einen Vortrag über seine Studien in betreff der Demen Attika's und erwähnte dabei auch die Ruinen von Potamos. Versuchsgrabungen, die auf Herrn Loeper's Anregung hin die griechische General-ephorie der Altertümer vor kurzem veranstaltet hat, haben sich bisher in sehr bescheidenen Grenzen gehalten und zu keinen wesentlichen neuen Ergebnissen geführt. Ein Korrespondent der griechischen Zeitung *Asty*, der erst vor einigen Tagen Kenntnis von jenen Ruinen erhielt, machte daraus nach einer bei den griechischen Zeitungen üblichen Weise einen sensationellen Artikel über ein neugefundenes zweites Pompeji. Die im *Asty* vom 28. September enthaltene Nachricht wurde noch am demselben Tage als wichtige Neuigkeit nach Europa gemeldet und fand so ihren Weg in die deutschen Zeitungen.“

VERMISCHTES.

„Frau von Lobach über die moderne Malerei. In der Versammlung des Vereins für rationelle Malverfahren, die Ende September in München stattfand, hat Prof. von Lobach eine lange, von technischen Demonstrationen begleitete Rede gehalten, in der er sich über gewisse Richtungen in der modernen Malerei folgendermaßen äußerte: „Die größten Künstler waren auch die raffiniertesten Techniker, so Michelangelo, dessen Temperatechnik die einfachste und zugleich großartigste war; Tizian in der Ölmalerei. Rubens hat, aus den Tiefen Tizianischer Malweise schöpfend, den Triumph der Heiterkeit der Kunst in die Welt gebracht, welcher am schönsten wieder aufgefrischt wurde durch die englische Kunst an der Schwelle der Neuzeit, durch die Malerei eines Reynolds, bei welcher idyllische Schönheit der Anschauung mit glänzender Technik sich paarte, und welcher die Farbenklassiker der Franzosen folgten, deren Ausläufer ein Millet und Meissonier in seiner ersten Periode bilden. Was soll dem gegenüber das neueste dilettantische Geschreib nach Wahrheit! Es giebt keine Wahrheit ohne Schönheit, und letzterer wurde der Krieg erklärt. Bei allen Fortschritten des menschlichen Geistes wird auf den Erregenschaften der Vergangenheit gefußt und weiter gebaut. Nur in der Kunst will man jetzt eine Scheidewand aufrichten gegenüber dem Alten und nach eigenem Ermessen mit Verachtung des früher Gewonnenen vorgehen. Wir können kein „Licht“ auf die Palette spritzen, sondern nur Farbe; der Künstler kann das in der Natur Geschaute nur übersetzen in die Sprache seiner Farben, und diese Übersetzung will gelernt sein. Gegen die berühmten Maler der alten Perioden seit der ägyptischen Zeit verdient kein heutiger Künstler ein berühmter Mann genannt zu werden. Dieser durch eine unwissende Presse genährte Rausch wird hoffentlich bald vorübergehen. Schade nur, dass ihm naturnotwendig eine Reaktion folgen muss, welche Gewonnenes teilweise wieder in Frage stellen wird. Ganz ungebildete Burschen schreiben über Kunst und machen den Leuten weiß, dass sie an der

Spitze des künstlerischen Fortschritts marschiren, wodurch lediglich ein Proletariat geschaffen wird, geistig und physisch. Nur dem Schönen gehört die Zukunft. Dazu kommt der Wahnsinn, die erdrückende Last der Ausstellungen, früher prunklose, heute prunkvolle Beerdigungsanstalten, welche die Kunstproduktion entwerthen und eine Menge von Künstlern dem Verfall 'entgegenreißen'. Wenn ich 2000 Bilder anschau, so ist es gerade, wie wenn ich 2000 Musikinstrumente höre. Mehr praktische Schulung ist notwendig. Wer nur theoretisch das Schwimmen gelernt hat, wird im Wasser untergehen. Wenn praktische Aufgaben herantreten, wie in letzter Zeit die Anfertigung der Dekorationen zu den Wagner-Opern, so müssen, obwohl München über 2000 Maler hat, diese Bestellungen in Wien gemacht werden."

* * * Gegen die modernen Naturalisten hat sich Geheimrat Dr. Max Jordan, der kommissarische Direktor der Berliner Nationalgalerie und Dezernent für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium, in einer Rede scharf ausgesprochen, die er am 15. Oktober bei der Einweihung des neuen Heims des Vereins der Künstlerinnen in Berlin gehalten hat. Nachdem er die Wichtigkeit der Tradition in der Kunst betont und dargelegt hatte, wie in Deutschland sich häufig Gegensätze abgelöst, fuhr er fort: „Es gewinnt jetzt den Anschein, als ob eine junge Generation, eine eigentümlich alternde Jugend, sich wiederum von allen Traditionen lösen. einen direkten Weg bloß durch die Natur zur Kunst finden wollen. Es sind dies die Propheten der Hässlichkeit, des Kleinen und Nebensächlichen, die sich lediglich auf Nachahmung der Natur berufen. Die Nachahmung aber bleibt immer unter dem Original und ist schließlich zwecklos. Man sollte fast meinen, als wollte uns diese Richtung glauben machen, es gebe überhaupt ein Kunstwerk, ohne dass der menschliche Geist und das menschliche Herz daran mitgewirkt haben. Ich glaube, man kann dieser irragenden Richtung unserer Tage nicht besser begegnen, als indem man die Kunstlehre des Leonardo da Vinci im Vergleich mit dem, was er als Künstler geleistet, ihr entgegenhält. Leonardo da Vinci ist der modernste aller Maler, die es giebt; an Zeichnung eine Menzel, an Größe der Auffassung nur mit den ersten Größen vergleichbar, hat er in seiner Kunstlehre die Natur zur alleinigen Richtschnur gemacht. Studiren soll der Künstler alles in der Natur, aber gebrauchen kann er nur das große Allgemeine, das für seine geistigen Zwecke dienlich ist. Alle die Feinheiten, die heute als neue Entdeckungen gepriesen werden, Pleinair und was alles dazu gehört, hat schon Leonardo da Vinci beobachtet; aber er wusste sehr wohl, dass der Künstler, um ein Kunstwerk zu schaffen, nicht sein unmittelbares Studium verwenden kann, und darum atmen seine Werke, obgleich die Natur ihnen als Vorbild giebt, trotzdem die höchste Idealität. In unserer heutigen modernen Richtung liegt ein Verwechseln des geschichtlichen Interesses an der Erscheinung mit dem künstlerischen, und erst wenn das überwunden ist, können wir hoffen, dass diese jungen Kräfte als erfrischende Elemente in den Gang der Entwicklung eingreifen werden."

* * * Bei dem kaiserlich deutschen Archäologischen Institut werden alljährlich vier Reisestipendien für klassische Archäologie vergeben. Diese Stipendien waren bisher nur innerhalb dreier Jahre nach abgelegtem Oberlehrer- oder Doktorexamen oder nach dem zuletzt von diesen beiden abgelegten Examen zugänglich. Soweit es statutemäßige Absicht war, die Stipendien auch an Gymnasiallehrer zu verleihen, erschien dieses Präklusivfrist nach den im Laufe der Jahre gemachten Erfahrungen nicht immer zweckmäßig. Es hat daher, wie der „Reichsanzeiger“ mitteilt, mit Geneh-

migung des Kaisers das Statut bis auf weiteres eine Änderung dahin erfahren, dass alljährlich eins der vier genannten Stipendien mit Wegfall jener Präklusivfrist an Gymnasiallehrer vergeben werden kann, die an einem öffentlichen Gymnasium des Deutschen Reichs fest angestellt und in Lehre und Wissenschaft besonders bewährt sind. Das Stipendium kann zu diesem Zwecke in zwei halbjährige, jeles zu 1500 M., zerlegt werden zu einer im Wintersemester spätestens am 1. Dezember anzutretenden halbjährigen Studienreise. Anstatt der von den übrigen Bewerbern geforderten Zeugnisse von Universitäten oder Professoren hat der Bewerber um dieses Halbjährstipendium ein Zeugnis seiner vorgesetzten Behörde sowohl über seine bisherige Amtswirksamkeit, als auch darüber beizubringen, dass im Falle der Stipendienverleihung auf die Erteilung des erforderlichen Urlaubs gerechnet werden könne. Die Bewerbungen um das am 1. Oktober jeden Jahres fällige Stipendium müssen vor dem vorangehenden 1. Februar an die Centraldirektion des kaiserlichen Archäologischen Instituts (Berlin, W. Corneliusstraße 2) eingesandt werden.

VOM KUNSTMARKT.

x. Der Kunsthändler *Franz Meyer* in Dresden hat soeben einen Katalog seines Kunstlagers erscheinen lassen, der eine reiche Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten aus verschiedenen Schulen und Zeitepochen enthält und den Kunstsammlern jedenfalls ein angenehmes Anerbieten machen dürfte. Es ist wahr, dass manche Preise nicht billig erscheinen, aber man muss bemerken, dass sehr seltene, kostbare und schön erhaltene Blätter solche Preise im allgemeinen in die Höhe bringen. Dagegen finden Sammler, die nach Seltenheiten nicht jagen, in den reichen Sammlungen auch treffliche geschätzte Abdrücke für entsprechend billige Preise. Unter den kostbarsten Blättern der frühen Zeit findet man viele Schönheiten, wie z. B. unter den deutschen Meistern von Dürer, Holbein, den Kleinmeistern, von holländischen und italienischen Stechern eine reiche Anzahl der herrlichsten Blätter.

Der Antiquar *K. W. Hiernmann* in Leipzig versendet soeben einen Katalog (Nr. 114) über *Trachtenkunde*, der in seiner bekannten gefälligen Ausstattung nicht verfehlen wird, bei allen Büchersammlern Interesse zu wecken. — Der Katalog gliedert sich in folgende Abschnitte: 1. Allgemeine Werke zur Trachtenkunde, 2. Historische Trachten 3. Volkstrachten, 4. Trachten des europäischen Orients und der außereuropäischen Länder, 5. Phantasie-, Theater- und Maskenkostüme. Jede Abteilung tritt in gleichmäßiger Reichhaltigkeit auf; bei dem Übergreifen der Trachtenkunde in das große Gebiet der allgemeinen Kulturgeschichte (von den älteren Kostümwerken sind doch nur wenige ad hoc gearbeitet), findet auch der Sammler kulturgeschichtlicher Denkmale in dem Katalog genug des Begehrtesten. Besonders wollen wir aber auch auf die Prachtstücke hinweisen, deren jede Abteilung einige enthält; es sind Sachen darunter, die das Entzücken jedes Bibliophilen bilden: Die faunose Galerie *agrée du Monde* 1720 bei v. d. Au in Leiden erschienen, heute fast ein Unikum zu nennen; die mittelalterlichen Miniaturwerke „das Ceremonial of the royal coronation of George IV. u. s. w.“ — Schließlich wollen wir noch der trefflichen Kollektion in- und ausländischer Modezeitungen und Kalender gedenken, die der 2. Abschnitt bringt.

Gemälde moderner und alter Meister.

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

[595]

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.



Ölgemälde

wenn man will, die wir uns durch
Dr. Böttner's Restaurator Prieus.
In dem einig. Großh. vorräthig.
Erweicht Franco.

Schminke & Comp. Düsseldorf

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von Alfred Woltmann.

Zweite ungearbeitete Auflage.

Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Murillo

von **Carl Insi**. Mit Abbildungen in Holzschnitt und drei Stupferlichtbildern. 1892. gr. 4°. Geb. in Lwd. 6 M.

Ästhetik

in gemeinverständlichen Vorträgen von **Carl Semke**. Sechste verbesserte Auflage. Mit Abbildungen. 2 Bände gr. 8°. Broch. 10 M., geb. 12 M.

Semke's Stärke ist die fünfsterliche, von poetischem Schwunge belebte Wiedergabe des mittelst scharfer Beobachtung und liebevoller Berenlung in das Objekt in Natur und Kunst Erkannten. Die eindringliche Sprache, der lebhaft zill reihen den Leser hin, der mit steigender Sicherheit an der Hand eines zuverläßigen Führers das weite Gebiet des Schönen durchkreuzt. Die Kapitel über das Schöne in der Natur, die Kötter der Kunst und die sehr ausführlich behandelte Dichtung sind wahre Glanzpartien des Buches." (Allgem. Zeitung. 1889. 21. Dez.)

Die Liebhaberkünste

ein Handbuch für alle, die einen Vorteil davon zu haben glauben, von **Franz Sales Meyer**. Zweite vermehrte Auflage. Mit 260 Abbildungen. 1891. gr. 8°. Br. 7 M., geb. S M. 25 Pf.

Im Anschluss an das von allen Freunden häuslicher Kunstarbeiten mit dem größten Beifall aufgenommene „Handbuch der Liebhaberkünste“ ist eine Sammlung moderner Entwürfe erschienen, betitelt: **Vorbilder für häusliche Kunstarbeiten**, herausgegeben von **Franz Sales Meyer**. 72 Blatt in Mappe 7 M. 50 Pf.

Handbuch der Ornamentik

von **F. S. Meyer**, Professor an der großherzogl. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit etwa 3000 Abbildungen auf 300 ganzseitigen Bildertafeln. 4. Aufl. 1892. Br. 9 M., in Leinwand geb. 10 M. 50 Pf.

Pflanzenornamentik

ein Handbuch für Kunstgewerbetreibende, Musterzeichner etc. Von **Ferd. Moser**, Direktor an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg. Mit 525 Abbildgn. auf 120 Taf. in Tondruck. 1893. Br. 6 M., geb. 7 M.

Mythologie der Griechen und Römer

von **O. Seemann**, 3. Auflage unter Mitwirkung von **Rich. Engelmann** bearbeitet. Mit Abbildungen. Geb. 3 M. 50 Pf. Prachtausgabe, mit Kupfer fein geb. 4 M. 50 Pf.

Inhalt: Der kunsthistorische Kongress in Nürnberg III. — Handzeichnungen Hans Baldung's von G v. Terey — E. Rosa 3; P. Bergmann 3; L. Spangenberg 3. — Dr. K. Lange; H. Schmeie — Wettbewerb um zwei Standbilder der Markgrafen Albrecht's des Ären und Waldemars — Die neuen Fahnenmasten in Dresden; Denkmalerchronik — Erweiterungsbauten für die Berliner Kunstmuseen; Paronamentausstellung in Dresden; Ergebnis der diesjährigen Berliner Kunstausstellung; Düsseldorf. — Veron der Berliner Künstler — Über die angebliche Entdeckung der Ruinen einer altgriechisch Stadt in Thuriokos. — Franz v. Leubach über die moderne Malerei. — M. Jordan über die modernen Naturalisten; Stipendien des kaiserlich deutschen Archaeologischen Instituts. — Fr Meyer's Kunstgaleriekatalog; K. W. Hirschmann's Katalog Nr. 111 — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegen zwei Anzeigen bei: 1) der Firma **T. O. Weigels** Nachfolger in Leipzig betr.; Verzeichnis im Preise herabgesetzter Werke aus dem Gebiete der Kunstwissenschaft. 2) der Papierfabrik von **Schleicher & Schüll** in Düren, die wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Nene Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 4. 2. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbandlung die Annoncexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG UND DER KONGRESS FÜR MALTECHNIK IN MÜNCHEN.

Die Zeit der Ausstellungen und Kongresse hat uns auch solche für Maltechnik gebracht; in München wurde am 20. Juli die erste derartige Ausstellung von der deutschen Gesellschaft für rationelles Malverfahren eröffnet und unmittelbar daran reihte sich ein Kongress, welcher von den meisten Nachbarstaaten und befreundeten Bundesregierungen offiziell mit Vertretern besichtigt war: ein Zeichen dafür, dass die Ziele, welche von der eben erwähnten Gesellschaft angestrebt werden, allseits gefördert zu werden verdienen.

Versuchen wir es zuerst, einen kurzen Einblick in die Ausstellung für Maltechnik, welche einige Kabinette und einen größeren Saal im kgl. Glaspalast füllte, zu gewinnen, und fragen wir uns, was für einem Zweck eine solche Ausstellung dienen soll? Nach dem Programm sollte dieselbe soviel wie möglich ein Gesamtbild und einen Überblick über den Stand der *modernen Mal- und Farbentechnik* in ihrem inneren Wesen sowohl als auch in ihren äußeren Erfolgen bieten und diese mit der *Technik der Alten* in Vergleich gezogen werden; sie sollte insbesondere die Wirkungen und Eigenschaften der verschiedenen Materialien und Verfahren an alten und neuen Werken zeigen, um daraus Nutzen für die fernere Entwicklung der Technik zu ziehen. Es wurden demgemäß sowohl alle Arten von Materialien als auch namentlich alte und neue Gemälde, Skizzen und Studien ausgestellt, welche entweder die Eigenart, das Verhalten, oder die Vorteile und Nach-

teile eines bestimmten Materiales zu demonstrieren geeignet sind.

Wie wichtig eine solche Zusammenstellung hauptsächlich für den ausübenden Künstler ist, weiß jeder Maler; in unserer hastenden, auf schnellen Gelderwerb ausgehenden Zeit ist der Künstler auf das Material angewiesen, das ihm der Händler vorlegt. Wie soll er es prüfen, wenn jeder Fabrikant aus der Bereitungsart ein Geheimnis macht? Und welches Material soll er wählen, wenn jeden anderen Tag ihm neue Malmittel mit geschäftsmäßiger Reklame als die „allein besten“ angepriesen werden? Wie oft mussten wir es schon erleben, dass Bilder, die kaum die Werkstatt verlassen, schon Spuren des Verfalles zeigen, und welche Betrübnis muss den Kunstliebhaber beschleichen, wenn er die großen Galerien moderner Gemälde betritt und die Veränderungen, das Nachdunkeln oder Rissigwerden bemerkt, durch welche er die ihm wert gewordenen Kunstschöpfungen dem unaufhaltsamen Untergange preisgegeben sieht! Was ist denn eigentlich die Ursache dieser nicht zu leugnenden Thatsache? Warum leuchten uns die Meisterwerke der alten flämischen und deutschen Schulen in voller Farbenpracht entgegen und berauschen uns die Farbensymphonien eines Tizian, Correggio oder Paolo Veronese mit ihrer Frische, als ob sie gestern die Werkstatt verlassen hätten? Da sind doch schon Jahrhunderte seither vergangen, ohne Spuren zu hinterlassen, und jetzt staunen wir bereits, wenn ein modernes Bildwerk nur wenige Jahrzehnte sich taugbar gegen äußere Einflüsse gehalten hat.

Noch auffallender ist die zerstörende Wirkung.

wenn, wie z. B. in München, Kunstwerke an Außenwänden von Gebäuden angebracht wurden. Von den Fresken, die der kunstsinnige König Ludwig I. vor etwa 50 Jahren hat auffertigen lassen, ist bald gar nichts mehr zu sehen; die großartigen Landschaften von Rottmann gehen dem gewissen Untergang entgegen, obwohl dieselben in den Arkaden des Hofgartens doch ungleich mehr vor Witterungseinflüssen geschützt sind als z. B. die Fresken an der Hoftheaterfront, im Maximilianeum oder an der neuen Pinakothek; von diesen sieht man fast gar nichts mehr und bald werden sie spurlos verschwunden sein. Man wagt sich auch nicht an eine Erneuerung heran, aus Furcht, dass dasselbe Schicksal nach einigen Jahren wieder eintreten könnte. Beim Hoftheaterbau hat sich die Regierung nunmehr zur Herstellung von Mosaiken an Stelle der Fresken entschlossen; aber ist es auch sicher, dass diese Art sich auf lange Dauer halten wird? Sind nicht auch die prächtigen Mosaiken, welche nach Kartons von Paolo Veronese und anderen Künstlern an der Westseite der Markuskirche in Venedig angebracht worden, doch zu Grunde gegangen! Unter solchen Umständen muss es als nicht rationell bezeichnet werden, wenn in unserem so wechselnden Klima überhaupt Fresken an Außenseiten von Gebäuden ausgeführt werden; es ist sogar entschieden davon abzuraten, eine Art der Malerei, die in Italien einige Jahrhunderte länger sich erhalten kann, auf unseren nördlichen Boden zu verpflanzen.

In der Ausstellung für Maltechnik waren einige Stücke der jetzt in Reparatur begriffenen Arkadenbilder, welche Motive aus der Geschichte Bayerns darstellen, zu sehen, und man konnte daran die zerstörende Wirkung der atmosphärischen Luft an den Abblätternungen deutlich erkennen; in denselben Kästen waren römische und pompejanische Reste von Malerei, die schon fast 2000 Jahre alt sind, ausgestellt, deren Farbe sich tadellos erhalten hat. Durch die neuesten Forschungen und Versuche, welche der Maler *Ernst Berger* (München) in seiner interessanten Kollektion „Versuche zur Rekonstruktion der Maltechniken des Altertums“ veröffentlicht hat, werden wir darüber aufgeklärt, worin die große Haltbarkeit der antiken Malereien besteht, dass es die unlösliche Verbindung, welche das sog. Punische Wachs mit dem Kalk der Mauer eingeht, ist, durch welche sich eine so große Widerstandsfähigkeit erklären lässt. Wir müssten aber auch darüber Versuche machen, ob die für den sonnigen Süden vortreffliche Malweise für unser Klima sich

ebensogut eignet, bevor wir uns zur Anwendung dieser wiedergefundenen Technik an Außenwänden entschließen. Solche Forschungen und Versuche müssten, in Bezug auf alle Arten der Technik systematisch fortgesetzt, auf gründlichen wissenschaftlichen Prinzipien aufgebaut und durch Thatsachen ergänzt werden; dann würden wir vielleicht zur Einsicht kommen, wo das Fehlerhafte unserer Malweise zu suchen ist; wir würden zur Erkenntnis gelangen, wo wir einsetzen müssen, um wieder unsere Maltechnik auf den Standpunkt zu bringen, damit den Meisterwerken unserer Zeit eine unbegrenzte Dauer beschieden sei.

Ebenso wie um die Herstellung sich tadellos erhaltender neuer Gemälde muss unsere Sorge dahin gehen, den Bestand an Kunstschätzen älterer Zeit in gutem Zustand zu erhalten; es ist die unabwiesbare Pflicht unserer Galerieleitungen, die Zeugen vergangener Kunstperioden den nachfolgenden Generationen intakt zu übergeben. Unseren Restauratoren fällt eine ungeheure Verantwortung zu, wenn sie, anstatt ein Bild in seinem Zustand zu erhalten, es oft verbessern wollen; und was wurde nicht alles unter Verbessern verstanden; wie viele bedeutende Werke sind bei solchen Schlimmbesserungen nicht ganz zu Grunde gegangen!

Diese und ähnliche Gesichtspunkte würden auf dem Münchener *Kongress für Maltechnik* geltend gemacht. Der erste Vorsitzende, Prof. *von Leubach*, bemerkte in seiner scharf pointirten Rede über den Punkt der Tagesordnung: „Beratung und Beschlussfassung über eine zweckmäßige Berücksichtigung der Maltechnik im Kunstunterricht“, er habe sich hauptsächlich das Ziel gesetzt, auf Wiederherstellung der schönen alten Malverfahren hinzuwirken. Der Drang nach einer Wandlung zeige sich überall um so lebhafter, als eine gewisse Unzufriedenheit mit der modernen Malweise auch bezüglich der Technik vorhanden sei. Die *Tradition* sei verloren gegangen, und während auf allen Gebieten des menschlichen Geistes auf den Errungenschaften der Vergangenheit gefühlt und weitergebaut wird, glaubt man heutzutage in Sachen der Technik nach eigenem Ermessen und mit Verachtung des früher Gewonnenen vorgehen zu können. „Wir können kein Licht auf die Palette spritzen, sondern nur Farbe; der Künstler kann das in der Natur Geschaute nur übersetzen in die Sprache seiner Farben und diese Sprache will gelernt sein.“ In herben Worten sprach sich Leubach über den jetzt üblichen Studiengang an den Akademien aus, wo mit fortgesetztem Studien-

malen der angehende Künstler die ersten Erfordernisse eines „Bildes“ nicht kennen lernt und ungeübt ins Leben hinaustritt, so dass er wie einer, der theoretisch das Schwimmen gelernt hat, dann ins Wasser gefallen, ertrinken muss. Es müsste mehr Gewicht auf das rein Technische der Ausbildung gelegt werden und nicht nur Ölmalerei, sondern alle Arten der malerischen Ausdrucksweisen geübt werden. Es wäre unrecht, dieser Rede nicht eine große Bedeutung beizulegen, schon des hervorragenden Künstlers wegen, welcher seiner innersten Überzeugung Ausdruck verliehen hat, dann auch wegen der Anwesenheit des bayerischen Ministers für Kultusangelegenheiten, an dessen Adresse ein großer Teil der Rede gerichtet war und welchem infolge des bisherigen Studienganges, im Sinne Lenbach's, die Schaffung eines „Kunstproletariates“ zum Vorwurf gemacht werden könnte.

Von anderer Seite wurde geltend gemacht, dass die Unkenntnis mit dem Material, die falsche oder ungeeignete Verwendung der Farben und vielfache Verfälschungen den Künstler auf Irrwege führen müsse, dass demnach vor allem eine gründliche Kenntnis chemischer wie physikalischer Eigenschaften des Materiales notwendig zum Studiengange gehöre; in früheren Zeiten hätten die „Lehrjungen“ von Jugend auf alle diese Dinge empirisch in sich aufgenommen. Schließlich wurde die folgende Resolution einstimmig angenommen:

1. Stete Überwachung des Verkehrs der Malmittel betreffs Reinheit und Brauchbarkeit ist unabweisbares Bedürfnis.

2. An sämtlichen höheren Lehranstalten für Malerei ist Sorge zu tragen, dass den Schülern Gelegenheit gegeben wird, das technische Material der Malkunst, das Wesen desselben und die Veränderungen, welche durch Atmosphäre und chemische Wechselwirkung erzeugt werden, in eingehender Weise kennen zu lernen.

3. Zur Erreichung dieses Zieles sind an den Lehranstalten Laboratorien und Werkstätten, in denen Sachverständige, Chemiker und Maler gemeinschaftlich arbeiten, ferner Lehrstühle zu schaffen, um durch Vorträge und Demonstrationen den Schülern Anregung und Aufklärung zu geben über chemische Vorgänge und die Erfahrungen der Praxis.

Eine vielköpfige Kommission wurde eingesetzt, welche über die Mittel und Wege, diese Vorschläge zur Verwirklichung zu bringen, beraten und baldigst schlüssig werden soll. Dieser Kommission gehören Vertreter der kgl. Staatsregierung und der Aka-

demieen von Bayern, Preußen, Württemberg, Baden, die beim Kongress anwesenden Delegierten von Österreich-Ungarn (Akademie der bildenden Künste und Kunstgewerbeschule in Wien, Kunstakademien in Prag und Pest) und Dänemark, einzelne hervorragende Künstler und Chemiker, sowie einige Farbenfabrikanten an. Die zu lösende Aufgabe der Kommission ist keine so einfache; denn wir können uns nicht verhehlen, dass über viele Hauptpunkte die Technik betreffend wissenschaftliche Erklärungen nicht bestehen, dass erst eine große Reihe von Versuchen und viel Arbeit notwendig ist, um über die grundlegenden Prinzipien einer rationalen Technik ins reine zu kommen, dass wir nicht einmal bestimmt über den geschichtlichen Entwicklungsgang informirt sind und dass es ungemein schwer fallen dürfte, im gegenwärtigen Moment geeignete Persönlichkeiten zu finden, welche der Anforderung gleichzeitig chemisch und rein technisch geschult zu sein, vollkommen entsprechen und denen die Aufgabe zu-fallen sollte, an den Lehranstalten ersprießlich thätig zu sein. Die Hauptsache, um die es sich in erster Linie handeln muss, ist die ins Auge gefasste *Gründung einer einzigen großen Versuchsanstalt*, resp. um die Erweiterung der kleinen, von der Gesellschaft für rationelles Malverfahren vor etlichen Jahren gegründeten, in welcher andauernd an der Erforschung von Problemen, physikalischen und chemischen Systemen der Technik zu arbeiten wäre, in welcher alle Erfahrungen sich vereinigen müssten und an welcher erst die geeigneten Lehrkräfte heranzubilden wären, sowohl technisch als auch theoretisch. Das ist der Kernpunkt der Resolution: die Gründung einer großen für sich allein bestehenden Versuchsanstalt, welche mit Beihilfe aller interessirten Faktoren, Regierungen und Akademien oder Künstler-korporationen ausschließlich sich technischen Fragen der Malerei widmen soll; diese Form erscheint uns als die einzig richtige, denn wenn jede Regierung oder Akademie eine solche Station für sich errichten wollte, müssten doch viele der Arbeiten mehreremal gemacht werden und dabei unendlich viel Zeit und Kraft verloren gehen. Wir haben aus dem Vortrag einer Autorität wie Prof. *Petrushevski* (St. Petersburg) entnommen, wie langwierig derartige grundlegende Arbeiten für eine rationelle Technik der Ölmalerei sein müssten und dass kaum ein Menschenalter dazu hinreichen dürfte; aber nicht dieser rein wissenschaftliche Weg kann der allein zum Ziele führende sein, wir müssen vor allem empirisch fortzuschreiten suchen und denselben Weg betreten.

welcher von Apelles bis Rembrandt, Rubens und Tizian stets zum Erfolge führte. Uns will es sogar vorkommen, dass auf diesem Wege das Ziel schneller erreicht werden kann als auf dem rein wissenschaftlichen mit seinen Tausenden von Versuchen, und dass in Sachen der Technik die Tradition ein großes Wort mitzusprechen hat. Um zu zeigen, wie sehr die Erfahrungen unserer alten Praktiker auf die nächste Generation zu wirken im Stande ist, wollen wir nur eine kleine Episode erwähnen, welche wir auf dem Kongresse zu beobachten Gelegenheit hatten. Ein Chemiker, welcher für die Wichtigkeit chemischer Kenntnisse bei den Malern eintrat, machte sich über ein gewisses Temperarezept lustig, welches aus einer Ei-Emulsion nebst Honig etc. bestehen sollte, und meinte, da fehlte nichts weiter als Salz und Pfeffer, sowie noch etwas — Senf. Während dieser Auseinandersetzung machte jedoch das nämliche Rezept am Präsidententische die Runde und wurde von fast allen dort anwesenden Malern aufnotirt, weil dasselbe vom verstorbenen Direktor *Schwindolph* stammte und durch Jahrzehnte mit bestem Erfolge angewendet worden war. Die Erfahrungen langjähriger Praxis sind uns eben doch mehr wert als die unerprobten wissenschaftlichen Theorien!

Die Aufgaben der oben bezeichneten Versuchstation müssten also außer der Prüfung der Materialien zunächst auch darin bestehen, für die Erfahrungen der Praxis die richtigen wissenschaftlichen Erklärungen zu geben; sonst wird ihr Bestreben fruchtlos bleiben. Mit Recht wurde von Prof. von *Lenbach* vorgeschlagen, die Künstler sollten aufgefordert werden, ihre praktischen Erfahrungen dieser Anstalt mitzuteilen, damit sie nicht wieder verloren gehen, wie schon so viele verloren gegangen sind.

Neben der Erledigung dieser großen Frage des Kongresses traten alle anderen in den Hintergrund, so z. B. die Festsetzung der Normalfarbenskala oder die Resolution bezüglich der Erhaltung und rechtzeitigen Restaurierung von monumentalen Malereien, wie dies bei den in geschützten Räumen der Galerien untergebrachten Kunstwerken der Fall ist u. s. w.

Ein großer Reiz des Kongresses bestand in den Vorträgen und Demonstrationen, welche im großen als Atelier hergerichteten Hauptsale der Ausstellung für Maltechnik abgehalten wurden. Die geistvolle Art, wie Prof. *Lenbach* über die Technik der alten Maler sprach und seine Worte durch sich daranschließende technische Proben illustrierte, wird für jeden Teilnehmer des Kongresses unvergesslich bleiben;

wir möchten sogar die Behauptung aufstellen, dass ein so instruktiver Vortrag über das Malen auf keinem Kongresse so leicht ein Gegenstück finden dürfte. Nicht minderes Interesse erregte auch ein Vortrag über „Freskomalen“ mit Demonstrationen von Prof. *Spieß*, dem der bayerische Kultusminister Dr. v. Müller beiwohnte, sowie derjenige über die Maltechnik des Altertums von dem Maler *Ernst Berger*.

Die Deutsche Gesellschaft für rationelles Malverfahren kann mit Befriedigung auf den Verlauf des von ihr veranstalteten Kongresses zurückblicken, und es ist jedenfalls ihr Verdienst, wenn auf ihre Anregungen hin ein Institut geschaffen wird, das längst ein dringendes Bedürfnis geworden ist; diesen Bestrebungen seien die besten Erfolge gewünscht.

C. H.

HOLZSCHNITTE VON CHRISTOPH AMBERGER.

VON HEINRICH ALFRED SCHMID.

Meine Studien über Hans Burgkmair haben mich an mehreren Stellen zu der Erkenntnis geführt, dass auch Amberger für den Holzschnitt thätig war, eine Thatsache, von der schon Füssli etwas gehört zu haben scheint (vgl. auch Heller, Geschichte der Holzschnidekunst), während bestimmte Holzschnitte bisher selbst von Nagler noch nicht für den Künstler in Anspruch genommen wurden. Folgende Holzschnitte sind mir vorgekommen:

1) In der Holzschnittfolge von fünfzig Landsknechten, die von David de Negker publizirt wurden, befinden sich 26 Blätter, die weder von Bren noch von Burgkmair sein können, also für den in der Vorrede ebenfalls als Autor genannten Amberger in Betracht kommen. Einige dieser Blätter sind sehr roh und erinnern an Daniel Hopfer's bekannte Landsknechte, andere mehr an Nürnberger, wie die Behau; etwa zweiundzwanzig dürften aber mit Sicherheit Amberger zuzuschreiben sein, nämlich Nr. 1, 6, 8, 13, 14, 16, 19, 23, 25, 27, 29, 35, 36, 38—42, 44, 45, 48, 50 (vergl. in Hirth's Kulturgeschichte d. Bilderbuch Bd. I, Nr. 439, 440, 445 und 446.)

2) In der Pappenheim'schen Familienchronik der Grafen von Waldburg auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek sind 51 Holzschnitte eingeklebt, die Vorfahren der Familie darstellen sollen und meist Kopieen nach Burgkmair's Genealogie des Kaisers Maximilian sind. Der drittletzte Holzschnitt aber, Nr. 79, trägt die Bezeichnung C. A. und stimmt

im Stil auffallend mit den schon erwähnten Amberger'schen Landsknechten überein.

3) Nach dem Gesagten ist es auch sehr wahrscheinlich, dass der große Holzschnitt mit dem Brustbilde Karl's V., der von Hirth a. a. O. Nr. 517 abgebildet ist und genau in der Haltung mit dem Gemälde der Berliner Galerie Nr. 556 von Amberger übereinstimmt, auf eine Verzeichnung des Malers zurückgeht; besonders da der Stil ganz gut zu den Landsknechtfiguren passt. Möglicherweise gehört auch das Jugendporträt Karl's V., erwähnt von Nagler, Monogrammisten Bd. I, S. 205 und Bd. II, S. 455, hierher. Eine Kopie oder besser ein späterer Abdruck mit Dürer's Monogramm versehen, ist abgebildet bei Hirth a. a. O. Nr. 464.

Amberger's Holzschnitte stimmen durchaus zu dem, was wir sonst über ihn aus seinen Porträts und Historienbildern wissen. Während der jüngere Breu sich durch Derbheit, aber nicht gerade durch Mangel an Leben von den Künstlern der älteren Generation unterscheidet, hat Amberger eine gewisse Feinheit der Ausführung, selbst der Auffassung bewahrt, und wir vermissen bloß die Lebendigkeit und die markige Charakteristik der Blütezeit. So zeichnen sich denn auch Amberger's Landsknechte durch elegante Posen, eine äußerlich feine Auffassung aus; aber es fehlt die natürliche Vornehmheit eines Burgkmair, auch das Leben und der Humor eines Breu d. j. So steht der gefeierte Porträtmaler wenigstens hier in der Schilderung von Volkstypen sehr hinter seinem derberen Zeitgenossen Breu zurück.

BÜCHERSCHAU.

Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde. 3. Auflage. Nürnberg, 1893. 8°.

Die dritte Auflage des Katalogs dieser interessanten und in erfreulichem Wachstum begriffenen Sammlung erweist sich gegen die vorhergehenden als stark berichtigt, und es haben sich die Verfasser Keber und Bayersdorfer damit reichlich den Dank des kunstsinnigen und kunstgebildeten Publikums verdient. Die Werke der Sammlung sind jetzt im großen und ganzen vortrefflich bestimmt. Eine angenehme Neuerung des Verzeichnisses ist die Beigabe von Illustrationen; ich bin zwar mit ihrer Auswahl nicht immer einverstanden, man kann sich jetzt aber doch an Bildern, wie dem süßen Hollein, Madonna Nr. 102, und dem bemerkenswerten Rembrandt, Paulus im Gefängnisse, Nr. 326, auch in der Ferne erfreuen. — Hier einige kritische Bemerkungen: Die beiden weich und lieblich gemalten Heiligenfiguren Nr. 88 und 89, Katharina und Elisabeth, sind doch wohl irrtümlich in die fränkische Schule gesetzt worden. Nun giebt der Katalog allerdings an, dass sie auf Tannenholz gemalt seien, und dies wird den Antrieb gegeben haben, sie der kölnischen Schule, die sonst auf Eichenholz malte, zu entziehen; allein hier scheint mir der Geist der

Bilder doch das Entscheidende zu sein. Und dieser weist sie der kölnischen Schule zu (etwa um 1400—1420). Anzunehmen, dass etwa ein kölnischer Maler sie in Oberdeutschland, oder ein oberdeutscher Maler sie in kölnischem Stile gemalt habe, steht ja jedem frei; so viel ist sicher, dass sie der kölnischen Schule zugehören müssen. — Den fränkischen hl. Georg Nr. 134 finde ich recht interessant, weil er offenbar zu den frühesten Malereien gehört, die schon von flandrischen Einflüssen berührt sind. Mit Wohlgeimuth steht er in keiner Berührung, auch ist seine Kunst nicht von R. van der Weyden abgeleitet, sondern von Jan van Eyck bezw. dessen unmittelbaren Nachfolgern. Er erinnert stark an den Löffelholz'schen Altar von 1453 in der Schaldaukirche. Verwandt dem hl. Georg ist Nr. 135, Allegorie auf Leben und Tod, doch ist dieses Bild bereits entwickelter. Entweder von der Hand des Malers von Nr. 135 oder doch ihm eng verwandt ist das jüngste Gericht Nr. 138. — Bei H. Burgkmair's hl. Sebastian, Nr. 168, ist leider der Hinweis auf J. Gröschel's auch für den fabelhaften „ATV“ wichtigen Aufsatz in der „Kunstchronik“ 1892, S. 543, ferner auf meine Notiz ebenda, S. 589, vergessen worden. — „Schule des B. Strigel“ nennen die Verfasser jetzt die beiden Martyrien 187—188, die sie früher dem M. Ostendorfer beigegeben hatten. In der That sind sie auch der Kunstweise des Strigel ziemlich nahestehend. — Immer noch unter Hans Baldung erscheint das schlechte Bild „Erschaffung der Eva“, Nr. 193; doch hat es mit diesem nichts zu schaffen. — Die beiden Tafeln, die Hl. Martin's Rückseite (l. Stephanus) und Laurentius Rückseite (l. Quirinus), Nr. 227 und 228, heißen jetzt statt Hans 888 richtig Schaufelein, wie ich bereits im Repertorium XIII, S. 278, vorgeschlagen hatte. Siehe auch Repertorium XVI, S. 306. — Als M. Grünewald erscheint das Bildnis des Konstanzer Rektors J. St. Roß, Nr. 252. Hier ist wohl auf meine Hypothese Wolf Huber Bezug genommen, aber leider der bezügliche Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst 1892, S. 116, den nachzulesen ich dringend bitte, anzugeben vergessen worden. — Das Selbstbildnis Rembrandt's in Kriegertracht, Nr. 298, kann ich nur für eine Kopie halten. — Als Jacob Salomoonszoon von Ruyssdael erscheint die kräftig gemalte Eichenlandschaft Nr. 333. Dieser ist aber als Künstler noch ein sehr nebelhafter Geselle, und man darf wohl die Frage aufwerfen, ob nicht für derartig gemalte Landschaften der Isaac van Ruisdael herbeizuziehen sei, da sie in ihrem altertümlichen Charakter schlecht für den ziemlich späten Jacob Salomoonszoon passen. — Den Namen des großen Jacob van Ruisdael trägt Nr. 334; meines Bedünkens müsste man hierfür S. Rombouts setzen. — Sehr verächtlich kommt mir der neue A. Elsheimer vor, Nr. 352, Begegnung von Moses und Jethro. Das Bild ist so schlecht gezeichnet und roh gemalt, dass es nur eine Nachahmung oder Kopie sein kann.

WILHELM SCHMIDT.

London, Antliche Publikationen englischer Museen. Das „British-Museum“ hat soeben einen Katalog seiner griechischen Papyri veröffentlicht. Er ist von Mr. F. G. Kenyon verfasst, dessen Name schon dafür bürgt, nun das Werk den Altertumsforschern und Studierenden empfehlen zu können. Mr. Kenyon ist der erste britische Herausgeber der als verloren gegoltenen, jedoch im British-Museum teilweise wieder aufgefundenen Abhandlung des Aristoteles über die Verfassung Athens. Obgleich bei dem Erscheinen dieses Werkes mancherlei Zweifel zunächst laut wurden, so sind doch die Verdienste des Autors heute von den kompetenten Richtern anerkannt. Als eine Ergänzung zu obigem Verzeichnisse haben die Direktoren des Museums einen Band drucken lassen, welcher im Faksimile diejenigen Papyri

enthält, deren voller Text im Kataloge wiedergegeben ist. Der gesamte Text aber wird von allen solchen Manuskripten angeführt, die über Wissenschaft, Kunst, Politik, Geschichte u. s. w. handeln, insofern keinen litterarischen Bericht im engeren Sinne aufweisen, da über diese Gattung bereits ein besonderer Katalog vorhanden ist. Die jetzt herausgegebene Arbeit war eine so schwierige und umfangreiche, dass nur diejenigen Papyri Aufnahme finden konnten, welche bis 1890 im Besitz des Instituts waren. Wichtige Neuerwerbungen seit Ende 1890 mussten vorläufig zurückbleiben. Das Museum erfüllt jedoch so außerordentlichen Zuwachs in der bezüglichen Manuskriptsammlung, dass in kurzen Zeitabschnitten Nachtragskataloge geliefert werden. — Eine andere antliche Publikation interessanter Natur hat das „South Kensington Museum“ veranstaltet. Dies betrifft eine Serie von Photographien aller Holzschnitzereien des gedachten Kunstinstituts. Beigegeben wurden kurze erläuternde textliche Anmerkungen von Mr. Elanor Rowe (Sutton & Comp.). Das Werk bietet eine interessante und übersichtliche Folge der historischen Entwicklung dieser Kunst. ♂

NEKROLOGE.

Der englische Bildhauer *Charles Bell Birch* ist am 29. Oktober, 61 Jahre alt, in London gestorben. Er hat sich erst zu Ende der siebenziger Jahre durch eine Statue „Die Nymphe der Wälder“ und mehrere Bronzegruppen bekannt gemacht, unter denen sich besonders die „Vergeltung“, ein Schafhirt, der einem Adler aus seinem Nest zur Vergeltung für ein getötetes Lamm ein Junges geraubt hat, und „Der letzte Klang“: ein in der Schlacht tödlich getroffener Husarentrumpeter auf seinem ebenfalls verwundenen Rosse, durch dramatische Komposition auszeichnen.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der Bildhauer *Robert Barzwald*, der Schöpfer des Kaiser Wilhelm-Denkmal für Bremen, ist durch die Verleihung des kgl. Kronenordens 4. Klasse ausgezeichnet worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Über die außerordentliche Generalsammlung des *Vereins Berliner Künstler* vom 21. Oktober, in der über die Angriffe des Bildhauers Toberentz gegen die Jury der Kunstausstellung verhandelt wurde, ist zur Aufklärung des Sachverhaltes noch folgendes zu berichten. Es lagen drei Anträge vor, von denen jedoch zwei durch den Austritt des Malers Katsch und des Bildhauers Klein aus dem Verein bereits ihre Erledigung gefunden hatten. Nur an die Schreöben, in denen die beiden Herren ihre Austrittserklärung begründeten, knüpfte sich noch eine längere Besprechung. Herr Katsch hatte dagegen protestirt, dass etwas von den geheimen Verhandlungen des Ehrengerichtes vorzeitig in die Öffentlichkeit gedrungen sei, und dem Vorsitzenden den Vorwurf gemacht, dass er es an dem nötigen Eifer habe fehlen lassen, den Urheber jener Indiskretionen, die übrigens für den Gang der Verhandlungen ganz belanglos gewesen sind, ausfindig zu machen. Um diesen Vorwurf zu entkräften, ließ Herr v. Werner eine Reihe von Dokumenten vorlesen, die zur Klarstellung dieses Punktes von allen Beteiligten eingefordert worden sind. Es ging daraus hervor,

dass von einer Indiskretion überhaupt gar nicht die Rede sein könnte, weil das Ehrengericht bereits vor dem Erscheinen jener Nachrichten in der Presse in einer Sitzung, deren Protokoll von Herrn Katsch selbst mitunterschrieben wurde, die Öffentlichkeit proklamiert hatte. Herr Katsch hat übrigens jene Beschuldigungen selbst in einem an Herrn Dieltz gerichteten Schreiben zurückgenommen. Herr Klein ist aus dem Verein ausgetreten, weil dieser die Behauptung des Ehrengerichtes, sein von der Jury der großen Berliner Kunstausstellung zurückgewiesenes Modell zu einem Denkmal Kaiser Wilhelm's 1. sei gar nicht identisch mit dem in Stuttgart prämiirten, nicht berichtigt habe. Zu einer solchen Berichtigung aber war der Verein gar nicht im Stande, nachdem der Vorsitzende des Stuttgarter Denkmalkomitees in einer Zuschrift ausdrücklich erklärt hatte, dass von den beiden in Stuttgart lagernden Kleinschen Entwürfen nur der kleinere in $\frac{1}{2}$ Größe mit einem zweiten Preise ausgezeichnet worden sei, nicht aber der größere. Dieser, eben der mit dem in Berlin zurückgewiesenen identische, sei allerdings vom Komitee zur Ausführung empfohlen worden, zu der es dann aber nicht gekommen sei, weil der König von Württemberg die Ausschreibung einer dritten engeren Konkurrenz gewünscht habe. Die ganze Streitfrage scheint demnach auf einer missverständlichen Auffassung des Herrn Klein von Empfehlung zur Ausführung und Prämiirung zu beruhen. Der dritte Antrag richtete sich gegen Herrn Toberentz selbst. Zur Erledigung des Antrages wurde ein neues Ehrengericht gewählt, das aus dem Vorstand und den Vertrauensmännern des Vereines zusammengesetzt ist. Das vorige Ehrengericht hatte nur die Aufgabe, zu untersuchen, ob die von Herrn Toberentz gegen die Jury gerichteten Beschuldigungen auf Wahrheit beruhen oder nicht. Nach einer Lokalkorrespondenz wird Herr Toberentz es ablehnen, sich dem Ehrengericht zu stellen, mit der Motivirung, dass er ein Ehrengericht mit dem Vorsitze Anton v. Werner's nach den von ihm gemachten Erfahrungen als unparteiisch nicht anerkennen könne. Das Ehrengericht hat inzwischen beschlossen, Herrn Toberentz die Mitgliedschaft des Vereines zu entziehen. Es steht Herrn Toberentz noch frei, gegen diesen Spruch bei einer Generalversammlung Berufung einzulegen.

Die *Unabhängigkeitsbewegung* unter den Künstlern, welche in Paris und München so große Dimensionen angenommen hat, hat auch *New-York* jetzt erreicht. Eine „Gesellschaft der Unabhängigen“ (Society of Independents) ist gegründet worden, welche Maler, Bildhauer, Lithographen, Stecher, Architekten und Holzschnneider umfasst. Diese Gesellschaft ist gegründet worden auf dem Prinzip der Vermeidung von Jury und Preisvertheilungen. Man will dem Publikum die Arbeiten präsentieren zur öffentlichen Beurteilung. Die erste Ausstellung soll in *New-York* am 1. März 1894 eröffnet werden. Eine Ausstellungsgalerie soll gemietet werden und die Wand abgeteilt in Räume von 4 bis 5 Fuß. Diese Räume sollen durch das Los verteilt werden und jeder Künstler wird einen Plan des ihm gewordenen Raumes empfangen, um selbst das Arrangement seiner Ausstellung zu bestimmen. Ähnliche Einteilung soll in der Ausstellung von Bildhauerarbeiten etc. obwalten. — Eine private Vorausstellung (Private View) soll einige Tage vor Eröffnung der öffentlichen Ausstellung stattfinden. Um den Künstlern Änderungen in der Anordnung ihrer Kunstwerke zu ermöglichen. Jeder Künstler, der vor dem 1. Dezember 1893 seine Absicht kund gibt, Mitglied zu werden, und einen Beitrag, der 8 10 nicht übersteigen soll, bezahlt, ist berechtigt, als Gründer zu figuriren. Die Gesellschaft wird jedes Jahr reformirt werden

und Überschüsse von Eintrittsgeldern u. s. w. werden für die Ausgaben bei künftigen Ausstellungen verwendet werden. Es sollen keine Kommissionen für den Verkauf von Bildern gefordert werden. Ein Einladungscircular ist an die Künstler versendet worden, gezeichnet von den Herren *R. B. Brandegee* und *Mr. C. Foster* aus New-York und Herrn *Edward Brooks* aus Farmington, Connecticut. Es heißt darin: Wir glauben, dass die Zeit gekommen ist, in der Jurys und Preise zu den Anachronismen in Kunststücken gehören. Wir glauben, dass Talente besser gefördert werden durch Anspornung, als durch Unterdrückung und hoffen, dass die allgemeine Sympathie dieses Unternehmens unterstützen werde! — Es wird sich bald zeigen, wie weit die angeregte Bewegung um sich greifen und ob eine in vielen Beziehungen wirklich wünschenswerte Reform erzielt werden wird. Ein protektions- und vorurteilloses Hervortreten der Künstler dem Publikum gegenüber, ohne die Aufnahme in eine Ausstellung abhängig gemacht zu wissen von einer gewissen Richtung, dürfte besonders in New-York, wo das Claquewesen leider in Künstlerkreisen sehr florirt, sicher sein Gutes haben. Ganz besonders werden hier lebende Ausländer, die bei aller Tüchtigkeit bisher oft mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, um in den Ausstellungen amerikanischer Künstlergesellschaften zugelassen zu werden, die neue Institution voransichtlich freudig begrüßen. Sobald dieselbe eine festere Form angenommen hat, werden wir gern weiteres darüber berichten. C. B.

KUNSTHISTORISCHES.

* * *Der Erbauer des Hôtel du Commerce in Straßburg.* Wie Straßburger Blätter schreiben, wird die Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins in ihrem nächsten Hefte einen Aufsatz aus der Feder des Archivdirektors Dr. Winkelmann über die Erbauer des Hôtel du Commerce, des alten Straßburger Rathauses, bringen, das nächst den Münster das bedeutendste unter den noch erhaltenen Bauwerken der ehemaligen Reichsstadt ist. Die Föhrlieferung bezeichnet den bekannten Festungsbaumeister des 16. Jahrhunderts Daniel Specklin als Schöpfer dieses Denkmals der Renaissance; dagegen hatte v. Czihak behauptet, nicht Specklin, sondern *Johannes Schach*, der Schöpfer des Friedrichshauses des Heidelberger Schlosses, habe das Straßburger Rathaus erbaut. Dr. Winkelmann prüfte die Ansicht v. Czihak's nach den Urkunden des städtischen Archivs und gelangte dabei zu dem Ergebnis, dass das alte Rathaus unter dem Werkmeister *Ambrosius Müller* begonnen und durch dessen Nachfolger *Jörg Schmitt* und den Parlier *Paul Mauerer* weiter gebaut und vollendet worden, dass aber die Pläne zu dem Bau entweder von *Hans Schach* oder von *Ambrosius Müller* herrühren.

VERMISCHTES.

* * *Über das Bildnis Kaiser Maximilian's I. von Bernhard Strigel*, das der Großherzog von Baden der Gemälde-

galerie in Straßburg geschenkt hat (s. Nr. 1 der Kunstchronik d. J. S. 8), macht die „Vossische Zeitung“ folgende nähere Mittheilungen: Das Bild ist aus dem Nachlasse des Herrn G. Gumbel in Baden-Baden, eines gelobten Straßburgers, erworben worden. Über seine Geschichte giebt eine lateinische Inschrift Auskunft, welche lautet: „Dieses Bild, das du von ihm (Kaiser Maximilian) erblickst, mit dem Abzeichen seiner erhabenen Würde, hat Kaiser Maximilian I. von Oesterreich selbst, als er aus dem Ordenshause „St. Johann von Jerusalem zum Grünen Wörth in Straßburg“ auf den Reichstag nach Konstanz gegangen war, von dort dem Ehrhardt König, damals Koufthur desselben Hauses, das ihm innerhalb eines Zeitraums von acht Jahren siebenmal Gastfreundschaft gewährt, geschenkt am 29. Juli 1507, nachdem er im Grünen Wörth noch andere Denkmäler kaiserlicher Freigebigkeit zurückgelassen.“ Dass der Großherzog von Baden der Stadt Straßburg das kostbare Bildnis, das einst durch kaiserliche Huld ihren Mauern zugeführt wurde, wieder zurückgegeben hat, ist eine anerkannter Weise That. Als Bernhard Strigel, der nach dem Jahre 1400 zu Memmingen geboren ward, jenes Bildnis Kaiser Maximilian's I. malte, befand er sich noch in seinen besten Jahren und auf der Höhe seines Schaffens.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a/M. Soeben ist der 319. Lagerkatalog von *Jos. Beer & Co.* erschienen, der in 1676 Nummern die Werke über Architektur, Skulptur und Malerei des Alterthums aus der Bibliothek des verstorbenen Professors W. Lübke in Karlsruhe enthält.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 20.

Leonold Bode von E. Döring. — Erste internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler-Münchens (Sezession). V — Die Berliner Kunstausstellung VII.

Architektonische Rundschau. 1894. Heft 1.

Taf. 1. Villa J. O. Schom in Worau; erbaut von Prof. G. Seidl in München. — Taf. 2. Marienkirche in Eberfeld; erbaut von Trübschans und v. Abbeema, Architekten in Düsseldorf. — Taf. 3. Wohnhaus für die Neuhofmingshäuser; erbaut von Architekt L. Hofmann in Herborn. — Taf. 4. Wohnhaus Heyrich, Ecke Beethoven- und Grassstraße in Leipzig; erbaut von Baurat A. Kossbach daselbst. — Taf. 6. Villa des Herrn Geheimrat Werner von Siemens in Bogenholz; erbaut von Eisenlohr und Weigle, Architekten in Stuttgart. — Taf. 7. Turmbau; aufgenommen von Architekt J. Schaubauer in Baden bei Wien. — Taf. 8. Wohnhaus des Herrn John Matthews in New York; erbaut von Lamb und Rich, Architekten daselbst.

Der Kunstsalon. 1892/93. Heft 8.

Der moderne Farbendruck. Von Dr. M. Schmidt. — Das Gigantische in der Kunst. Von P. Scheerhart. — Francesco Bartolozzi (Schluss). Von Dr. M. Schmidt. — Münchener Kunstbriefe. Von K. Berger.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 3.

Die Jahresausstellung 1893 der Kunstlergenossenschaft zu München. (Schluss.) Von Fr. Fecht. — Die neueste Richtung in der Malerei und „Quelle chose“ von P. L. Ussiers. Von J. Raillieur. — Die Kongresse zu Nürnberg und München.

L'Art. Nr. 706. 15. Oktober 1893.

Petits Mémoires du XIX. siècle. *Rosier Mérimée et le Bacchus antique*. Von Ph. Audebrand. — *Ferdinand Leenhoff*. Von N. Léhancaz.

==== Inserate. ====

Gemälde moderner und alter Meister,

auch Aquarelle, ersten Ranges kauft und übernimmt zum Verkauf, sowohl einzeln als in ganzen Sammlungen die Kunsthandlung von

Th. Salomon, Berlin W., Friedrichstr. 168.



Oelgemälde
 werden auf Bestellung von
 Dr. Richter's Restauration-Studio,
 in dem originalen Gouacheverfahren
 ausgeführt.
 Prospect franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Verlag von **ARTUR SEEMANN** in Leipzig.

Goethe's Mutter.

Ein Lebensbild nach den Quellen
von

Dr. Karl Heinemann.

388 Seiten gr. 8ⁿ. Mit vielen Abbildungen in und außer dem Text und vier Heliogravüren.

Preis geheftet M. 6.50. elegant gebunden M. 8.—

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in LEIPZIG.

Sobald erschien in sechster Auflage:

Der Cicero

eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens
von

Jacob Burckhardt.

Sechste durchgesehene und verbesserte Auflage

bearbeitet von
Wilhelm Bode.

I. Teil: Altertum mit Register. II. Teil: Mittelalter und neuere Zeit. 1. Band: Architektur und Plastik.
2. Band: Malerei 3. Band: Alphabetisches Orts- und Namenregister.

1893. kl. 8ⁿ. Zusammen in 4 Bände geb. 16 M.

Diese neue Auflage des allen Kunstfreunden ans Herz gewachsenen „Cicero“ ist eine von dem Herausgeber auf das sorgfältigste durchgesehene und berichtigte. Einen besonderen Vorzug besitzt sie in dem jetzt sehr übersichtlich eingerichteten, mit allen zur Orientierung in Kirchen und Museen erforderlichen Vermerken versehenen Register, das die Form eines topographischen Kunstlexikons für Italien erhalten hat. Das Register wird, soweit der Überschuß reicht, auch einzeln für 3 M. abgegeben. [464]

Porträts

verstorbenen Mitglieder der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften.

10 Porträts (Barth. Birk, Boué, Brücke, Jaeger, Kremer, Miklosich, Petzval, Stein, Zepharovich)

herausgegeben von der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften.

Format 30: 10 cm. (7 Radierungen u. 3 Stiche) und Chromalier. [745]

Preis jeden Bildes fl. 1.— = M. 1.80
Kommissionsverlag von **Artaria & Co.**
in Wien I, Kohlmarkt 9.

Kupferstichsammlern

stehen Exempl. meines soeben erschienenen

Kunstlagerskataloges XIX.

worin 1878 Nummern Radierungen, Kupferstiche, Holzschnitte etc. alter und neuer Meister mit deren Verkaufspreisen verzeichnet sind, zu Bestellungen daraus auf Wunsch zu Diensten. [742]

Dresden, November 1893.

Franz Meyer, Kunsthändler,

Seminarstraße 13
(neue Hausnummer statt der früheren Nr. 7).

Mit der Bibliothek des verstorbenen Geheimrats **August von Essenwein**, ersten Direktors des German. National-Museums, ging eine kleine Anzahl Exemplare seines Hauptwerkes in unseren Besitz über:

Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau.

Leipzig, 1890, gr. 4ⁿ. Mit 80 Tafeln und vielen Holzschnitten.

Preis M. 60.—

Auf dem kunsthistorischen Kongress in Nürnberg am 27. September sagte Herr Dr. Jos. Neuwirth (Urag) von ihm: „Immer bietet noch zur Stunde Essenwein's Arbeit über Krakau und seine Kunstschatze weitaus das Brauchbarste, was über die mittelalterlichen Kunstwerke der ehemaligen polnischen Krönungsstadt bekannt wurde.“
(Beit. der Allg. Ztg. vom 12. Okt.)

Gratis und franko versenden wir:
Katalog der Bibliothek Essenwein's
I. Abt.: **Architektur und Kunstgewerbe des Mittelalters und der Renaissance.**
Mit biograph. Einleitung und Register.
1135 Nummern.

II. Abt.: **Architektur und Kunstgewerbe d. XVIII. u. XIX. Jahrhunderts.**

868 Nummern.

Frankfurt a. Main, Rossmarkt 18.

Joseph Baer & Co.

[744] Buchhandlung und Antiquariat.

Inhalt: Die Ausstellung und der Kongress für Maltechnik in München — Holzschnitte von Christoph Amberger Von H. A. Schmid. — Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde; Amtliche Publikationen englischer Museen — Ch. Bell Birch f. R. Baerwald — Generalversammlung des Vereins der Berliner Künstler; Die Unabhängigkeitsbewegung unter den Kunstlern in New-York — Der Erbauer des Hotel du Commerce in Straßburg — Das Bildnis Kaiser Maximilian's I. von B. Strigel. — 319. Lagerkatalog von Jos. Baer & Co. in Frankfurt a. M. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Dieser Nummer liegen zwei Anzeigen bei: 1) von **G. Hirth's Kunstverlag**, betr. Hirth's Formenschatz; 2) der Papierfabrik von **Schleicher & Schüll** in Düren, die wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teletowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 5. 16. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlags-handlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Messe u. s. w. an.

DER MEISTER DER LIEBESGÄRTEN.¹⁾

Max Lehrs, dem die Geschichte des Kupferstichs so manche Aufklärung verdankt, bereichert unsere mangelhaften Kenntnisse neuerdings durch die heliographische Reproduktion der sämtlichen 17 Blätter eines höchst seltenen Stechers, den wir nach Passavant's Vorgang gewöhnt sind, als „Meister der Liebesgärten“ zu bezeichnen. Man darf den Begriff „Meister“ hier nicht zu enge ziehen, aber wenn ein Fabrikant so kläglich Marktware, wie der sogenannte „Meister des Erasmus“, dessen dürftige Darstellungen tief unter dem Niveau dessen stehen, was das bescheidenste Andachtsbedürfnis gläubigen Volkes befriedigen könnte, — auch unter dem Begriffe eines „Meisters“ Platz findet, so kann es allerdings ebenfalls dem Stecher der „Liebesgärten“ erlaubt sein: „Meister“ zu heißen. Weit her ist es mit seiner Meisterschaft nicht, aber zur Beantwortung irgend einer anderen Frage kann es immerhin wichtig sein, zu wissen, *wann* und *wo* dieser Stecher gearbeitet hat. Es ist jedoch nicht so leicht, hier einen sicheren Schluss zu ziehen; denn namenlose Kopisten haben weder Vaterland noch Alter, sie nehmen ihre Güter wo und wann sie dieselben finden, und es ist sehr gewagt, aus dem Vaterlande des Originals auf die Heimat der Kopie, oder aus dem Alter des Originals auf den Zeitpunkt der Thätigkeit des Kopisten schließen zu wollen: es können Jahrhunderte

zwischen ihnen liegen. Auch dieser Meister der Liebesgärten ist *lediglich* Kopist, nur trägt er mit Vorliebe aus mehreren Originalen zusammen und täuscht so im ersten Augenblick über seine wirkliche Armut.

Lehrs verschwendet die reiche Fülle seines Scharfsinns, um seinen „Meister“ vor diesem Vorwurf im vorhinein zu retten und zugleich die Zeit seiner Thätigkeit bis unter das Jahr 1445 hinabzudrücken, um mit Einem aus dem Entlehner einen Meister und aus dem viel späteren Handwerker einen der ältesten Stecher der Niederlande zurecht zu machen. Mit beiden Versuchen hat Lehrs aber diesmal weniger Glück, als er mit seiner Monographie über den „Bandrollenmeister“ hatte, welche die Kopistenthätigkeit dieses Stechers vorurteilsfreier würdigte.

Die Frage, ob eine Anzahl Miniaturen eines „Speculum humanae Salvationis“ von Jean Miellot, welche den Passionsstichen des Meisters der Liebesgärten entsprechen, die Originale, und die Stiche die Kopien sind, oder ob die Stiche des Meisters der Liebesgärten die Originale für die Miniaturen abgegeben haben, hat nur insofern einen Wert entscheidend beantwortet zu werden, als die Miniaturen um 1445 entstanden sind, die Stiche sonach noch älter sein müssten, wenn sie in der That die Originale der Miniaturen wären! Dies sind sie aber gewiss nicht — und ein Vergleich beider macht hier jeden Zweifel überflüssig. Wir wollen aber diese Frage auf einem Umwege endgültig beantworten. Konstatiren wir zunächst, dass der St. Antonius (Lehrs Nr. 12 eine dürftige Kopie ist nach einem weit größeren und vollendeteren Blatte der Albertina,

^{1) Max Lehrs, Der Meister der Liebesgärten. Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. Dresden, 1893. I.}

welches Passavant (II. 187, 43) dem Franz von Boholt, neuere Kenner zur Abwechslung dem sogenannten „Meister der Spielkarten“ zuerkannt haben. Konstatieren wir weiter, dass dieser Original-Antonius der Albertina eine Bordüre aufweist, welche der kopierende „Meister der Liebesgärten“ diesmal wegließ, dieselbe aber für einen anderen Stich: „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Lehrs Nr. 3) in ein Rundornament verwandelt benutzte.

Der Meister der Liebesgärten *kopirt* also nicht allein, sondern er *verändert* auch seine Funde.

Nach Feststellung dieser Thatsache ist der Streit über die Priorität zwischen Miniaturen und Stichen erledigt, denn unser sogenannter Meister hat nur im *Entlehnen* und *Zusammentragen* eine nicht gewöhnliche Meisterschaft, vermöge welcher er sogar die bewährtesten Kenner über seine Qualitäten täuscht. Aber auch die Annahme, dass diese Stiche um das Jahr 1418 entstanden seien, ist damit beseitigt, denn die Passionsstiche sind ebenso gewiss Kopieen, wie der Antonius, und sie müssen später entstanden sein.

Dass der Stecher in der That jeder eigenen Erfindung bar gewesen, geht aus zahllosen Einzelheiten hervor, die aufzuzählen gar nicht die Mühe lohnt. Er trägt seine Motive aus aller Herren Ländern zusammen, und daher kann auch das scheinbar burgundische Kostüm der beiden „Liebesgärten“ (Lehrs Nr. 16 u. 17) nicht entscheidend sein für seine Heimat; abgesehen davon, ist auch diese burgundische Tracht nur ein Generaltitel für die Hoftracht jener Zeit, die auch an anderen Höfen Mode war; dasselbe Kostüm ist in den Figuren des höfischen Kartenspiels der Ambraser Sammlung nachzuweisen, welches doch gewiss nicht am burgundischen Hofe entstanden ist.

Weit wichtiger für die Beurteilung dieses Stechers ist aber die Thatsache, welche Lehrs entging, dass der Tisch in dem großen Liebesgarten (Lehrs Nr. 17) mit Benutzung des Brunnens eines kleinen Blattes des Meisters E.S. von 1466, genannt „Le concert“ (Pass. II. 64. N. 188), gestochen ist, was die vielen im Wasser zur Kühlung hängenden Weinflaschen deutlich machen. Der Meister der Liebesgärten hat somit Stiche des Meisters E.S. von 1466 gekannt, und die Entstehungszeit des Stiches „Le concert“ ist unmöglich unter die Madonna von Einsiedeln von 1466 hinabzudrücken — das Blatt ist gewiss später entstanden — und dabei ist nicht einmal anzunehmen, dass der Meister E.S. den Stich seinem Kunstgenossen, dem „Meister der Liebesgärten“, zur Kenntnisnahme und beliebigen Benutzung bei etwaigen Verlegenheiten zugeschiekt habe!

Der „kleine Liebesgarten“ (Nr. 16) ist nach einer Haute-lisse-Tapete gestochen, daher einheitlicher in der Komposition und überhaupt der beste der Stiche dieses Meisters.

Der „große Liebesgarten“ (Lehrs 17) aber verrät die Unfähigkeit des Stechers in jeder Beziehung am deutlichsten. Er hat keine Ahnung von der Gliederung des Körpers, von der menschlichen Bewegung und den statischen Gesetzen; die Stellung und Haltung seiner Figuren ist ganz unmöglich, und wenn man über den ersten eigenartigen Eindruck, den das aus verschiedenen Originalen zusammengeborgte Geräte hier macht, hinweggekommen ist, kann man nur über die Stümperhaftigkeit dieser Arbeit staunen.

Eine des öfteren schon konstatierte Voreingenommenheit für das Altertümliche verleitet uns aber leicht, die Unhöflichkeit und Unfähigkeit für ein Kriterium des Ehrwürdigen zu halten, da man glaubt, hier gehe die Kunst in den Kinderschuhen, — während der Stümper in Wahrheit niemals ordentlich gehen lernt. So täuschte uns die Roheit und Plumpheit gewisser Einblattdrucke und Blockbücher lange über ihr Alter; heute wissen wir ziemlich genau, dass sie gar nicht so alt sind wie sie aussehen; sie sind nur roh und unbeholfen!

Man erimere sich nur der hohen Vollendung der van Eyck und Memlinck, um sich gegenwärtig zu halten, von welcher Zeit wir sprechen und welche Höhe der Meisterschaft das künstlerische Können in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in den Niederlanden erlangt hatte. Man gedenke der kostbaren burgundischen Miniaturen, deren Durchbildung und Vornehmheit kein Mieris und kein Meissonier erreicht haben, um sich den Begriff der „Meisterschaft“ deutlich zu machen, und dann sehe man diese jämmerlichen Karikaturen des „Meisters der Liebesgärten“ an! Sie verhalten sich zu den Werken jener Zeit wie eine Kindertrompete zu einem Konzertflügel von Ehrbar; Musik machen allerdings beide.

Soviel über die Fähigkeit dieses Pseudo-Meisters; untersuchen wir noch, *wo* er zu Hause sein mag!

Dass seine Heimat in den Niederlanden gelegen haben mag, ist wohl anzunehmen, — denn er hat nach den obenerwähnten Miniaturen und mit Vorliebe nach niederländischen Motiven gearbeitet. Einzelne Umstände weisen ziemlich deutlich darauf hin, wo wir ihn zu suchen haben; natürlich dürfen wir ihm nicht vor 1418, sondern später, dreißig, vierzig Jahre später, suchen; dort, wo wir ganz ähnliche Bordüren finden, wo diese Form der Hörner-

haube als archaisirende Reminiscenz antritt, lange nachdem man sie zu tragen aufgehört hatte, dort finden wir auch dieselben technischen Unbeholfenheiten, die Umrisse der Figuren überall gleich kräftig ohne die geringste Nuancierung gezogen, dort finden wir aber vor allem auch die *schaalbreitartig quadrirten Vließten, die so charakteristisch sind für den Stecher der Liebesgärten*, dass er sie zu seinen Passionsbildern hinzufügte, obgleich die Originalminiaturen sie nicht aufweisen; und all das begegnet uns bei den ältesten holländischen Xylographen von Gonda und Utrecht, bei den Veldener und Leeu, in der Historie Hertogse Godevaerts van Bolsen und anderen holländischen Inkunabeln von 1480—1490, also mindestens um 30 Jahre später, als Lehren des Meister der Liebesgärten, wohl nicht lediglich aus Gefälligkeit für die Niederlande, thätig glaubt. Diese Epoche gestattet ihm auch die Benutzung der älteren Stiche des Meisters E.S. Der Meister der Liebesgärten ist bestimmt mit einem der holländischen Formschnyder vom Ende des 15. Jahrhunderts identisch.

ALFRED VON WÜRZBACH.

BÜCHERSCHAU.

Das Stilisiren der Tier- und Menschenformen.

Dargestellt von *Zdenko Ritter Schubert von Solhern*, dipl. Architekt und k. k. Professor an der deutschen technischen Hochschule zu Prag. Mit 146 Illustrationen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. IV und 220 S.

Ähnlich wie in seinem vor einigen Jahren erschienenen Werke: „Das Stilisiren der Pflanzen“ hat der Verfasser in tüchtiger pädagogischer Weise es glücklich zuwege gebracht, alte stilistische Grundsätze und ihre Erläuterung auch hier in einfacher und klarer Form wiederzugeben, wodurch das Werk allgemeinverständlich wird, so dass es als Lehr- und Hilfsbuch für Kunst- und Gewerbeschulen jedes Faches und vorzüglich auch für das Selbststudium zu empfehlen ist. Der Autor gliedert den Stoff des Werkes in zwei Haupttheile: Das Stilisiren der Tier- und Menschenformen *erstens* an strukturen Theilen, *zweitens* an neutralen Theilen der Architektur. In jenem Falle kommen besonders die fragenden Motive zur Besprechung, in diesem die menschliche und tierische Körperform als freie Endigung, als monumentaler Schmuck an Brunnen, Denkmalen u. dgl., dann in ihrer Verwendung zu rein dekorativen Zwecken, wie als Stuccaturen, als Grottesk-Wandmalereien etc. Was uns zur Komplettirung des handlichen Buches als Nachschlagebuch noch wünschenswert erscheint, ist ein genauer bibliographischer Anhang, der die wichtigsten für ein weiteres Studium der angeregten Fragen zu empfehlenden Spezialwerke anführen würde. Auch eine besser sprachlich-stilistische Bearbeitung des Textes ist für eine Neuauflage eine Forderung, die nicht unberücksichtigt bleiben darf.

R. Bk.

NEKROLOGE.

* * Der *Landschaftsmaler Eduard Schleich jun.*, ein Sohn des berühmten Begründers der Stimmungslandschaft in München, der, wie sein Vater, die Motive zu seinen Bil-

dern zumeist der Münchener Hochebene und dem bayerischen Gebirge entnahm, ist am 28. Oktober im 41. Lebensjahre in München gestorben.

* * Der *Tiermaler Gustav Metzger*, der sich vorzugsweise als Illustrator naturwissenschaftlicher Werke (Brehm's Tierleben, Ratzel's Völkerkunde u. a.) bekannt gemacht hat, ist am 29. Oktober zu Berlin im 54. Lebensjahre gestorben.

* * Der *polnische Geschichtsmaler Jan Matejko*, Direktor der Kunstschule in Krakau, ist daselbst am 1. November im 56. Lebensjahre gestorben.

* * Der *Landschafts- und Tiermaler Karl Bohner*, ein geborener Schweizer, ist am 30. Oktober in Paris im Alter von 84 Jahren gestorben. Er gehörte zu den ältesten Vertretern des paysage intime und schöpfte die Motive zu seinen Stimmungslandschaften zumeist aus dem Walde von Fontainebleau.

* * Der *Geheim-Regierungsrat Dr. Robert Dohm*, erster ständiger Sekretär der Berliner Kunstakademie, ist am 8. November in einer Heilanstalt bei Konstanz im 49. Lebensjahre gestorben.

S. M. Auf der Rückfahrt von einer Studienreise nach Grönland stürzte den 1. Oktober der dänische Seemaler *Carl Bosmussen* ins Meer und ertrank. Den 31. August 1841 zu Aerskjøbing geboren, studirte er als Jüngling an der Kunstakademie zu Kopenhagen, beteiligte sich dann fleißig an den jährlichen Ausstellungen und gewann bald als ein tüchtiger Vertreter seines Faches Ansehen. Ganz besonders haben seine mit reicher Staffage versehenen Bilder aus den arktischen Fahrwassern Beifall gewonnen; eins derselben, „Mitternacht bei Grönland“, gehört der Nationalgalerie zu Kopenhagen.

S. M. Der dänische Tiermaler Professor *Carl Bigh*, geboren 3. September 1827, ist den 19. Oktober zu Kopenhagen gestorben. Er war ein sehr produktiver Künstler, dessen fertig gemalte Waldinterieurs mit Hirschen sich immer der Aufmerksamkeit des Publikums erfreuen konnten; mehrere Proben befinden sich in der Nationalgalerie zu Kopenhagen.

PERSONALNACHRICHTEN.

Dr. *Max Schmidt*, Privatdozent an der technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg, hat einen Ruf als außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an die technische Hochschule zu Aachen erhalten und angenommen.

* * Dem *Portrait- und Genre-maler August Strypski* in Danzig ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. Aus *Berliner Kunstausstellungen*. In der Berliner Künstlerschaft hat sich eine neue, aus 31 Malern, Zeichnern, Radirern und Bildhauern bestehende Vereinigung gebildet, die am 29. Oktober mit einer in den Schulte'schen Räumen veranstalteten Sonderausstellung an die Öffentlichkeit getreten ist. Einen Namen hat die neue Vereinigung nicht gewählt; sie spricht in der mit einer Radirung von *Fridmann* geschmückten Einladung zur Besichtigung nur von „unserer ersten Ausstellung“, und diese erste Ausstellung lässt auch keinen engeren Zusammenhang zwischen den Mitgliedern, kein Streben nach einem gemeinsamen Ziele erkennen. Es müsste denn sein, dass das einzige Band, das diese Vereinigung zusammenhält, darin besteht, dass es jedem Vogel in dieser Vöhrre gestattet ist, sein Lied zu singen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Vielleicht

handelt es sich auch nur um einen durch Zufall zusammengekommene Künstlerklub, der die Mode mitmachen will und die Gründung braucht, um Studienvorräte in feierlicher Form zur öffentlichen Ausstellung zu bringen. Denn von den mehr als zweihundert Ölgemälden, Skizzen, Aquarellen, Pastell, Kreide, Feder- und Bleistiftzeichnungen, Radirungen und plastischen Kunstwerken sind fast zwei Dritteile Naturstudien, die zwar ein rühnliches Zeugnis von dem Fleiße auf Sommerreisen ablegen, aber als Ausstellungsobjekte von untergeordnetem Interesse sind, und mehr oder minder zweifelhafte Aetiologieversuche, die auch noch nicht reif für die Öffentlichkeit sind. Unter den Mitgliedern der Vereinigung befinden sich einige der tüchtigsten unter den jüngeren Künstlern Berlins, der Landschafts- und Tiermaler *Oskar Feuert*, der Porträtmaler *Hans Fechner*, der Marine- und Wildthiermaler *Willy Hamacher*, die Landschaftsmaler *Franz Hoffmann-Fallersleben*, *Otto Günther-Naumburg*, *Julius Westschel*, *Wilhelm Feldmann*, *Heinrich Kohort*, der Genre- und Tiermaler *Adolf Schlabitz*, die Bildhauer *H. Magnusson*, *Carl Bernerich*, *R. Felderhoff*, *H. Lott* und *H. Hidding*. Da sie viel mehr und besseres können, als sie hier ausgestellt haben, hätten sie klüger gefhan, zu warten, bis die neue Vereinigung imponirender auftreten konnte. Mit halbfertigen Unternehmungen wird das Ausstellungswesen immer mehr untergraben. — Die Kunsthandlung von *Ausler & Rathardt* hat alle erdenklichen Mühen aufgewandt, um eine Kollektivausstellung von Aquarellen, Pastellzeichnungen und Radirungen englischer Künstler zu veranstalten, aber ihrer Einladung sind nur etwa zwanzig gefolgt. Es scheint, dass die Liebe, die in Berlin allem englischen Wesen entgegengebracht wird, jenseits des Kanals keine Erwiderung findet — vielleicht, weil die Flächen der englischen Malereien und Radirungen in Berlin nicht mit Zwanzigmarkstücken bedeckt werden. Bei dieser eiligen Zurückhaltung sollte man eigentlich gleiches mit gleichem vergelten und eine mühsam zusammengebrachte Ausstellung ignoriren. Aber der Kunsthändler hat doch das Beste gewollt, und darum seien wenigstens seine Bemühungen anerkannt. Er hat am Ende die Genehmigung, dass in seinem Salon *Herbener, Hosen-Seymour, James Whistler, W. Crane, A. Legros, Sam J. Hudson* und *Robert Allan* vertreten sind, freilich mit Werken, die wenn man von den zahlreichen Radirungen absieht, nur skizzenhaft andeuten, was diese Leute wirklich können.

Breslau. *Museum schlesischer Alterthümer.* Die Organisation des hiesigen AltertumsMuseums hat vor kurzem eine durchgreifende Veränderung erfahren. In seiner Generalversammlung vom 12. Dezember v. J. beschloss der Verein für das Museum schlesischer Alterthümer, das bisher von einem Vorstandsmitgliede im Nebenamte verwalte Custodiat des Museums in ein besoldetes Hauptamt umzuwandeln. Nachdem die hierzu nötigen Statutenänderungen vorgenommen waren, wurde in der Generalversammlung v. 16. Oktober d. J. der bisherige Custos Dr. Johannes Soger vertragsmäßig abgelöst.

Breslau. *Von Klüger* veranstaltet vom 11. November ab eine große Ausstellung einer Reihe seiner Werke bei Lichtenberg Nacht, im Viktorialhaus. Darunter befinden sich außer der „Kreuzigung“ und der „Jahre blend“ sein neuestes Radirwerk „Brahms-Phantasie“, welches überhaupt hier zum erstenmal vor das Publikum kommt, und eine Halbfigur in farbigen Marmor „Salome“ sowie eine kleine Bronzeplastik und noch einige Ölgemälde. Auch von der Kgl. Hofkunsthandlung E. Arnold wird die Ausstellung von Werken des Vereins bildender Künstler Münchens „*Sezession*“ veranstaltet und zwar in Gestalt einer stetig wechselnden, ausschließlichen Sezessionistenwerke vorführenden Gemäldeaussstellung.

(5) *Die Schlussabrechnung der ersten Großen Berliner Kunstausstellung* gestaltet sich etwas anders, als früher mitgeteilt worden war. Danach beliefen sich die Einnahmen aus Eintrittsgeldern auf 250 000 M., und für die gleiche Summe wurden Kunstwerke verkauft. Der Reingewinn betrug 62 000 M. Davon kamen zunächst satzungsgemäß 5000 M. auf die Unterstützungskasse des Vereins Berliner Künstler und 2000 M. auf den Düsseldorfer Künstlerunterstützungsverein. 3000 M. wurden für Baulichkeiten veranlagt. Der Überschuss belief sich demnach auf 52 000 M., von denen die eine Hälfte der Kasse des Vereins Berliner Künstler zufällt, während die andere Hälfte an die Akademie übergeht, die dafür auf der nächsten Ausstellung Kunstwerke anzukaufen hat.

Ausstellungen in der „New Gallery“ in London. Angenehmlich tagt in den Räumen der „New Gallery“ das Kunstgewerbe. Diese Ausstellung trägt einen eigenartigen Charakter aus dem einfachen Grunde, weil die ersten Künstler Englands sich nicht nur indirekt hierbei, oder durch die Leitung des Unternehmens ausgezeichnet haben, sondern ihre direkte Betätigung durch Entwürfe u. s. w. bekundeten. Diese Ausstellung, welche nur noch kurze Zeit dauern wird, soll alsdann durch eine sehr umfassende Winterausstellung abgelöst werden. Zu letzterer werden bereits die Vorarbeiten getroffen und auch geeignete Beistauer des Auslandes gern und dankbar entgegengenommen. Es handelt sich darum, die gesamte Kunstleistung Italiens von Anfang des 14. bis Mitte des 16. Jahrhunderts zu veranschaulichen. Die Ausstellung soll die Schulen von Florenz, Rom, Mailand und Pisa umfassen, während die Kunst Venedigs und der ihr verwandten Richtung für eine Sonderausstellung vorbehalten bleibt. Es gibt daher nicht nur Bilder zu diesem Zweck zu vereinigen, sondern auch Skulpturen in Marmor, Terracotta, Holz und Elfenbein, Bronzen, Münzen und Medaillen. Ja die Ausstellung soll eine so vollständige sein, dass nachstehende Zweige gleichfalls vertreten sein werden: Bücher, Manuskrifte, Miniaturen und Einbände, Gold- und Silbersachen, Gemmen und Enails. Außerdem Erzeugnisse der Kunsttöpferei, Stickereien, Tapissereien, Spitzen und Handarbeiten sind bereits in vorzüglichen Exemplaren zugesagt. Endlich gelangen noch zur Ausstellung Kupferstiche, Metallwerke, Rüstungen und Möbel. Die Direktoren der New Gallery hoffen auf diese Weise doch Nebeneinanderstellen aller Kunstzweige die bestmögliche Übersicht und Schilderung der betreffenden Kunstperiode geben zu können. ♂

London. *Die Vereinigung der schottischen Künstler.* Ein kurzer Aufenthalt in Edinburgh machte es mir möglich, die Ausstellungen der „Modernen und Jungen“ daselbst zu besuchen. Diese zweite Ausstellung der noch jungen, aber unternehmenden Gesellschaft wurde am 20. October in der schottischen Königl. Akademie eröffnet. Der vornehmliche Zweck der Gesellschaft besteht darin, jüngere Künstler anzuregen, mehr Originalwerke und solche von wahrhafter Bedeutung zu schaffen, gleichzeitig aber durch Ausstellungen den Mitgliedern Gelegenheit zu geben, ihre Leistungen dem Publikum vorzuführen. Als Präsident steht an der Spitze des Unternehmens der Marquis von Huntly. In zweiter Linie besteht die Absicht, bei den jährlichen Ausstellungen interessante und vorbildliche Werke der verschiedenen modernen Schulen aller Länder zur Ansicht zu bringen. Beide Aufgaben ergänzen sich nicht nur, sondern die letztere dient auch dazu, die erstere wesentlich zu fördern und außerdem größere Anziehungskraft auf das Publikum auszuüben. Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, als auch dem der Eintracht zwischen den „Alten“ und den „Jungen“

kann die Ausstellung als ein entschiedener Erfolg betrachtet werden. Sie enthält vorzügliche Werke von Millais, Pettie, Alma Tadema, Albert Moore, Swan, Colin Hunter, Graham und Gemälde anderer Leuchten der englischen Kunst. Auch befindet sich ein kleines, aber brillantes Aquarell von Turner daselbst; ferner charakteristische Beispiele von Constable und David Cox. Die schottische Schule der jüngsten Vergangenheit ist vertreten durch Scott Lauder, Paul Chalmers und Sam Bough. Ein wichtiges Glied der Ausstellung bilden die Beispiele der romantischen und progressistischen Schule Frankreichs. Den Ehrenplatz nimmt „Beppino“ von Duran ein; dies ausgezeichnete Werk ist reich in der Farbe, fesselnd durch die Komposition und durch die wahrheitsgetreue Wiedergabe kindlicher Schlichtheit. Außerdem befinden sich vier Pastellarbeiten von Millet auf der Ausstellung, einschließlich seines „Hirtin“ und einer zarten, pathetischen Transkription seiner berühmten „Angelus“. Unter den drei Corots ist „La Route“ besonders hervorzuheben. Ebenso sind gute Arbeiten von Daubigny, Jules Breton und Rousseau vorhanden. Von andern fremden Meistern wurde Josef Israels, Maris und Monticelli große Aufmerksamkeit geschenkt. Ein sehr beachtenswertes und harmonisches Bild von Aman Jean betitelt sich „eine Dame in Rot“. Dieses Gemälde wird durch seine seltene Einfachheit die Methode der Progressisten den jüngeren Künstlern Schottlands am leichtesten verdolmetschen. Die Arbeiten der jüngeren Schotten verdienen in der Hauptsache volles Lob, da sie ein sehr ernstes und zielbewusstes Streben bekunden. Die Impressionisten der Schule von Glasgow, so namentlich John Lavery, James Guthrie, A. Walton, Grosvenor Thomas und John Teriss bekunden einen glücklichen Fortschritt durch Vermeiden oder Abtönen der ihnen häufig von der Kritik vorgeworfenen Exzentrizität. Diejenigen Schotten, welche mehr den älteren Grundsätzen huldigen, haben jedenfalls durch ihre eingesandten Arbeiten bewiesen, dass sie bestrebt sind, ihre Ideale zu verwirklichen. So haben Robert Noble, Herdman, Michie, Allan Stewart und Miss Mac Ritchie recht empfehlenswerte Bilder ausgestellt. Als ein erfreuliches und gewiss der Nachahmung wertvolles Faktum kann berichtet werden, dass die schottische Akademie jede Richtung der wirklichen Kunst respektiert. Die schottischen Akademiker haben es deshalb nicht verschmäht, auch auszustellen und durch ihre gleichzeitige Besichtigung zum allgemeinen Erfolg des Unternehmens und zur besonderen Ermunterung der „Jungen“ beizutragen. Dies gilt hervorragend von D. McKay, R. Alexander, Campbell, Noble, Robert McGregor und Martin Hardie. Einige schöne und gut verteilte Skulpturen in den Galerien verleiht der Ausstellung erhöhten Reiz. Unter den Bildhauern zeichnen sich aus: G. Frampton, W. Pomeroy und Onslow Ford. Die Ausstellung gewährt den Vorzug der Beschränkung auf nur 505 Nummern, so dass der Besucher Zeit und Muße zu eingehender Betrachtung finden kann. ♂

London. Jahresbericht des British Museum. Der mit dem 31. März 1893 abschließende Jahresbericht des British Museum ist erschienen und giebt genaue Auskunft sowohl über den Besuch des Kunstinstituts, als auch über den Zuwachs und die Anordnung der Kollektionen. Im vergangenen Jahre besuchten 517 929, im Vorjahre 474 765 Personen das Museum bei Tage; gleichfalls ist eine kleine Vermehrung der Abendbesucher zu verzeichnen. Die Durchschnittszahl der Tagesbesucher beträgt 1900, die der Abendbesucher 130 Personen, so dass die Totalsumme auf 558 548 kommt, die höchste, welche bis jetzt überhaupt zu registriren war. Dagegen hat sich die Anzahl der Besucher der

großen Leschalle im Museum, des sogenannten „Reading Room“, etwas verringert, nämlich von 198310 im Jahre 1892 auf 197 984 Personen dieses Jahres, so dass die Durchschnittsziffer sich auf 654 stellt. Trotzdem wurden im letzten Jahre 1366 596 Bücher, während des Jahres 1892 nur 1 229 720 gedruckte Werke und Manuskripte verlangt. Obgleich die bisherige Abendbeleuchtung der Leschalle eine vollständig ausreichende war, so hat sich dennoch die Verwaltung entschlossen, die einzelnen Lese- und Schreibplatte durch 200 kleinere elektrische Lampen zu erleuchten, welche ein sehr geeignetes und zugleich angenehmes Licht verbreiten. Die wichtigsten Bereicherungen der verschiedenen Sammlungen sind bereits im Laufe des Jahres von der „Kunstchronik“ erwähnt worden, so namentlich die Abdrücke der persischen Altertüner von der Expedition Mr. Cecil Smith's, das „Storza-Gebetbuch“ und der Karton von Michelangelo, endlich ist noch der sogenannte „Velasco-Becher“ hervorzuheben, der für 10 000 £ angekauft wurde, die durch freiwillige Beiträge aufgebracht wurden. Dieses Juwel der Goldschmiedekunst stammt aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, gehörte ursprünglich den französischen Königen, kam dann in die englische Schatzkammer, wurde von Jakob I. dem spanischen Gesandten Velasco geschenkt und gelangte endlich nach den wunderbaren Schicksalen wieder in englischen Besitz zurück. Der Pokal besteht aus reinem Golde und Perlen, geschmückt mit Emails, welche Szenen aus dem Leben der heiligen Agnes darstellen. Außerdem trägt der Becher eine lateinische Inschrift. ♂

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Prof. Dr. Dörpfeld, der erste Sekretär des kaiserlich-deutschen Archäologischen Instituts in Athen, beabsichtigt seine Ausgrabungen in Troja im nächsten Frühjahr wieder aufzunehmen, wozu ihm eine finanzielle Unterstützung von seiten des deutschen Kaisers zugesagt worden ist.

VERMISCHTES.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste in Berlin. Wegen der Neugestaltung der Großen Berliner Kunstausstellungen, die ein gemeinschaftliches Unternehmen der Akademie und des Vereins Berliner Künstler geworden sind, kann der übliche Jahresbericht der Akademie nicht mehr im Ausstellungskatalog erstattet werden. Zum Ersatz dafür hat die Akademie beschlossen, jährlich eine „Chronik der Königlichen Akademie“ als selbständige Schrift herauszugeben. Die erste dieser Chroniken, die den Zeitraum von 15. Mai bis zum 1. Oktober 1893 umfasst, ist anfangs November erschienen. Sie bietet zunächst einen Überblick über den gesamten Personalbestand beider Abteilungen der Akademie und verzeichnet dann die während des genannten Zeitraums eingetretenen Veränderungen des Personalbestandes durch Wahlen, Ernennungen, Todesfälle u. s. w. Die zweite Abteilung ist der Verwaltung und die dritte den Unterrichtsanstalten des Instituts gewidmet. Obwohl die Mitteilungen, die die Chronik enthält, schon im einzelnen durch die Tagespresse bekannt geworden und auch in der „Kunstchronik“ verzeichnet worden sind, ist ihre Sammlung doch sehr dankenswert. In weiteren Kreisen noch nicht bekannt geworden ist die Mitteilung, dass der Senat die Absicht hat, fortan gelegentlich unter seiner Kontrolle Ausstellungen, vornehmlich Spezialausstellungen zu veranstalten, die in erster Linie lehrhaft zu wirken bestimmt sind. Zu diesem Zwecke sind im vergangenen Sommer die nach den

Linden zu gelegenen Ausstellungssäle (Ursaal, Langer Saal, Linden-Korridor) einer Erneuerung unter Leitung des Baurats Wallot unterzogen worden, wodurch im Centrum der Stadt ein bequemes gelegenes und würdiges Lokal für kleinere und Eliteausstellungen geschaffen worden ist. Wie verlautet, wird die erste dieser Ausstellungen noch vor Ablauf dieses Jahres stattfinden. Sie soll nur Werke von Mitgliedern der Akademie enthalten.

Wegen ungleich an dem Heidelberg'schen veralteter Bauarbeiten wurden kürzlich in einem anonymen Artikel der „Straßburger Post“ schwere Vorwürfe gegen die badische Regierung erhoben. Darin war behauptet worden, man habe von Karlsruhe aus die Absicht, die 32 Figuren des Otto Heinrichs- und Friedrichsbau's kopieren und diese Kopien in Zukunft die Standplätze der ehrwürdigen Originale einnehmen, letztere aber in ein Museum nach Karlsruhe wandern zu lassen. Da auch andere Tagesblätter diese Behauptung weiter verbreitet haben, so hat sich der Vorstand der Großherzoglich. Baudirektion, Baudirektor Prof. Dr. J. Durm, zu einer Berichtigung in der „Badischen Landeszeitung“ veranlaßt gesehen, von der er dem „Centralblatt der Bauverwaltung“ unter Beifügung einiger weiteren, den Sachverhalt betreffenden Mitteilungen Kenntnis giebt. Hiernach ist das Ergebnis der Verhandlungen der seinerzeit von dem Großherzoglichen Ministerium der Finanzen einberufenen Kommission für die Erhaltung oder Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses seitens der Regierung den Mitgliedern der Kommission gegenüber als streng vertraulich bezeichnet gewesen. Trotzdem sickerte so manches für das große Publikum durch. Andererseits hatte der Heidelberger Schlossverein in seinem „Neunten Bericht vom März 1892 an seine Mitglieder“ die Beschlüsse der Kommission den Wortlaut nach abgedruckt und bekannt gemacht. Sie sind danach wie folgt gefaßt: „1. Eine vollständige oder teilweise Wiederherstellung des Schlosses kommt nicht in Betracht. 2. Die vorzunehmenden Arbeiten müssen bis in die kleinsten Teile auf Erhaltung des Bestehenden gerichtet sein. Erneuerungen sollen erst dann vorgenommen werden, wenn das Bestehende vollständig oder schon soweit zerstört ist, dass eine Ausbesserung ausgeschlossen erscheint. Dieser Satz betrifft nicht nur das rein Bauliche, sondern auch den künstlerischen Teil der Ruine, sowohl Ornamente als die figurliche Darstellungen. 3. Als erstes Erfordernis ist zur Erhaltung der Bauwerke eine sachgemäße Abführung der Grund- und Tagewässer zu bezeichnen. 4. Dieser Maßregel würde sich die Sicherung aller Mauerteile gegen Witterungseinflüsse durch entsprechende Aufgängen, Abdeckungen und Verstärkungen u. dgl. anzuschließen haben. 5. Es empfiehlt sich, den plastischen Schmuck des Schlosses in den westlichen Teilen jetzt schon abzuformen, damit bei eintretender völliger Zerstörung der Originale zuverlässige Vorbilder für die Erneuerung vorhanden sind. Dabei ist für eine gesicherte Aufstellung und dauernde Erhaltung der Abgüsse Sorge zu tragen. 6. Der Schlosshof ist für Fahrverkehr zu schließen und in der gärtnerischen Ausstattung mit dem Charakter seiner baulichen Umgebung mehr in Einklang zu bringen, unter Wiederaufrichtung des alten Springbrunnens. 7. Die an den Bänken wuchernde Vegetation ist an allen Stellen zu entfernen, wo künstlerisch ausgebildete Bauteile dadurch verdeckt sind, ebenso wo sie die Substanz des Bauwerkes augenfällig gefährdet, dagegen an Stellen zu belassen, wo dies aus landschaftlichen Rücksichten geboten erscheint. Dies letztere bezieht sich besonders auf den die Festungswerke umziehenden Eichen. 8. Die Erscheinung der Schlossruine von außen, besonders von Osten her, wird durch den

Baumwuchs von Jahr zu Jahr mehr beeinträchtigt. Hier ist der Überwucherung beizeiten in geeigneter Weise Einhalt zu thun, jedoch unter sorgsamster Wahrung der Schönheit der Baumanlagen an sich.“ Im Anschluss an diese Bestimmungen hatte die Großherzogliche Regierung eine Anforderung von 250 000 M. in den Staatshaushalt eingestellt, welcher Betrag von der Ständekammer genehmigt wurde und zunächst für die unter 3 geforderte Entwässerungsanlage sowie für die unter 1 und 5 verlangte Wiederherstellung bzw. Abformung der Figuren am Friedrichs- und Otto Heinrichsbau Verwendung finden soll. Die Abformung der Figuren in Gips wäre nach den Erhebungen mit aufgewöhntlich hohen Kosten verknüpft gewesen und auch mit Rücksicht auf den Zustand der Figuren nicht gut zulässig, sollten diese nicht aufs Spiel gesetzt werden, und so entschloss man sich dazu, die sämtlichen Figuren von ihren Standorten herabzunehmen und unmittellbar in Stein nachbilden zu lassen. „Die neuen Kopien“, so schreibt Durm, „werden den Beschlüssen gemäß in einem Gelasse des Heidelberger Schlosses eine gesicherte Aufstellung finden, während die alten ausgebesserten, verkiteteten und verklammerten“ Herren ihren alten Standpunkt, wenn überhaupt noch möglich, wieder einnehmen sollen. Segnet einer derselben früher oder später das Zeitliche, so wird ihm ein Nachfolger in den vorhandenen Kopien erstehen.“

Die Ruinen von „Ang-Kor“. Die jüngsten politischen Begebenheiten haben die Aufmerksamkeit auf den großen, zwischen Cambodja und Siam gelegenen See „Toule-Sap“ gelenkt, sowie auf die beiden siamesischen Provinzen, Ang-Kor und Baltonbong, welche ersteren begrenzen. Vor kurzem brachte der „Progres de Saigon“ einen Bericht mit Illustrationen über den See, die beiden genannten Provinzen und über die berühmten Ruinen von „Ang-Kor“. Dieser Gebietsteil liegt nördlich von Cochinchina, zwischen Siam, dem Ocean und den wenig ertorschten Laos-Distrikten. Das Land ist jetzt nur schwach bevölkert, obgleich in früheren Zeiten dort ein Volk wohnte, welches einen großen Namen im Orient besaß und durch eine Reihe berühmter Regenten beherrscht wurde. Der genannte See wird während der Regenzeit durch einen Nebenfluss des Mekong (Meh-Kong) oder Kambodscha gebildet und jener kann abfließen durch große Dampfschiffe befahren werden, welche nach Siemreap, an die Nordspitze des Sees gehen, nahe bei den Ruinen von „Ang-Kor“, den bedeutendsten Überresten der „Khmer“-Civilisation. Der erwähnte Binnensee führt auch vielfach auf neueren Karten den Namen „Bin-ho“, wie denn überhaupt die Schreibweise und Aussprache der dortigen geographischen Namen eine sehr verschiedene ist. Diese Ruinen wurden von den Spaniern und Portugiesen 1564 entdeckt und zuerst in einem in Barcelona im 17. Jahrhundert erschienenen Werke beschrieben. Chinesische Berichte sind aber aus einer weit früheren Periode vorhanden, aus dem 13. Jahrhundert, und diese wurden durch Abel Rémusat veröffentlicht. Sie enthalten Beschreibungen der beiden berühmten Tempel von „Ang-Kor-Wat“ und „Ang-Kor-Thôm“, die sicher mit den heutigen Ruinen als identisch zu bezeichnen sind. Die beiden Hauptstädte Kambodschas wurden 1357 von dem siamesischen König Ramathibodi vollständig zerstört. Auch diese vernichteten Orte führen in der Beschreibung verschiedener Gelehrten in der Orthographie etwas voneinander abweichende Namen, obgleich über die Identität selbst kein Zweifel herrscht, so z. B.: „Nakon-Vat“ und „Nakhon-Tom“. Die gedachten Bauwerke sind von deutschen und französischen Forschern beschrieben worden, so namentlich von Bastian „Die Völker des östlichen Asien“, und von Moura „Le

royaume du Cambodge“. Ebenso bemerkt Mouhot, der das betreffende Land 1862 untersuchte, dass diese Ruinen das erhabenste Monument des gesamten Altertums in Asien seien. Neuerdings ist ein prachtvolles Werk über denselben Gegenstand von Fournereau herausgegeben. „Ang-Kor-Wat“ ist die große Königspagode und die besterhaltene Ruine aller Bauüberreste des einst mächtigen Khmer-Volkes. Der Raum, den die Pagode einnimmt, beträgt über eine englische Meile in der Länge und die Breite ist beinahe ebenso groß. Zahlreiche Türme, breite Terrassen, viele Nebentempel, Tiere, Figuren in phantastischer und mythologischer Form, Galerien und Kolonnaden füllen die große Fläche. Auf den Steinen und Blöcken sind die verschiedensten Szenen eingemeißelt, oder dieselben sind bemalt. „Ang-Kor-Thöm“, welches einige Meilen davon entfernt liegt, ist noch älteren Datums; dasselbst befinden sich auch die Überreste der alten Khmer-Hauptstadt Preathong. Diese aber hat der Wald bereits überwuchert, da die Zweige der Rieseneibäume aus den Bögen und Gewölben herausschauen. Säulen, Pfeiler, umgestürzte Mauern und Basreliefs sind schon halb verdeckt. Die Fragmente enthalten die Darstellung der Nationalbelustigungen, heilige Ceremonien und historischer Begebenheiten aus der Khmer-Periode. Den beiden genannten Hauptmonumenten reihen sich Hunderte jeden Genres an, die weit über das Land zerstreut sind und schon heute fast in einem Urwalde stehen. In nicht zu langer Frist wird dieser jede sichtbare Spur der kolossalen Ruinen verwischt und verdeckt haben, es sei denn, dass die jüngsten Ereignisse einiges Leben in die dortige Gegend brächten und namentlich Anlass zur Abholzung der überaus wertvollen Teak-Waldungen bieten sollten. ☿

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a/M. Am Montag den 20. November kommt die Gemäldesammlung des verstorbenen Herrn Chr. Fr. Enders

durch *R. Baugel* zur Versteigerung. Der soeben erschienene Katalog enthält 87 Nummern.

Köln a. Rh. Am 29. November d. Js. und an den folgenden Tagen bringt die Firma *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) eine wertvolle Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse des verstorbenen Königs Ferdinand von Portugal, Herzogs zu Sachsen zur Versteigerung. Dieselbe enthält meist hervorragende Stiche, Radirungen und Holzschnitte von den ersten Meistern aller Schulen. Die Sammlung ist besonders reich an Radirungen *Rembrandt's* (112 Nummern) und der anderen niederländischen Maler und Radirer; sie enthält ferner das fast komplette Werk von *Marime Lalanne*, durchgehends Delikationsexemplare vorder Schrift. Zu nennen sind von Deutschen *Albrecht Dürer* und *Wenzel Hollar*, *G. F. Schmidt* (fast vollständig) u. a. m., aber keine Nation ist unvertreten. Der äußerst geschmackvoll ausgestattete Katalog enthält 3305 Nummern und steht Interessenten zur Verfügung.

Berlin. Am 27. November d. Js. kommt in *R. Lepke's* Kunstauktionshause die Bibliothek des verstorbenen Herrn Professor Dr. Paulus Kassel, in der eine Anzahl wertvoller Werke über Kunst enthalten sind, zur Versteigerung. Ferner am 21. November wertvolle Ölgemälde und Aquarelle hervorragender deutscher und französischer Meister; und am 23. November der künstlerische Nachlass *Cr. E. Biermann's*. Die Kataloge sind soeben erschienen.

Leipzig. Soeben erschien der Antiquariatskatalog Nr. 123; der Firma *K. W. Hiersmann*, der die Bibliothek des verstorbenen Professors *Dr. F. Wieseler* in Göttingen, und zwar die Werke über Archäologie, antike Kunst, Mythologie, Numismatik, Gemmen, Epigraphik enthält. Derselbe enthält 2294 Nummern, darunter ein komplettes Exemplar der Zeitschrift für bildende Kunst alte Folge, Band 1—24, zum Preise von 380 M. Der Katalog steht Interessenten zur Verfügung.

Inserate.

Kupferstich - Auktion zu Köln.

Am 29. November 1893 und die folgenden Tage gelangt bei dem Unterzeichneten zur Versteigerung die hochbedeutende Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse

[754]

Sr. Majestät

des Königs Ferdinand v. Portugal.

Dieselbe enthält Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Handzeichnungen fast aller Schulen des XV.—XIX. Jahrh. in den seltensten und prachtvollsten Abdrucksgattungen, dabei:

St. della Bella, Braquemond, v. d. Bruck, Cabott, Callot (f. komplett), *L. de Deyster, Dreux, Jac. Duc, J. de Fy, J. A. Dierck, Tappesini-Bertoni, J. Duran, E. Estienne, G. E. Eitelbach, Jan Fyt, H. Goltzius, F. Goussier, Joz. van den Hecke, Wenzel Hollar, Ch. E. Jacques, Janson, J. A. Klein* (f. komplett), *P. e. Leau, Marime Lalanne* (f. komplett), *Fr. Landonio, Dirk Maas, K. Nodding, P. Pontius, P. Pöhl, R. Rembrandt, J. H. Roos, G. F. Schmidt* (f. komplett), *Dirk Stoop, J. Snydlerhoff, P. Trissonnier, J. Veprassat u. v. a.*

Der reich ausgestattete Katalog (3305 Nummern) ist zu beziehen von

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch *Rudolf Baugel* in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]



Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Radirungen.

Alphons. Th., Haidelandschaft. Originalradirung. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 5.— (Druck in zwei Farben.)

Meyer-Basel, L. Th. Von oben. Originalradirung. Drucke vorder Schrift auf Chinapapier M. 2.— (2. Preis der Radirungskonkurrenz.)

Liebermann, Max. Im Garten. Radirung von *A. Krüger*. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.—

Liebermann, Max. Gerhard Hauptmann. Heliogravure, Drucke mit Faksimile auf Chinapapier M. 2.—

Bouguereau, W. A. Amor und Psyche. Radirung v. *H. Wörle*. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.—



Ölgemälde
restauriert von
Dr. Reutner's Restaurator-Rehaus.
In allen Fällen gründliches Versahren
Paris-St. France.
Schminke & Comp. Busseldorf

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Wettbewerb

um den Preis der zweiten Michael-Beer'schen Stiftung
für Kupferstecher für das Jahr 1894.

Ausführliche Programme, welche die Bedingungen der Zulassung zur Konkurrenz enthalten, können von der unterzeichneten Akademie der Künste, dem hiesigen Künstlervereine, von den Kunstakademien zu **Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Kassel, München, Wien**, den Kunstschulen zu **Stuttgart** und **Weimar**, sowie dem **Staedel'schen Kunstinstitute** zu **Frankfurt a. M.** bezogen werden.

Berlin, den 23. Oktober 1893.

Der Senat der
Königlichen Akademie der Künste, Sektion für die bildenden Künste.
C. Becker. [755]

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Wettbewerb

um den Preis der ersten Michael-Beer'schen Stiftung
für Maler jüdischer Religion für das Jahr 1894.

Ausführliche Programme, welche die Bedingungen der Zulassung zur Konkurrenz enthalten, können von der unterzeichneten Akademie der Künste, dem hiesigen Künstler-Vereine, von den Kunst-Akademien zu **Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Kassel, München, Wien**, den Kunstschulen zu **Stuttgart** und **Weimar**, sowie von dem **Staedel'schen Kunst-Institut** zu **Frankfurt a. M.** bezogen werden.

Berlin, den 23. Oktober 1893.

Der Senat der
Königlichen Akademie der Künste, Sektion für die bildenden Künste.
C. Becker. [756]

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Die Wettbewerbe um den großen Staatspreis finden im Jahre 1894
auf den Gebieten der **Bildhauerei** und der **Architektur** statt.

Ausführliche Programme, welche die Bedingungen der Zulassung zu diesen Wettbewerben enthalten, können von der unterzeichneten Akademie der Künste, dem hiesigen Künstlervereine, sowie von den Kunstakademien zu **Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Kassel, Königsberg i. Pr., München** und **Wien**, den Kunstschulen zu **Stuttgart** und **Weimar**, dem **Staedel'schen Kunstinstitut** zu **Frankfurt a. M.**, endlich auch von den Technischen Hochschulen Deutschlands bezogen werden.

Berlin, den 23. Oktober 1893.

Der Senat der Königlichen Akademie der Künste,
Sektion für die bildenden Künste.
C. Becker. [757]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Handbuch der ORNAMENTIK

von Franz Sales Meyer.

Vierte Auflage. Mit 3000 Abbildungen
auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9.—,
geb. M. 10.50.

Kupferstichsammlern

stehen Exmpl. meines soeben erschienenen

Kunstlagerkataloges XIX.

worin 1878 Nummern Radirungen, Kupfer-
stiche, Holzschnitte etc. alter und neuer
Meister mit deren Verkauftspreisen ver-
zeichnet sind, zu Bestellungen daraus auf
Wunsch zu Diensten. [742]

Dresden, November 1893.

Franz Meyer, Kmnhändler,
Seminarstraße 13
(neue Hausnummer statt der früheren Nr. 7).

Jacob Burckhardt's

Cicerone.

= 6. Auflage. =

Auf verschiedentlich geäußerten
Wunsch habe ich mich veranlasst
gesehen, das alphabetisch nach
Städten geordnete, eine bequeme
Übersicht bietende

Register

zum 2. Teile, Mittelalter und Neue
Kunst, des „Cicerone“, auch

mit Papier durchschossen

herstellen zu lassen.

Der Preis eines durchschossenen
Exemplars des Registers ist 4 Mk.,
der Preis des ganzen Werkes er-
höht sich bei durchschossenem
Register um 1 Mk., also geb. von
16 auf 17 Mark.

Das Register ist bei dieser neuen
Auflage mit den zur Orientierung
in Museen, Kirchen und Kunst-
sammlungen größeren Umfangs
nötigen Vermerken versehen und
kann als bequemer Führer in der
Brusttasche mitgeführt werden.

E. A. Seemann in Leipzig.

Inhalt: Der Meister der Liebesgärten. Von A. v. Wurzbach. — Das Stilisiren der Tier- und Menschenformen. Von Schubert von Solderen. — E. Schleich jun. †; G. Mitzel †; J. Matejko †; K. Bodmer †; Dr. R. Dohme †; C. Kassmann †; C. Bogh † — Dr. M. Schmid; A. Stryowski. — Aus Berliner Kunstausstellungen; Museum schlesischer Altertümer in Breslau; Ausstellungen in Dresden; Max Klinger und die Münchener Sezession; Die Schlussabrechnung der ersten großen Berliner Kunstausstellung; Ausstellungen in der New Gallery in London; die Vereinigung der schottischen Künstler; Jahresbericht des British Museum; Ausgrabungen in Troja. — Chronik der Königlichen Akademie der Künste in Berlin; Angelegenlich an dem Heidelberg'schen Schlosse verübte Barbareien; Die Ruinen von Angkor. — Versteigerung bei R. Bangel in Frankfurt a. M.; Versteigerung der Kupferstichsammlung des Königs von Portugal durch J. M. Heberle in Köln; Versteigerungen durch R. Lepke in Berlin; Katalog Nr. 123 von K. W. Hiersemann in Leipzig. — Inserate.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 6. 23. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ROBERT DOHME †.

Wenige Wochen nach dem Antritt eines einjährigen Urlaubs, der ihm zur Stärkung seiner schwankenden Gesundheit bewilligt worden war, am 5. November, ist Robert Dohme in einer Heilanstalt bei Konstanz an Herzlähmung gestorben, vielen unerwartet, die ihm noch im Sommer als häufigem Besucher der Großen Kunstausstellung und des Ausstellungsparks, anscheinend im Besitz voller körperlicher Rüstigkeit, begegnet waren. Seine näheren Freunde wussten freilich, dass sein Leben eigentlich ein unablässiges Ringen mit dem Tode war, dass die hohe breitschulterige Gestalt im Widerspruche zu der Kraft des Odems stand, der sie nur mühsam aufrecht erhielt. Oft hat er den Tod, der ihm in verschiedener Gestalt nahe getreten war, überwunden. Ein Lungenleiden, das ihn schon als Jüngling heimgesucht, war, dank einem häufigen Aufenthalt im Süden und in Kuranstalten, zum Stillstand gekommen. Dann plagten ihn jahrelang asthmatische Beschwerden, und endlich bildete sich eine Herzkrankheit aus, der er im 49. Lebensjahre erlegen ist.

Trotz dieses frühen Abschlusses ist sein Leben so wechselvoll, so reich an auf- und niedersteigenden Wellenbewegungen gewesen, wie es kein zweiter seiner Fachgenossen in einem gleichen Zeitranne durchlebt hat. Seine äußeren Lebensverhältnisse hatten ihm freilich den Weg durchs Leben leichter gemacht als vielen anderen. Als Sohn eines Beamten des kgl. Hofmarschallamtes, des jetzigen Geh. Regierungsrats und Direktors des Hohenzollernmuseums Dohme, der noch heute rüstig seines Amtes waltet.

am 17. Juni 1845 in Berlin geboren, wendete Robert Dohme, vielleicht unter dem Einfluss der Umgebung, in der er aufwuchs, der düsteren Treppen und Wandelgänge, der prächtigen Festsäle und der prunkenden Außenarchitektur des alten Königsschlusses an der Spree, seine erste künstlerische Neigung dem Baufach zu. Er wollte Baukünstler werden und begann auch theoretische Studien auf der Berliner Bauakademie; aber bald gewann die Liebe zur Wissenschaft Überhand in ihm. Vielleicht stellte sich auch frühzeitig der Maler ein, der ihm zum Bewusstsein führte, dass sein Körper nicht den Anstrengungen eines praktischen Berufs gewachsen wäre. Er ging zum Studium der Kunstwissenschaft über, aber immer unter der Ägide der Baukunst, die das erste und das letzte Ziel seines Strebens gewesen ist. Die Dissertation, die ihm 1868 die Doktorwürde der Universität Göttingen einbrachte, behandelt die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland während des Mittelalters, und der letzterlitterarische Plan, der seinen immer regen Geist beschäftigte, war eine Geschichte des menschlichen Wohnhauses von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart.

Der Zwiespalt zwischen Wollen und Vollbringen ist durch sein ganzes Leben hindurchgegangen, nicht aus Mangel an Wissen, sondern aus Mangel an physischer Kraft, und dazu kam noch der schnelle Wechsel in seinen äußeren Stellungen. Nach seiner Promotion machte er längere Studienreisen in Italien, die vornehmlich seinen Sinn für feinere Stilunterschiede schärften und seinen Geschmack flüstereten. Durch diese Reisen war er mit 26 Jahren, als

er, nach Berlin zurückgekehrt, mit der Verwaltung der kgl. Hausbibliothek im Schlosse betraut wurde, so gefördert worden, dass ihm die Schäden und Schwächen der damals üblichen Kunstpflege in Wissenschaft und Praxis nicht verborgen bleiben konnten. Sein Posten war aber ein verlorener. Die kgl. Hausbibliothek ist leider nur ein totes Kapital, aus dem keine neuen Schätze gewonnen werden, und Dohme litt, trotz des zierlichen, fast koketten Heims, das er sich in seiner Dienstwohnung, im Flügel an der Spree, geschaffen hatte, unter dem Druck eines Amtes, das kein Amt war, weil es keinen Raum zur Bethätigung einer Manneskraft bot. Er hätte vielleicht darin längere Ruhe gefunden, wenn er nicht seine Gattin nach kurzer Ehe verloren hätte. Er wollte schon damals unwohnliche Turmgemächer und ähnliche Räume durch die intime Kunst der Rokokodekoration zu Schmuckkästchen umwandeln; aber die Leistungsfähigkeit des modernen Kunstgewerbes bot ihm viel Anlass zum Verdruß und zur Kritik, die frohlich immer in humane Formen gekleidet war. Nur im intimen Kreise brauchte er Ausdrücke, die den Nagel auf den Kopf trafen, aber nicht druckfähig sind.

In den Jahren 1871 und 1875 war die stille Schlosswohnung am Ufer der Spree das Ziel zahlreicher Besucher und der Schauplatz emsiger Thätigkeit. Der Verleger der „Zeitschrift für bildende Kunst“, E. A. Seemann, hatte Dohme zum Herausgeber jenes großangelegten Sammelwerkes erkoren, das unter der Flagge „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ und „Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ alle vereinigt hat, die in dem Zeitraum von 1875—1885 etwas Neues oder Gutes über alte und neue Meister zu sagen hatten. Das Werk ist, nach vielen Mühen, die zuletzt auf die Schultern des Verlegers fielen, glücklich zu Ende gebracht worden. Wenn es nicht völlig den Erwartungen entsprochen hat, so hat es doch dazu geführt, dass Dohme eine Anzahl von Kunstschriftstellern herangezogen und ermuntert hat, die später der Wissenschaft treu geblieben sind und ihr manche Dienste geleistet haben. Dohme war selbst ein thätiger Mitarbeiter, als Redakteur wie als Verfasser selbständiger Studien.

Die Baugeschichte des Berliner Königsschlusses und die Kunstschätze der königlichen Schlösser waren in den siebenziger Jahren das vornehmste Ziel seiner kunstwissenschaftlichen Arbeiten. Seine Baugeschichte des Berliner Schlusses (1876), die als Text zu einer großen Sammlung von Lichtdrucken

nach den hervorragenden Außenteilen und Innenräumen des Schlusses im Seemann'schen Verlage erschienen ist, bildet noch immer die Grundlage für die späteren Forschungen, und ebenso hat Dohme eine sichere Basis für die Kritik der im königlichen Privatbesitz befindlichen Gemälde Watteau's und seiner Schule geschaffen, zuerst in einem Aufsätze der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (1876), dann in seiner Biographie Watteau's in „Kunst und Künstler“ und zuletzt in seinen Berichten über die von ihm und einigen Fachgenossen 1883 veranstaltete Ausstellung zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares im „Jahrbuch der königlichen Kunstsammlungen“, dessen Redaktion er von seiner Begründung (1880) bis zu seinem Tode geführt hat.

Zu den königlichen Kunstsammlungen war er schon 1875 in ein näheres Verhältnis getreten, indem er zum Direktorialassistenten an der kgl. Nationalgalerie bestellt wurde. Aber seine Liebe gehörte doch mehr der alten als der modernen Kunst, über die er sich nur selten, nur in gelegentlichen Ausstellungsberichten, geäußert hat. Was er im Grunde seines Herzens über sie dachte, war zumeist derartig, dass er seinen Gedanken nur in engen Kreisen darüber Ausdruck gab. Und doch führten ihn die Wechselfälle des Schicksals gegen Ende seines Lebens wieder in enge Berührung mit der modernen Kunst. — Unter den literarischen Plänen, die ihn in den siebenziger Jahren beschäftigten, stand auch eine Geschichte der Baukunst der Barock- und Rokokozeit im Vordergrund, die den Abschluss des großen Kugler-Burekhardt-Lübke'schen Werkes bilden sollte. Auf häufigen Studienreisen hatte er ein reiches Material gesammelt, und einige Ergebnisse seiner Forschungen hat er auch in mehreren, in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ veröffentlichten Aufsätzen niedergelegt, die Zeugnisse seiner feinsinnigen Stilkritik und seines durchaus selbständigen Urteils sind. Aber die Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, mit denen er alles betrieb, was er in Angriff nahm, ließen ihn zu keinem Abschluss kommen. Er war einsichtig genug, zu erkennen, dass seine und anderer Forschungen noch nicht so weit gediehen waren, dass der ungeheure Stoff in einer seine Ansprüche befriedigenden Art gestaltet werden könnte, und er überließ die Ausführung der Arbeit darum einer anderen Hand.

Nachdem Dohme 1883 in seiner Stellung an der Nationalgalerie den Titel Direktor erhalten hatte, wurde 1881 für ihn ein neues Amt geschaffen, das eines Kustos der Kunstsammlungen des königlichen

Hauses, auf deren große Bedeutung er zuerst hingewiesen hatte. Zu noch umfassenderem Wirken schien er berufen, als Kaiser Friedrich, der stets sein huldvoller Gönner gewesen, den Thron bestieg. Er wurde als Direktor an die Spitze einer neuen Abteilung des Hofmarschallamts gestellt und mit dem Titel „Geheimer Regierungsrat“ ausgezeichnet. Wie so viele in der Umgebung des Kaisers, scheint auch er sich über den Umfang, den das Leiden Friedrich's schon damals angenommen, getäuscht zu haben. Man rechnete immerhin auf einige Jahre seiner Regierung, und es war auch schon eine Benutzung des Schlosses Bellevue für das kaiserliche Hoflager in Aussicht genommen. In der Nähe dieses Schlosses, am nordwestlichen Rande des Tiergartens ließ sich Dohme von dem Architekten Ihne eine Villa im Cottagestil erbauen, deren er sich jedoch nur kurze Zeit erfreuen konnte. Nach dem Tode Kaiser Friedrich's wurde Dohme zur Disposition gestellt. Er schied aus seinem Amte, und während der nächsten Jahre zwang ihn sein Gesundheitszustand, zu wiederholten Malen Aufenthalt im Süden zu nehmen. Erst Ende Oktober 1891 trat er wieder in die Öffentlichkeit, indem ihm zunächst provisorisch, dann am 1. Januar 1893 definitiv das Amt des ersten ständigen Sekretärs der königlichen Akademie der Künste übertragen wurde.

In den Jahren 1885 bis 1887 entstand sein literarisches Hauptwerk, die „Geschichte der deutschen Baukunst“, die einen Teil der im Grote'schen Verlage erschienenen „Geschichte der deutschen Kunst“ bildet. Auch hierin hat er, ohne viel Aufhebens zu machen, mit manchen Irrthümern seiner Vorgänger aufgeräumt, fast durchweg nach eigener Anschauung gearbeitet und neue und eigentümliche Gesichtspunkte aufgestellt. Noch in den letzten Jahren trug er sich, wie schon oben erwähnt, mit einem großen literarischen Plane, mit einer allgemeinen Geschichte des Wohnhauses, von dem eine fesselnd geschriebene Studie über das englische Haus wenigstens eine Probe bietet.

Schwerer als seine literarische Thätigkeit fiel die Wirkung seiner Persönlichkeit ins Gewicht. Ein guter und edler Mensch, ein zuverlässiger Charakter, ein Mann, der von den besten Absichten beseelt und mit einer unermüdbaren Liebenswürdigkeit begabt war, hätte er als Organisator und treibende Kraft im Kunstleben Berlins Großes und Bleibendes schaffen können, wenn ihn die Enge der Verhältnisse, mit der er zu rechnen hatte, nicht an der vollen fruchtbringenden Entfaltung seines Wissens und Könnens gehindert hätte. ADOLF ROSENBERG.

PHOTOGRAPHIEN VON GEMÄLDEN DER AUGSBURGER GALERIE.

Während die Bilderschätze der großen europäischen Museen durch die modernen Reproduktionsmittel, in Einzelaufnahmen, Galerie- und Sammelwerken weiten Kreisen zugänglich gemacht werden, entbehren die kleineren nordischen Provinzialsammlungen, namentlich die, die vorwiegend Denkmäler der älteren deutschen Malerei enthalten, vielfach noch verlässlicher Abbildungen ihrer Hauptstücke und fast durchwegs einer Gesamtausgabe in Photographieen. Erst neuerdings beginnt die gesteigerte Teilnahme für die deutschen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sich auch in einer regeren Publikation ihrer am Ursprungsort verbliebenen Schöpfungen und der wichtigeren Lokalgalerieen zu äußern. So sind als besonders willkommener Zuwachs unseres Anschauungsmaterials 138 Blatt Photographieen nach Gemälden der Augsburger Galerie zu verzeichnen, die Hofphotograph *Friedrich Hoefle* daselbst, bekannt durch seine Reproduktionen kunstgewerblicher Gegenstände aus dem Fugger-Museum, vor kurzem aufgenommen hat. Diese auf orthochromatischem Wege hergestellten Nachbildungen in Großfolioformat, von welchen das Juliheft der Zeitschrift in der Autotypie nach Altdorfer's „Geburt Mariae“ bereits eine Probe gebracht hat, bedeuten nicht nur einen außerordentlichen Fortschritt gegenüber den älteren Aufnahmen Noehring's und den rußigen Blättern Dauner's; in der Schärfe der Lichter, Klarheit der Tiefen, treuen Wiedergabe der Tonstärken läßt die Mehrzahl nicht zu wünschen übrig und kann getrost einen Vergleich mit den gelungensten neueren Leistungen des Münchener, Wiener und Berliner Kunstverlages aufnehmen.

Bei der Auswahl der Bilder, die in dem vorliegenden Prospekte manche Umtaufe nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung erfahren, wurde mit Recht der Sondercharakter der Sammlung betont, die ja zum guten Teile ein Augsburger Bodenprodukt ist. Am reichsten vertreten erscheinen also die Meister der alten Schwabenschulen. Zeitblom mit den Szenen aus der Valentinslegende, Holwein Vater und Burgkmaier mit den berühmten Basilikenbildern und ihren übrigen, in der Galerie vorhandenen, teilweise für das ehemalige Katharinenkloster, den derzeitigen Aufbewahrungsort der Sammlung, ausgeführten Altar- und Votivgemälden, Ulrich Apt mit dem ihm vor kurzem zurückgegebenen Rehlinger-

altar, der seltene Gumpold Giltlinger mit seinem Dreikönigsbilde, Amberger mit einer venezianischen Mustern nachempfundenen Madonna. Neben diesen Arbeiten von hervorragendem künstlerischen Verdienst wurden aber auch solche von mehr kunstgeschichtlicher Bedeutsamkeit ausgiebig berücksichtigt und gelangen so zum erstenmal zur Veröffentlichung das Basilikenbild des Meisters L. F., die von Janitschek grundlos denselben Anonymen zugeschriebenen Flügelbilder mit der Geschichte des hl. Kreuzes (Nr. 652 und 653), die noch dem Zeitblom belassenen Tafeln vom „Meister des hl. Quirinus“, einem Schüler B. Strigel's, sowie eine Anzahl altschwäbischer Schulbilder, deren nähere Bestimmung eben durch die nunmehr gegebene Möglichkeit vergleichender Prüfungen wesentlichen Vorschub erfährt. Unter den aus anderen oberdeutschen Schulen aufgenommenen Gemälden seien hervorgehoben das Marienbild von Dürer, Bartel Beham's Pfalzgraf Ottheinrich, das männliche Porträtstück des Nürnberger Illuministen Jak. Elmer, von dem im Vorjahre auf der Auktion Hoech in München eine Wiederholung auftauchte, zwei der Schule von Regensburg zugehörte Bildnisse, von welchen eines (Nr. 652) indes von beachtenswerter Seite für Amberger in Anspruch genommen wird, eine kürzlich aus Schweden erworbene, wahrscheinlich von dem Regensburger Feselen für den Bayernherzog Wilhelm IV. 1537 ausgeführte Susannenhistorie, endlich die beidengroßartigen Kirchenväter von Michael Pachet aus Brumek mit ihren Rückmalereien, welche die Legende des Nicolaus von Cusa zum Gegenstande haben. Wie diese Altarblätter, zu denen noch ein zweites, neuerdings in die Münchener Pinakothek versetztes Paar von Kirchenvätern gehört, stammt auch die interessante Bilderreihe Nr. 38 II aus Neustift in Tirol, und als tirolisch erkannte R. Vischer (Studien zur Kunstgeschichte) mit Recht auch die noch als „Schwäbisch“ bezeichnete „Krönung“ und „Tod Mariae“ (S. 667). Von den in der Sammlung nur spärlich vertretenen Niederdeutschen liegen die Himmelfahrt Mariae vom Kölner Meister von St. Severin und zwei Sibyllenbilder H. tom Ring's vor. Den Übergang zu den Italienern macht das rätselhafte Stillleben des Deutsch-Venezianers Jacopo de' Barbari, dem sich an weiteren Galeriequellen das weibliche Porträt in der Art Antonello's da Messina, der vielumstrittene Leonardo-Kopf, Tintoretto's „Christus im Hause des Lazarus“ und das frühe Sebastiansbild des Ribera — von Justi für das beste Werk des Meisters in Deutschland erklärt — anschließen. Aus der be-

kanntlich sehr gut ausgestatteten niederländischen Abteilung der Sammlung wurden wiederum nicht nur Elitebilder, wie der Hobbema, die schönen van Goyens, der Dorfpoet von Jan Steen, der Auferstandene von S. Koninck (mit der gefälschten Namensinschrift Rembrandt's), Broughel's „Jagd der Diana“, das Bildnis des Seemalers Aertvelt von van Dyck u. a. m. vervielfältigt, sondern auch verschiedene seltene Meister zweiten Ranges, wie M. Sweerts (Konzert), de Blicq (Kircheninneres), Eglon van der Neer (Landschaft), der merkwürdige Monogrammist M. S., wahrscheinlich ein Broughel-Schüler (Auferstehung) mit Reproduktionen bedacht. Für weitere Aufnahmen, die in Aussicht gestellt sind, würden sich das Feldherrnbildnis von Pourbus Sohn, die bezeichneten Stillleben von Aart van Gelders (99) und W. Kl. Heda (639), sowie eine der beiden Landschaften des sonst wenig bekannten Vlamen A. Goverts, eines Zeitgenossen Savory's, empfehlen.

Indes gewährt, wie man sieht, schon die jetzt abgeschlossene Serie eine nahezu erschöpfende Übersicht über den Bilderbesitz der Augsburger Galerie, die an innerem Wert mancher umfangreicheren Sammlung überlegen ist. Mit Dank muss die Absicht der rührigen Firma begrüßt werden, dieselbe durch eine Anzahl von Aufnahmen ausgezeichnete Kirchenbilder in Augsburg zu ergänzen, welche Folge mit den Weingartener Altarflügeln des älteren Holbein im Dom bereits begonnen wurde. Es wäre zu wünschen, dass Herr Hoehe durch eine entsprechende Verbreitung der preiswürdigen Blätter veranlasst würde, seine Thätigkeit nicht auf Augsburg zu beschränken, wo einzelne bemerkenswerte Stücke im bischöflichen Ordinariatsgebäude und Privatbesitz, die Malereien des Fuggerhauses allerdings noch manche Nachlese gestatteten, sondern auch auf andere bayerische Filialgalereien, zunächst Schleißheim und die Gemäldesammlung des Germanischen Museums auszuweiten und weiterhin etwa eine Herausgabe der Hauptwerke der Galerien von Donaueschingen und Sigmaringen ins Auge zu fassen.

R. STLAŠNY.

BÜCHERSCHAU.

Theodor von Frimmel, Kleine Galeriestudien. Dritte Lieferung. Gemalte Galerien. Bamberg, C. C. Buchner, 1893. 8.

Die ersten beiden Lieferungen von Frimmel's „Kleinen Galeriestudien“, die 1892 zu dem ersten Bande eines Gesamtwerkes vereinigt wurden, enthielten vergleichende Gemäldestudien aus den Sammlungen zu Pommersfelden, Bamberg, Wiesbaden, Pest und aus der Nostitz'schen Galerie in Prag; dazu den hübschen kleinen Aufsatz „Wie die alten

gemälde wandern". Da die selbständigen, sorgfältigen, ruhigen und daher in der Regel auch wichtigen Beobachtungen, die Frimmel in diesem Bande niedergelegt, unsere Stoffsammlung zur Geschichte der Malerei in anerkennenswerter Weise bereichert haben, so wird man die Fortsetzung, die das Werk nunmehr in einer dritten Lieferung gefunden hat, welche zugleich als erste Lieferung eines zweiten Bandes aufgefasst sein will, von vornherein mit Genugthuung begrüßen. Die neue Lieferung wendet sich von der Betrachtung wirklicher Galerien der Betrachtung gemalter Galerien zu, d. h. den Gemälden, auf denen Galerien dargestellt sind. Dass diese Gemälde, deren berühmteste von David Teniers d. j. herrühren und die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel darstellen, innerhalb der Gattung „Bauliche Innenansichten" eine besondere Art bilden, ist zweifellos. Sie verdienen daher so gut eine Sonderbetrachtung innerhalb der Gebäudemalerei, wie etwa die Winterlandschaften und die Mondschneelandschaften innerhalb der Landschaftsmalerei oder die Darstellungen einer bestimmten Fabel innerhalb der Geschichtsmalerei. Schon von diesem Gesichtspunkte aus ist Frimmel's Zusammenstellung dankenswert. Da sie auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht, wäre es auch überflüssig, an dieser Stelle eine Nachlese zu ihr zu versuchen. Nur an Karl Becker's „Bilderversteigerung" in der Dresdener Galerie möchte ich erinnern, da Frimmel ihrer unter den modernen Bildern, die Galerien darstellen, wohl gedacht haben würde, wenn sie ihm gerade eingefallen wäre. Frimmel hat aber auch richtig erkannt, dass der ganzen Gemäldeklasse, mit der sein neues Heft sich beschäftigt, noch besondere kultur- und kunstgeschichtlich bedeutsame Seiten abzugewinnen sind. Eifersüchtig lassen die „gemalten Galerien", soweit sie nicht als Phantasiegebilde, sondern als Abbildungen wirklich vorhanden gewesener Galerien anzusehen sind, sich ebenso gut wie die wirklichen Galerien auf die in ihnen vorhandenen Gemälde und Meister hin untersuchen; und wenn man von einer solchen Untersuchung auch keine allzugroße Ausbeute für die Kunstgeschichte erwarten darf, so hat Frimmel wenigstens durch seine Untersuchungen der Bilder der Galerie des Herzogs Leopold Wilhelm, nach Maßgabe ihrer von Teniers gemalten Darstellung in der Kais. Galerie zu Wien, doch gezeigt, dass auch hier eine Fundgrube für manche nützliche Aufzeichnung und Anmerkung gegeben ist. Allerdings hat schon Ed. von Engelst in seinem „beschreibenden Verzeichnis" der Wiener Galerie die späteren Schicksale einer Reihe der auf Teniers' Gemälde nachgeahmten Bilder verfolgt und nachgewiesen; aber Frimmel hat diese Untersuchungen, die den wesentlichsten Bestandteil der ganzen Lieferung ausmachen, hier doch ein sichtenreiches Stück weiter gebracht. Andererseits lassen die „gemalten Galerien" sich aber auch zu Studien über herrschaftliche Zimmereinrichtungen in den Tagen ihrer Entstehung, über das Gebaren ihrer Besitzer in ihnen und vor allen Dingen über die damalige Art, Bilder zu hängen, verwenden. Die Art z. B., wie die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Wien auf dem genannten großen Gemälde aufgehängt erscheint, würde unserem Geschmacke wenig entsprechen. Da war die Düsseldorfer Galerie nach Maßgabe des Mechel'schen Werkes im vorigen Jahrhundert schon viel geschmackvoller gehängt! Freilich hat Frimmel in seiner fleißigen und sorgfältigen Arbeit nur die Möglichkeit angedeutet, derartige Schlussfolgerungen aus der Betrachtung seiner „gemalten Galerien" zu ziehen, sich selbst aber mit einer gewissen Ängstlichkeit gehütet, auf irgend welche Meinung von allgemeinerem Interesse einzugehen; und eine Stärke der kleinen Schrift wird man in dieser

absichtlichen Zurückhaltung und Dürftigkeit auch nicht eben erkennen können. Abgesehen von ihrer Besprechung des Wiener Bildes, deutet sie überhaupt mehr an, als sie ausführt. Eine etwas völliger Behandlung würde ihr wohlgethan haben. Aber angeregt zu haben, ist auch etwas; und schließlich bleibt es doch eben dabei, dass Frimmel's Schrift, wie sie vorliegt, kein abgeschlossenes Buch, sondern nur die neue Lieferung eines fortlaufenden Werkes ist. Jedenfalls bestärkt auch sie uns in dem Wunsche, dass es dem tüchtigen und besonnenen Forscher vergönnt sein möge, uns bald mit neuen Fortsetzungen seines Werkes zu beschenken. Möge er in ihnen dann von den gemalten zu den wirklichen Galerien zurückkehren, die wissenschaftlich auszubenten und auszumalen sich doch noch besser verlohnt! Man sollte denken, dass in Wien selbst, wo Frimmel lebt, noch mancher „kleine Galeriestudium" zu machen wären.

KARL WOERMANN.

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Band II. Die Kunstdenkmäler der Kreise Rees, Duisburg (Stadt), Mühlheim a. d. Ruhr, Rubrort, Essen (Stadt und Land). Düsseldorf 1893. 368 S. Mit 13 Tafeln und 150 Abbildungen im Texte. E. 50 Mark.

In kurzer Zeit hat der Verf. dem neulich an dieser Stelle besprochenen ersten Bande des großen Denkmälerwerkes der Rheinprovinz den zweiten folgen lassen, und mit Freude können wir feststellen, dass die warme Anerkennung, die wir jenen zu zollen hatten, nicht minder auch diesem gebührt. Wenn wir sogar die Vorzüge seiner Arbeitsweise hier noch fast gesteigert finden, so erklärt sich das vielleicht dadurch, dass der Verf. ein Arbeitsgebiet wieder betritt, auf welchem er sich zuerst mit Erfolg bethätigt hat; denn der Schwerpunkt des Bandes liegt unzweifelhaft in der Schilderung der romanischen Altertümer, an welchen der rechts-nieder-rheinische Teil Preußens so reich ist. Zwei altherühmte Abteien, Essen und Werden, liegen in dem hier beschriebenen Gebiet; auf die Karolinger- und Ottonen-Zeit zurückgehend, von den namhaftesten Persönlichkeiten auf das sorgfältigste gepflegt, haben diese beiden geistlichen Stiftungen eine künstlerische Blüte von einer Dauer und Bedeutung erlebt, die unsere größte Beachtung verdient. Sowohl die Münsterkirche zu Essen wie die Abteikirche zu Werden enthalten wichtige Reste frühromanischer Architektur und Kleinkunst; ich erinnere nur an dem Reisekelch des heiligen Ludger, den zweitältesten Kelch, den wir in Deutschland haben, an die Vortragkrenze, welche zum Teil von der Äbtissin Mathilde der Enkelin Otto's des Großen, geschenkt sind, an die goldene Malonnenstatuette von Anfang des 11. Jahrhunderts, an den siebenarmigen Bronzelenter von Ende des 10. Jahrhunderts u. a. m., um dem Leser sofort vor die Augen zu führen, aus wie früher Zeit hier kostbare deutsche Kunstergzeugnisse sich erhalten haben. Der Verf. schildert diese Gegenstände im einzelnen und entwirft eine Geschichte und Beschreibung der verschiedenen Bestandteile der Baulichkeiten. Nicht minder wird er der zweiten künstlerischen Blütezeit gerecht, die nach 1500 unter kölnisch-niederländischem Einfluss sich entwickelte und ihre glänzendste Höhe in den großen Altären der beiden Kirchen fand; eine kurze dritte Blüte, welche in der Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgte, wird zum Schluss geschildert. In den Abbildungen legt sich der Verf. hier eine erhebliche Beschränkung auf, es galt Rücksicht zu nehmen auf zwei große reichillustrirte Veröffentlichungen, welche von dem Architekten Georg Humann für das Essener Münster und von Professor Wilhelm Eifmann für die Werleuer Abteikirche vorbereitet

werden und bald erscheinen sollen. — Aber auch abgesehen von diesen beiden manhaften Kulturmittelpunkten ist das in den vorliegenden Bände behandelte Gebiet reich an romanischen Werken. Ich erwähne die Krypta der Münsterkirche in Emmerich mit ihrem Fußbodenbelag aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, der wichtigen Willibrordi Arche aus der Karolingerzeit u. ä., die Abteikirche in Hoehelten mit ihren schönen Kapitülen und ihrer interessanten alten Nomen-nampore, den Kreuzgang zu Ilmborn, der im Gesamtregister übrigens nicht erwähnt ist, die Stiftskirche in Stoppenberg u. a. m. — Auch die gotische Zeit bietet uns Werke ersten Ranges. An ihrer Spitze steht die Willibrordikirche in Wesel, nach dem Donu zu Xanten die bedeutendste gotische Anlage des Niederrheins. Sie ist die glänzendste Leistung der unter holländischem Einfluß stehenden ostfriesischen Bau-schule, deren Unterschiede gegen die westfriesische Cloen eingehend (S. 126) auseinandersetzt. Ich nenne ferner noch die schöne Abteikirche zu Emmerich, den Fmbau der Esser-Münsterkirche und die Salvatorkirche in Duisburg. Hervorragend ist auch für die Kunstfreunde der Schatz an Ausstattungsstücken, welchen die genannten und andere Gottes-häuser bergen. Die Chorstühle in der Münsterkirche zu Essen, die beiden frühgotischen Pectorales aus Hoehelten, die Hochaltäre in Wesel und Dinslaken, der Kreuzifixus in Dinslaken u. s. w. sind bewandernswürdige Schöpfungen für alle Zeiten. Nehmen wir hierzu noch die bedeutenden Leistungen der Profanarchitektur, welche diese Gegend aufzuweisen hat wie insbesondere die Rathäuser zu Rees und Wesel), so ergibt sich eine anschauliche Vorstellung von dem kunstfrohen Treiben, welches hier im Mittelalter ge-herrscht hat. — Dem gegenüber sind die späteren Jahrhun-derte nicht in gleich vortheilhafter Weise vertreten; der Er-trag kann nur als ein spärlicher bezeichnet werden. Hervor-zuheben ist das Berliner Thor in Wesel, welches von de Bodd unter dem nicht weniger als verschwenderischen König Friedrich Wilhelm I. mit einem Kostenaufwand von 70000 Thalern aufgeführt wurde und darum nicht bloß, wie Cloen treffend bemerkt, eine Verherrlichung des brandenburgisch-preussischen Geistes ist, sondern auch Zeugnis davon ablegt, wie der nicht allzu kunstfreundliche preussische Staat selbst in knappen Zeiten erhebliche Geldmittel für künstlerische Arbeiten aufzuwenden verstanden hat, wenn sie nur ihm für seine militärisch-politischen Ziele nutzbar zu werden ver-sprachen. — Von Schlössern sind zahlreiche Grundrisse und Ansichten mitgeteilt, auch die bürgerlichen und bauerlichen Wohnhäuser sind nicht vernachlässigt. Ich mache hier auf die Bergischen Häuser in Mühlheim a. d. Ruhr und auf den Berger Schulhof in Hünxe aufmerksam. — Die Arbeitsweise des Verf. ist die gleiche, wie sie im ersten Bande betätigt ist; die Fülle und Sorgfalt der Litteraturangaben setzt auch hier wieder in Erstem; die Beschreibung erweist sich, so weit man nachprüfen kann, als eine knappe, schate und verständliche, nur selten ist sie man-reichend (S. 133; diese und die einfachen Stockornamente zeigen die Formen des 18. Jahrhunderts“. In der Frage der Abbildungen, welche beim ersten Bande nicht durchweg als genügend bezeichnet werden mussten, weist der vorliegende Band einen Fort-schritt auf, hat aber noch nicht diejenige Höhe erreicht, welche man nach dem Standpunkte der modernen Technik und der in der Rheinprovinz zur Verfügung stehenden reichen Mitteln erwarten und verlangen kann. Auf jeden Fall liegt jedoch in dem Werke eine wichtige Bereicherung der kunstge-chichtlichen Litteratur vor, für welche man Herrn Cloen auf-sichtigen Dank schuldet.

HERMANN FÜRSTNER.

DENKMALER.

Denkmal für den Kriegsminister Grafen v. Ronn in Görliß. Das Kaiser Wilhelm-Denkmalcomitee hat beschlossen, den nach Errichtung des Kaiser Wilhelm-Denkmal-s übriggeliebenen Überschuss zur Errichtung eines Denk-mals für den früheren Kriegsminister Grafen Ronn zu ver-wenden. Es soll nach dem Entwurfe des Bildhauers *Johannes Ujohl* in Charlottenburg, der auch das Kaiser Wilhelm-Denk-mal geschaffen hat, ausgeführt werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Die *Archäologische Gesellschaft* versammelte ihre Mit-glieder und Gäste am 7. d. M. zur ersten Sitzung nach der Sommerpause. Der Vorsitzende gedachte des Todes des Herrn Generalkonsul *Eisenmann*, langjähriges Mitgliedes der Ge-sellschaft, der sein Interesse für archäologische Forschungen mehrfach in sehr dankenswerter Weise betätigt hat. Nach Vorlage der eingegangenen Schriften sprach Herr *Curtius* über das von Beudorf (Griech. und sizil. Vasenbilder Taf. 4) veröffentlichte Pinaxfragment, dessen Darstellung er auf Athena Hephaestea deutete. — Dann hielt Herr *von Rohden* einen Vortrag über römische, architektonisch verwendete Thonreliefs der Kaiserzeit, Herr *Hiller von Gärtringen* über Ausgrabungen im Theater von Magnesia (am Mäander) und zum Schluß Herr *Conze* über den römischen Limes.

KUNSTHISTORISCHES.

Erhaltung von Denkmälern. Der preussische Kultus-minister hat, wie man der „Schlesischen Zeitung“ schreibt, Ver-anlassung genommen, ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass die Frage, ob es sich bei einer Kirche oder Burgmaße oder einem anderen älteren Bauwerk, das abgebrochen oder irgendwie verändert werden soll, um ein Denkmal oder um ein Gebäude von künstlerischer oder monumentaler Bedeutung handelt, nicht selbstständig bei der Regierung zu entscheiden ist. Es muss vielmehr in jedem einzelnen Falle das Urteil der Centralinstanz über den Denkmalswert der zu veränderten bezw. abzubrechenden Kirchen und altertümlichen Ge-bäude eingeholt werden, und zwar auch dann noch, wenn schon eine gutachtliche Vurteilung des Provinzialkonservators zur Sache vorliegt. Dieses Gutachten ist als Belag für die dem Minister zu machenden Vorschläge dem Berichte bei-zufügen.

VERMISCHTES.

London. Die *Sammlung des Mr. Malcolm of Pollalloch.* Die „Kunstchronik“ berichtet bereits, dass vor kurzem der bekannte englische Kunstkenner John Malcolm of Pol-lalloch gestorben ist. Dieser besaß in England die bedeutendste Privatsammlung von Skizzen, Handzeichnungen und Kupferstichen alter Meister, deren Schwerpunkt in den beiden erstgenannten Spezialgattungen ruht. Umgekehrt bestand die Stärke der verauktionirten „Holford-Sammlung“ in ihren Kupferstichen und Radirungen, so dass beide Kollektionen sich gewissermaßen ergänzten. Letztere ist in alle Welttheile zerstreut, eine Thatsache, welche in den Kunstkreisen, in der Tages- und Fachpresse Englands eine sehr unbehagliche Stimmung hervorgerufen hat. Was nun die „Malcolm-Sammlung“ anbetrifft, so ist gleichfalls schon bekannt, dass sie als einheitliches Ganzes erhalten bleibt. Da leider oft Ereignisse eintreten, die dem einen willkommen sind, den anderen indessen nicht sehr froh

machen, so sehen sich auch in diesem Falle viele Sammler in ihren Hoffnungen arg getäuscht. Ob es schließlich im allgemeinen und im Kunstinteresse vorteilhaft erscheint, dass eine große Privatsammlung mit beschränkter und oft schwerer Zugänglichkeit bestehen bleibt, oder ob durch die Auflösung vielleicht hundert andere öffentliche und private Galerien sich passend ergänzen oder den Grund zu neuen Anlagen bilden, wird wohl schwer zu entscheiden sein? Auch im Kunstleben spielt der Kampf um Dasein eine gewaltige Rolle. Tod und Auflösung auf einer Seite bedeutet Geburt und Leben auf einer anderen Stelle. Glücklicherweise kann von dem verstorbenen Mr. Malcolm und dessen Erben, seinem Sohne, nur das Allerbeste berichtet werden, da sie eine für alle Parteien befriedigende Lösung gefunden haben. Zunächst hatte ersterer noch bei Lebzeiten das Juwel seiner Sammlung, das sogenannte „Storza-Gebetbuch“, der Bibliothek des British Museum geschenkt. Aber auch der Erbe hat ebenso wie sein Vater dem gedachten Kunstinstitut ein fürstliches Geschenk aus seiner Sammlung überwiesen: den kolossalen Karton von der Hand Michelangelo's aus der Casa Buonarroti, welcher die heilige Familie darstellt. Außerdem hat der Besitzer dem British Museum die gesamte Kollektion zur Aufstellung übergeben, um sie dem Publikum leicht zugänglich zu machen. — Kein Amateur hat je ein ähnliches Kabinett in seiner Art zusammengestellt wie der verstorbene Mr. Malcolm, der zuerst unter der Leitung von Sir Charles Robinson, dann aber später nach vollständig eigenem Urteile kaufte. Unter den 700 Blättern sind fast nur Sachen ersten Ranges vorhanden, ja viele Objekte würden die Perlen jedes Kunstkabinetts in der Welt ausmachen. Von den frühesten italienischen Malern befindet sich in den Mappen eine liebliche Zeichnung von Botticelli, wie es keine zweite von diesem Meister giebt. Das Sujet ist eine Allegorie auf die „Abundantia“. Ebenso sind die auserlesenen Zeichnungen von Fra Angelico, Filippo Lippi, Ghirlandajo und Melozzo da Forlì vorhanden. Fra Bartolommeo ist mit den Studien für seine besten Bilder vertreten. Von dem großen Dreigestirn, Lionardo, Raffael und Michelangelo, besitzt die Sammlung den berühmten Kopf eines Kriegers mit phantastischem Helm von dem ersteren, zwei wunderschöne Frauenköpfe von dem zweiten und endlich eine Anzahl von Kreidzeichnungen und Entwürfen verschiedener Perioden von Michelangelo außer dem bereits erwähnten Karton. In

keiner englischen Galerie befinden sich so schöne typische Beispiele dieser Meister. Aus der deutschen Schule sind unvergleichliche Werke von Holbein und Dürer zu erwähnen. Rembrandt und alle Niederländer von Bedeutung aus dem 17. Jahrhundert sind dementsprechend vertreten. Die französische Kunst glänzt nicht minder durch Watteau, Greuze und ihre Zeitgenossen. Außer diesen Zeichnungen und Skizzen alter Meister sind auch die Kupferstiche altdeutscher und italienischer Stecher gesammelt, so namentlich den schönsten Abdruck der bekannten „Tarocchi“ von Mantegna, und eine Serie der seltenen Florentiner Stbyllen, die dem Baldini zugeschrieben werden und welche selbst das British Museum nicht besitzt. Endlich ist ein ausgezeichnetes, fast vollständiges Werk von Martin Schongauer vorhanden. Die Sammlung ist dem Direktor des Kupferstichkabinetts im Museum, Mr. Sidney Colvin, zur Obhut übergeben worden.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 21.

Die Royalhul-Donner-Anstellung. Von G. Sökal — Die Berliner Kunstausstellung. VIII. — Erste internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler München „Sezession“. VI. Von G. Fuchs

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1893. Nr. 5.

Entwurf eines gotischen Brunnens vom Ende des 15. Jahrhunderts. Von H. Bosch — Die Chaire des Markgrafen Friedrich I. von Brandenburg. Von H. Peters. — Ein Beitrag zur Bucherausstattung. Von H. Bosch. — Katalog der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Gemälde. 1893.

Christliches Kunstblatt. 1893. Heft 10.

Große Berliner Kunstausstellung 1893. (Schluss). — Über die Entstehung des Christusbildes. (Schluss). — Das Kreuzrit. — Die Entwicklung der Baukunst

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 4. 15. November.

Kritische Gänge. II. Von M. G. Zimmermann. — Zusammengeamt. Von W. Herbert

L'Art. Nr. 707. 1. November 1893.

Une reliure du trésor de la Basilique Royale de Monza. Von E. Molinier. — Les dernières fouilles en Chaldée. Von P. Leroy. — Barthelmy Meun. Von Ph. Chodet. — Les musées et bibliothèques des Alpes-Maritimes. Première lettre. (Fortsetz.) Von P. Leroy. — Les tapisseries du château de Pau. Von P. Leroy. — Les peintures américaines à l'exposition universelle de Chicago. Von L. Lefebvre

Gazette des Beaux-Arts. Lieft. 437. 1. Nov. 1893.

Vittore Pisano. I. Von G. Gruyer. — L'origine et les caractères de l'art gallo-romain. I. Von S. Reinach. — Notes et souvenirs artistiques sur Marie-Antoinette. Von A. Bapst. — Le portrait miniature en France. III. Von H. Bouchot. — L'art à l'exposition de Chicago. II. Von J. Hérnaut. — Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints. IV. Von M. L. Faize. — Charles Couaud. Von A. de Lestolat.

Hand- fertigkeiten.

Verlag

E. A. Seemann

Leipzig.

Die Liebhaberkünste von F. S. Meyer. 2. verm. Aufl. Mit 299 Abbildungen. Geb. M. 8.25. — Vorlagen dazu: 72 Tafeln gr. Lex.-8. in Mappe M. 7.50.

Herbschnitzerei. Anleitung dazu von Clara Roth. 3. Aufl. 50 Pf. — Vorlagen: 8 Lieferungen mit je 10 Tafeln Fol. à M. 2.50. — Vorlagen von Curt Wehr. 5 Lieferungen mit je 4 Tafeln Fol. à 1 M.

Lederschnitt und Lederplastik. Anleitung dazu von G. Büttner (40 Pf.) und Vorlagen in Farbendr. 32 Tafeln, nebst Pausen M. 10.50.

Indische Intarsia. Anleitung mit Vorlagen von J. Matthias. 1 M. [782]

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bange** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1893. [463]



Kopien der Reliefs
von
grossen Altarbau
zu
Pergamon
in $\frac{1}{10}$ der Originalgrösse
31 Centimeter hoch
von
Prof. Alex. Tondeur.

- | | | |
|---|---------------------------------------|---|
| Nr. 1. Zeus-Gruppe à 33 M. von Elfenbeinmasse | } Kiste für 1 oder 2 Reliefs, 2,50 M. | } getont auf dunklem Fond mit Holzrahmen à 50 resp. 60 M. |
| Nr. 2. Athéna-Gruppe à 33 M. von Elfenbeinmasse, 48 cm lang | | |
| Nr. 3. Demeter und Persephone à 40 M., 52 cm lang | | |
| Nr. 4. Hekate und Artemis à 40 M., 52 cm lang | | |
| Nr. 5. Helios-Gruppe (Viergespann) à 40 M., 70 cm lang | | |
| Nr. 6. Schlangentopferfaros à 40 M., 70 cm lang | | |
| Nr. 7. Stierkopfkämpfer à 40 M., 70 cm lang | | |

Preis-Verzeichnis mit Phototypen 1,10 M. In Briefmarken einzusenden.
Mit illustr. Preis-Verzeichnis gratis.

(739)

Gebrüder Meißel.

Berlin NW. Unter den Linden 76a, Ecke der Neuen Wilhelmstr.

Verlag von **ARTUR SEEMANN** in **LEIPZIG.**

Kulturbilder aus dem klassischen Altertume.

Band I.

Handel und Verkehr der wichtigsten Völker des Mittelmeeres im Altertume. Von Dr. W. Richter.

Band II.

Die Spiele der Griechen und Römer. Von Dr. W. Richter.

Band III.

Die religiösen Gebräuche der Griechen und Römer. Von Prof. Dr. Otto Seemann.

Band IV.

Das Kriegswesen der Alten. Von Dr. W. Fickelscherer.

Band V.

Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer. Von Dr. Richard Opitz.

Demnächst erscheint Band VI.

Das häusliche Leben der Griechen und Römer. Von Dr. Richard Opitz.

Jeder Band ist reich illustriert.

Preis pro Band gebund. 3 Mk. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Kupferstichsammlern
sehen Exmpl. meines soeben erschienenen
Kunstlagerkataloges XIX.
worin 1878 Nummern-Radirungen, Kupferstiche, Holzschritte etc. alter und neuer Meister mit deren Verkaufspreisen verzeichnet sind, zu Bestellungen daraus auf Wunsch zu Diensten. [742]
Dresden, November 1893.
Franz Meyer, Kunsthändler,
Seminarstraße 13
(neue Hausnummer statt der früheren Nr. 7).

Wertvolle Kunstblätter
für Mappe und Wand.
Hildebrandt's
Aquarelle:
Erdreise 31 Bl. } Einzel 12 //, von
Aus Europa 11 Bl. } 6 Bl. an nur 9 //,
Neue Folge 20 Bl. } Prachtmappe 20 //,
trotz farbiger Photographie und Farbendruck unerreicht in Wiedergabe der Original- und Haltbarkeit der Farben.
Neue Radirungen.
Kohnert, Die 4 Jahres- u. Tageszeiten:
Frühlingsmorgen bei Tegel,
Sommermittag an der Havel (93),
Herbstabend in der Mark und
Winternacht (Schloss Grunewald) à 15 //,
Gefecht bei Vendôme nach Kollitz, 20 //,
Mispagel, Hirsch von Wölfen verfolgt,
nach dem Bild von Klingender (93),
25 //,
Feldmann, Burg Lichtenstein, Burg
Elz und Rudelsburg, à 15 //; Hohezeilern
15 //,
Mannfeld, Wetterhorn bei Grindelwald
20 //,
Reidelberg u. Kühn, à 40 //, zus. 70 //,
Meissen u. Limburg, à 40 //, zus. 70 //,
Aachen, Breslau, Danzig u. Erfurt, à 20 //,
Loreley u. Rheinzrafenstein, à 20 //,
Marienburg 30 //, Merseburg 12 //,
Illustriertes Verzeichnis mit Angabe der
Frühdrücke (die neueren tragen den Stempel
des deutschen Kunstverlegervereins)
gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- und
Buchhandlung. [758]

Raimund Mitscher, Berlin S. 14.

Oelgemälde
verkauft und besichtigt von uns durch
Dr. Richter's Restaurant Pictus.
In den eigentl. Gemälden vorzüglich
französisch.
Schminké & Comp. Düsseldorf

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.
Handbuch der
ORNAMENTIK
von **Franz Sales Meyer**.
Vierte Auflage. Mit 3000 Abbildungen
auf 300 Tafeln. Preis brosch. M. 9. —,
geb. M. 10.50.

Inhalt: Robert Dohme & Von Ad. Rosenberg. — Photographien von Gemälden der Augsburger Galerie. Von R. Stiassny. — Th. v. Frimmel: Kleine Galeriestudien; P. Clement: Die Kunstblätter der Rheinprovinz Bd. II. Denkmal für den Kriegsminister Grafen v. Boun in Cortitz. — Archäologische Gesellschaft in Berlin — Erhaltung von Denkmälern. — Die Sammlung des Mr. Malcolm of Pottaloch in London. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Preis** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 7. 30. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE RESULTATE DER MÜNCHENER SEZESSIONS-AUSSTELLUNG.

VON HERBERT HIRTH.

Vor hundert Jahren weniger zweien, da fand auch einmal eine Kunstausstellung statt, von der wohl ebenso viel geredet wurde, wie von der diesjährigen Sezessionistenausstellung. Nicht in München war sie, sondern in Rom; nicht eine geschlossene Mehrheit von Künstlern rückte in einer Linie vor, sondern nur *ein* Mann stellte aus; und trotzdem die Ausstellung in Rom stattfand, nannten sie ihn doch den Begründer der neueren deutschen Kunst. Es war Asmus Jakob Carstens. Als erster begann er bekanntlich den Mord an den Spätlingen jener Kunstblüte des 18. Jahrhunderts, die in Watteau, dem Meister der Grazien, gegipfelt hatte, an der reizvollen fin de siècle-Kunst der Grenze-Charadin-Fragonard, die nicht würdevoll war, beileibe nicht, aber frisch, reizend, sinnenfüllig. Nun mussten die Grazien weichen; mit sich nahmen sie alle Farben, alle Lebenstöne; es blieb nur das entseelte Wort. Auf den erledigten Thron erhob man eine Muse voll ernster, hoher, würdiger Gedanken zwar, aber den Blick ständig zurückgewandt, weit, weit, das Land der Griechen mit der Seele suchend. Auch auf die Kunst anderer Völker und Zeiten sah sie später; alle Perioden, die Kunst geschaffen haben, durchmusterte ihr suchender Blick, der nur die Gegenwart ängstlich mied und immer rückgewandt blieb, solange das Reich dieser Göttin währte; und das war eine Zeit von drei Menschenaltern. — Wir stehen wieder an einem Wendepunkt. Vor wenigen

Wochen wurde die Münchener Sezessionsausstellung geschlossen. Spätere Zeiten, die einmal das Bedürfnis haben, das, was wir mitfühlend, mitringend erleben, sorgfältig einzuteilen und fein säuberlich in Fächer und Kästchen einzuschachteln, werden hier vielleicht einen ähnlichen Einschnitt machen, wie wir bei Carstens und seiner römischen Ausstellung. Zwar wollten die Sezessionisten keine neue deutsche Kunst begründen, wie man es von jenem rühmte, als er die antik-griechische wieder aufs Tapet brachte und damit die ganze retrospektive, traditionelle, archaische Kunstrichtung einleitete, welche die erste Hälfte unseres Jahrhunderts hindurch und länger andauerte. Die Klassizisten, die Nazarener, die Romantiker, die Historienmaler, sie alle sahen ja rückwärts statt um sich. Erst in unseren Tagen eigentlich wurde der magische Zauber der Alten, der die Blicke von der umgebenden Wirklichkeit ab nach hinten gezogen hatte, endgültig gebrochen. und nun man wieder unbefangen war, stellte man sich auf jenen Standpunkt, den Goethe Eckermann gegenüber geäußert hat: „Man spricht immer vom Studium der Alten, allein was will das anderes sagen, als: richte dich auf die wirkliche Welt und suche sie auszusprechen, denn das thaten die Alten auch, da sie lebten.“ Die Beherzigung dieses Grundsatzes allein ermöglichte es, von der Nachahmung zur Originalität, vom unselbständigen Anlehnen an die vorhandenen Vorbilder zu kraftvoller Persönlichkeit, von der Tradition zur Freiheit zu kommen. Der endgültige Abbau auf der einen Seite, der rastlose, zielbewusste Aufbau auf der anderen sind die zwei Bewegungen, die sich in unserer Zeit wundersam kreuzen

Wir sahen beide heuer in München vertreten: die erste, die konservative, vorzugsweise im Glaspalast, in der deutschen Abteilung wenigstens. Denn was die Kunst des Auslandes betraf, so sah man ja auch im Glaspalast wider Erwarten viel kühne und beachtenswerte Schritte nach vorwärts, ja selbst extrem liberale Leistungen fehlten nicht. Freilich gab es auch in der deutschen Abteilung Werke genug, die einen bewussten oder unbewussten Kompromiss zwischen Altem und Neuem darstellten: und vortreffliche Leistungen, die aber zu meist die Kunst um nichts vorwärts brachten. Die Ausstellung im Glaspalast trug einen wesentlich retrospektiven Charakter: sie war nicht die künstlerische That dieses Jahres, nicht diejenige Leistung, welche einmal die Kunstgeschichte verzeichnen wird. Das war vielmehr die Sezessionisten-ausstellung.

Wir wünschen den Sezessionisten Glück, dass der materielle Erfolg ihrer Ausstellung nichts zu wünschen übrig gelassen hat. Aber ein anderer Erfolg, dessen Umfang sich allerdings jetzt noch nicht ermes sen lässt, scheint uns bedeutender. Wer die Pressstimmen durchgeht, welche über diese Ausstellung laut geworden sind, der findet eine fast überraschende Einmütigkeit in der warmen Sympathie, mit der man sie beurteilt. Ungünstige Kritiken sind seltene Ausnahmen; nur bisweilen wird eine kühle, zurückhaltende Stellung beliebt; öfter aber steigert sich das Wohlwollen geradezu zur Begeisterung. Wer das Publikum in der Ausstellung an der Prinzregentenstraße beobachtet, wer seinen Urteilen nachgelauscht hat, der erkennt, dass die Presse hier das aufrichtige Echo der öffentlichen Meinung gewesen ist. Das Eis scheint gebrochen zu sein, der Damm gelockert, der die neuere Kunstentwicklung so vielfach noch von der öffentlichen Meinung schied. Das dürfte der schönste Erfolg sein, den die Sezessionisten mit ihrer Ausstellung errungen haben.

Aus den Mitteln und Wegen aber, durch die sie diesen Erfolg ermöglichten, können wir für kommende Ausstellungen beherzigenswerte Lehren ziehen. Er scheint uns vor allem auf dem Charakter der Ausstellung als einer *Eliteausstellung* zu beruhen. Ein *einmütiges* Vorgehen von *Gleichgesinnten*, die ihre besten Kräfte in den Dienst einer *sehr idealen* Aufgabe stellten, musste wohl notwendig zu einer solchen führen. Die Vorzüge solcher Eliteausstellungen, von denen so oft theoretisch gepredigt worden, haben sich hier einmal schlagend praktisch erwiesen.

Noch nie sah man vorher in Deutschland die Bestrebungen der Modernen so klar und bündig nebeneinander ausgesprochen. Man hatte ihre Werke so gern für kapriziöse Launen, für Kunststückchen und keine Kunst, für zweck- und ziellose Harlekinaden erklärt und lernte nun alle diese Dinge als notwendige Glieder einer zusammenhängenden Entwicklungsreihe erst beachten, dann verstehen und würdigen. Das Unvollkommene und Unfertige, das einzelnen Leistungen noch anhaftete, trat zurück gegenüber der eindrucksvollen Einmütigkeit, mit der alle für die gemeinsamen künstlerischen Ziele eintraten, — ohne dass die Sorge für den materiellen Erfolg sich vordrängte, lediglich in maiorem artis gloriam. Nirgends machte sich die Marktware breit, mit der man so oft in sog. Kunstausstellungen die Wände tapeziert sieht und deren gleichgültiges Einerlei den Beschauer ermüdet und verdrießt und seine Empfänglichkeit für das zwischengestreute Gute abstumpft. In dieser Art Ausstellungen zieht das Alltägliche die Ausnahmeleistungen mit hinab; das konnten wir dieses Jahr im Glaspalast wieder beobachten, von dessen Bildern man ruhig zwei Drittel hätte eliminieren können, ohne dass der künstlerische Wert der Ausstellung dadurch verloren hätte. Der bildende Wert für das Publikum aber, das sich mit Recht nur belehren lassen will, wo es auch genießen kann, wäre ohne Zweifel gestiegen. Darin war ihr die Sezession entschieden über. Denn in ihr fühlte man sich im engeren Kreise behaglich, das Herz ging einem auf, da man so wenig Nichtigkeiten und so viel Interessantes fand. Selbst der Beste befand sich hier in standesgemäßer Gesellschaft. Von denen aber, die hier einkehrten und genossen, werden, das hoffen wir, recht viele ständige Freunde des Hauses bleiben.

„Man soll auf unseren Ausstellungen Kunst sehen und jedes Talent, ob älterer oder neuerer Richtung, dessen Werke München zur Ehre gereichen, soll seine Blüte reich entfalten können.“ hieß es in dem Programm der Sezessionisten. Das war keine Phrase. Viele, die erwartet hatten, hier ein einseitiges Parteiprogramm durchgeführt zu sehen, mochte es überraschen, dass im Gegenteil alle Stimmen zu Worte kamen, wenn sie nur die Sprache Kunst redeten. Aber die Überraschung konnte nur angenehm sein. Keine aufdringliche Polemik oder absichtsvolle Opposition störte den noblen Gesamtcharakter der Ausstellung. Vorher das Gegenteil zu erwarten, lag nahe; und dass die Sezessionisten diese Klippe glücklich umschiffen haben, darf man wohl

als einen Beweis auffassen für die ihren Prinzipien innewohnende Lebenskraft.

Und so mögen sich denn die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Publikum und neuer Kunst, die auf der Sezessionsausstellung geweckt und erweitert wurden, fröhlich fortspinnen und beiden zum Segen werden!

Die rein künstlerischen Resultate, so wichtig sie immer sein mochten, treten doch gegenüber den eben dargelegten Erfolgen zurück. Den Münchener Eingeweihten wenigstens bot die Ausstellung in dieser Hinsicht nichts ganz Neues mehr. Wir kannten bereits den eigenartigen Kolorismus, in dem die jungen Münchener mit Entdeckerfreuden schwelgen. Wir kannten die ganze Skala modern künstlerischer Ausdrucksweisen, vom objektiven Naturalismus über die subjektiv überhöhte Naturwiedergabe bis hin zu den aller Erdschwere entkleideten Schöpfungen einer mystisch erregten Phantasie, von der exakten energievollen Aufrichtigkeit, welche die Augen offen hat für alle Erscheinungen und sie mit wissenschaftlicher Genauigkeit zergliedert, bis zu den Zuständen müden Halb schlummers, wo der Märchengeist wieder Herr wird über den zu lange, allein auf die klare Analyse gerichteten Geist; von der lichten Note des Pleinairismus bis zu den schwermütigen Träumereien in Schwarz und mattem Grau, wo die lichtgeblendeten Augen in unbestimmtem Halbdunkel ausruhen wollen. Wir wussten, dass Genrebilder auch lebensgroß und ohne schöne Titel möglich sind, sowie dass es Porträts giebt, die ohne Wissen des Dargestellten blitzschnell angefertigt zu sein scheinen, soviel momentanes Leben, so wenig künstliche Pose spricht aus ihnen. Hier in München, wo sich aus den vielen Ateliers ein so großer Prozentsatz Kunstgeistes der allgemeinen Atmosphäre mitteilt, war sogar schon ein weiterer Kreis für dergleichen empfänglich als anderwärts. Aber vielen sind doch die Augen aufgegangen, die vorher blind waren für die der gegenwärtigen Malergeneration gewordenen neuen Offenbarungen.

BÜCHERSCHAU.

Die griechischen Vasen im Ashmolean-Museum zu Oxford. Museum Oxoniense: Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean-Museum. Percy Gardner, Lincoln and Merton. Oxford. Clarendon Press. — Dieses von den genannten Professoren der klassischen Archäologie herausgegebene und prachtvoll illustrierte Buch ist nicht nur um seiner selbst willen zu bewillkommen, sondern auch vornehmlich deshalb, weil wir durch dasselbe den Fortschritt in der Klassifikation der verschiedenen Sammlungen und

Kunstschätze Oxfords kennen lernen. Viel war allerdings schon gebessert durch die übersichtliche Ordnung der Universitäts-galerie, welche sehr wertvolle Zeichnungen Raffaels, Mr. Ruskin's Bilder von Turner, die „Douce“-Kupferstiche und eine hervorragende Sammlung alter Bilder enthält. Aber erst durch die Ernennung Mr. Arthur Evans zum Kurator des „Ashmolean-Museum's“, welches bisher in unerhörter Weise vernachlässigt worden war, trat eine fachmännische Verwaltung desselben ein. Der Name des Museums rührt von Elias Ashmole her, welcher das Institut 1682 gründete. Die Bücher des Stifters sind jedoch in der berühmten, 1445 angelegten und 1602 von Sir Thomas Bodley wesentlich vervollständigten „Bodleian“-Bibliothek untergebracht, welche außer 200000 Büchern auch seltene Drucke, Manuskrifte, Handzeichnungen, Münzen und viele andere wertvolle Objekte enthält. Besonders wichtig ist die von dem Grafen von Arundel der Universität geschenkte Sammlung antiker Originalinschriften. Infolge des günstigen Umschwungs in der Verwaltung erhielt das Institut mehrfache Zuwendungen, so namentlich durch Mr. Fortnum den größten Teil seiner schönen Sammlungen von Renaissancekunstgegenständen aller Art. Durch eine freigebige Geldspende hat außerdem Mr. Fortnum es möglich gemacht, dass die Universität zukünftig ihre gesamten Kollektionen in einer einzigen Baulichkeit wird vereinigen können. Die alterwürdige Hochschule erhält auf diese Weise ein Museum, das für Studienzwecke eins der wertvollsten in Europa zu werden verspricht. Mr. Gardner's Buch bildet den ersten Teil einer Serie von Publikationen, die sich nach und nach mit den verschiedenen Klassen der in Oxford vorhandenen Kunstobjekte befassen werden. Die griechischen Vasen, welche der Universität gehören, sind zwar nicht übermäßig zahlreich, aber sie bilden zum Studium der Entwicklung der Keramik eine sehr ausgewählte Folge. Ein Teil derselben, die Vasen von Gela in Sicilien, beanspruchen ein ganz besonderes Interesse. Letztere sind von Mr. Evans während seines Aufenthaltes in Sicilien erworben, und der Verfasser des vorliegenden Werkes lässt einige Bemerkungen über gedachte Niederlassung cindliessen: Gela ist eine von Rhodiern und Kretern im Verein mit andern dorischen Auswanderern 690 v. Chr. gegründete Stadt auf der Südküste Siciliens am gleichnamigen Flusse, an der Stelle des jetzigen Terranuova. Gela wurde mehrere Male zerstört, so zuerst als der Tyrann Dionysius von Syrakus 405 gegen die Karthager eine Schlacht bei Gela verlor. Die ältesten dort gefundenen Vasen können also aus keiner früheren als jener Zeitperiode stammen. Mr. Evans unternimmt die interessante Beweisführung, dass kein Ort in Italien, und vielleicht in der ganzen Welt, eine so stetige Kunstindustrie eines und desselben Zweiges zu verzeichnen hat, wie Gela. Dieser Umstand wird hauptsächlich dadurch erklärlich, weil daselbst das für den Zweck geeignetste Thonmaterial in ganz Sicilien gefunden wird. Eine ununterbrochene Folge dieser Kunstbetheätigung seit der Gründung der Kolonie, dann während der Herrschaft der Araber und Mauren, fortgesetzt bis auf den heutigen Tag, ist hier nachgewiesen. So werden auch sehr originelle Terracotta-Figuren in der Nähe der Stadt, in Caltagirone, hergestellt. Es ist wohl kaum möglich, irgend eine Lokalkunstindustrie von so ununterbrochener geschichtlicher Dauer wiederzufinden! Viele der Gela-Vasen sind von großer Schönheit. Professor Gardner hat in seinem Buche jede einzelne benannt, beschrieben und kritisiert. Die auf der Vase Nr. 211 dargestellte Scene giebt einen interessanten Aufschluss über die Sage vom Heracles und Cacus, welche man bisher für altitalischen Ursprungs hielt, die

aber jetzt durch das Alter des betreffenden Gefäßes als sicher von den Griechen, wenn nicht gar von den Phöniziern stammend erkannt wurde. Cacus war nach alten Sagen der Name eines riesenhaften feuerseidenden Ungetüms, nach Virgil und Ovid eines Sohnes des Vulkan. Cacus raubte dem Herakles einen Teil der Rinder, welche dieser dem Geryon abgenommen hatte. Auf 20 Platten befinden sich in Photolithographie Abbildungen der vorzüglichsten Exemplare der Vasen, welche durch den in dem betreffenden Fache als Verrorragend anerkannten Zeichner Mr. Anderson angefertigt worden sind.

KUNSTLITTERATUR.

Im Verlage der Herren *Dietrich & Cie.* in Brüssel ist ein Buch von *J. J. Wauvers*, *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling* erschienen, das vielfache neue Ergüsse über diesen Maler bringt. Ferner liefert derselbe Verlag aus der Feder von *H. Hymans* in Brüssel: *Lucas Vorsterman*, *Catalogue raisonné de son oeuvre.*

NEKROLOGE.

= H. *Karlsruhe*. Der badische Hofmaler Reinhard Sebastian Zimmermann sen., 1815 in Haguan am Bodensee geboren, ist am 16. November in München, wo er seit 1847 lebte, gestorben. Die ersten und humoristischen Genrebilder des Künstlers wurden mit großem Beifalle aufgenommen. Es sind dies hauptsächlich: „Die teure Zeche“, „Die Landleute im Schloss“ (1853), „Die Bettelhausikanten“ (1854), „Ein Liebesbrief“ (Galerie in Karlsruhe), „Der Schranntag in München“ 1863; Museum in Köln. „Wintstube eines Landstädtchens“, „Vorzimmer eines Fürsten“, „Einquartier französischer Soldaten im Schloss“, „Impfstube“, „Die Leihbibliothek“, „Das unterbrochene Kartenspiel“, „Dachauer Bauernhochzeit“, „Das Zwackessen“, „Die Siegesbotschaft“ (1875), „Klosterschule in Ottobern“ (1875) und das figurenreiche Bild „Vor der Musikprobe“. Im Jahre 1881 schrieb Zimmermann „Erinnerungen eines alten Malers“.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der Professor der Kunstgeschichte *Carl Justi* in Bonn ist zum korrespondirenden Mitgliede der königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaften ernannt worden.

WETTBEWERGEN.

* *Von der Berliner Kunstakademie.* Die beiden Stipendien der Stiftung, die der Kaufmann *Ferdinand Brückebach* in Berlin zum Andenken an seinen verstorbenen Sohn, den Maler Ernst Reichenheim, begründet hat und die für junge befähigte Maler aus den höheren Semestern der königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, ohne Unterschied der Konfession, bestimmt ist, wurden dem Maler *Georg Marshall* aus Wittstock mit 900 M. und dem Maler *Abolf. Sommerfeld* aus Schroda mit 600 M. zuerkannt.

DENKMÄLER.

= H. *München*. Am 18. November beging die Technische Hochschule ihr 25-jähriges Stiftungsfest, und bei dieser Feier kam die von Bildhauer Dennerlein modellirte und in Carraramarmor ausgeführte Büste Gottfried von Neureuther's, des Erbauers der Anstalt, im Treppenhause zur Aufstellung.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die Sammlung Fr. Xav. Meyer in Wien, welche den Sommer hindurch in Wiener Künstlerhause ausgestellt war, enthält außer den hier bereits besprochenen modernen Bildern auch mehrere alte Gemälde, an denen die Kunstgeschichte nicht fehlnahelos vorübergehen soll. Ich kenne die Sammlung seit mehreren Jahren und habe Gelegenheit gehabt, die meisten Bilder derselben aus der Nähe zu studiren. So sei mir denn gestattet, einige kritische Notizen darüber zu veröffentlichen. Die Hauptbilder sind zweifellos: ein gutes Tierstück von *Jan Fyt*, eine italienische Landschaft von *Th. Hyeck*, der schöne, ungewöhnlich reich komponirte *Jan Verkolbe* (der mit dem Fyt zugleich schon 1873 einmal in Wien ausgestellt war), der *Pieter Verelst* (Nr. 114, nicht 116), der kleine *Mortel*, der *J. M. Molenner*, der sog. *G. Dou* und das reizende kleine deutsche Rundbild von 1573, dessen Monogram und Jahreszahl auf *Hans Bach* hinweisen, einen Maler, der freilich sonst auf größeren Flächen zu malen pflegte. Die Sache wäre einer Untersuchung wert. — Viele Benennungen des kleinen, dünnen Kataloges, den die Künstlergenossenschaft ausgegeben hat, sind unrichtig und können mit geringer Mühe verbessert werden: Nr. 91 ist keineswegs von *H. v. Miris*, sondern von einem späteren, vermutlich vlämischen Feinmaler. Nr. 97 und 107 dürften späte Arbeiten des *Ger. Hoel* sein. Nr. 99, das religiöse Bild von 1574, wird wohl von der Hand des wenig studirten *Julius Schiller* sein, auf den man auch ein Gemälde der Galerie Harrach in Wien beziehen kann, und von dem eine signirte Zeichnung im Stifte Lambach bewahrt wird. Nr. 101 und 103 sind Kopiren nach Toorenvliet, Nr. 102, das hübsche Bildchen mit dem eingeschlumerten jungen Kavalier, ist interessant durch seine ver-fälschte Signatur, die ursprünglich mit einem J oder F begonnen hat, also nicht von *Hillem van Miris* herkommen kann, dem das Bild zugeschrieben wird. Höchstens könnte der jüngere *Franz v. Miris* in Betracht kommen. Nr. 108 ist nicht von Gelder, sondern eine Kopie nach Rembrandt. Zu Nr. 109, einem unzweifelhaft echten, echt signirten und hervorragenden Werke des *Thomas Hyeck*, bemerke ich, dass sich im Münchener Kupfersichkabinett eine Zeichnung befindet, die man trotz mancher Abweichungen als den ursprünglichen Gedanken für unser Bild ansehen muss. Nr. 112 ist eine alte Kopie nach *Sir Joshua Reynolds* u. z. nach dem schönen Bilde, das seit 1871 Eigentum der National Gallery in London ist. Das Bild führt in London den Titel „*Robinetta*“. Nr. 114 hatte ich schon vor der Ausstellung des Bildes auf *Pieter Verelst* getauft, doch hat ein Missgeschick diesen Namen bis Nr. 116 verschlagen, die mit dem genannten Holländer gar nichts zu schaffen hat. Die Buchstaben A. v. O sind später eingekratzt. Nr. 118 ist eine alte Kopie nach Rubens, die dadurch an Interesse gewinnt, dass sie als ehemaliger Bestandteil der Wiener Sammlung Ratakowski nachzuweisen ist. Der Stich nach dem Original des Rubens ist als Nr. 201 angesetzt. Das Original befindet sich in Dublin (vgl. Rooses, Rubens II, Nr. 262 und Pl. 85). Die baumreiche Landschaft Nr. 120 wird sich vermutlich als *Van Loeten* herausstellen (links unten ist noch das Datum 1661 erhalten). Auf Nr. 127, „*Lesender alter Mann*“, dem *Ger. Dou* zugeschrieben, ist das Handzichen zweifellos von fremder Hand erst spät aufgesetzt. Das Bildchen selbst ist aber eine beachtenswerte nette Arbeit aus dem *Rembrandt-Brauer'schen* Kreise. Nr. 128 ist durch ein Missverständnis der Schule des Rubens zugewiesen, während es doch in die Gruppe der tendenzlos Neapolitaner oder Spanier gehört,

wenngleich der Anschein für eine niederländische Kopie spricht.

Nachschrift: Nach der Absendung der vorstehenden Notiz kommt mir B. Haendcke's „Schweizerische Malerei“ (Aarau 1893) zu Hand, aus der ich entnehme, dass dem *Hans Bock* auch in Zürich ein kleines medaillonförmiges Damenbildnis zugeschrieben wird, welches aus dem Jahre 1573 stammt (S. 222). Auch von 1578 sind kleine Bildnisse des Bock bekannt (S. 224), die freilich skizzenhaft gemalt sein sollen. Was das kleine Wiener Bildnis der Sammlung Meyer betrifft, so werden die Schweizer Kenner sich bald über die Zuschreibung an Hans Bock klar sein und hoffentlich es nicht versäumen, ihre Meinung den Fachgenossen mitzuteilen. Vielleicht äußern sie sich dann auch darüber, ob sie mir darin beistimmen, dass die Kopie nach Michelangelo's Fortuna in der Wiener Galerie eine Arbeit Hans Bock's ist.

DR. TH. v. FRIMMEL.

* * Für den *Neubau des Bayerischen Nationalmuseums in München* ist der von dem Architekten *Gabriel Seidl* ausgearbeitete Plan vom Ministerium zur Ausführung bestimmt worden.

A. R. In der *Berliner Nationalgalerie* ist am 19. Oktober eine Ausstellung eröffnet worden, die dem Gedächtnis der Maler *Otto Brandt* (1828—1892), *Paul Schobelt* (1838—1893) und *Julius Scholtz* (1825—1893) gewidmet ist. Die von dem kommissarischen Direktor der Galerie, Dr. *Mar Jordan*, unterzeichneten Biographien, die jeder Abteilung des Katalogs vorausgeschickt sind, fallen durch ihre ungewöhnliche Kürze auf. Die wenigen Julius Scholtz betreffenden Zeilen gehen nicht über den Umfang einer der Notizen hinaus, die bei dem Tode des Künstlers durch die Zeitungen gegangen sind. Und doch ist Scholtz derjenige, der allein von den dreien in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, wenn auch nur durch seine beiden Hauptwerke: das Gastmahl der Generale und Offiziere Wallensteins, das sich im Besitz der Kunsthalle zu Karlsruhe befindet, und die „Heerschau der Freiwilligen in Breslau durch König Friedrich Wilhelm III.“ Otto Brandt, der während der letzten sieben- unddreißig Jahre seines Lebens in Rom ansässig gewesen ist, wurde in seiner Heimat — er ist aus Berlin gebürtig — erst wieder genannt, als die Zeitungen die Nachricht von seinem Tode brachten. Er hat fast ausschließlich Landschaften aus der Umgebung Roms, namentlich aus dem Albaner- und Sabinergebirge, gemalt, mit feiner poetischer Stimmung, mit reichem Kolorit und sichtlichem Streben nach intimer Wirkung. Seine kleinen Bilder scheint er meist in Rom verkauft zu haben. Auf deutschen Ausstellungen ist er uns während der letzten 25 Jahre nicht aufgefallen. — Auch Paul Schobelt, ein Schüler von Julius Schrader in Berlin und Charles Gleyre in Paris, wurzelte in Rom und in den Kunstschaunungen der italienischen Renaissance; aber zwischen seinem Wollen und seinem Können waltete ein Zwiespalt, der mit den Jahren immer stärker wurde. Er strebte nach den höchsten Zielen der Monumentalmalerei; dazu reichte aber seine Kraft nicht aus, und selbst die Aufmunterung wohlmeinender Freunde und Gönner, die ihm manche Aufträge verschafften, war nicht im Stande, seinen Geist zu höherem Fluge anzuspornen. Er ist einer mehr auf der langen Liste derer, die sich für den Künstlerberuf entschieden, ohne die dazu nötige stählerne Natur mitzubringen. Ein Gemälde in der Nationalgalerie „Venus und Bellona“, das nur das Produkt eines Eklektizismus aus italienischen Cinquecentisten ist, und ein Zyklus von auf Leinwand gemalten und an den Wänden befestigten Ölgemälden für den Festsaal des Kultusministeriums in Berlin, die in

Allegorien und Symbolen auf den Wirkungskreis dieser Behörde deuten, sind die hervorragendsten Zeugnisse seiner Thätigkeit. — Auch Julius Scholtz hat quantitativ nicht so viel geschaffen, als er eigentlich nach seinem malerischen Können vermocht hätte. Es scheint, dass ihm das Komponieren figurenreicher Geschichtsbilder nicht geläufig war, wenn es ihm auch gelungen ist, drei Meisterwerke dieser Art zu schaffen — außer den beiden genannten den Zyklus von Bildern aus der Geschichte Albrecht's des Beherzten in der der Albrechtsburg zu Meissen. Seitdem er in Dresden als Lehrer an der Akademie thätig war, war sein künstlerisches Schaffen in erster Linie der Bildnismalerei gewidmet. Daneben hat er aber auch fleißig in der Natur studirt, bei Landleuten in der Umgebung Dresdens, in Oberbayern und Tirol, und seine Studien und kleinen Ölgemälde aus seinen letzten Jahren, die Landleute bei den Feldarbeiten, Bäuerinnen, Banermädchen und Knaben in ihren Dörfern und auf der Flur darstellen, sind die frischesten und farbigsten seiner Schöpfungen, aus denen man sieht, dass Scholtz in seiner Art an allen Fortschritten des modernen Kolorismus Theil nahm.

— *tt. Mannheim.* Im Lokale des Kunstvereins sind von Professor Gustav Schönleber-Karlsruhe derzeit vierzehn ältere und neuerdings entstandene Ölgemälde ausgestellt, unter denen die „Punta di Madonetta“, der „Fischzug an der Riviera“ und der düstere „Friedhof von San Lazzaro“ bei Venedig besonders hervorzuheben sind.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* * Der *Verein bildender Künstler in München* (Sezessionisten) hat an den bayerischen Landtag eine Petition gerichtet, in der der Landtag ersucht wird, „seinen Einfluss dahin geltend zu machen, dass dem Vereine und seinem Ausstellungsunternehmen von Seite der kgl. Staatsregierung keine weiteren Hindernisse in den Weg gelegt, sondern im Gegenteile in jeder Hinsicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit zugewendet werde.“ Im besonderen gehen die Wünsche des Vereins dahin, dass seine Mitglieder „bei Ankäufen für den Staat künftig nicht mehr ausgeschlossen und bei der Zusammensetzung von Staatskommissionen berücksichtigt werden möchten.“

* * Aus dem *Verein Berliner Künstler*. Die Angelegenheit des Bildhauers Tobertanz ist auch in der am 18. Oktober abgehaltenen Hauptversammlung nicht zum Austrag gebracht worden. Herr Tobertanz hatte, wie wir einem Berichte der „Post“ entnehmen, von seinem Rekursrecht Gebrauch gemacht und gegen den ihn von der Mitgliedschaft ausschließenden Spruch des Ehrengerichtes bei der außerordentlichen Hauptversammlung Berufung eingelegt. In der sehr ausführlichen Begründung des Rekurses waren Beweise gegen die Beschuldigungen, um derenwillen das Verfahren eingeleitet wurde, nicht enthalten. Dagegen beschwerte sich Herr Tobertanz, der es bis dahin immer abgelehnt hatte, sich dem Ehrengericht zu stellen, darüber, dass er nicht gehört worden sei, und wies darauf hin, dass er, wenn die außerordentliche Hauptversammlung den Beschluss des Ehrengerichtes bestätigen sollte, die Angelegenheit den bürgerlichen Gerichten übergeben würde. Nun hatte das letzte Ehrengericht, wie der Syndikus des Vereins, Herr Rechtsanwalt Müseler, anführte, allerdings das formelle Versehen gemacht, Herrn Tobertanz nicht noch einmal vorzuladen. Die außerordentliche Hauptversammlung beschloss daher auf Antrag des Vorstandes, die Angelegenheit noch einmal an das Ehrengericht zurückzuverweisen. Ein anderer Punkt der

Tagesordnung betraf die Wahl der vom Verein Berliner Künstler zu ernennenden Mitglieder der *Ausstellungskommission* für die Große Berliner Kunstausstellung des Jahres 1894. Es wurden sechs ordentliche Mitglieder und vier Ersatzmänner gewählt, und zwar als ordentliche Mitglieder: die Maler Konrad Diehlitz, Ernst Körner, Prof. Carl Ludwig und Direktor Anton v. Werner, der Architekt Karl Hoffacker und der Bildhauer Ludwig Manzel. Als Ersatzmänner: die Maler Professor Ernst Henseler, Hans Bohrlt, Theodor Stoeles von Eckenbrecher und Hermann Clementz. Von seiten der Königl. Akademie der Künste sind in diese Kommission folgende Herren entsendet worden: die Maler Präsident Carl Becker, Prof. Scheunberg, Prof. Brausewälder und Prof. Friedrich, der Architekt von Großheim und der Bildhauer Prof. Schaper.

Die Berliner *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* hielt am 27. Oktober unter Vorsitz ihres Vizepräsidenten General Röse im Kaiserhof ihre erste Sitzung nach den Sommerferien ab. Zuerst sprach Dr. Alfred Gotthold Meyer über die Colleonikapelle in Bergamo, die das Grabmal ihres Stifters, des Bandenführers Bartolommeo Colleoni enthält. Kapelle und Grabmal galten bisher als einheitliche Schöpfung des lombardischen Bildhauers Amadeo. Der Vortragende stellt die Behauptung auf, dass Kapelle und Grabmonument keineswegs den ursprünglichen Entwürfen Amadeo's entsprechen können, sondern mannigfachen Umbauten und Änderungen ihre seitens und bei allem schönen Detail unorganische Gestalt verdanken, die weder mit den beglaubigten Arbeiten Amadeo's, noch mit der sonstigen lombardischen Renaissancedekoration in Übereinstimmung steht. Eine ausführliche Untersuchung des Vortragenden über die Kapelle erscheint im nächsten Heft des Jahrbuchs der preuß. Kunstsammlungen. Geh. Rat Bode legte das neue Buch von *Ubbani* über *Sandro Botticelli* vor und eine Studie des amerikanischen Kunsthistorikers *Allen Marquard* über *Luca della Robbia* (Journal of Archaeology VIII), in der drei bisher unkannte Arbeiten Luca's in dem kleinen toskanischen Ort Impruneta behandelt werden. Zum Schluss sprach Dr. Springer über Blockbücher im Anschluss an Hochezger's Ausgabe des Liber Regum. Er tritt der Meinung Hochezger's, der in den Blockbüchern Unterrichtsbehefte, eine Art Bilderfilz erkennen will, entgegen. Die Blockbücher setzen in Form und Inhalt illustrierte Handschriften fort und wenden sich wie diese an weitere Volkskreise. Für einen bestimmten Zweck sind sie nicht geschaffen, der Holzstock wird als bequemer Herstellungsmittel benutzt. Die Blockbücher sind eine neue Form der literarischen Mitteilung, die sich eine bereits bestehende populäre Litteratur zu Nutzen macht. Am holländischen Ursprung der Blockbücher wird man im Anschluss an die ältere Litteratur festhalten müssen. Die ältesten unter ihnen dürften vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Die *amerikanisch-archäologische Expedition in Chaldäa*. Die Veröffentlichung des ersten Berichts der von der Universität Pennsylvaniens nach Babylon gesandten Expedition ist kürzlich erschienen. Die Expedition leitete Dr. John P. Peters, der Bericht über sie ist aber von Professor Hilprecht verfasst. Folgende Mitteilungen sind von besonderem Interesse: Die für die Ausgrabungen gewählten Stellen waren die ausgedehnten Erbhügel von Nuffer, welche teilweise schon früher durch Layard, den berühmten Wieder-

entdecker von Niniveh, und von Lord Loftus erforscht worden waren. Hier stehen die Ruinen der alten Stadt „Nipur“, die heilige Verehrungsstelle des Gottes „En-lil“ oder „Mulil“, des Gottes der Götterwelt der Akkadier, des älteren „Bel“ der Semiten, zum Unterschiede von dem jüngeren „Bel-Merodach“. Die Erbhügel befinden sich im Südosten von Babylon und beinahe im Mittelpunkt des Reiches. Das Erforschungsfeld besteht aus sechs Gruppen von Hügeln, aber zur Zeit wurden erst zwei Teile näher untersucht: der Außenwall (Nimit-Bel) und der große Akropolisstempel „Tel-bint el Amir“, dem Gotte Mulil geweiht. Nach allen Überlieferungen in Chaldäa ist die Stadt Nipur eine der ältesten daselbst, ja vielleicht ist sie sogar, wie der Talmud andeutet, das „Caneh“ des Nimrod. In der Welt schöpfungslegende der Akkadier ist diese Stadt von den Göttern mit Hilfe Erida's und Erech's erbaut. Nach all diesen weitverbreiteten Volkstraditionen war man berechtigt, hier über die ältesten Zeiten Aufschluss zu erhalten, und nun sind diese Hoffnungen in Erfüllung gegangen. Die Resultate der Erforschungen waren äußerst wichtig und dieselben haben namentlich Inschriften der ältesten semitisch-chaldäischen Könige zu Tage gefördert. Der Heroenkönig der Semiten war Sargon oder Sargani, König von Akkad, über dessen Geburt eine ähnliche Legende schwelt, wie über der des Moses. Eine auf erwähnten König bezügliche Inschrift lautet: „Meine Mutter war eine Fürstin, meinen Vater kannte ich nicht; der Bruder meines Vaters wohnt in den Bergen.“ Dies will in dem orientalischen Sprachgebrauch jener Zeit besagen, dass der König seine Ansprüche auf den Thron von seiner Mutter herleitete. Die Regierung Sargon's wurde neuerdings auf 3750 v. Chr. angesetzt, indessen seine geschichtliche Existenz vielfach angezweifelt, und ebenso wie die seines Sohnes „Naram-Sin“ als mythologisch betrachtet. Die Unsicherheit in dieser Beziehung ist durch die amerikanische Expedition vollständig gehoben, da nicht nur mehrere Inschriften dieser Könige, sondern auch noch solche von anderen Herrschern aus derselben Dynastie entdeckt wurden, die alle in semitisch-babylonischem Dialekt geschrieben sind. Eine sehr bemerkenswerte, unbedingt historische Inschrift befindet sich auf einem Thürpfiler von Diorit in ganz klaren, obgleich uralten Zeichen, wie nachstehend: „Sargani König der Stadt (sar ah), Sohn des Irti Bel (Mulil), der Held, der König von Agadke (Akkad), und Herrscher des Volkes (sülatu) von Mulil, Erbauer des Welttempels, des Tempels von Mulil in Nipur. Wer diese Inschrift entfernt (fortroll), dessen Nachkommen wird Mulil und Sama vernichten.“ Eine andere Inschrift, die sich auf Sargon II. bezieht, scheint mit der Inschrift des Berliner Monolithen „Bel-bini“, Sohn des „Adasi“, konform zu sein. Der Titel „sülatu“ stammt aus dem Akkadischen „sila“ und bedeutet „Herrscher von Männern“. Alle Zweifel aber über einen historischen Sargon werden widerlegt durch gestempelte Ziegelsteine, 9,45×13,55 cm groß, mit von rechts nach links laufender Schrift versehen. Die Platten haben einen handlichen Griff. Die auf Sargon bezüglichen bestehen aus sechs Zeilen, die von „Naram-Sin“ aus vier Linien Schrift: „Sargani, König von Akkad, Erbauer des Tempels des Bel.“ — Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Babylonien das Land war, in dem die Kunst, Ziegel zu brennen, ihren Ursprung hat. Diese Vermutung wird bestätigt durch die auf Ziegeln gefundene Inschrift: „Dem Gott der Ziegel“ und „Sivan, der Monat des Ziegelbrennens“. Außer diesen Ziegeln wurden 60 Fragmente von Vasen aus hartem Stein ausgegraben, welche die Zeichen eines bis jetzt unbekanntem Königs trugen: „UR, MU, US, Alu Sharschid, der Stadt, der er seinen Namen gegeben hat.“ Eine andere

Inskription desselben Königs lautet: „Mit den Waffen nahm er die Stadt Ansam von dem Lande Elam.“ Schutzfiguren aller Art als Talismane wurden ferner gefunden, so auch ein Achat, darauf beiden Seiten in akkadischen Zeichen beschrieben war: „Der Göttin Istar, zum Schutz für das Leben des Dungi, des mächtigen Mannes, des Königs von Ur“; auf der Rückseite in semitisch-babylonischer Schrift: „Kurigalsu, König von Karu-Dunigas, eroberte den Palast von Susa in dem Lande Elam.“ Dieser Herrscher ist nach Professor Hilprecht's Ansicht Kurigalsu I. (1450 v. Chr.), oder der zweite dieses Namens, der Vater von Burra-Burijas, einem Zeitgenossen von Amonephib IV. Jener erbaute Städte in der Nähe von Bagdad. In dieser Inskription besitzen wir die erste und früheste Erwähnung der Stadt Susa. Ebenso fand Dr. Peters viele interessante Votivtafel mit Inschriften. Eine solche auf Lapislazuli besagt: „Dem Uras, seinem Herrn, Kadasman Turgu, Sohn des Nazimarudas.“ Es ist bemerkenswert, dass die meisten auf Könige bezüglichen Inschriften eine Strafanordnung für den Fall ihrer Zerstörung enthalten. Diese Tatsache erinnert an die berühmte tausendzellige Felseninschrift von Bisutum, in Keilschrift abgefasst, in welcher Darius I. die Vernichtung durch Ormuzd für diejenigen androht, welche besagte Inskription etwa zerstören wollten. — Auf den von Dr. Peters gesammelten Gegenständen befindet sich eine weitere große Anzahl von Inschriften und Abbildungen aller Art, welche baldmöglichst photographirt werden sollen. ☿

VERMISCHTES.

London. Der Bilderhändler Walter Perry wurde wegen rechtswidriger Vornahme photographischer Vervielfältigungen von Kunstwerken zu 30 £ und 280 £, sowie zur Tragung sämtlicher Kosten eventuell zu 56 Wochen Gefängnis verurteilt. Unter den unbefugten Nachbildungen waren viele bekannte Bilder, so auch „Diana oder Christus“, „Quatrebras“, „Die Musterung“, „Der Namensaufzug nach der Schlacht“ n. a. mehr. Die geschädigten und klagenden Kunsthandlungen waren folgende: T. Agnew, die Fine Art Society, A. Tooth, Graves, McLean, Clifford Lucas, Mendoza, die Berliner Photographische Gesellschaft und die International Art Association. ☿

VOM KUNSTMARKT.

— *Frankfurt a. M.* Am 11. und 12. Dezember kommt im Auktionsaal für Kunstsachen durch *E. Bange* die Sammlung von Handzeichnungen älterer und moderner Meister aus dem Besitze des emeritierten Bibliothekars des Städel'schen Kunstinstituts, Herrn A. Brück, zur Versteigerung. Die Sam-

lung enthält Arbeiten der deutschen, italienischen, niederländischen und französischen Schulen, sowie einer großen Anzahl von Künstlern, welche in Frankfurt a. M. thätig waren. Der 946 Nummern enthaltende Katalog ist soeben erschienen.

— *Wien.* Am 11. Dezember und den folgenden Tagen kommt eine reichhaltige Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse des Herrn Vincenz Konicek durch das Kunstantiquariat von C. J. Wawra zur Versteigerung. Der 2082 Nummern enthaltende Katalog ist soeben erschienen.

Frankfurt a. M. Soeben erschien der 193. Lagerkatalog des antiquarischen Bücherlagers von R. Th. Völcker, enthaltend in 2280 Nummern Werke der Kunst.

Frankfurt a. M. Bei Jos. Baer & Co. ist soeben der 322. Lagerkatalog erschienen, der die zweite Abteilung der Bibliothek des *F. W. Lübke*, umfassend die Werke über Malerei und Kupferstichkunde vom frühen Mittelalter bis zur neuesten Zeit enthält.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1893/94. Heft 2.

Taf. 9. Wohnhaus in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr und Weigle, Architekten daselbst. — Taf. 10. Fall- und Versandhaus in Gießhübl-Puchstein; angebaut von Architekt K. Haybäck in Wien. — Taf. 11. Fenstermotiv im Ahnensaal des Schlosses Trostburg-Waidbruck Salztroitz; angenommen von Architekt H. Kirchmayr in München. — Taf. 12/13. Villa des Dr. R. Reinhold in Bad Wildbad; erbaut von J. Heeren in Berlin. — Taf. 14. Eckpavillon vom Belvedere Gartenseite in Wien; angenommen von Architekt L. Schmidt daselbst. — Taf. 15. Wohnhaus des Herrn John Matthews in New York; erbaut von Lamb und Rich, Architekten daselbst. — Taf. 16. Empfangsalon im neuen Bahnhofgebäude; entworfen von Prof. H. Stier in Hannover.

Christliches Kunstblatt. 1893. Heft 11.

Martin Schongauer. Von M. Bach. — Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. — Die Heiligen in der christlichen Kunst.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 5. 1. Dezember.

G. F. Watts. Von H. Helfferich.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893/94. Heft 8.

Studien aus der historisch-europäischen Ausstellung in Madrid. II. Der Ursprung der Dürer-Madonna im Kölner Museum. Von C. Just. — Die mittelalterlichen Mosaiken von San Marco in Venedig. I. Die Fassade und Vorhalle. Von St. Beissel. — Französisches Eifenheimmedaillon des 15. Jahrhunderts. Von Schmutgen. — Mantelschließe des 13. Jahrhunderts. Von Schmutgen.

L'Art. Nr. 708. 15. November 1893.

Les Faucenes mortes. Lagron. Von J. D. de Segonzac. — Quelques documents à propos des freres de Nam. Von A. Valabregue. — Musees neerlandais. Von D. Franken. — Lettre à Monsieur le directeur des Musées nationaux sur le don de l'exploration faite au Musée de Louvre. Von E. Revillout. — La société venetienne au XVIII^e siècle par A. Mohreau.

The Magazine of Art. November 1893. Nr. 157.

In Memoriam: C. G. Lawson. I. Von Heselme Owen. — Art in the theatre: Costume on the stage. Von P. Anderson. — The Harbour of refuge. Von J. W. North. — An attempt towards the restoration of the Venus of Melos. Von J. Bell. — The Ruston Collection: the old Masters. Von C. Phillips. — Grez. Von R. A. M. Stevenson. — A French view of Gothic Architecture. Von R. Blomfield.

Verlag von Artur Seemann in Leipzig.

KULTURHISTORISCHER BILDERATLAS

I. ALTERTUM

bearbeitet von

Prof. TH. SCHREIBER

II. MITTELALTER

bearbeitet von

Dr. A. ESSENWEIN

1. Direktor des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

Mit einem ausführlichen Textbuche

Mk. 12.—,

gebunden Mk. 15.—.

120 Tafeln mit Textbuch

Preis Mk. 10.—,

gebunden Mk. 12,50

Spaziergänge eines Naturforschers

von **William Marshall**,
Professor an der Universität Leipzig.

Zweite verbesserte Auflage.

23 Bogen reich illustriert mit mehrfarbigem Druck. Preis eleg. kart. 5 Mk., sehr fein geb. 10 Mk.

* Elegant ausgestattet. — Feinled gebunden.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [1463]



Oelgemälde
werden und bilden wie neu durch
Dr. Böttner's Restaurator-Phokus.
In der einsehl. Gesellschaft vorräthig.
E. Böttner, Frankfurt a. M.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

Handausgabe I. Cyklus

I. u. II. Abteilung à M. 2,50, (gebroschen) geb. M. 3,50. — III. u. IV. Abt. à 3 M., geb. 4 M., zusammen in einen Band flach geb. 15 M., in Halbfr. 16 M.; — ferner zu eingehenderem Studium:

II. Cyklus: Ergänzungstafeln.

I. Altertum: 17 schwarze und 7 polychrome Tafeln 5 M. — II. Mittelalter: 15 schwarze und 3 polychrome Tafeln 2 M. — III. Neuzeit: 53 schwarze und 3 polychrome Tafeln 5 M.
Der **II. Cyklus (Ergänzungstafeln)** kostet in zwei Bände gebroschen oder in einen Band flach geb. 15 M., in Halbfranz flach geb. 16 M.

Zur Handausgabe der „Kunsthistorischen Bilderbogen“ gehören als Textbuch die

Grundzüge der Kunstgeschichte

von **Anton Springer**. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Brosch. 5 M., geb. in Leinwand 6 M., in Halbfranzband 7 M. — Auch in einzelnen Bändchen: **I. Altertum**. — **II. Mittelalter**. br. à 1 M., geb. à M. 1,35. **III. Neuzeit**. 1. Hälfte (Italien) br. M. 1,50, geb. à M. 1,90. — **IV. Neuzeit**. 2. Hälfte (Der Norden) br. M. 1,50, geb. M. 1,90.

Unmittelbar an die „Grundzüge“ schliesst sich als Fortsetzung an **Anton Springer's Kunst des 19. Jahrhunderts** mit einem Atlas von 82 Tafeln qu.-Fol. Zweite verbesserte Auflage. Text u. Atlas brosch. 8 M.; geb. (gebroschen oder flach) 12 M., in Halbfr. (flach) 14 M.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Deutsche Konkurrenzen

herausgegeben von

A. Neumeister und **E. Häberle**,
Architekten und Professoren in Karlsruhe.

Erscheint in Heften von 32 Seiten.
Abonnementspreis für den Jahrgang
(12 Hefte) M. 14,40

Diese fortlaufende Veröffentlichung von interessanten Entwürfen bei deutschen Wettbewerben bezweckt, die geistige Arbeit, die schöpferischen Gedanken, die in den Entwürfen enthalten sind, der deutschen Architektenei zu erhalten und zugänglich und nutzbar zu machen. Ausser dem Programm und dem wörtlichen Urteil des Preisgerichts, bringt jedes Heft durchschnittlich 10—15 Perspektiven, Auf- und Grundrisse, erläuterte Entwürfe. Nebenbei werden in den „Konkurrenz-Nachrichten“ neue Ausschreibungen fortlaufend mit Programm-Auszug, sowie Entscheidungen und Bauschreibungen mitgeteilt.

Bisher sind 22 Hefte, die die mannigfaltigsten Vorwürfe behandeln, ausgehen worden



Kopien der Reliefs

vom
grossen Altarbau
zu
Pergamon
in $\frac{1}{10}$ der Originalgrösse
31 Centimeter hoch
von
Prof. Alex. Tondeur.

31 Centimeter

- Nr. 1. Zeus-Gruppe à 33 M. von Elfenbeinmasse
- Nr. 2. Athena-Gruppe à 33 M. von Elfenbeinmasse, 46 cm lang
- Nr. 3. Dapeter und Persephona à 40 M., 52 cm lang
- Nr. 4. Hekate und Artemis à 40 M., 52 cm lang
- Nr. 5. Helios-Gruppe (Viergespann) à 40 M., 70 cm lang
- Nr. 6. Schlangentpferwerfer à 40 M., 70 cm lang
- Nr. 7. Stierkopfkämpfer à 40 M., 70 cm lang

Kiste für 1 oder 2 Reliefs 2,50 M. getönt auf dunklem Fond mit Holzrahmen à 50 resp. 60 M.

Preis-Verzeichnis mit **Phototypen** 1,10 M. (da Briefmarken einzusenden)

Mit illustr. Preis-Verzeichnis gratis.

(750)

Gebrüder Micheli.

Berlin NW. Unter den Linden 76a, Ecke der Neuen Wilhelmstr.

Inhalt: Die Resultate der Münchener Sezessionsausstellung. Von H. Hirth. — Die griechischen Vasen im Ashmolean Museum zu Oxford. — Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling; Hyman, Lucas Vorsterman. — R. S. Zimmermann sen. 4. — C. Justi — Riechenheim-Stiftung der Berliner Kunstakademie — Neureuther-Denkmal in der Technischen Hochschule in München. — Die Sammlung Fr. Xav. Meyer in Wien; Neubau des Bayerischen Nationalmuseums in München; Ausstellung der Werke von O. Brantl (3), P. Schobell (4) und J. Scholtz (5) in der Nationalgalerie in Berlin; Ausstellung von Werken von G. Schönlcher in Mannheim. — Verein bildender Künstler in München (Sezession); Aus dem Verein Berliner Künstler; Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. — Die amerikanisch-archaeologische Expedition in Chaldaa. — Bestrafung eines Kunsthändlers in London wegen unbefugter Vornahme photographischer Vervielfältigungen von Kunstwerken. — Kunstauktion in Frankfurt a. M. durch R. Bangel; Kunstauktion in Wien durch J. Wawra; 193. Lagerkatalog von R. Th. Völker in Frankfurt a. M.; 322. Lagerkatalog von Jos. Baer in Frankfurt a. M. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 5. 14. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS KAISER WILHELM-DENKMAL IN BREMEN.

Der 18. Oktober, welcher noch bis in die sechziger Jahre im Bremischen Freistaate zur Erinnerung an die Völkerschlacht bei Leipzig festlich begangen wurde, gestaltete sich auch in diesem Jahre wieder zu einem weihewollen Festtage. Die mit wachsender Spannung ersuchte Enthüllung und Einweihung des ehrenvollen Monumentes für unseren Kaiser Wilhelm I. in Gegenwart des Enkels S. Maj. Wilhelm II. und anderer erlauchter Gäste konnte an diesem historischen Tage mit großer Prachtentfaltung vollzogen werden. Wenn wir soeben die Spannung erwähnten, welche die Bremische Bevölkerung beselte bis zu dem Augen-

blicke, wo die umhüllende Decke von dem Denkmale fiel, so müssen wir hier ergänzend hinzufügen,

dass die Platzfrage und die Lösung, ob mit Helm oder mit Lorbeer, in Bremen bereits vor der Konkurrenzausschreibung lebhafteste Meinungsverschiedenheiten hervorrief, wobei dann die künstlerischen Elemente den Sieg davon trugen, was in einer Handelsstadt wie Bremen allerdings nicht sehr oft der Fall ist, und dass man daher auch der Enthüllung mit Erwartung entgegen sah. Der aus der Konkurrenz hervorgegangene Bildhauer *Rob. Barwald* in Berlin war mit der Ausführung seines Entwurfes betraut worden und hatte demnach mit dem



Denkmal Kaiser Wilhelm's I. in Bremen. Entwurf von Rob. BARWALD in Berlin

verhältnismäßig kleinen Platz, dem Kaiser Wilhelmplatz, zu rechnen. Neben dem Marktplatz, südlich von dem prächtigen Rathause und zwischen der gotischen Liebfrauenkirche und einem Häuserblocke gelegen, als Endpunkt der Hauptverkehrsstraße, Oberstraße, bietet der Denkmalplatz für das Monument die günstigste Lage inmitten der Stadt. In vielleicht zu großer Vorsicht hat das Denkmalkomitee nach der Aufstellung eines naturwahren Modelles s. Z. eine Dezimierung des Maßes vorgenommen, was namentlich dem Unterbaue nicht zu statten kommt, so dass man wünschen möchte, das Denkmal um einen Meter von der Bodenfläche aus erhöht zu sehen. Auch von einem praktischen Standpunkte aus hätte dieses berücksichtigt werden sollen, da das Denkmal mit einem Schutzgitter umgeben werden muss und dann der Gesamteindruck leiden wird, weil die Linien der Attribute an dem Denkmal durch das Gitter gestört werden. Dieser Übelstand beeinträchtigt aber nicht das Urteil über die künstlerische Leistung des Bildhauers, und wir dürfen in die herrschende große Freude über das Denkmal ebenfalls einstimmen, indem wir anerkennen, dass dem Künstler der große Wurf gelungen ist, dass er uns ein Werk von hoher idealer Auffassung geschaffen hat. Wie imposant erscheint uns die überlebensgroße Heliengestalt, mit dem Lorbeer geschmückt, auf dem kräftigen Rosse, welches nicht entfernt an die geschalteten Zirkuspferde, noch an die nageren Sportpferde erinnert, wie man ihnen leider in realistischer Auffassung an Reiterstandbildern unserer Zeit begegnet! Ross und Reiter vereinigen sich in idealster Weise zu einem harmonischen Ganzen, dessen edle Linien wohlgefällig auf den Beschauer wirken. An der uns auf der Abbildung zugewandten linken Seite des Postamentes ruht sitzend die stolze Brenna mit dem Merkurstab in der Rechten und mit der linken Hand das Bremer Wappen haltend. Auf der entgegengesetzten Seite hat ein markiger Neptun mit dem Dreizack und von Schiffahrt- und Fischereisymbolen umgeben Platz gefunden. Die dem Rathause zugewandte Rückseite des Denkmals schmückt eine Trophäe von Lorbeer und Palme und vorne erblicken wir eine flott modellirte Gruppe, wobei besonders der Adler mit seinen kühn ausgebreiteten Fittichen ins Auge fällt. Reichskrone, Scepter, Reichsapfel, Schwert und Schild vervollständigen diese interessante Gruppe, der eine feine künstlerische Durchbildung nicht abzuspüren ist. Berücksichtigt man nun noch die warme Farbe der Bronze, angenehm kontrastierend mit

dem Granit, so ist der Eindruck des Denkmals ein vollauf befriedigender, und mit dem Platze versöhnt man sich um so eher, als sich von den verschiedensten Durchblicken, so vom Markte und vom Liebfrauenkirchhofe aus, recht malerische Perspektiven ergeben, welche außerordentlich günstig für das Denkmal in die Wage fallen. *D. KROPP.*

NEUE KUNSTBLÄTTER.

Zu den Vorboten des Weihnachtsfestes gehören alle Jahre in der Redaktion von Kunstzeitschriften gewöhnlich einige Kunstblätter, Erzeugnisse der Radirnadel oder des Grabstichels, und diese heischen um Gunst für die kurze Spanne Zeit, in der die vielköpfige Menge von der Gebelanne erfasst wird und in den Kaufläden sich mit Kostbarkeiten aller Art belädt. Zu den Produkten, die dabei am wenigsten ins Gewicht fallen, zählen diese großen Bogen; aber nur besonders glücklich beanlagte Personen kommen in dieser Zeit des bunten Tandes auf die Idee, statt des üblichen Prachtwerkes einmal ein abgerundetes einheitliches Kunstwerk, wie es Radirungen und Stiche zu sein pflegen, zu erwerben. Während die Prachtwerke wechseln — gestern Thumann, heute Allers — zeichnen sich die Bilder an der Wand durch Langlebigkeit aus und gleichen darin dem Mikado von Japan, dass sie erhaben über der Menschen Häupter thronen, aber von keinem gesehen werden. Gedankenlos und flüchtig gleitet der Blick über die mühselige Arbeit vieler Monate oder Jahre und oft erst wenn ein Wechsel eingetreten ist, fällt die Veränderung auf. Es wäre so übel nicht, wenn man anfangs, etwa alle Jahre mit den Kunstblättern an der Wand zu wechseln, wie man jetzt mit Prachtwerken wechselt.

Zu den Lieblingen des Publikums zählt seit Jahren auf diesem Gebiete *Bernhard Mannfeld*, von dessen Fleiß schon viele große und gediegene Blätter Zeugnis ablegen. Er hat uns ein künstlerisches Bild des Schlosses von Friedrichruh¹⁾ beschert, das wie ans stiller Abgeschiedenheit aus dicht umlaubten Bäumen über einen sauffen Abhang und einen kleinen Weiher zu uns herüberblickt. Das Schloss hat architektonisch wenig Anziehendes; es hebt sich von dem heiteren Abendhimmel etwas trübe ab und dumpf klingen die tiefen Schatten des Laubwerks damit zusammen. Der Standpunkt des Beschauers ist so tief gewählt, dass man den Fuß des

¹⁾ Berlin, Paul Köhler. Bildgröße 41×57 cm. Preise: M. 120.—, 80.—, 30.— (China), 15.— (weiß P.).

Gebäudes nicht zu sehen vermag, ebenso wenig den vermittelnden Grund. Dadurch bekommt das Gebäude etwas Umabbares, ein Eindruck, der gerade für die Stätte Bismarck's nicht der geeignete ist. Im übrigen ist dem Kunstblatte eine prächtige warm-satte Stimmung eigen, die das Resultat einer sorgfältigen Verteilung der Gegensätze ist. Die Kunst des Druckers verdient das beste Lob, ein feines Gefühl für die Reize der Darstellung hat ihm die Hand geführt.

Eine Aufgabe von besonderer Schwierigkeit war die Wiedergabe eines Bildes von *F. Stahl*, betitelt *Winternacht*¹⁾, die wir gleichfalls der kunstreichen Hand Mannfeld's verdanken. Der sanfte frischgefallene Schnee, noch leuchtend in den letzten Lichtern des Abends, bildet den hellen Grund, von dem sich eine Reihe beschneiter Grabsteine, eine Kirchhofmauer und im Hintergrunde eine Gruppe aus dem Dunkeln emporragender Häuser abheben. Dazwischen braust als belebendes, aber gleichfalls düsteres Element ein Eisenbahnzug. Ein dunkler unruhiger Nachthimmel zieht sich über das Ganze hin. Ganz im Vordergrund ist über ein frisches Grab eine Unzahl von letzten Blumengrüßen und Palmenwedeln ausgebreitet. Am Fuße des Bildes stehen die Worte:

Gleichwie Blätter im Walde,

So sind die Geschlechter der Menschen:

Dies wächst und jenes verschwindet.

Es ist eine trübe Elegie in Moll, die aus dem Bilde zu uns spricht, eine düstere Fermate in dem unausgeglichenen Presto einer Großstadt, mit allem Ernst und aller Schwere des Tones, die der Radirung zur Verfügung steht, vorgetragen; stellenweise ist diese Schwere bis zur undurchdringlichen Tiefe gesteigert.

Eine fremdliche, wackere Leistung ist die Burg Liechtenstein, die *Wilhelm Feldmann*²⁾ seiner Serie von romantischen Schlössern (Eltz, Rudelsburg, Hohenzollern) zugesellt hat. Frei und kühn steigt die sagenumspinnene, von *Wilh. Hauff's* prächtiger Dichtung uns so vertraut gemachte Burg in die klare Luft auf, ein Lug-ins-Land, der auf hohem Fels erbaut, von Raubvögeln umkreist, einem Feinde schier unerreichbar ist: nur eine ganz schmale Brücke stellt die Verbindung mit dem benachbarten Felsen her, ringsum lauter jähe Abfälle, über die sich die zierliche Silhouette der Burg romantisch-lieblich aufbaut. Der Künstler zeigt in der Dar-

stellung gegen früher entschiedene Fortschritte und sein Blatt ist ein mit kluger Berechnung komponirtes und ausgeführtes Kunstwerk. Insbesondere wirken die tiefen Schatten des Vordergrundes, von denen sich ein hellbeluchteter kahler Felsen kräftig abhebt, im Gegensatz zu der schlank aufstrebenden Burg mit ihrer lebendig bewegten Silhouette. Die allmählich in lichte Ferne sich verziehenden Höhen hätten hier und da etwas weicher verschwimmen können. Sehr leicht und duffig ist der bewölkte Himmel behandelt; kurz, dies Bild ist wie wenige als Wandschmuck geeignet, der schon aus der Ferne durch kraftvolle Schatten und breite Behandlung das Auge anziehen soll.

Zwei Bilder des ewig jugendlichen Raffael sind es vor allem, die sich der dauernden Gunst der ganzen Welt erfreuen und denen die Jahrhunderte nichts anzuhaben vermögen. Das eine ist die *Madonna della Sedia*, die edelste Verkörperung der Mutterliebe, daher auch der Mütter Lieblingsbild. Immer von neuem stellen die reproduzierenden Künste diese wunderbare Blüte raffaelischer Zartheit dar; diesmal ist es eine neue Heliogravüre von *R. Paulussen* nach einer Originalaufnahme des Bildes (Durchmesser 37 cm), die den seitherigen zahllosen Nachbildungen sich zugesellt.¹⁾ Das andere Werk, das uns *Maria* als Himmelskönigin zeigt, ist die *sixtinische Madonna*; auch diese stets von neuem nachzubilden werden Stecher und Photographen nicht müde. Unter den Stechern, die sich an diese große Aufgabe gewagt haben, gilt *Fr. Müller* noch immer als der, der seinem Vorbilde am nächsten gekommen ist. Es ist bekannt, dass die große Anstrengung, die ihm diese Leistung kostete, auch seine geistigen und körperlichen Kräfte auftrieb; er starb zwei Jahre nach Vollendung des Stiches. Das prachtvolle Blatt ist nur schwer noch zu erlangen; um es allgemein zugänglich zu machen, hat sich die Heliogravüre seiner ebenfalls bemächtigt und er ist nun zu dem Preise von *M. 15.*— auf chinesischem und *M. 15.*— auf weißem Papier zu beziehen.²⁾ Freilich darf man von der Nachbildung nicht die gleiche Kraft des Ausdrucks wie bei den tiefgegrabenen Linien der Originalplatte erwarten. Einen mindestens gleich weit verbreiteten Ruf wie der Müller'sche Stich nach der *sixtinischen Madonna* genießt die Wiedergabe des heil. Abendmahls von *Leonardo da Vinci* durch *R. Morghen*, die noch heute als ein Meisterstück der Stecherkunst

1) Berlin, Paul Koehler. Bildgröße 64×48 cm. Preis: M. 300.—, 200.—, 100.—, 35.—

2) Berlin, R. Mitscher. Bildgröße 45×53 cm. Preis: M. 15.—

1) Heidelberg, Edm. v. König. M. 15.— (China).

2) Ebenda. Bildgr. 49½×65 cm.

gilt, ungeachtet der neueren Versuche, sie zu übertreffen. Auch dieses Kapitalblatt liegt in einer Nachbildung zum Preise von M. 20.— und M. 18.— vor.!) Von beiden Blättern, der *Sixtina* sowohl wie dem *Lionardo'schen Abendmahle* sind auch Verkleinerungen zu M. 12.— (chines. Pap.) und M. 10.— (weiß. Pap.) erhältlich.

Es ist schwer für einen Nachgeborenen, nach der unübertrefflichen Lösung *Lionardo's* der Darstellung des heiligen Abendmahls neue künstlerische Seiten abzugewinnen, ohne dass sich die Abhängigkeit fühlbar macht oder die Vergleichung herausgefordert wird. *Heinrich Hofmann* ist in seiner Darstellung der Einsetzung des heiligen Abendmahls²⁾ in feiner Weise den Schwierigkeiten ausgewichen, die die Situation in sich trägt. Er stellt den scheidenden Christus nach beendigtem Mahl, am Tische stehend und seinen versammelten Jüngern den Kelch zum letztenmal reichend, dar. Hierdurch gelangte er zunächst zu einer weit mannigfaltiger bewegten Komposition. Christus selbst steht im Profil sichtbar aufrecht; er legt die Linke auf die Brust und reicht mit der Rechten den Kelch, innige Ergebenheit spricht aus seinen Zügen. Vor ihm sind vier Jünger in dichtgedrängter Gruppe in die Kniee gesunken und lauschen mit angstvoller Spannung den Worten des Scheidenden; eine etwas weiter hinknieende halb sichtbare Jüngergestalt faltet die Hände und blickt bekümmert zu dem Heiland auf. Die zweite stehende Gruppe von Jüngern spiegelt ähnliche Empfindungen wieder in den verschiedensten Abstufungen. Johannes blickt immer noch im höchsten Vertrauen zu Christus empor, während die anderen, ängstlich, zweifelnd, fast mit leisem Vorwurf das Unbegreifliche zu vernehmen scheinen. Eine Gestalt verhüllt weinend ihr Haupt. Der entweichende Judas Ischariath ist noch eben in der halb sichtbaren Thür zu erblicken. Die Komposition ist reich, aber sehr glücklich von drei Hauptfiguren beherrscht, von denen Johannes die Mitte bildet. Der Christusgestalt ist durch eine faltenreiche in schönem Flusse bewegte Gewandung ein künstlerisches Gegengewicht gegen die fast zu mächtige bärtige Figur gegeben, die ihr gegenübergestellt ist. Bei aller Energie der Charakteristik ist der Adel der Formen, die *Heinrich Hofmann's* Werke auszuzeichnen pflegen, gewahrt.

N. A. UTH. U. S.

KORRESPONDENZ.

Dresden, November 1893.

Es geht vorwärts! Mit diesem freudigen Lösungswort dürfen wir unseren heutigen Bericht über die Dresdener Kunstverhältnisse, die sich während des verfloßenen Sommers und seit Anfang des Herbstes überraschend günstig entwickelt haben, eröffnen. Allerdings bezieht sich der Fortschritt noch nicht auf die eigene künstlerische Produktion Dresdens, was freilich die Hauptsache wäre, wohl aber auf unser Ausstellungswesen. Das thatkräftige Vorgehen der *Lichtenberg'schen* Kunsthandlung, die in den Besitz des Herrn *Ferdinand Moraw* übergegangen ist, hat nicht nur durch ihre Konkurrenz unsere übrigen Kunsthandlungen zu größerer Regsamkeit angespornt, sondern vermutlich auch den Anlass geboten, dass sich die Leitung des sächsischen Kunstvereins einmal zu einer mehr als gewöhnlichen Leistung bewegen fühlte, indem sie eine Gesamtausstellung der Werke des Frankfurter Malers *Steinhilfen* veranstaltete. Dazu kommt noch die vortreffliche Verwaltung unserer königlichen Kunstsammlungen, deren Vorstände der modernen Kunst gegenüber eine so entschieden freundliche Haltung einnehmen, wie sie weder in Berlin, noch selbst in München an den maßgebenden Stellen vorhanden ist. Eine so reaktionäre Erklärung, wie sie unlängst der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Herr Geheimer Rat *Max Jordan*, abgegeben hat, scheint wenigstens gegenwärtig von seiten der berufenen Vertreter in Dresden ganz unmöglich, und es fehlt nur noch, dass sich auch die Dresdener Künstlerschaft in ihrer Gesamtheit nach der Seite einer freieren geistigen Beweglichkeit hinwende, ein Wunsch, der jedoch vorerst noch nicht sobald erfüllt werden wird. Dazu wird nach unserer Überzeugung die auch in Dresden eingetretene, hoffentlich bald wieder beigelegte Sezession unter der Künstlerschaft kaum viel beitragen, da derartige Spaltungen in der Regel über das Gebiet solcher Differenzen hinausgreifen und zu persönlichen Reibereien führen.

Aus diesem Grunde rechnen wir es der *Lichtenberg'schen* Kunsthandlung hoch an, dass sie sich von der Parteinahme für oder gegen die Sezessionisten fern hält und tüchtigen Arbeiten aus beiden Lagern ihre Ausstellungsräume öffnet. Dies bindet uns jedoch nicht, anzuerkennen, dass die interessantesten und künstlerisch bedeutendsten Stücke, die in den letzten Monaten und Wochen bei *Lichtenberg* zu sehen waren, fast ausschließlich von Mitgliedern der Sezession herrührten. Sie kamen zum größten

1) Heidelberg, Edm. v. König. Bildgröße 43/28 cm.

2) Bildgröße 69/44 cm. Verlag von C. T. Wiskott, Breslau. Preis M. 15.—

Teil aus der Berliner Ausstellung zu uns, wo sie die in der That selten schöne Separatausstellung der Münchener Sezessionisten geschmückt hatten. Das war z. B. der Fall bei einer Auswahl von Ölgemälden, die von dem in München lebenden Norweger *Gustaf Ankarerona* herrührten. Ankarerona erwies sich in ihnen als ein reich begabter Künstler von seltener Frische und Vielseitigkeit. Seine Landschaften, die sich allerdings mit der flüchtigen Wiedergabe eines momentanen Natureindrucks begnügen, zeugen von entschiedenem Talent. Noch bedeutender aber sind seine Porträts, die wir wegen ihrer fabelhaften Ähnlichkeit und ihrer ungesuchten Schlichtheit zu den besten Leistungen, die wir auf diesem Felde in neuerer Zeit gesehen haben, rechnen. In *Otto Eckmann*, der mit einer ganzen Reihe von Bildern und Studien debutirte, lernten wir dann einen zweiten Münchener Koloristen kennen, dessen Landschaften zu den schönsten Erwartungen berechtigen. Größere Anziehungskraft auf weitere Kreise, als die Bilder Ankarerona's und Eckmann's, deren Wertschätzung schon ein größeres Verständnis für das eigentlich Malerische voraussetzen, mochte das große Gemälde *Walther Fieb's*, „Gesung“ betitelt, ansäßen. Kam doch hier der Gegenstand, ein junges, schönes Mädchen, das nach langer schwerer Krankheit zum erstenmal wieder im Garten unter Obstbäumen die frische Gottesluft einatmet, dem allgemeinen Verständnisse entgegen, und trat doch hier einmal die moderne Technik der Hellmalerei in so geläuterter Form auf, dass niemand an ihrer Anwendung Anstoß nehmen konnte. Weniger einwandfrei erschien uns ein zweites kleineres Gemälde desselben Künstlers, das uns Mädchen in einem holländischen Waisenhanse bei der Arbeit vorführte. In der Licht- und Farbenbehandlung gleichfalls wohl gelungen, zeigte es einen entschiedenen Mangel in der Charakterisirung der verschiedenen Mädchen, für die offenbar ein und dasselbe Modell, nur in anderen Stellungen, zur Benutzung gekommen war.

Unter den von Dresdener Künstlern eingesandten Bildern erregten namentlich die landschaftlichen, nach sicilianischen und tunesischen Motiven ausgeführten Studien eines jüngeren Malers Namens *Hans Unger*, der bis vor kurzem Theatermaler an der Dresdener Hofbühne war, unsere Aufmerksamkeit, weil sie, flott und breit ausgeführt, eine entschiedene Begabung für das landschaftliche Stimmungsbild verrieten und namentlich in koloristischer Hinsicht von einer gewissen Fertigkeit und Sicherheit zeugten. Weit weniger Geschmack vermochten wir den Bild-

nissen des Berliner Porträtmalers *Bruno Pinkow* abzugewinnen. Sie waren sämtlich mit einer unterschiedenen Routine behandelt, hinterließen jedoch trotzdem den Eindruck des Äußerlichen und Gemachten, da von einer tieferen Charakteristik der dargestellten Persönlichkeiten bei ihnen nicht die Rede sein konnte. Das zeigte sich am deutlichsten bei dem Porträt des Fräulein *Rüschhofer*, die in prunkhafter, überladener Balltoilette sitzend abgebildet war. Wer diese geistreiche, höchst bewegliche und im Mienenspiel hervorragende Schauspielerin im letzten Frühling, wo sie die Magda in Sudermann's „Heimat“ im hiesigen Residenztheater mit ungewöhnlichem Erfolg spielte, gesehen oder auch nur die Photographien nach ihr, die in den Kunstläden ausgestellt waren, betrachtet hat, der musste das Pinkow'sche Porträt für durchaus unähnlich erklären, weil jeder psychologisch interessante Zug in ihrem Porträt fehlte und an dessen Stelle das Bild einer schon ziemlich reifen, behäbigen ebenso langweiligen wie selbstbewussten Schönheit getreten war.

Auf diese interessanten Ausstellungen, von denen wir nur die hauptsächlichsten Stücke erwähnt haben, ließ die Lichtenberg'sche Kunsthandlung Anfang November eine solche von Ölgemälden *Max Klinger's* folgen und setzte dadurch ihren bisherigen Unternehmungen die Krone auf, dass sie das große Kreuzigungsbild des Künstlers, das selbst in München Bedenken erregt haben soll, zum erstenmal zur öffentlichen Besichtigung brachte. Sie mochte sich zu diesem Schritte durch den Umstand ermutigt fühlen, dass gerade in Dresden eine kleine, aber rührige Klingergemeinde besteht, deren Mitglieder begeistert für die Werke dieses eigenartigen Künstlers eintreten, während er in Berlin und an anderen Orten bisher von den maßgebenden Kritikern meist nur angefeindet worden ist. Beweis dafür ist die Thatsache, dass die für die Kgl. Gemäldegalerie angekaufte „Pietà“ Klinger's nirgends so warm und herzlich begrüßt worden ist, und dass keine andere Sammlung, selbst das Leipziger Museum nicht, das Radirwerk des Künstlers in solcher Vollständigkeit besitzt, wie das Dresdener Königl. Kupferstichkabinett. Ebendort kann man endlich auch eine Anzahl unlängst erst erworbener Handzeichnungen Klinger's studiren, z. B. den Akt für den Leichnam Christi auf der „Pietà“, deren Kenntnis für jeden unumgänglich notwendig erscheint, der zu einem wirklichen Verständnisse des Meisters kommen will.

Was nun das Kreuzigungsbild Klinger's bei Lichtenberg anbelangt, so muss gesagt werden, dass der Eindruck, den jeder umfangene Beschauer davon empfangen muss, einfach großartig ist. Ein solcher Ernst, ein so entschiedener Verzicht auf alles kleinliche Beiwerk und, was bei dem Gegenstande so nahe liegt, das Vermeiden aller Sentimentalität zeugt von einer in unseren Tagen seltenen künstlerischen Größe. Dabei ist die Auffassung durchaus neu und eigenartig. Die Scene geht nicht, wie die Tradition es vorschreibt, bei bewölktem, nächtlichem Himmel, der nur durch einen magischen Schimmer erleuchtet wird, sondern in volstem Tageslicht vor sich. Von der hochgelegenen Richtstätte aus blicken wir in eine reiche Abwechslung zeigende und in blühenden Farben prangende südliche Landschaft, deren Schönheit im schroffsten Gegensatze zu dem geschilderten Vorgange steht. Christus und der eine der beiden Schächer ist bereits an das Kreuz gehoffet worden, während die Kriegsknechte noch mit der Befestigung des dritten Kreuzes, an das der zweite Schächer gefesselt ist, zu thun haben. Die Kreuze selbst weichen wesentlich in ihrer Form von der überlieferten ab. Sie erheben sich nur wenig über den Erdboden und sind mit einem Pflock, auf dem der Körper der Gekreuzigten Halt findet, versehen. Auch ist die Stellung der Kreuze zu einander anders, als es sonst üblich ist, obwohl das Kreuz Christi noch ungefähr in der Mitte steht. Der Körper der Gekreuzigten, auch der Christi, ist, der geschichtlichen Wirklichkeit entsprechend, vollständig nackt, ohne das übliche Lententuch. Indessen fällt diese Neuerung so wenig auf, dass man sie erst nach längeren Betrachten bemerkt. Die prachtvolle anatomische Durchbildung der Körper, die wir auch für das Bedeutendste an der Pietà halten, fesselt uns so mächtig, dass wir kaum an die Verletzung der Tradition denken, sondern mit staunender Bewunderung vor diesem Können des Künstlers Halt machen. Auch insofern weicht Klinger von dem Herkommen ab, als er in der Darstellung Christi nicht das körperliche Leiden und den seelischen Schmerz betont, sondern dass er ihn fast schmerzlos, ruhig und gefasst dargestellt hat, als fühle er nicht die Erniedrigung, die in den Augen seiner Zeitgenossen mit der Kreuzigung verbunden war. Um so ergreifender wirkt die vor dem ersten Schächer stehende Gruppe der Leidtragenden, vor allem die Mutter Maria, deren Schmerz so mächtig ist, dass sie klaglos, aber doch umgebrochen der Hinrichtung zusieht, während Magdalena die Hände vor Ver-

zweiflung ringt und zusammenzustürzen droht, so dass sie Johannes stützen muss. Weiter links von dieser Gruppe, die die Mitte des Bildes einnimmt, finden wir die übrigen Zuschauer vereinigt, in denen wir in verschiedenen Typen das jüdische Volk und seine römischen Beherrscher vorgeführt erblicken. Ihr Anteil an der Exekution ist nicht besonders hervorgehoben; sie haben dergleichen Hinrichtungen schon oft gesehen und scheinen sich der Bedeutung des Vorgangs nicht bewusst zu sein. Liegt darin vielleicht ein Mangel des Bildes, so werden wir doch wieder damit versöhnt, wenn wir die Pracht und Schönheit dieser Gestalten ins Auge fassen und uns klar machen, dass in koloristischer Hinsicht gerade dieser Teil des Bildes am besten gelungen ist. Überhaupt wendet sich der Künstler in seinem Werke nicht sowohl an unser Gemüt, als an unseren Schönheitssinn. Man wird es deshalb auch nicht als ein eigentlich religiöses Bild bezeichnen können; doch ist die künstlerische Reinheit und Höheit der Auffassung so imponirend, dass unseres Erachtens auch der frömmste Sinn keinen Anstoß daran nehmen kann.

Die beiden anderen gleichzeitig ausgestellten Olgemälde Klinger's sind nur für Dresden neu. Das eine davon, das zuerst auf der vorvorjährigen Münchener Jahresausstellung auftauchte, führt die sonderbare Bezeichnung: „l'heure bleue.“ Gemeint damit ist die Dämmerungszeit, in der in südlichen Meeren ähnlliche Lichterscheinungen, wie die hier dargestellte, eintreten sollen. Doch kommt es bei diesem Bilde weniger auf das Kolorit, als auf die Gestalten der drei nackten Frauen oder Mädchen an, die auf einem Felsen mitten im Wasser vom Baden ausruhen. Wenn man sie zuerst sieht, weiß man nicht recht, was man aus ihnen machen soll. Wenigstens ist es uns so ergangen, als wir das Bild zum erstenmal in München sahen. Jetzt aber, nachdem es uns in Dresden zum drittenmal nach längeren Pausen wieder entgegentrat, übte es einen weit größeren Reiz auf uns aus. Namentlich fesselt die Gestalt des aufrecht stehenden Mädchens, das die Arme hinter dem Kopf hält und wie weltentrückt in die Luft starrt, als selbe es sich nach Erlösung aus diesem Erden-dasein in die Welt des Lichtes. Ist diese Deutung richtig, dann würden die beiden anderen Frauengestalten, von denen die eine teilnahmslos zusammengekauert ins Feuer sieht und die andere, dem Beschauer zugekehrt, in die Ferne lugt, das gedankenlose Hatten an Irdischen verkörpern. Das ist eine Deutung, von der wir jedoch nicht behaupten wollen,

daß sie der Künstler richtig findet, da andere leicht auf andere Erklärung kommen können. Jedenfalls haben wir es hier mit einem Rätsel zu thun, dessen Lösung ebenso schwierig wie fesselnd erscheint.

Weniger bedeutend will uns das dritte Bild vorkommen. Wir erblicken auf ihm eine von den Wellen an das Land gespülte Nymphe, deren mehr als behäbige Formen ästhetisch wenig befriedigen. Es ist ein Akt, dessen Bewältigung den Künstler gereizt haben mag, der aber den Beschauer als eine bloße Studie gleichgültig läßt.

Für die Verehrer des Künstlers bietet aber die Lichtenberg'sche Ausstellung noch eine andere Nummer von hervorragendem Interesse. Es ist dies eine von Klinger eigenhändig gefertigte weibliche Büste, die er *Salome* nennt, und die unseres Wissens überhaupt hier zum erstenmal öffentlich ausgestellt ist. Klinger erweist sich auch in dieser plastischen Arbeit als ein Charakteristiker ersten Ranges, da er die frivole Herzlosigkeit dieses Weibes sozusagen typisch erfasst und vollendet dargestellt hat. Er beherrscht offenbar die technische Seite der Bilderei vollständig und hat sich mit diesem Werke den ersten Meistern unserer Zeit ebenbürtig zur Seite gestellt. Zur Erhöhung der Wirkung hat er die Büste farbig behandelt, indem er zunächst verschiedenfarbigen Marmor verwandte und dann bei dem Kopf und den Händen durch Bemalung nachhalf, auch hierin durch weises Maßhalten seinen feinen künstlerischen Sinn bethätigend. So ist ein Werk entstanden, das sicher in der Geschichte der modernen Plastik einen hervorragenden Platz behaupten und als Beispiel packender Realistik fruchtbringend wirken wird.

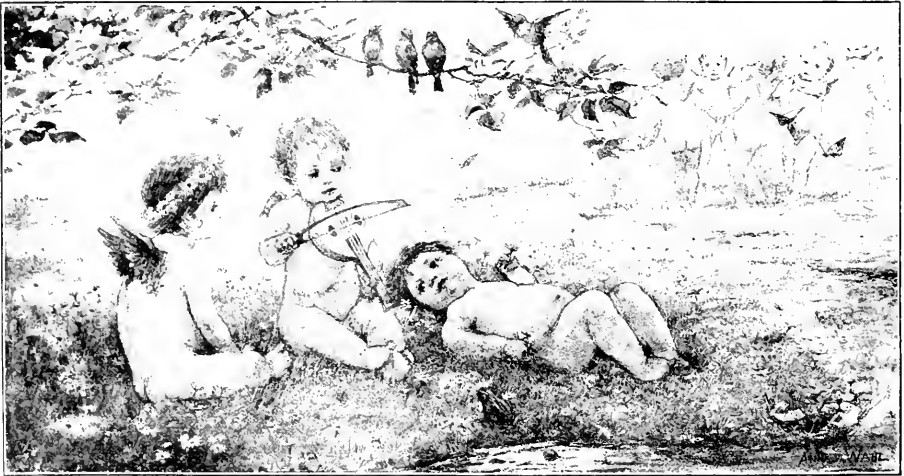
Im Wettbewerb mit den von der Lichtenberg'schen Kunsthandlung gemachten Anstrengungen hat nun auch die *Ernst Arnold'sche* sich gedrungen gefühlt, dem Dresdener Publikum durch ähnliche Veranstaltungen die Bekanntheit mit den Erzeugnissen der modernen Malerei zu vermitteln. Sie gab im Oktober in ihren alten Räumen auf der Schlossstraße zunächst eine Aquarellausstellung, in der außer einem vorzüglichen Bilde von *Hans von Bartels* (Holländische Frauen, Boote erwartend) und den überaus drastischen Karikaturen *Strahlmann's* hauptsächlich nur Marktware mittlerer Güte vereinigt war. Größeres Interesse durfte ein Porträt Sr. Majestät des Königs Albert von *Leubach* in Anspruch nehmen, das, gleichzeitig mit dem für das Leipziger Museum bestimmten Uniformbild entstanden, den König im schwarzen Civilrock und

zwar gleichfalls ganz im Profil darstellt. Da die Ausstellung desselben in die Zeit des kgl. Militärjubiläums fiel, war natürlich dieses Bild und die kurz vorher in den Handel gekommenen Photographien nach dem Leipziger Originale häufig Gegenstand des Gespräches. Das allgemeine Urteil lautete dahin, dass die Ähnlichkeit allerdings nicht wegzuleugnen sei, dass aber den Bildnissen die Hauptsache fehle, der gütige Blick Sr. Majestät. Letzteren meinte man dagegen in einer um denselben Zeitpunkt herausgekommenen Radirung *Ludwig Otto's* wiederzufinden, die den König, geschmückt mit der Kette des Heinrichsordens, im vollen Glanze seiner Würde, ziemlich von vorn gesehen, zeigt. Wir unsererseits können dieser allgemeinen Meinung nicht beipflichten. Die Radirung *Otto's* scheint uns nur den Wert eines geschickt gemachten höfischen Prunkbildes beanspruchen zu können, während wir *Leubach's* Bildnisse, vor allem das in Civil, den besten Arbeiten des Künstlers für gleichwertig erachten, da es uns eine seltene Ähnlichkeit zu besitzen scheint und in Bezug auf Schärfe der Charakteristik nichts zu wünschen übrig läßt.

Viel versprochen wir uns, als zu Anfang des November die *Arnold'sche* Kunsthandlung bekam machte, dass sie eine permanente Ausstellung von Werken der Münchener *Sezessionisten* in einem neuen Lokal über der Löwen-Apotheke an der Ecke des Altmarkts und der Schlossstraße eröffnen werde. Allerdings waren wir nicht erfreut darüber, dass der Streit in den beiden Münchener Heerlagern nun auch nach Dresden verpflanzt und dass nicht überhaupt für gute Werke der modernen Kunst, sondern nur für Mitglieder der Sezession ein neuer Ausstellungsraum geschaffen werden sollte. Indessen diese Bedingung konnte ja von den Münchener Heißspornen gestellt worden sein, und wenn ein Kunstländler darauf einging, so war das am Ende seine Sache. Die Bilder also trafen ein, meist solche, die schon im Sommer in der Berliner Ausstellung zu sehen waren, sie wurden aufgehängt und der Salon eröffnet. Aber es zeigte sich alsbald, dass der neue Ausstellungsraum für den Zweck wenig geeignet ist. Die Zimmer sind viel zu klein und eng, und das Licht genügt nur in den nach dem Altmarkt zu gelegenen Abteilungen. Wir wollen den guten Willen gewiss nicht verkennen und den Anstrengungen des Unternehmers gern Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber was hier geboten wird, kann nur als eine Art von Interimistikum gelten. Die Sezessionisten brauchen viel Licht, womöglich *(über-*

licht, und die Möglichkeit, die Bilder aus der Entfernung zu betrachten, für die sie berechnet sind. Fehlen diese Bedingungen, dann sind die meisten von ihnen von vornherein erschlagen. Wer z. B. in Berlin die prachtvolle Schattheide *Heinrich Zügel's* gesehen hat oder die so poetischen Flachlandschaften *Hermann Eichfeld's*, der fühlt sich völlig enttäuscht, wenn er ihnen unter den angedeuteten Verhältnissen in Dresden wieder begegnet. Hier heißt es nach unserem Dafürhalten: entweder — oder. Die Sezessionisten sollen uns willkommen sein, aber nur, wenn sie in einem ihrer würdigen Ausstellungsraum auftreten. — Über ihre Werke selbst erwähnen

Kinderseele spiegelt sich die Natur an unverfälschtesten und bei ihnen werden die Stimmungen am reinsten zu Tage treten, die bei den Erwachsenen durch allerlei Rücksichten und Verbildungen unterdrückt werden. Schon Anselm Feuerbach hatte diese Vorliebe für Kinderscenen, und Feuerbach'schen Geist atmen die Blätter: Gesangstunde, Jubal, das Nest. — Aber auch auf den Wegen der modernen Realistik wandelt die Künstlerin, man betrachte nur die beiden Bilder: Sommeridylle und Kiek. Besonders zart empfunden erscheint mir das Bild: Im Winde. Dass auch Reminiscenzen an ihre Vorgänger Heidschel und Froeschl nicht fehlen, ist nicht zu verwundern, denn viele Dinge lassen sich nicht auf verschiedene Art sagen, das Bedürfnis, sie auszusprechen, ist aber zu groß. Doch ist der Eindruck des Ganzen ein erfreulicher, wozu die vornehme Ausstattung, die die Verlagsbuchhandlung dem Werke hat angeleihen lassen, beiträgt. Wir



Gesangstunde. Aus dem Werke: Stimmungsbilder von A. v. Wahl. Berlin, G. Grote'sche Buchhandlung, 1891

wir nur, dass außer *Ude* und *Samborger* namentlich noch *Dottmann*, *Volz*, *Hertrich*, *Hölzel*, *Touby*, *Erkmann*, *Gebacobb*, *Sigulini*, *Reincke*, *Meyer-Pösch*, *Riotti*, *Neubaus* und *Lips* in der Ausstellung mit mehr oder minder vorzüglichen Bildern vertreten sind.

H. A. LIEB.

BÜCHERSCHAU.

A. v. Wahl. Stimmungsbilder. 25 Faksimile-Lichtdrucke nach Handzeichnungen. In Mappe Col. M. 45.— Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Ein neues Prachtwerk für den Weihnachts-fisch! Stimmungsbilder, zum größten Teil dem Kinderleben entnommen. Es ist schwer für den Künstler, auf diesem vielbetretenen Boden Neues zu schaffen, doch müssen wir gestehen, dass in einem großen Teil der Blätter der Künstlerin dies gelungen ist und dass sie verstanden hat, auch dem Bekannteren neue Seiten abzugewinnen. Dass diese Stimmungsbilder in erster Linie Kinderscenen schildern, ist erklärlich, denn in der

bringen anbei eine verkleinerte Reproduktion des Blattes: Gesangstunde. — Der mäßige Preis ermöglicht auch weniger Bemittelten die Anschaffung der Mappe.

KUNSTBLÄTTER.

= Von dem Kunstverlage von *J. Schmidt* in Florenz gingen uns wiederum zwei prächtige Farbenholzschnitte, die in der Kunstanstalt von *H. u. R. Knöfler* in Wien hergestellt sind, zu. Es sind wiederum zwei musizierende Engel von *Melozzo da Forlì*. Außerdem veröffentlicht der genannte Verlag mehrere Photogravüren, einen schlafenden Engel von *Franceschini*, den Engel von *Lionardo da Vinci* aus dem Bilde „die Taufe Christi“ von *Verrocchio* und zwei musizierende Engel von *Montagna*, die sich alle durch Klarheit und schönen warmen Ton auszeichnen.

NEKROLOGE.

Der französische Zeichner und Schriftsteller *A. Ru* *cinet*, der Herausgeber der großen Saunelwerke „*Orne-*

ment polychrome“, „Le Costume historique“ und anderer Veröffentlichungen des Verlegers Firmin-Didot, ist am 1. November in Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise) im Alter von 68 Jahren gestorben.

* *Der französische Landschaftsmaler Emanuel Leysier* ist Anfang November zu Paris im Alter von 58 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Zu Mitgliedern des bayerischen Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft* sind der Akademiedirektor und Maler v. Löffl und die Architekten Prof. Thiersch und Prof. Hauberrisser in München ernannt worden.

* *Der Maler Fritz Koch* in Kassel ist zum ordentlichen Lehrer an der königlichen Kunstakademie daselbst ernannt worden.

= tt. *Karlruhe.* Der Professor *Carlos Grethe* an der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule ist unterm 27. November zum etatmäßigen Professor an der Akademie der bildenden Künste ernannt worden.

* *Den Düsseldorfor Malern Ferdinand Fagelin, Ferdinand Brütt und Ludwig Mante* ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

PREISVERTHEILUNGEN.

* *Von der Bertiner Kunstakademie.* Das Stipendium der *Dr. Adolf Mevrel-Stiftung* im Betrage von 500 M. ist durch Beschluss des Kuratoriums der Stiftung für das Jahr 1894 dem Maler *Fritz Greve* aus Malchin in Mecklenburg verliehen worden.

DENKMÄLER.

* *Das Komitee für das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Stuttgart* macht zur Widerlegung falscher Zeitungsnachrichten bekannt, dass vor einigen Monaten über 20 hervorragende Künstler Deutschlands und Österreichs zu einem neuen Wettbewerb eingeladen worden sind und dass eine große Anzahl von Zusagen erfolgt ist. Der Termin zur Einsendung der Entwürfe ist auf den 1. April 1894 festgesetzt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Kunstaussstellung in Lucca. Bei Gelegenheit der alljährlich im Monate September in Lucca stattfindenden Feste wurde in diesem Jahre eine besondere Ausstellung von Kunstgegenständen jeglicher Art veranstaltet, welche sich im Besitze der Stadt und Provinz Lucca und im Privatbesitze dort befinden. Die Kunstschatze waren im Palazzo provinciale, in der Privatgalerie Mansi-Orsetti und im Kapitelsaale des Domes ausgestellt. Die Ausstellung im Palazzo provinciale wie im Palazzo Mansi hatten beide den gleichen Fehler, dass man zu sehr auf ein äußerlich wirkungsvolles Arrangement des Ganzen Rücksicht genommen hatte, wodurch gerade eine große Anzahl der interessantesten Kunstwerke sehr häufig weniger zur Geltung kam. Dabei war die Beleuchtung in den meisten Sälen des Palazzo provinciale eine wenig günstige. Bei der großen Zahl der ausgestellten Gegenstände war deshalb ihre eingehendere Beschreibung so gut wie unmöglich. Nur der kleinere Teil davon entstammte den Sammlungen des Istituto di belle arti und der Pinacoteca comunale; den größten Teil, und meistens die schönsten Sachen, hatte der reiche Adel der Stadt beigeleitet. Die ausgestellten Gegenstände umfassten

das Gebiet der Malerei, der Skulptur und der Kunstindustrie in allen ihren Zweigen aus dem 11. bis ins 18. Jahrhundert. Über die Ausstellung im Palazzo provinciale giebt ein Katalog nähere Auskunft *Esposizione di arte e industria antica* in Lucca 1893. Tipografia Alberto Marchi. Über die im Palazzo Mansi ausgestellten Sachen war leider kein Katalog verfasst worden. Die hervorragendsten Sachen der Ausstellung sind von Alinari in Florenz in einer größeren Anzahl von Photographien kürzlich publizirt worden. Sie liefern aufs neue den Beweis dafür, ein wie großer Reichtum an Kunstgegenständen sich immer in Italien selbst in einem so kleinen Gebiete wie dem der Provinz Lucca noch vorfindet, ohne dass weiteren Kreisen die Existenz so mancher Kostbarkeiten bekannt wäre. — Die Ausstellung im Kapitelsaale des Domes bot in 66 Nummern nur einen sehr kleinen Teil aus den Schätzen der wertvollen Bibliothek des Domkapitels. Es waren Codices, Miniaturen, Manuskripte und Drucke aus dem 6. bis zum 16. Jahrhundert ausgestellt. Ein Teil davon war bereits, soweit er sich auf die Geschichte der Musik bezog, im vorigen Jahre auf der Wiener internationalen Musik- und Theaterausstellung bekannt geworden. Über die im Kapitelsaale ausgestellten Sachen war gleichfalls ein Katalog verfasst worden, der jedoch nicht im Handel erschienen ist.

Düsseldorf. Zu Ehren des am 15. August d. J. entschlafenen Historienmalers Prof. *Carl Müller* fand am 30. November eine Gedächtnisfeier statt, an welche sich jetzt eine Ausstellung von einem Teil der Werke, Skizzen und Zeichnungen von des Meisters Hand in den Räumen der Kunsthalle angeschlossen hat. Die sogen. „nazarenische“ Malerschule in Rom, welche der Ausgangspunkt für die Kunstrichtung Overbeck's, Cornelius', Wilhelm Schadow's bildete, zählte auch Müller zu den ihren. Als Sohn des großherzoglichen Museumdirektors Müller in Darmstadt 1819 geboren, wuchs er unter Kunstwerken auf und erhielt vom Vater eine sorgfältige künstlerische Erziehung und Vorbereitung, die seine Richtung auf die streng kirchliche Historienmalerei bestimmte. In Düsseldorf, wohin er auf die Akademie kam, trat er unter den Einfluss Wilhelm Schadow's, schloss sich aber am engsten an Ernst Deger und begründete im Verein mit diesem, mit Andreas Müller und Franz Ittenbach die neuere Düsseldorfer katholische Historienmalerei. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Italien, der zu Studien für die Ausmalung der St. Apollinariskirche benutzt wurde, brachte diesen Stil zur Reife. Ohne der Einseitigkeit der „Nazarenen“ zu verfallen, hatten sie deren Vorbilder, die alten Florentiner und Umbrier studirt, sowie die Meister des 16. Jahrhunderts. Der Natur standen sie freier und unbefangener gegenüber. Ihre Bilder hatten so die ideale Stimmung der mittelalterlichen Werke fest, während sie sich gleichzeitig der natürlichen Empfindung einer neuen Zeit nicht verschließen. — Was aus der Hand Carl Müller's hervorging, das zeigt aufs neue diese Ausstellung, enthält die ganze Liebe und Hingebung eines im idealen Stile arbeitenden Künstlers. Jedes seiner Werke bis zur kleinsten Zeichnung atmet sein ganzes Können, seine ganze Treue. Die minutiöse Durchführung bei voller Lebendigkeit, die seelische Vertiefung bis in alle Einzelheiten hinein sind bewundernswert. Durch Müller's Hinscheiden hat nicht nur der Kreis seiner Nächsten und Freunde, sondern die kirchliche Kunst und die Kunstakademie, welcher er durch eine lange Reihe von Jahren Vorstand, einen großen Verlust erlitten. Seine gewissenhafte Verwaltung, Gerechtigkeit und Duldung hatten vieles gewirkt und seine Bescheidenheit ließ ihm keinen Feind haben, wie er auch niemanden beföhete. Sein Andenken wird ein

bleibendes sein. — Das sog. Novemberfest des *Mallabius* (der Bazar zum Besten des Vereins zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe) fand am 15., 16. und 17. November statt und nahm einen glänzenden Verlauf. An Abwechslung und künstlerischer Ausstattung war es das reichste Fest davor, welches bis jetzt veranstaltet worden ist. Der Salon der Zukünftigen brachte Perlen von Witz und Künstlerhumor. Die Einnahme war über alles Erwarten groß. Es dürften circa 80 000 M. nach Abrechnung der Kosten übrig bleiben. —

Bei *Edward Schulte* sind wieder mehrere interessante Neuheiten zur Ausstellung gekommen. Gleich am Eingang ein köstlicher *H. Kauffmann*. Die dralle Dirne ist so echt wie möglich; gesund und farbig ist das kleine Bild, ein prächtig Stückchen unverfälschten Realismus. Ein kleiner *Oswald Achenbach* fällt auf durch die noch immer einzig dastehende Farbenlust, in welcher dieser Farbensymphoniker schwelgt. Ein stetes Zumehren der Kraft ist bei ihm noch wahrnehmbar. Er scheint neuerdings für hellere silbergrüne Töne eine ausgesprochene Vorliebe zu bekommen. Der Wasserfall sprüht und blitzt geradezu verblüffend. Daneben hängt ein Bild älteren Datums, eine Abendstimmung, welche, schon lange ausgestellt, mich stets aufs neue bezaubert. Es ist ein reiner idyllischer Zauber darüber ausgegossen, mit so wenig Mitteln und doch satt und tief in der Wirkung. Man fragt sich, wie es möglich sei, dass dieses noch immer keinen Liebhaber gefunden. Man meint, es müsste gleich vorgriffen sein. Aber das ist ein ewiges Rätsel, warum so viel Böses gekauft, so manches Gute liegen bleibt. Der noch in den Kinderschuhen steckende Geschmack des deutschen Kunstpublikums ist allein Schuld an dieser immer wiederkehrenden Erscheinung. — Die Hauptanziehung bildet die Ausstellung *belgischer Maler und Bildhauer* im oberen Saal. Es sind durchweg moderne Künstler, und wenn auch eins oder das andere an den beim hiesigen Künstlerbazar erwähnten „*Salon der Zukünftigen*“ erinnert, so sind doch einige Brüsseler Künstler ausgezeichnete und zum Teil hervorragende Talente von sicherem, erstem Wollen und Können. An Kunst und Farbenfröndlichkeit excelliren die Belgier noch heute, wie zu alten Zeiten, sie übertreffen darin meistens die Holländer, wenigstens scheinen mir auf meinen letzten „Reise“ durch die verschiedenen modernen Ausstellungen beider Länder die Holländer im Durchschnitt mehr auf Stimmungslandschaft und Ton das Hauptgewicht zu legen. In der Fleischnmalerei hielten die Brüsseler in ihren verschiedenen Porträts und Studien in Öl und Pastell sehr Gutes. *Charles Hermans* und sein Schüler *Bichir* sind die *Matadore*. Des letzteren Porträt seines Lehrers ist hervorragend tüchtig und das Pastellporträt einer Dame, ganz dunkel gehalten, ungemein pikant und chic bis in die Fingerspitzen, charakteristisch für die halle französisirten, aristokratischen Brüsseler Frauen. — Die moderne Landschaftsmalerei sucht die Poesie in der unverfälschten Natur. „*Cheberer la poesie dans la nature simple*“ sagte mir ein Brüsseler Maler, und darüber kann kein Zweifel mehr sein, so wie die Besten von heute die Natur malen, hat keine vorhergehende Kunstperiode es erreicht, vielleicht auch nicht erreichen wollen. Auf das Ziel kommt es an und jedes, der gesunden Gefühlswelt des höher begabten Menschen nicht widersprechende Kunstziel hat seine Berechtigung. Dass die herrschende Strömung mal kranke Auswüchse treibt, kann an ihrer Existenzberechtigung nichts ändern. — Das große Stimmungsbild von *Kühnstoß*, „*Begräbnis*“ ist eine echt moderne Arbeit. Die vorhersehende Regen- oder vielmehr „Katerstimmung“ getiel mir besonders gut, als ich am

dritten Tage des „Bazars“ morgens selbst etwas verkatert in die Ausstellung ging. Schmutzig gelbgrün und schwarz sind die herrschenden Töne. Heute gefiel mir's nicht ganz so gut, man ist nicht zu allen Stunden gleich empfänglich für dieselben Eindrücke. Als vortreffliches Beispiel, was die Kunst von heute in Naturwahrheit leisten kann, fiel mir eine Marine von *Le Mayeur* auf. Grauer regnerischer Himmel, gelbliches Wasser mit einigen Fischerbooten, ein wenig flacher Strand, sonst nichts. Aber wie das gemalt ist! Man meint die niederländische Küste vor sich zu haben, alles vom Strand bis an den Horizont in Dunst. Der Gesamton und die Stimmung sind geradezu unübertrefflich. Die übrigen Sachen sind schwächer, man sieht, wie selbst ein so tüchtiger Künstler mehr „Arbeit“ an andere Sachen gewandt und doch weniger erreicht hat. — *Victor Gilsoul* sucht auch die Stimmung in der menschenleeren Natur. Dafür hat aber gleichsam jeder Baum, jede Wolke für ihn „symbolische“ Bedeutung. Die Herbstlandschaft „*Bewölkter Tag*“ ist ein Stimmungsbild von seltener Kraft, das mich an die „*sombre grandeur*“ *Gaspard Pousin's* erinnerte. Man fühlt den Sturm, der die Wolken über den Himmel jagt und die Bäume biegt, dass sie knarren und ächzen. Die Perspektive ist meisterhaft ausgeführt. Die gar zu dick aufgetragenen Wolken stören etwas, sonst wär's tadellos. — Unter den Skulpturen ist *Joh. Lagoe* „*Mutter und Kind*“ im München mit der ersten goldenen Medaille ausgezeichnet eine hervorragende Arbeit. Besonders das seelenvolle Gesicht der Mutter ist ungemein liebevoll durchgeführt. Die übrigen etwas antikisirten Büsten sind unbedeutend. —

* Die Ausstellung der Mitglieder der Akademie der Künste in Berlin soll am 26. Dezember in dem neu hergerichteten Räumen des Akademiegebäudes eröffnet werden.

* Die Große Berliner Kunstausstellung des Jahres 1894 wird voraussichtlich am Himmelfahrtstage (3. Mai) eröffnet und am Sonntag geschlossen werden. Eine definitive Festsetzung des Eröffnungstermins war bisher noch nicht möglich, weil die Ausstellungskommission, die zu gleichen Teilen von der Genossenschaft der Akademie und dem Verein Berliner Künstler vor einigen Wochen gewählt wurde, nach der Auffassung eines ihrer Mitglieder, des Senatspräsidenten Prof. Carl Becker, nicht eher beschlussfähig ist, als bis auch die drei Kommissionsmitglieder, die nach den durch kaiserlichen Erlass bestätigten Satzungen für die Große Berliner Kunstausstellungen der Düsseldorfer Künstlerschaft zustehen, gewählt und durch den Kultusminister bestätigt worden sind. Aus demselben Grunde konnte auch die Wahl der Jury und Längekommission bisher nicht vollzogen werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Dem Verein Berliner Künstler wird, wie die „Post“ berichtet, seine am 2. Januar 1894 stattfindende nächste Vorstandswahl voraussichtlich ganz besondere Schwierigkeiten bereiten. Der gesamte bisherige Vorstand, der aus den Herren A. v. Werner (Vorsitzender), Prof. Hans Meyer (1. Schriftführer), Professor Brausewetter (2. Schriftführer), E. Körner (1. Säckelmeister), Baumeister Schwenke (2. Säckelmeister) und Dr. H. Seeger (Archivar) bestand, erklärte in der letzten diesjährigen ordentlichen Hauptversammlung, eine Wiederwahl unter keinen Umständen annehmen zu können.

VOM KUNSTMARKT.

Köln a. Rh. Am 11. Dezember und den folgenden Tagen gelangen die ausgewählten Kunstsachen, Antiquitäten und

Waffen aus dem Nachlasse der Herren L. v. Lilienthal in Elberfeld, Maler Bouvel in Köln, Dr. Chargé in Köln durch J. M. Heberle, H. Lempertz' Söhne zur Versteigerung; daran schließen sich am 21. und 22. Dezember die reichhaltigen Gemäldesammlungen aus den gleichen Nachlässen. Die beiden Kataloge sind soeben erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 22—24

Deutsche Kunst und Kultur. Von R. Renard. — Die Berliner Kunstausstellung. IX. Von F. H. Meißner. — Ein gotisches Gitter im Bayerischen Nationalmuseum. Von G. Hager. — Die künstlerische Ausschmückung des Leipziger Buchhändlerhauses. Von W. Donges. — Die Künstlerkolonie im Frater. Von O. Sokal. — Kritisches über Kunstchronik. Von G. Fuchs. — Vom Münchener Kunstverein. — Deutsche Phantasten in der Malerei. Von P. Schurbarth. — Kunstbrief aus Krakau. Von Jgn. Süssner. — Von der Ausstellung der Münchener „Sezession“ in Dresden.

Die Graphischen Künste. 1893. Heft 4.

Hans Schwaiger. Von R. Graul. — Zur Geschichte des Farbendruckes. H. Der farbige Kupferdruck. Von J. Springer.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 6 n. 7.

Über den Gemis. an Bildhauerwerken. Von M. Kirchbach — Raffaels Sixtinische Madonna. Von K. Woermann — Künstlers Weihachten. Von W. Herbert.

Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen. Bd. XIV. 1893. Heft 4.

Eine Sammlung von Handzeichnungen des Lukas von Leyden von J. Colvin. — Ein Bildnis des Dichters Garcilaso de la Vega von G. Justi. — Judith Leyster. Von V. Hofstede de Groot. — Drei Porträts von Albrecht Dürer. Von H. Thode. — Die Ausstellung von Kunstwerken aus der Zeit Friedrichs des Großen V. Das Porzellan. 3. Die Berliner Manufaktur. Von K. Lüders.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 43., 1. Dez. 1893.

L'art à l'exposition de Chicago. Von J. Hermant. — La légende de Persée; peintures de Bourne-Jones. Von P. Leprieux. — Claudius Popelin et la renaissance des Emaux peints. III. Von L. Falize. — L'exposition d'art musulman I. Von G. Merye.

The Magazine of Art. Dezember 1893. Nr. 158.

The Ruston Collection. The modern pictures I. Von Cl. Phillips. — Art in the theatre; the question of reform. Von W. Tebbin. — Some recent illustrated volumes. Von H. Spielmann. — Adolf Hildebrand. Von H. Zimmermann. — Myths of the dawn on green vase-paintings. Von J. E. Harrison. — In memoriam: Cecil Gordon-Jawson. II. Von H. Sellentin Oron.

Archivio Storico dell'Arte. 1893. Heft 5.

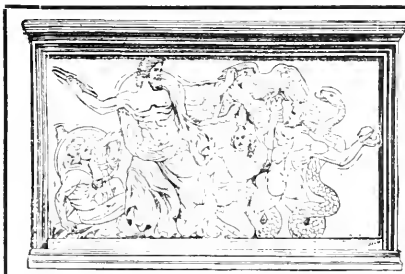
I capolavori della pinacoteca del Prado in Madrid. Von G. Frizzoni. — Die madonne attribuite a Giovanni Pisano. Von J. B. Supino. — Notitia storica intorno ad una scultura del Canova in Lovere. Von G. Malagoli. — Van Loo in Piemonte. Von A. Vesme.

== Inserate. ==

Gegründet 1770.	Kunsthandlung und Kunstantiquariat	Gegründet 1770.
ARTARIA & Co.		
WIEN I., KOHLMARKT No. 9.		
Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.		
Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.		
Adressangaben behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktionskataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.		

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, geg. 1893. [463]



Kopieen der Reliefs

von
grossen Altarban
zu
Pergamon
in $\frac{1}{10}$ der Originalgrösse
31 Centimeter hoch
von
Prof. Alex. Teudeur.

- Nr. 1. Zeus-Gruppe à 33 M. von Elfenbeinmasse
- Nr. 2. Athene-Gruppe à 33 M. von Elfenbeinmasse, 46 cm lang
- Nr. 3. Demeter und Persephone à 40 M., 52 cm lang
- Nr. 4. Hekate und Artemis à 40 M., 52 cm lang
- Nr. 5. Heiligs-Gruppe (Vergespann) à 40 M., 70 cm lang
- Nr. 6. Schlangentopferfest à 40 M., 70 cm lang
- Nr. 7. Stierkopfkämpfer à 40 M., 70 cm lang

Preis-Verzeichnis mit Phototypen 1,10 M. (In Briefmarken einzusenden)

== Mit illustr. Preis-Verzeichnis gratis. ==

(759)

Geb Brüder Micheli.

Berlin NW. Unter den Linden 76 a, Ecke der Neuen Wilhelmstr.

Kiste für 1 oder 2 Reliefs 2,50 M.
 getönt auf dunklem Fond mit Holzrahmen à 50 resp. 60 M.

Soeben erschienen und ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

L'Art russe.
Peintres modernes.

24 Heliogravüren nach Gemälden der hervorragendsten russischen Meister. Mit französischem Text von

A. N. Schwarz,
Professor an der Universität Moskau
Format 0,40 m \times 0,52 m. In eleg. Mappe. **Preis 60 M.**

Nummerierte Liebhaberexemplare auf japan Papier. Format 0,44 m \times 0,56 m. In eleg. Mappe. **Preis 100 M.**

Illustrirte Prospekte gratis.
Verlag von **Grossmann & Knöbel** in Moskau.

Entwurf eines Lehrplanes für den Zeichnen-Unterricht an Gymnasien.

auf Grundlage der Ministerial-Verfügungen vom 6. Januar 1892 von
Gustav Woytt.
Verlag bei **Eduard Pfeiffer** in Leipzig. **Preis 40 Pf.**

	Oelgemälde werden im Rahmen von uns durch Dr. Butner's Restaurator Phobus. in der schnell Gegebenen vorzüglich. Trennung franzo. Schmucke & Comp. Busseldorff
--	---

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

Populäre
ÄSTHETIK.

Von **C. Lemeke.**

6. verbesserte und vermehrte Auflage.
Preis 10 M., geb. 12 M.

Hand- fertigkeiten.

Verlag

von

E. A. Seemann

in

Leipzig.

Die Liebhaberkünste von F. S. Meyer. 2. verm. Aufl. Mit 260 Abbildungen. Geb. M. 8,25. — Vorlagen dazu: 72 Tafeln gr. Lex. 8^o in Mappe M. 7,50.

Kerbschnitzerei. Anleitung dazu von Clara Roth. 3. Aufl. 50 Pl. — Vorlagen: 8 Lieferungen mit je 10 Tafeln Fol. à M. 2,50. — Vorlagen von Curt Wehr. 5 Lieferungen mit je 4 Tafeln Fol. à 1 M.

Lederschnitt und Lederplastik. Anleitung dazu von G. Büttner (40 Pl.) und Vorlagen in Farbendr. 32 Tafeln nebst Pausen M. 10,50.

Indische Intarsia. Anleitung mit Vorlagen von J. Matthias. 1 M. [732]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

Handausgabe I. Cyklus

I. u. II. Abteilung à M. 2,50, (gebroschen) geb. M. 3,50. — III. n. IV. Abt. à 3 M., geb. 1 M., zusammen in einen Band flach geb. 15 M., in Halbfr. 16 M.; — ferner zu eingehenderem Studium:

II. Cyklus: Ergänzungstafeln.

I. Altertum: 17 schwarze und 7 polychrome Tafeln 5 M.

II. Mittelalter: 15 schwarze und 3 polychrome Tafeln 2 M.

III. Neuzeit: 33 schwarze und 3 polychrome Tafeln 5 M.

Der II. Cyklus (Ergänzungstafeln) kostet in zwei Bände gebroschen oder in einen Band flach geb. 15 M., in Halbfranz flach geb. 16 M.

Zur Handausgabe der „Kunsthistorischen Bilderbogen“ gehören als Textbuch die

Grundzüge der Kunstgeschichte

von Anton Springer. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Brosch. 5 M., geb. in Leinwand 6 M., in Halbfranzband 7 M. — Auch in einzelnen Bänden: I. Altertum. — II. Mittelalter. br. à 1 M., geb. à M. 1,35. — III. Neuzeit. I. Hälfte (Italien) br. M. 1,50, geb. à M. 1,90. IV. Neuzeit. 2. Hälfte (Der Norden) br. M. 1,50, geb. M. 1,90.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Meisterwerke der Casseler Galerie.

30 Radirungen von William Unger. Mit illustriertem Text in Cassel. 1886. Eleg. geb. 20 M.; Ausgabe auf chinesischem Papier geb. mit Goldschnitt 25 M.

Album der Braunschweiger Galerie.

20 Radirungen von W. Unger und L. Kühn. Mit illustriertem Text von Dr. R. Graul. 1888. eleg. geb. 15 M.; mit Kupfern auf chines. Papier geb. 20 M.

Inhalt: Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Bremen. Von D. Knopp. — Neue Kunstblätter. — Korrespondenz aus Dresden. Von D. A. Lier. — A. v. Wahl, Stimmungsbilder. — Kunstblätter aus dem Verlage von J. Schmidt in Florenz. — A. Racinet 7. — E. Lansyer 3. — W. Lohr; Thiersch; Haberzissen; Fr. Koch; C. Grethe; F. Fagelbin; F. Ihritz; L. Manthe. — Stipendium der Dr. Adolf Menzel-Stiftung. — Kaiser Wilhelm-Denkmal in Stuttgart. — Kunstausstellung in Lucca; Ausstellung der Werke des Prof. C. Müller in Düsseldorf; Ausstellung bei Ed. Schulte in Düsseldorf; Ausstellung der Mitglieder der Akademie der Künste in Berlin; Große Berliner Kunstausstellung 1891. — Verein Berliner Künstler. — Kunstauktion bei J. M. Heberle in Köln. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.



Wertvolle Kunstblätter
für Mappe und Wand.

Hildebrandt's Aquarelle;

Erdreise 34 Bl. } Einzel 12 „/ von
Aus Europa 11 Bl. } 6 Bl. an nur 9 „/,
Neue Folge 20 Bl. } Prachtmappe 20 „/,
trotz farbiger Photographie und Farben-
lichtdruck unerreicht in Wiedergabe der
Originale und Haltbarkeit der Farben.

Neue Radierungen.

Kohner, Die 4 Jahres- u. Tageszeiten:
Frühlingsmorgen bei Teufel,
Sommermittag an der Havel (93),
Herbstabend in der Mark und
Winternacht (Schloss Grunewald) à 15 „/
Gefecht bei Vendôme nach Kollitz, 20 „/
Mispagel, Birsch von Wölfen verfolgt,
nach dem Ölbild von Klingender (93),
25 „/.

Feldmann, Burg Lichtenstein, Burg
Elz und Rütelsburg, à 15 „/; Hohenzollern
15 „/.

Mannfeld, Wetterhorn bei Grindelwald
30 „/.

Heidelburg n. Köln, à 40 „/, zus. 70 „/.
Meissen u. Limburg, à 40 „/, zus. 70 „/.
Aachen, Breslau, Danzig u. Erfurt, à 20 „/.

Loreley u. Rheingrafenstein, à 20 „/.

Marienburg 30 „/, Borsburg 12 „/.

Illustriertes Verzeichnis mit Angabe der
Frühdrucke (die neueren tragen den Stempel
des deutschen Kunstverlegervereins)
gratis. Zu beziehen durch jede Kunst- und
Buchhandlung. [733]

Raimund Mitscher, Berlin S. 14.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG. Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 9. 21. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsleitung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsleitung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

BALDUNG-STUDIEN.

VON ROBERT STIASNY.

I.

Zeichnungen.

Im Werke des Straßburger Meisters nehmen die Handzeichnungen nicht nur der Zahl, sondern auch der künstlerischen Bedeutung nach bekanntlich einen breiten Raum ein. Mit die originellsten Äußerungen seines vielseitigen Talentes, Compositionen von merkwürdiger Wucht der Darstellung, seltsam phantastische Gestaltungen, sinnige, launige und derbe Einfälle sind in diesen Blättern niedergelegt, die als getreue Urkunden ein gutes Stück seiner Entwicklung begleiten und das Künstlerbild, das Gemälde und Holzschnitte ergeben, erst zur Einheit abrunden. Viele dieser, bald geistreich hingeworfenen, bald gediegen durchgeführten Zeichnungen, namentlich die Mehrzahl der prächtigen Clairobseurs treten mit dem Anspruch selbständiger Kunstschöpfungen auf, sind mehr Bilder als Bildideen und waren als solche von Haus aus für den Liebhabergeschmack des vornehmen Kunstfreundes berechnet, modernen Originalradierungen etwa vergleichbar. Wie nahe sich Baldung's Hellschwarzzeichnungen mit seinen Malereien berühren, lehrt schlagend ein wenig bekanntes Temperabildchen auf Leinwand (25 × 18,5 cm), früher in der Sammlung Milani in Frankfurt a. M., gegenwärtig bei Herrn Al. Günther in München (Deutsche Kunstausstellung daselbst, 1876, Nr. 2550). Die in Halbfigur gegebene Madonna, sitzt, das Kind stillend, tief in ihren Mantel

gehüllt, neben einem Fenster mit Ausblick auf eine Berglandschaft. Ungemein plastisch sind beide zeichnerisch vollendeten Gestalten fast nur mit weißen Lichtern, denen in den Schatten mit wenigen Tuschestrichen nachgeholfen ist, aus dem dunkelgrün gedeckten Kreidegrund herausmodellirt. An malerischer Lebendigkeit und Intimität der Wirkung ist diese schlechte Madonnendarstellung, die in den Anfang der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu versetzen ist, manchem farbenbunten Gemälde des Meisters überlegen.

Aber auch einfache Naturstudien und Modellskizzen, zur eigenen Übung zu Papier gebracht, war der Künstler ersichtlich bemüht, auf die höhere Stufe des Kunstwerkes emporzuheben. Mit besonderer Vorliebe ist er in seiner reifen Zeit Gewandstudien nachgegangen, aber nur ein einziges signirtes Blatt dieser Art ist bisher bekannt (Berliner Kupferstichkabinett, Nr. 309). Hingegen wird ihm zu seinen häufigen Christophorusdarstellungen das malerisch fruchtbare Motiv des vom Winde gepeitschten Mantels des Riesen, dessen ungeschlachte Reckenstadt dem spezifischen Kunstgeiste Baldung's freilich auch sonst sympathisch sein musste, zuverlässig mit angeregt haben. Eine köstliche Hellschwarzzeichnung dieses Heiligen auf gelbbraunem Papier 28,5 × 19 cm, datirt 1513, besitzt das Karlsruher Kabinett, eine zweite, jüngeren Ursprungs, die Kunstsammlung in Basel (ausgestellt, No. 40; 33,2 × 21 cm), eine Kreidezeichnung von 1520 (45 × 30,5 cm) Herr Habich in Kassel (Phot. Noehring). Hauptsächlich zur Beobachtung des Faltenwurfs gemacht ist offenbar eine breit und kraftvoll behandelte, stellenweise

leider überarbeitete Federzeichnung bei Antiquar L. Rosenthal in München, welche einen auf seinen Stab gestützt nach rechts schreitenden Apostel in Barock-Mantel und „Kuhmäulern“ vorstellt, mit der von späterer Hand aufgesetzten Jahreszahl 1523 (31,5 × 24,5 cm). Die prachtvoll drapierte Gewandfigur ist der Holzschnitt-Apostelfolge B. 6—18 von 1519 ziemlich nahe verwandt.

Selbstverständlich hat dem Künstler bei vielen seiner Studien die „certa idea“ ihrer Verwendung vorgeschwebt und mehrfach ist bereits der Nachweis der Herübernahme und Benutzung in Gemälden und Holzschnitten gelungen. Es sei nur an die drei Porträtvorlagen, den Stephanuskopf, die Aufnahme des Schlosses Horneck, vereinzelte Tierstudien im Karlsruher Skizzenbuche erinnert. Die Profilzeichnungen ebenda (Rosenberg, Tf. 19—22), welchen sich ein physiognomisches Studienblatt im Berliner Kabinett (Nr. 302) anschließt, stehen in engem Zusammenhang mit einer Reihe bisher überssehener Holzschnitte Baldung's in dem Werke des Joh. Indagine: *Introductiones apotelesmaticae elegantes, in Chyromantiam etc.* Straburg, Schott, 1522. Aus dem Schatze der Handzeichnungen des Meisters in der Kunstsammlung zu Basel wäre ferner hinzuzufügen: eine gegenseitige Kreidestudie zu der Figur des behexten Stallknechtes auf dem Holzschnitte Pass. 76 (Bd. V 7, 135; 22 × 16 cm), die durch ihr Datum 1511 die Entstehung des interessantesten Blattes in der letzten Lebensjahre Baldung's hinabrückt, und eine Federskizze einer Gruppe von drei brünstigen Pferden, welche das Hauptmotiv der Pferdeholzschnitte von 1531 — wohl Aufnahmen aus einem Gestüte — mit weit größerer Wirklichkeitsreue als diese wiedergibt (Bd. U 6, 55; 13 × 17,5 cm).

Verhältnismäßig spärlich sind uns unter den Zeichnungen älterer deutscher Meister Vorlagen zu umfangreicheren Arbeiten aufbehalten, und auch Baldung macht hiervon — sieht man von der schweren Menge seiner Scheibenrisse ab — keine Ausnahme. So hat sich zu seinem Hauptwerke, dem Freiburger Hochaltare, bisher nur eine einzige Detailstudie vorgefunden, die Kreidestudie von 1513 in Basel zu der Gestalt Gottvaters in der Krönung Mariae auf der Mitteltafel (vgl. Kunstchronik, XXII, Sp. 501). Ein aus demselben Jahre datiertes Blatt in Karlsruhe mit der korrespondierenden Figur des Christus ist ein flüches und charakterloses Produkt des 17. Jahrhunderts. An täuschenden Kopien fehlt es überhaupt nicht unter den in verschiedenen Kabinetten Baldung zugeeigneten Blättern. Als Beispiele seien

einführt der angebliche Entwurf zum Hieronymusholzschnitt B. 31 im Stadel'schen Institute zu Frankfurt a. M. und ein Helldunkelblatt mit der Kreuzigungsgruppe von 1524 im Berliner Kabinett (Nr. 291), dessen Original in das British Museum gelangt zu sein scheint. Ein von Woltmann (Kunst im Elsass, S. 293) erwähnter Entwurf zu dem Holzschnitt Pass. 66, Madonna mit Engeln, im Print Room desselben Museums steht nach einer glaubwürdigen Mitteilung in keinerlei näheren Beziehung zu dem Blatte und bietet nur ein verwandtes Motiv dar. Eine alte Kopie nach der Gruppe der Maria und des Johannes auf dem Baseler Kreuzigungsgemälde von 1512 liegt wohl auch in einer Helldunkelzeichnung auf orangegelbem Papier in der Sammlung des Schlosses Wolfegg (Oberschwaben) vor. Echt sind dagegen ein Entwurf zu dem Baseler Todesbilde von 1517 in Berlin (datirt 1515) und die bekannte, in den Uffizien befindliche Studie zu dem Gegenstücke dieses Gemäldes am gleichen Orte (Brogi, 1834). Ein weiteres Hauptblatt Baldung's besäßen die Uffizien, wenn man sich mit Ad. Bayersdorfer entschließen könnte, die Dürer beigemessene Federzeichnung Nr. 1074 mit der herrlichen, wahrscheinlich für eine Versuchung des hl. Antonius bestimmten Figur einer „Ignuda“ (Braun, 963) dem Meister zuzusprechen.

In eine an Handzeichnungen besonders ergiebige Periode Baldung's, das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, gehen drei Originalentwürfe zu Gemälden des Künstlers zurück, die, in einer vielbesuchten deutschen Kupferstichsammlung aufbewahrt, seltsamerweise bisher unerkannt geblieben sind. Das Stuttgarter Kabinett besitzt zunächst die Vorlage zu der Taufe Christi, dem Mittelbilde des Dominikaneraltares im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. (früher im Saalhofe, jetzt im Leinwandhause). Die Komposition der Frankfurter Tafel liegt gleichsinnig und völlig abgeschlossen in dieser weiß gebläuten Taschzeichnung auf dunkelbraun grundirtem Papier vor, die monogrammiert und 1519 datirt, zu den frühesten Proben nicht nur Baldung's in der damals noch neuen Helldunkelmanier zählt (42 × 31,5 cm). In der Formgebung, namentlich dem überstürzten Faltenwurf sowie dem peinlich „kläuhelnden“ und darum etwas schweren Vortrag verrät das Stuttgarter Blatt noch durchaus die Abhängigkeit Baldung's von Dürer, die auch das Korlorit des ausgeführten Altares bestätigt. Da dieser, auf der Mitteltafel, bloß mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet ist, giebt erst unser Entwurf den Schlüssel zu seiner Datirung. Das Täufersmodell,

ein Lieblingstypus Baldung's, kehrt in dem großartigen Johannesholzschnitte B. 31 und der Standfigur des Heiligen auf der Rückseite des rechten Außenflügels des Freiburger Altars wieder.

Zu unvergleichlich größerer Leichtigkeit und Freiheit in der Handhabung der Technik ist Baldung in zwei weiteren Hell dunkelblättern der Stuttgarter Sammlung durchgedrungen, gleichsinnigen Visierungen zum „Tode Mariae“ und der „Trennung der Apostel“, dem Vorder- und Rückseitenbilde des Altarblattes in S. Maria auf dem Kapitel zu Köln (rötlichbraun grundirtes Papier; 40 × 31 cm). Wiederum ist die Übereinstimmung mit dem ausgeführten Gemälde nahezu vollständig — eine um so auffälliger Erscheinung, als die „Trennung der Apostel“ im Entwürfe 1516, auf dem Bilde 1521 datirt ist. Im „Tode Mariae“ (Lichtdruck nach dem Gemälde in der „Zeitschr. f. christl. Kunst“ V, 135) begegnet uns unter den physiognomisch einander zum Teil stark verwandten Apostelköpfen ein feistes Gesicht mit Hakennase und Doppelkinn, das wir auch auf einer in der Baseler Kunstsammlung ausgestellten Kreidezeichnung gleichen Gegenstandes (Nr. 37), sowie in einem freilich kaum eigenhändigen Studienkopfe in Bd. U 6. 46 antreffen. In der Divisio apostolorum wirkt besonders anziehend die poesievolle Mittelgebirgslandschaft mit dem von einer mächtigen Eiche überschatteten Brunnenbecken im Vordergrund, um das sich vier der Jünger zum Abschiedstrunk niedergelassen haben, während die übrigen im Begriffe sind, die Wanderschaft anzutreten. Beide Blätter stehen technisch auf der Höhe der Meisterschaft, welche die Freiburger Zeit Baldung's kennzeichnet. Die Abhebung und Rundung der Formen, die Vertiefung des Raumes ist bei sparsamer Binnenzeichnung mit Pinsel und Tusche fast ausschlieflich durch die in Deckweiß aufgesetzten Lichte besorgt; der Künstler arbeitet mit Tönen, nicht mehr mit Strichen.

Nicht die gleiche Vollendung lässt sich einer, allerdings noch den ersten Jahren des Freiburger Aufenthaltes entstammenden Zeichnung in der Baseler Kunstsammlung nachrühmen, die aber hervorragende Wichtigkeit durch den Umstand gewinnt, dass sie den Baldung'sehen Ursprung zweier in jüngster Zeit vielumstrittener Bilder unzweifelhaft darthut. Es ist die in Bd. U S, 5 eingeklebte Federstudie einer Beweinung Christi (32,5 × 22,5 cm), welche neben dem Datum 1513 das vierpassförmige Zeichen trägt, dessen sich Baldung auf Baseler und Karlsruher Blättern wiederholt als Signatur bedient. Das Blatt ist die gleichsinnige Vorzeichnung zu einem Bilde der

Sammlung Vintler in Bruneck (Pusterthal, Tirol), welches mit seinem Gegenstücke, einer 1513 datirten, mit einem gefälschten Dürer-Monogramme versehenen hl. Familie (Lithographie von Mich. Kochler) im verwichenen Sommer auf der Innsbrucker Landesausstellung zu sehen war (Katalog d. Histor. Abteilung Nr. 527 und 528). Beide, von G. Dahlke in den Mittheilungen der k. k. Central-Kommission N. F. VI, S. LXVI zuerst als Altdorfer besprochenen Gemälde (Phot. von Kotler in Bruneck) weisen mit beglaubigten Werken Baldung's aus der nämlichen Zeit — die Beweinung speziell mit der Berliner Kreuzigung von 1512 und einem Schmerzensmann von 1513 bei Prof. M. Rosenberg in Karlsruhe — so viele Vergleichungspunkte auf, dass ich bereits vor Jahren trotz weitgehender Übermalung einzelner Partien in beiden Stücken echte Baldung's erkannte. Unabhängig von mir hat M. Friedländer in seiner Altdorferbiographie (S. 143) die nämliche Ansicht geäußert, der Janitschek im Repertorium für Kunstwiss. XVI, 123 ff. grundlos entgegnert. Die Typen des Basler Blattes — nur der Johanniskopf ist ein anderer als auf dem Bilde — sind nun so entschieden grienisch, dass es ungeachtet seiner harten, ja plumpen Behandlung — die Umrisse mögen übrigens von fremder Hand nachgezogen worden sein — als Originalentwurf angesprochen werden muss. Nur als Kopie hingegen kann eine weiß gehöhte Federzeichnung auf grün grundirtem Papier — schon dieser Grundton spricht gegen Baldung — mit der Komposition der hl. Familie bei Vintler gelten, welche im Berliner Kupferstichkabinett unter Burgkmair liegt (Nr. 2652).

Anfang November 1893.

BÜCHERSCHAU.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 10. Der Kreis Calbe. Unter Mitwirkung von *Gustav Hertel* bearbeitet von *Gustav Sommer*. Halle a. S., Otto Hendel, 1885. 94 S. Mk. 2,50. — Heft 11. Die Stadt Nordhausen. Bearbeitet von *Dr. Julius Schmidt*. Ebd. 1888. 240 S. Mk. 7.—. — Heft 12. Kreis Gräfrath **Hohenstein**. Bearbeitet von *Dr. Julius Schmidt*. Ebd. 1889. 191 S. Mk. 7.—.

Es ist ersichtlich der Geist Otte's, des unvergesslichen Erforschers und Kenners christlicher Kunstarchäologie, der auch nach seinem Tode noch in dem Grabdenkmäler-Inventar der Provinz Sachsen waltet. Hatte er einst als Mitglied der Historischen Kommission dieses reichbegnadeten deutschen Landes theils angehört und bestimmend auf die Art und auf das Programm ihrer kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen eingewirkt, so finden wir noch jetzt die Glockenkunde, eine Lieblingsbeschäftigung des Dahingeschiedenen,

besonders gepflegt und finden wir weiter eine ganz offenebare Bevorzugung des romanischen Stils, dessen wissenschaftliche Begründung zu seinen Hauptverdiensten gehört. Wir können das nur billigen, wir freuen uns insbesondere, dass der romanische Stil gerade in Sachsen, wo er so früh zu so bedeutungsvoller Blüte gelangt war und wo eine so überraschende Fülle von Denkmälern des frühen Mittelalters erhalten ist, eine hervorragende Beachtung findet. Unsere Freude hierüber ist um so ungetrübt, als die Vernachlässigung späterer Stilarthen, die sich in verschiedenen früheren Hefen geltend gemacht hatte, mehr und mehr einer gerechteren Würdigung derselben weicht und dass Renaissance, Barock und Rokoko nicht mehr als elender abschleicher „Zopf“ geringerschätzig behandelt oder gar stillschweigend übergangen werden. Zu welchen Ungeheuerlichkeiten die frühere veraltete Anschauung führt, sehen wir am deutlichsten beim Durchlesen von Heft 10, das am besten neu bearbeitet und neu gedruckt und wohl das letzte seiner Art in der Reihe dieser Veröffentlichungen sein wird. Allerdings schließt auch das im übrigen durch große Vorzüge ausgestattete 13. Heft, welches den Stadt- und Landkreis Erfurt schildert, die Darstellung mit der Mitte des 17. Jahrhunderts ab; im übrigen jedoch sehen wir die grundsätzliche Abneigung gegen die neuere Zeit überwunden, wenigleich sie einer wirklichen Liebe und Vertiefung noch nicht Platz gemacht hat. Das sechsen erwähnte 10. Heft aber, das den Kreis Calbe hat, achtet in der That nur die romanische Kunst, duldet noch die Gotik und verwirft alles Spätere. Das höchst interessante Stassfurter Rathaus, welches der Renaissancezeit entstammt (1554), wird z. B. mit der Bemerkung abgefertigt: „der Stil ist stark zopfig“; unmittelbar danach heißt es: „ein Taufstein im Zopfstil von 1692“. Silbernes Altargerät aus der Renaissanceperiode (z. B. S. 8) wird kaum erwähnt, geschweige denn beschrieben. Köstlich ist die Bemerkung auf S. 11: „die Häuser [in Aken] sind modern, kann zeigen sie spätmittelalterliche Reste aus der Renaissancezeit“. Recht bedauerlich ist es, dass wir über die sog. Schlosskapelle in Athenlesien nichts weiter erfahren als: „ist ein aus der Renaissancezeit stammendes ziemlich uninteressantes Gebäude“ (S. 15), als ob nicht gerade der protestantische Kirchen- und Kapellenbau jener Zeit von größtem Interesse wäre. Bei den Grabsteinen in Barby, die fast durchweg zu flüchtig besprochen sind (S. 21 ff.), vermisst man stilistische Angaben; es wäre bei einer zeitlich so fortlaufenden Reihe wichtig zu erfahren, wann und wie die Gotik schwindet und durch die Renaissance ersetzt wird. Wenn ich noch auf gelegentliche Bemerkungen in S. 39, 49, 67, 70, 72 und 76 aufmerksam mache („Schmelzeleien der Renaissancezeit“, „zopfige Renaissancezeit“ u. s. w.), so scheint mir zu Genüge erwiesen, dass dem Verfasser jegliches Verständnis und jegliches Interesse für alles Nichtmittelalterliche abgeht. Aber auch mit den mittelalterlichen Dingen sieht es trübe genug aus, die Beschreibung von spätgotischen Flügelaltären und von Werken der Kleinkunst sind vollkommen unzulänglich sowohl nach der ikonographischen wie nach der stilistischen Seite hin. Ein Beispiel für andere möge genügen; bei Erwähnung des übrigens undatirt gelassenen Schnitzaltars in der Marienkirche zu Aken (S. 8) heißt es: „Auf der Rückseite sieht man nur gemalte Heilige, welche ebenfalls restaurirt und nicht ohne Kunstinteresse sind, und das soll genügen“. Kurz, fast auf jeder Seite drängen sich dem Leser Einwände und Bedenken auf, und wenn ich schließlich noch hinzufüge, dass auch die Abbildungen weder der Zahl noch der Ausführung nach (vgl. z. B. die Modernisirungen auf Seite 29 und 89) billigen Anforderungen zu entsprechen ver-

mögen, so wird man das Urteil nicht ungerecht finden, dass das Buch in kunstgeschichtlicher Hinsicht so gut wie wertlos ist. Den rein historischen Teil vermag ich hier nicht nachzuprüfen, doch gilt Herr Gustav Hertel als ein zuverlässiger und erprobter Forscher. — Ein ganz anderes Urteil vermag ich über die beiden folgenden Hefte des sächsischen Inventars zu fällen. Es ist wahrlich kein angenehmes Ding, Veröffentlichungen zu besprechen, die so flüchtig und kenntnislos gearbeitet sind, wie das sechsen charakterisirte Heft; um so erfreulicher ist es dem, den Wandel zum Besseren feststellen zu können. Herr Dr. Julius Schmidt, der in Nordhausen ansässig ist und seine Muße gründlich und eifrig benützt hat, die Denkmäler seiner Heimatstadt und ihrer nächsten Umgebung zu erforschen, bietet uns in Heft 11 und 12 zwei Arbeiten, die vielleicht ihrer systematischen Anlage nach und in Einzelheiten zu Meinungsverschiedenheiten Anlass geben können, die aber eine so ausgereifte Frucht gediegenen Wissens und sorgsamem Fleißes darstellen, dass man dem Verfasser reichen Dank schuldet. Die Beschreibung ist eingehend und sachkundig, anderes Material ist zur Vergleichung herangezogen und die in Betracht kommenden Archive durchforscht. Wir erhalten wirkliche Belehrung aus dem Buche und sehen darnach auch über einige Versehen und Mängel, wie die durchgängige Nichtbeachtung der Goldschmiede- und Zinnstempel (z. B. Heft 11 S. 134, 158 und 169, Heft 12 S. 34) oder den stets wiederkehrenden Druckfehler: *m* statt *ni* gern hinweg. — Dass Nordhausen reich an Kunstaltertümern gewesen, ergibt sich aus seiner frühzeitigen Entstehung, seiner Stellung als freie Reichsstadt und seiner beträchtlichen Wohlhabenheit. Brände haben leider viel, sehr viel zerstört, aber noch ist genug übrig geblieben. Die älteste Baulichkeit ist die Krypta des Domes aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts, etwa derselben Zeit gehört der Unterbau der Thürme mit den Absiden an; in das 12. Jahrhundert fallen außerdem der Oberbau der Thürme, die Reste des Kreuzganges und die Basilica S. Mariae in monte. Wie die romanische, so ist jede weitere Stilart in der Stadt vertreten, nur würde es zu weit führen, dies hier zu verfolgen. Hervorgehoben muss jedoch der Reichtum in der Ausstattung der Gotteshäuser werden. Zu nennen sind besonders die sechs steinernen Statuen im Domchor aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, sowie das ganz herrliche Chorgestühl im Dom von etwa 1400. Auch das 12. Heft, welches die Gratschafften Lohra und Klottenberg, das Amt Beckenstein u. a. umfasst, bringt uns romanische Bauten, z. B. die interessante Doppelkapelle auf Burg Lohra und die schöne Nonnenkirche in Münchenlohra. Der gotische Stil war sehr beliebt und wurde noch im Anfang des 17. Jahrhunderts (1606—1615) in Ascherode angewandt. Ausstattungsstücke aller Art sind gleichfalls reich vertreten. — Ich muss mich leider auf diese dürftige Andeutung des Inhalts beschränken, da ich noch einige Wünsche allgemeinerer Art, die sich mir aufgedrängt haben, zum Ausdruck bringen möchte. Nach den warmen Worten des Lobes und der Anerkennung, die ich aus vollster Überzeugung dem Verfasser widmen konnte, wird man es nicht als Tadelssucht auslegen, wenn ich die Art der Illustrirung als nicht genügend bezeichne. Offenbar haben nur sehr geringe Mittel zur Verfügung gestanden, ein Mangel, der nicht genug zu beklagen wäre. In hochherziger Weise hat die Provinz Sachsen alsbald nach Einführung der Provinzialordnung für die Erforschung der heimatischen Geschichte gesorgt. Art und Weise darf als musterergütig bezeichnet werden und die Früchte des planmäßigen, zielbewussten Vorgehens und der gut erdachten und ausgeführten Organisation liegen klar zu

Tage. In den 17 Jahren ihres Bestehens hat die „Historische Kommission der Provinz Sachsen“ unter der sorgsamsten und stets willig fördernden Anteilnahme der Landesbehörden eine stattliche Zahl von Bänden veröffentlicht, die für alle Gebiete der Geschichtsforschung von nicht geringer Wichtigkeit sind; nur das Inventar ist etwas stiefmütterlich bedacht worden. Zwar ist in textlicher Beziehung ein glücklicher Wandel zum Besseren eingetreten; aber hinsichtlich der Abbildungen steht er noch aus und doch sind zahlreiche und gute Abbildungen unerlässliche Vorbedingungen für die volle Erreichung des beabsichtigten Zwecks. Wenn man die neueren Veröffentlichungen anderer Provinzen zum Vergleich heranzieht, wird man erst recht gewahr, wie weit man in der Provinz Sachsen zurückgeblieben ist. Man braucht noch nicht an die luxuriösen Publikationen des glücklichen Westens zu denken, selbst der ärmere Osten beschämt die Provinz Sachsen. Was vor 17 Jahren angänglich erschien, ist heute bei dem fortgeschrittenen Stande der Technik und der Wissenschaft nicht mehr zulässig. Eine wirklich namhafte Erhöhung der ausgeworfenen Summe ist nicht einmal erforderlich. Es kann z. B. öfters im Text eine gewisse Einschränkung stattfinden; so dankens- und anerkenenswert die Ausführungen Schmid's auf S. 56 oder auf S. 224 des 11. Heftes sind, so waren sie doch schließlich für den vorliegenden Zweck nicht unbedingt erforderlich. Es sind ferner mehrere Abbildungen doppelt gedruckt (z. B. das Nordhäuser Rathaus in Heft 11, S. 126 und 173; vgl. ferner 11, 220 und 12, 60, sowie 12, 63 und 12, 117). Es könnte bei der Wiedergabe der Inschriften gespart werden, da die platzraubende Darstellung durch majuskel- und minuskelartige Zeichen nicht viel Zweck hat und auch anderwärts bereits verworfen ist. Es könnte schließlich die Photographie in ganz anderem Maße herangezogen werden. Die Clichés, welche z. B. Rifarth in Berlin liefert, sind so gut und so mäßig im Preis, dass ihre Anwendung unbedingt empfohlen werden kann und die Mehrausgabe nur geringfügig ist. Allerdings dürfen so schlechte Photographieen, wie Heft 14 Nr. 91, 99 und 102 nicht zugelassen werden, es sollte vielmehr denjenigen Herren, welchen die Inventarisierung übertragen wird, die Erlernung des Photographirens zur Pflicht gemacht werden, eine geringe und dankbare Mühe, welcher sie sich gewiss gern unterwerfen werden. Für wichtigere architektonische Aufnahmen wird ein in dergleichen Arbeiten bereits geübter und erfahrener, zeichnerisch gewandter jüngerer Architekt nicht zu entbehren sein. — Außer diesem Punkt ist noch eine Verbesserung in der systematischen Anlage in das Auge zu fassen. Clemen hat in seinem kürzlich an dieser Stelle besprochenen Inventar der Rheinprovinz ein Musterschema aufgestellt, das zwar nicht sklavisch übernommen werden kann, das aber wegen seiner folgerechten und überlegten Art auf das sorgfältigste beachtet zu werden verdient. In den Heften 11 und 13 der Provinz Sachsen ist es wirklich schwer, eine Übersicht zu gewinnen und praktischen Gewinn für allerlei kunstgeschichtliche Untersuchungen zu erzielen. Eine andere Gruppierung des Stoffs, eine andere Anordnung des Drucks und vor allem die Beigabe von guten und zuverlässigen Registern würden die Inventare weit nutzbringender gestalten, als sie es jetzt sind. Auch die Herabsetzung des Preises, die allerdings ohne Erhöhung der von der Provinz zu zahlenden Druckunterstützung kaum durchführbar erscheint, würde wesentlich dazu beitragen, das Interesse für die einschlägigen Fragen in weiteren Kreisen der Bevölkerung zu steigern, und das ist doch gerade eines der Hauptziele der Inventarisierung, das Publikum zu einer besseren Würdigung und Schonung der vorhandenen Kunсталtertümer

zu erziehen. Nicht für einzelne Fachkreise und Spezialgelehrte, sondern für die Allgemeinheit haben wir zu arbeiten.

HERMANN HURENBERG.

KUNSTLITTERATUR.

Die Verlagshandlung J. H. Eit. Heit: (Heitz & Müdel) in Straßburg hat den Prospekt über die *Handzeichnungen des Hans Baldung Grien* versandt, welche Dr. Gabriel von Töray mit Unterstützung der Regierung von Elsaß-Lothringen und der Stadt Straßburg herausgeben wird. In dieser großen Publikation, deren erster Band kurz vor Weihnachten erscheinen wird (die zwei folgenden werden im Laufe des ersten Halbjahres 1894 herausgegeben), werden zum erstenmal sämtliche, in etwa 35 Sammlungen zerstreute Handzeichnungen des Straßburger Meisters in Originalgröße in Lichtdruck wiedergegeben werden. Die etwa auf 220 Tafeln (in Großfolio) berechnete Publikation wird von der großen künstlerischen Kraft Baldung's herabes Zeugnis ablegen. Der Preis beträgt für die drei Bände M. 300. Einzelne Bände werden nicht abgegeben. Die Auflage beschränkt sich auf 100 Exemplare.

NEKROLOGE.

*, *Der belgische Bildhauer Charles Auguste Fraikin*, der Schöpfer des Denkmals der Grafen Egnont und Hoorn auf dem kleinen Zaavelplatz in Brüssel, ist daselbst am 22. November im 75. Lebensjahre gestorben.

— tt. Am 4. Dezember starb in Düsseldorf die 1826 zu Silberberg in Schlesien geborne Genre- und Bildnismalerin *Marie Wiegmann*, Witwe des 1865 verstorbenen Architekten Rudolf Wiegmann, Professors an der Kunstakademie. Auf dem Gebiete der Bildnismalerei zeichnen sich die Werke der Künstlerin durch eine geist- und talentvolle Auffassung und eine geschmackvolle malerische Anordnung aus; auch im Genre, dem sog. Idealgenre, hat sie Treffliches geleistet. —

⊕ *Geheimer Regierungsrat Dr. Julius Meyer*, der frühere Direktor der Berliner Gemäldegalerie, ist am 16. Dezember in München, wo er nach Niederlegung seines Amtes seinen Wohnsitz genommen hatte, im 64. Lebensjahre gestorben.

WETTBEWERBUNGEN.

— tt. *Wiesbaden*. Beim Wettbewerbe um die figürliche Ausschmückung des hiesigen neuen Theaters errang Professor Hermann Volz-Karlsruhe den ersten Preis, die weiteren Preiskauken an die Bildhauer Vogel-Wien, Bausch-München und Professor Gustav Eberlein-Berlin.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Museo civico in Pisa. Am 12. November wurde in Pisa das neu gegründete Museo civico eröffnet. In den Räumen des Convento S. Francesco, welche bisher als Kaserne dienten, sind in den beiden Klosterhöfen und in vierzehn Oberlichtsälen alle diejenigen Gegenstände vereinigt, welche bisher in der Pinacoteca comunale aufbewahrt wurden. Außerdem ist in der Sammlung alles das untergebracht worden, was im Laufe der letzten Jahre in der Stadt und Provinz Pisa an Kunstgegenständen gesammelt wurde. Die Sammlung bietet in erster Linie manche interessante Beiträge über die Pisaner und die sonstige toskanische Malerei und enthält gute Gobelins, Reste von Skulpturen und Architekturteilen

Pisaner Kunst, unter andern auch das kleine Modell der Domkanzel von *Giocanni Pisano*, welches *Fontana* auf Grund der vorhandenen Reste ausgeführt hat. Vor zwei Jahren versuchte man durch ein einfaches Holzmodell sich eine Idee zu verschaffen, wie etwa die Kanzel in ihrer ursprünglichen Gestalt und an ihrem ursprünglichen Platze am Chore im Dome sich ausnehmen würde. Die unverhältnismäßige Höhe, welche sie im Dome eingenommen hätte, hat veranlasst, dass man von dem Gedanken, sie im Dome wieder aufzustellen, ab sah. Dafür soll später ein Abguss in Originalgröße nach dem Modelle des Fontana in einem Saale des Museo civico aufgestellt finden. Die im Kapitelsaale des Klosters S. Francesco erhaltenen Freskomalereien des *Gerini* aus der Schule des Giotto waren bis vor kurzem arg vernachlässigt. Sie wurden restaurirt und zwar mit mehr Glück als diejenigen im Campo santo am Domplatz, bei deren Restauration man sehr rücksichtslos voringing, so dass ein großer Theil der Fresken vor allem an der Südwand fast nicht mehr sichtbar ist. Allerdings war ja von vornherein der Platz im Campo santo für Fresken schlecht gewählt, denn die große Feuchtigkeit des Bodens und der Sessalgehalt der Luft mussten nur zu bald den Malereien gefährlich werden. Aber trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass bei größerer Aufmerksamkeit und durch eine geschicktere Restauration mehr von den Malereien hätte erhalten bleiben können. Es wäre deshalb wohl eine dankbare Aufgabe, wenn dasjenige, was nur noch nothdürftig erhalten ist, wenigstens in irgend einer Weise, z. B. in guten Aquarellkopien der Nachwelt überliefert würde, ehe die schönen und charakteristischen Fresken vollständig zerstört sein werden.

= tt. *Mannheim in Baden*. Das im Lokale des Kunstvereins angestellte, den düstern Friedhof von San Lazzaro bei Venedig darstellende Ölgemälde von Professor Gustav Schöneleber in Karlsruhe ist zum Preise von viertausend Mark für die städtische Gemäldesammlung erworben worden.

.. *Das Städtische Kunstinstitut in Frankfurt a. M.* hat seinen zwölften Bericht veröffentlicht, der die Jahre 1888 bis 1893 umfasst. Während dieses Zeitraumes haben sich in der Verwaltung der Kunstsammlungen und der Lehranstalt gewichtige Umwälzungen vollzogen. Wir bringen davon nur in Erinnerung, dass Inspektor *Kohlbocher* im Jahre 1889 seine Entlassung nahm, und dass im Oktober desselben Jahres Dr. *Henry Thode* zum Direktor der Galerie berufen wurde. Seine Wirksamkeit dauerte jedoch nur zwei Jahre, bis zum Oktober 1891. Unter warmer Anerkennung seiner Verdienste hebt der Bericht besonders hervor, dass Dr. Thode „die vorbereitenden wissenschaftlichen Arbeiten zur Herausgabe eines kritischen Katalogs“ der Gemäldesammlung in Angriff genommen hat. Nach seinem Ausscheiden hielt es die Administration des Instituts für angemessen, „die Verwaltung der Gemäldegalerie wie aller mit ihr in Zusammenhang stehender Obliegenheiten von denjenigen der Bibliothek und des Kupferstichkabinetts zu trennen, resp. eine Gleichstellung der Vorstände dieser Abteilungen zu schaffen.“ Als Vorstand der Gemäldegalerie wurde Dr. *Heinrich Weisäcker* aus Berlin berufen, der bis dahin bei den königlichen Museen daselbst als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter beschäftigt war, während Dr. *Heinrich Pollmann*, der schon seit 1888 die Bibliothek und das Kupferstichkabinett verwaltete, zum Vorstand dieser Sammlungen bestellt wurde. Beide erhielten den Direktortitel, als Lehrer der Malerschule ist seit 1880 *Frank Kirchbach*, Zögling der Bresdener Kunstakademie und später Schüler des Prof. A. Wagner in München, thätig. Auf seinen Antrag hat die Administration beschlossen, die Malerschule durch Erbanung eines Malzales und eines Maler-

ateliers zu erweitern. Der Anbau der einen Kostenaufwand von 42000 M. erforderte, wurde im Herbst 1891 vollendet. Prof. *Koppert* trat im Herbst 1892 von der Leitung der Bildhauerschule nach 25jähriger Lechrtätigkeit zurück. Einstweilen hat Bildhauer *Fr. Hansmann* die Leitung der Schule übernommen. Zu dem Kostenaufwand steht der Besuch der Kunstschule leider nicht in richtigem Verhältnis. Im Sommer 1893 hatte die von Prof. *Sommer* geleitete Bauschule 24, die Bildhauerschule 3, der Vorbereitungsunterricht in der Malerschule 18, die Malklasse 9, später nur 5 Schüler. Die Administration macht deshalb auch kein Hehl daraus, dass sie die Lehranstalt schon seit längerer Zeit auf das ernsthafteste beschäftigt. Sie hofft, dass der Erweiterungsplan mehr Kunstblüthen nach Frankfurt ziehen werde, als es bis jetzt der Fall gewesen. Am meisten haben die Sammlungen durch die kostspielige Unterhaltung der Lehranstalt zu leiden. Obwohl das Institut über ein nutzbares Vermögen von etwas mehr als 2000000 M. verfügt, bleiben für neue Erwerbungen der Kunstsammlungen und für Bibliothekszwecke nur 22832 M. für das laufende Jahr übrig, eine Summe, die, wie der Bericht selbst hervorhebt, „unter den heutigen Verhältnissen als absolut unzureichend bezeichnet werden muss.“ Wenn sich demnach der Besuch der Lehranstalt nicht bald vermehrt, wird über kurz oder lang die ernste Frage an die Verwaltung heranreten, ob es nicht am zweckmäßigsten wäre, die Lehranstalt völlig aufzuheben und alle Mittel auf die Kunstsammlungen zu konzentriren. Ein Bedürfnis, in Frankfurt eine Kunstschule zu unterhalten, liegt bei der Nähe von Karlsruhe, München und Düsseldorf schlechterdings nicht vor. Freilich würden der Aufhebung der Lehranstalt die Bestimmungen des Stifters entgegenstehen. Darüber kann aber ein Machtspruch der städtischen Behörden oder auch des jetzigen Landesherrn entscheiden, da der Stifter die spätere Entwicklung der Dinge nicht voraussehen konnte. Die moderne Kunstbewegung lässt sich ihre Wege weder durch Stiftungen und Vermächtnisse noch durch den mächtigen Willen eines Herrschers vorschreiben.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

FL. *Berlin*. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft*. Ordentliche Monatsitzung am 24. November. Geh. Rat Dr. *Bode* hielt einen längeren Vortrag über „Kunstsammlungen in den Vereinigten Staaten von Nordamerika“. Die jüngste dieser Schöpfungen, das Museum von Chicago, ein solider, aus hellem Granit aufgeführter Bau, wurde am 1. Mai 1893 eröffnet, nachdem am 15. Oktober 1892 der Grundstein dazu gelegt worden war. Auch die anderen großen Museen Amerikas, das Bostoner Museum of Fine Arts, das Metropolitan Museum zu New York, das Museum zu St. Louis, zu Washington u. s. w. reichen in ihren Anfängen nicht über zwanzig Jahre zurück. Alle diese Sammlungen sind hervorgegangen aus dem Privatbesitz einzelner für Kunst oder Kuriositäten interessirter Personen durch Schenkungen und Stiftungen. Ein eigentlicher Kunsthandel existirt in Amerika bis zur Stunde noch nicht. Die großen Museen vereinigen, wie etwa die königl. Museen zu Berlin, alle Fachgebiete zu einem, in besondere Unterabteilungen gegliederten, umfassenden Ganzen. Gar nicht konkurriren mit den amerikanischen können unsere Museen hinsichtlich der japanischen und chinesischen Abteilungen. Besonders das Bostoner Museum ragt hierin hervor mit seinen Tausenden von japanischen und chinesischen Gemälden, die in regelmäßigen Wechselausstellungen zugänglich gemacht werden. Der ausgesprochene malerische Sinn der Amerikaner zeigt

sich auch in ihrer Vorliebe für antikes Glas, das in solcher Schönheit und Fülle in Europa nirgends angetroffen werden kann. Deshalb erwerben sie von neueren Bildern vornehmlich Werke der Schulen von Barbison und französischer Maler der modernsten Richtung. Der Geschmack für unsere deutsche Malerei scheint dort erloschen. Trotz des Erfolges unserer Ausstellung kann von einem nennenswerten Absatz moderner deutscher Bilder in Amerika füglich nicht wohl gesprochen werden. Die Ausführungen Dr. Bode's über die in amerikanischen Sammlungen befindlichen Bilder alter Meister, welche dort zum Teil irrtümliche Namen tragen, können hier nicht weiter verfolgt werden. Es genüge die Bemerkung, dass Van Eyck, Tintoretto, Rembrandt, Franz Hals, Van Dyck, Ruisdael, Hobbema, Ostade u. s. w. durch hervorragende oder doch gute Bilder vertreten sind. — Im Anschluss hieran sprach Geh. Rat Dr. Lippmann über das Sammeln von Kupferstichen und die Bibliophilie in Amerika. Der Amerikaner sammelt auf dem Gebiete der graphischen Künste und der Bücherkuriösität mit Vorliebe alles, was irgendwie in Beziehung zu seinem Weltteil steht. Wohl die reichhaltigste derartige Sammlung besitzt die Lennox Library, eine vorzüglich geleitete, mit großen Mitteln ausgestattete Bibliothek. In New York hat die Bibliophilie außerdem ein zweites Heim im Grolier Club. Erstaunlich ist es, wie einzelne, besonders glücklich dazu veranlagte Personen, obwohl sie an kleinen und entlegenen Orten leben, höchst Anerkennenswertes als Sammler von Stichen und Büchern geleistet haben. Beispielsweise Theodor Erwin in Oswigo am Ontariosee. Er besitzt das Werk Dürer's, Rembrandt's, Marcanton's u. s. w., Manuskrifte und Miniaturen, darunter Stücke aus der Hamilton-Sammlung. Der hervorragendste unter den Sammlern großen Stiles ist George Van der Bilt in New York. Es steht zu fürchten, dass die amerikanische Konkurrenz auf diesem Gebiete, die mit den reichsten Mitteln arbeitet, den europäischen Sammlern mit der Zeit den Wettbewerb unmöglich machen wird.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

London, *Archaeologisch*. Das britische Museum ist kürzlich durch ein Geschenk des Khedive bereichert worden, welches in vier wertvollen Mumien Särgen besteht. Im Jahre 1891 wurde von Gräbnt eine der großartigsten Entdeckungen gemacht, nämlich die Auffindung der Mumien der Priester und Priesterinnen des Ammon. Diese Mumien wurden in einem großen unterirdischen Massengrabe angetroffen, so dass anzunehmen ist, dass zur Verheimlichung dieser Grabstätte besondere Gründe vorhanden waren. Das ungeheure Grab enthielt 163 Säрге nebst Figuren der Isis, Nephthys, und dazu gehörige Papyrusrollen. Alle diese Gegenstände wurden jetzt im Museum von Gizeh zur Besichtigung ausgestellt. Der Khedive beschloss, denjenigen europäischen Staaten, welche sich um die Erforschung Ägyptens verdient gemacht hatten, aus gedachten Funden geeignete Geschenke zu überweisen. Auf diese Art erhielt das britische Museum von der Verwaltung des Gizeh-Instituts vier von den erwähnten Särgen und einige der kleineren aufgefundenen Gegenstände. Besonders interessant unter diesen ist der Doppelsarg einer Priesterin aus der Zeit der 22. Dynastie. Die dekorativen Bemalungen sind von außergewöhnlich hohem Wert, und stellen hauptsächlich den Inhalt der verschiedenen Abschnitte des ägyptischen Totenbuches dar. Der andere besonders hervorzuhobende Sarg ist der eines Priesters aus der Periode der 21. Dynastie. Der äußerst reich ausgestattete Sarg trägt Inschriften, aus denen ersichtlich wird, dass der betreffende Priester den Weibrauch im Tempel verbrannte.

VERMISCHTES.

* * *Kunstpflege des Berliner Magistrats*. Zur Ausführung des Beschlusses des Magistrats, jährlich 100,000 M. für Kunstzwecke zu verwenden, hat eine für diese Angelegenheit eingesetzte Deputation zunächst bestimmt, dass zwei Kunstwerke auf öffentlichen Plätzen aufgestellt werden sollen. Das von dem Bildhauer *Humbiöser* entworfene Modell der Kolossalbüste der „Berolina“, welches bei Gelegenheit des Einzuges des Königs von Italien in Berlin am 21. Mai 1889 auf dem Potsdamer Platz aufgestellt gefunden hatte, soll mit einigen Abänderungen unwesentlicher Teile, die mit Bezug auf den ursprünglichen Zweck angebracht waren, in getriebenen Kupfer ausgeführt werden. Zum Aufstellungsplatz des Bildwerkes wurde der Mittelpunkt des Alexanderplatzes gewählt. Dem Künstler soll anheimgegeben werden, zu erwägen, ob der Sockel mit besonderen Reliefs, welche auf den Charakter der Stadt als Arbeitsstadt Bezug haben, zu verzieren sei. Ferner soll an der Gabelung der Rosenthaler- und Gormannstraße ein Wandbrunnen aus echter Bronze mit einem Postamente von schwedischem polirten Granit und Stufen von schwedischem unpolirten Granit nach dem Modelle des Bildhauers *v. Uchtritz*, welches auf der diesjährigen großen Kunstausstellung den allgemeinen Beifall fand, errichtet werden. In der Brunnenmische steht ein junges Mädchen mit einer Urne, die dem Spiele eines Knäbchens mit dem springenden Wasser zuschaut.

Hamburg. Am 12. Dezember d. Js. ist in der Kunsthalle ein rundes, auf Ebenholz gemaltes Ölgemälde, gefertigt im Jahre 1625 von Esaias van de Velde, eine Landschaft mit Landleuten und Vieh darstellend, im Durchmesser von 0,3 m und im Werte von M. 3000 aus seinem Rahmen gelöst und gestohlen worden; von dem Diebe fehlt bis jetzt jede Spur.

ERKLÄRUNG.

Zu meinem großen Erstaunen ersehe ich, dass Herr Dr. Carl Koetschau das Registerheft zu dem Repertorium für Kunstwissenschaft mit einem Vorworte begleitet hat, welches weder die Geschichte der Entstehung dieses Registers getreu darstellt, noch sonst den tatsächlichen Verhältnissen Rechnung trägt. Nachdem Herr Dr. Carl Koetschau sich nicht veranlasst sah, mir, dem Mitarbeiter des Registers, das Vorwort zu der gemeinsamen Arbeit vor der Drucklegung einzusenden, fühle ich mich verpflichtet, der Wahrheit die Ehre zu geben und öffentlich zu erklären, dass der verstorbene Herausgeber, Herr Professor Dr. Hubert Janitschek, mich mit der Bearbeitung des ganzen Registers (Bd. I bis XIV betraut hatte (1891), und zwar zu einer Zeit, als Herr Koetschau noch Student war. Die Übernahme anderer Arbeiten nötigte mich jedoch, Herrn Prof. Janitschek zu bitten, einen Teil der Bearbeitung des Repertoriums einer jüngeren Kraft anzuvertrauen, und erst dann wurde auf meine Veranlassung Herrn Koetschau diese Hälfte der Arbeit zugewiesen.

Bei solcher Sachlage nimmt sich nun das Vorwort, das Herr Koetschau — augenscheinlich im Sinne Janitschek's — aber ohne mein Mitwissen geschrieben hat und in dem er den älteren Mitarbeiter einfach auf die Seite drückt, recht sonderbar aus.

Ich überlasse die Beurteilung solchen Vorgehens meinen werten Fachgenossen.

Stralsburg i. E., im Dezember.

DR. GABRIEL VON TERBY

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Baugel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Radirungen.

Alphons. Th., Haidelandschaft. Originalradirung. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 5.— (Druck in zwei Farben.)

Meyer-Basel, L. Th. Von oben. Originalradirung. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.— (2. Preis der Radirungen-konkurrenz.)

Liebermann, Max. Im Garten. Radirung von *A. Krüger*. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.—

Liebermann, Max. Gerhard Hauptmann. Heliogravüre, Drucke mit Faksimile auf Chinapapier M. 2.—

Bouguereau, W. A. Amor und Psyche. Radirung v. *H. Forde*. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.—

Seben erschien:

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von **Dr. L. Kaemmerer.**

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen.

Preis 5 M.

Ein fesselndes Bild einer großen modernen Künstlerseele entwirft der Verfasser, während der Meister selbst durch den reichen, köstlichen Bilderschatz zu seinen Verehrern spricht. — Das kleine Werk ist eine schöne Festgabe für den vornehmen Kunstfreund.

Leipzig.

E. A. Seemann's Sept.-Cto.



Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Max Klinger, Pietà

(angekauft für die Kgl. Gemälde-Galerie in Dresden).

Radirung von **A. Krüger.**

Folio. Drucke auf Chinapapier vor der Schrift M. 3.—

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Raffael und Michelangelo.

Von **Anton Springer.**

Zweite verbesserte Auflage in 2 Bänden gr. Lex.-8. — Mit vielen Illustrationen. Engl. kart. 21 M., in Halbfranz 25 M. in Liebhaberhänden 25 M.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Liebhaberkünste,

ein Handbuch für alle, die einen Vorteil davon zu haben glauben, von **Franz Sales Meyer**. Zweite vermehrte Auflage. Mit 260 Abbildungen. 1891. gr. 8°. Br. 7 M., geb. 8 M. 25 Pf.

Im Anschluss an das von allen Freunden häuslicher Kunstarbeiten mit dem größten Beifall aufgenommene „Handbuch der Liebhaberkünste“ ist eine Sammlung moderner Entwürfe erschienen, betitelt: **Vorbilder für häusliche Kunstarbeiten**, herausgegeben von **Franz Sales Meyer**. 72 Blatt in Mappe 7 M. 50 Pf.

Handbuch der Ornamentik

von **F. S. Meyer**, Professor an der großherzogl. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Mit etwa 3000 Abbildungen auf 300 ganzseitigen Bildertafeln. 4. Aufl. 1892. Br. 9 M., in Leinwand geb. 10 M. 50 Pf.

Pflanzenornamentik

ein Handbuch für Kunstgewerbetreibende, Musterzeichner etc. Von **Ferd. Moser**, Direktor an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg. Mit 525 Abbildgn. auf 120 Taf. in Tondruck. 1893. Br. 6 M., geb. 7 M.

Mythologie der Griechen und Römer

von **O. Seemann**, 3. Auflage unter Mitwirkung von **Rich. Engelmann** bearbeitet. Mit Abbildungen. Geb. 3 M. 50 Pf. Prachttausgabe, mit Kupfer fein geb. 4 M. 50 Pf.

Inhalt: Baldung-Studien. I. Von R. Stiassny. — Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen Heft 16. — Die Handzeichnungen des Hans Baldung Grien. Von G. V. Terry. — C. A. Fraikinig. — M. Wiegmann. — Wettbewerben um die nürnberg. Ausschmückung des Theaters in Wiesbaden. — Museo civico in Pisa; Ankauf eines Bildes von Schönbauer für die städtische Gemaldesammlung in Mannheim; Das Städtische Kunstinstitut in Frankfurt a. M. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. — Archäologisches aus Ägypten. — Kunstpflege des Berliner Magistrats; Bilderdiebstahl in Hamburg. — Erkennung. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Nene Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 10. 28. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Am 4. Januar 1894 erscheint Kunstchronik Nr. 11, am 11. Januar 1894: Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 4.

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DER WIENER KUNSTGEWERBESCHULE.

Dieselbe fand anlässlich des fünfundzwanzigjährigen Bestandes dieser Schule von Anfang Oktober bis Anfang November 1893 statt. Auch sie zeigte wieder die gleiche außerordentliche Leistungsfähigkeit und Tüchtigkeit, die wir seit Jahren gewohnt sind. — ja heuer war alles noch gesteigert. Den wohlthätigsten Eindruck machte der Umstand, dass uns alle ausgestellten Objekte, von den großen Gemälden bis zu den kleinsten Zeichnungen, Emailen, Majoliken und Spitzen etc., die schöne Gewähr gaben, dass mit dem klassicistisch-akademischen Aberglauben von „hoher und niederer oder Kleinkunst“ gründlich aufgeräumt ist. — Was wir noch vor Besprechung der Schulen selbst berühren müssen, ist die in dem vortrefflichen Statut der Anstalt verfügte Anordnung, dass alle Sammlungen alter und neuer gewerblicher Objekte aus allen Zweigen der Technik, an denen das Museum überreich ist, sowie die Bibliothek mit der Ornamentstichsammlung — kurz alles und jedes in den unmittelbaren Dienst der Schule zu stellen sei und zwar mit der allergrößten Erleichterung, ohne umständlichen Apparat beim Ausleihen. Eine sehr vernünftige und recht nachahmenswerte Institution!

Übrigens erklären sich die außerordentlichen Erfolge überall leicht aus einer guten Methode, die wir systematisch an den ausgestellten Arbeiten am

besten kennen lernen. Da sind zunächst die vorbereitenden Kurse: die eigentlichen Lehrjahre, in denen der Jünger schon in den verschiedensten Arten des Zeichnens von den Professoren *Hecherwin* und *Minigrode* unterrichtet wird; Blei, Feder, Kohle, Kreide, Rötel, Tusche — alles wird ihm geläufig, zunächst an dem von gewisser Seite so sehr verhöhnten und über die Achsel angesehenen Ornament, das als bildungsfähigster Faktor fort und fort geübt wird und in dem zum Zwecke freier, selbständiger Ausdrucksfähigkeit eine rührige Komponirthätigkeit unter der bewährten künstlerischen Leitung des Architekten Professors *Ginzl* herrscht. — Antike, Naturkopf und Aktzeichnen nach dem männlichen und weiblichen Modelle, fließiges Draperie- und Kostümzeichnen schließen sich an, oder gehen konstant nebenher als Abend- und Morgenkurse. — Was aber für jeden guten Künstler, der auch ein guter Handwerker sein will, von größter Wichtigkeit ist, nicht nur ein Gefühl für Perspektive und Schattenlehre, sondern vollständige Vertrautheit mit den Konstruktionen aller praktischen Methoden der beiden Wissenschaften, das vermittelt ein mit reichlicher Stundenanzahl ausgestatteter Jahreskurs für Projektions- und Schattenlehre, an den sich die malerische Perspektive anschließt. Ein als Fachschriftsteller großen Ruf genießender Schulmann, Professor *Köjéan*, ist Dozent und die ausgestellten Arbeiten dieser Disziplin belehren uns, wo das Fundament für alle weitere künstlerische Sprechfähigkeit der Schüler gelegt wird.

Vor allem genießen die Schüler der Fachschulen für Malerei und Architektur die Früchte dieses Kurses. Unter den ersteren ragt die des Professors *Kreyer* für figürlich-dekorative Malerei hervor. Die Gemälde für das Stiegenhaus des Schlosses Neubruck mit den lebensgroßen Figuren könnten jeder Schule für Historienmalerei nur zur größten Ehre gereichen. Vorzüglich vertreten ist die Schule durch Porträts. Die Schule *Hissler's* glänzt mit einer meisterhaften großen Anbetung der Madonna durch Heilige. Professor *Bilbor*, als Vorstand der Fachschule für dekorative Blumenmalerei und Stilleben pflegt neben der Öltechnik besonders das Gouache und die Federzeichnung, und wenn wir auch das Manierirte in der Konturirung von Blüten und Blättern nicht übergehen können, so läßt sich doch in der eleganten Sorgfalt der Ausführung und geschmackvollen Komposition der Arbeiten jener gewisse prickelnde Reiz der französischen Schule, in der sich der Meister bildete, nicht verkennen. — Die Schule *William Enger's* ist eigentlich eine Vereinigung von Meistern des Stiffes und der Radirnadel; eine Publikation, wie die vorliegende von farbigen Radirungen, einer Technik, die einen wahren Dornröschenschlaf geschlafen, gehört zum Besten, das geleistet werden kann. Es ist eine würdige Widmung an den Protektor des Museums. Seine Kaiserliche Hoheit den Herrn Erzherzog Rainer. Das Hervorragendste lieferten W. Schulmeister, A. Kaiser und Th. Alphons, dessen dem Werke beigegebene Landschaft in der ersten Nummer des laufenden Jahrganges der Zeitschrift für bildende Kunst zu sehen ist.

Unter den Bildhauerschulen ist es schwer, der einen vor der anderen die Palme zu geben. Die Vorbereitungsschule des Professors *Kühne* überrascht durch ornamentale und figürliche Dekorationen ebensowehr, wie durch ausgezeichnete Reliefporträts und Büsten, die größtenteils weit über das gewöhnliche Mittelmaß von Schülerleistungen hinausgehen. Das bedeutendste Talent aber zeigt ein Schüler Professor *Königs*, Namens Franges, in seiner Büste eines Alten. — In der Ciseleur- und Kleinplastikschule des Professors *Schwart*; ist der neue belebende Strom unverkennbar, den wir der vorjährigen Ausstellung von Werken des genialen Franzosen O. Roty verdanken; Prof. v. Lützwow hatte kaum durch einen interessanten Artikel in der N. Fr. Presse die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Roty gelenkt, als auch schon sämtliche damals exponirte Medaillen und Reliefs des Meisters durch das Museum dank dem Entgegenkommen Roty's er-

worben wurden, und heute schon genießen wir die Früchte davon. Die Holzschnitzerschule unter Professor *Klobz*, die am engsten mit der kunstgewerblichen Produktion in Fühlung steht und berufen ist, von der Plastik zur Innendekoration der Architekturschulen hinüberzuleiten, frappirt durch Gruppen, Einzelfiguren, Porträts in Relief und Büste und durch Rahmen, Panneaux etc., wobei wir nur die von der Hand des Künstlers selbst in ausgedehnterem Maße vorgenommene Polychromirung und Vergoldung ungern vermissen.

Während die bisher besprochenen Schulen nur zu häufig berufen sind, Kunstwerke im besten Sinne des Wortes zu schaffen, bei denen wir an Kunsthandwerk kaum mehr denken können, die auch oft nicht dem täglichen Bedürfnis zu dienen brauchen, sondern rein nur der Freude am Schönen, haben die Fachschulen für Architektur, mit ihren Abteilungen für Aumeublement, Weberei und Spitzenfabrikation, die Schule für Keramik und Email unter Professor *Mochl* oder die chemische Versuchsanstalt unter Professor Dr. *Linke* die eigentliche Aufgabe, den Namen Kunstgewerbeschule zu rechtfertigen. Unter der Oberleitung des Hofrates Direktor *Storch* werden für geklöppelte und genähte Spitzen Kompositionen gearbeitet, die unter Aufsicht der Lehrerinnen *Pleyer* und *Richter* ausgeführt werden; das Ausgestellte zeugt von ebenso großem Geschmacke wie technischer Vollendung, der keine Aufgabe zu schwer ist und die immer Neues zu bringen sucht, wie die ungemein reizvolle Garnitur mit in die Spitze eingenähten Perlmutterplättchen zeigt. Die Teppichmuster aus derselben Schule für die Firma Haas verdienen gleiches Lob. Die Schulen der Professoren *Hordtle* und *Beyer* waren durch vorzügliche Aufnahmen nach einer Reihe von Gegenständen im Besitze des Museums sowie durch Originalentwürfe vertreten. Professor *Mochl's* Schüler lieferten neben schönen keramischen Arbeiten — unter denen wir auch von der Hand des Professors *Griepmkerl* Unterglasurmalereien fanden. — die prächtigsten Emails, meist nach Ehrmann'schen Originalen. Daneben müssen wir der chemischen Versuchsanstalt, die mit dieser Technik in engster Verbindung steht und das Brennen der Arbeiten besorgt, unsere besondere Anerkennung aussprechen.

Eine bedeutende Stelle nimmt unter den Hilfswissenschaften die von Baurat Professor *Hausser* vorgelegene Stilllehre ein; auch ihre Kenntnis eignen sich die Schüler durch fleißiges Zeichnen großer Vorlageblätter, polychromirte Ausführung derselben, Auf-

nahmen nach Abgüssen etc. an. Leider ganz vermissten wir die Zeichnungen anatomischer Präparate, wie denn überhaupt bei uns in Wien dieser Disziplin viel zu wenig Beachtung geschenkt wird. Segenbringend für unsere studierende Jugend könnte nur der Unterricht eines tüchtigen Künstlers sein, der in praktischer Weise selbst das Gebiet beherrscht und die Bedürfnisse des künftigen Künstlers kennt; — nicht der Gelehrte, der Künstler ist für den Kunstjünger der richtige Lehrer. Der fertige Künstler nur mag sich bei jenem Rat holen.

Noch müssen wir zum Schlusse, um die Methode der Schule ganz zu beleuchten, eines Lehrers gedenken, dessen Einfluss von der größten Bedeutung für die Jugend einer Kunstschule ist: des Docenten für Kunstgeschichte, und in dieser Beziehung steht Wien an jedem Institute wohl sehr gut, ja glänzend versorgt da. Recht vorteilhaft finden wir es, auch im Interesse allgemeiner Bildung, dass an der hier besprochenen Anstalt für die Besucher der Vorbereitungskurse der Zwang besteht, die kunsthistorischen Vorträge des Professors Dr. *Leisching* zu besuchen. Man muss einen der öffentlichen Vorträge dieses Lehrers im Museum gehört haben, um sofort von der bedeutenden geistigen Förderung überzeugt zu sein, deren die Schüler hier sicher sind. Möge er im Interesse seiner Hörer denselben noch recht lange erhalten bleiben!

So haben wir denn Ausstellung und Methode der Wiener Kunstgewerbeschule, eine durch die andere kennen gelernt. — Wir begreifen nach den erzielten Resultaten die Inszenirung eines größeren Festes nach relativ geringer Zeit und finden in den Auszeichnungen der leitenden Persönlichkeiten, besonders der schon an der Gründung des Instituts beteiligt gewesen Hofsräte J. von Falke und J. Storck, zweier Männer von den größten Verdiensten, nur eine erfreuliche Ehrung der Schule selbst und ihres rührigen und sorgsam Kuratoriums. Wir möchten — indem wir jedem das Beste wünschen — nur noch den ganz speziellen Wunsch hier anschließen, dass, wenn nach wieder fünf und zwanzig Jahren sich die Feier erneuert, alle Wunden, an denen unser Kunstunterricht krankt, geheilt sein mögen, so dass unsere Nachkommen nicht halb schmerzlich, halb freudig, sondern nur gehobenen Herzens auch an anderen Schulen durch die Ausstellungshallen gehen und jeder sagen kann: Wohl mir, dass ich ein Epigone bin!

Wien.

RUDOLF BÖCK.

BÜCHERSCHAU.

Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert diessseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches von Dr. *Berthold Haendke*, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Bern. Mit 5 Textillustrationen und 30 Tafeln. 8°. Aarau, Druck und Verlag von H. R. Sauerländer & Co., 1893.

Der Ausban der schweizerischen Kunstgeschichte ist noch unvollendet. Zur Schilderung der späteren Entwicklung sind nur Vorarbeiten vorhanden, allerdings in großer Zahl über alle Zweige der Kunst; insbesondere haben Malerei und zeichnende Künste eine vielseitige Behandlung gefunden. Das reichlich Vorhandene mit den Ergebnissen eigener Forschung zum einheitlichen Bilde zu verarbeiten, war somit lohnend genug.

Diese Aufgabe hat sich Dr. *Berthold Haendke*, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Bern, gestellt, nachdem schon mehrere Einzelstudien als Belege seines Interesses für die schweizerische Kunstgeschichte, insbesondere der Renaissancezeit, erschienen waren. Ihre Lösung ist keine leichte gewesen. Sie setzte eine weite Umschau über zerstreute Denkmäler und Schriftquellen voraus. Was ferner die Schilderung des mittelalterlichen Nachlasses in der Schweiz so anziehend, aber auch mühevoll macht, die Sichtung der Einflüsse, die sich von hüben und drüben auf einem kleinen Gebiete begegnen und kreuzen, das gilt in demselben Maße von dem Abschnitt über die Renaissance.

Schwer ist es schon darum, mit großen Zügen zu zeichnen. Es kommt aber noch ein weiteres dazu. Die Schweiz ist niemals eine Heimat der Kunst in monumentalem Stile gewesen. Es fehlten die großen Mittelpunkte des geistigen, kirchlichen und politischen Lebens, wo die Künstler namhafte Aufträge oder auch nur ein lohnendes Auskommen gefunden haben würden. Ein allgemeiner Wohlstand und die Handelsblüte einzelner Städte haben sich erst später entwickelt. Diese letztere speziell zu einer Zeit, wo die Höhe der Kunst überstiegen war.

So wird es erklärlich, dass nirgends die Entwicklung fester Schulen sich verfolgen lässt; selbst Holbein ist nicht im stande gewesen, eine solche zu begründen. Man versteht ferner, dass unter solchen Bedingungen auch keine Werke großen Stils entstanden. Nicht im Bau ist seit dem Beginne des neuen Zeitalters errichtet worden, welcher die Blicke des ganzen Volkes auf sich gezogen hätte, kein

Werk der Plastik, kein Freskenzyklus sind erhalten, die eine mehr als durchschnittmäßige Bedeutung zu beanspruchen hätten. Endlich ist es bekannt, welch grausames Schicksal eine Welt von Kunstwerken betroffen hat. Kaum anderswo hat der Bildersturm mit gleicher Wucht und Nachhaltigkeit gewüthet, und was die Eiferer im 16. Jahrhundert verschonten, ist den Forderungen der Mode und der Gleichgültigkeit späterer Generationen zum Opfer gefallen. Nur wenige zerstreute Glieder giebt es, welche Aufschluss über einen der merkwürdigsten Wendepunkte, den Übergang von der Kunst des Mittelalters in die der Renaissance, zu bieten vermögen. Bei solemem Stand der Dinge will auch das Kleine und scheinbar Nebensächliche zu Rate gezogen sein, denn nur so gelingt es, die vielen Lücken zu überbauen und die leitenden Pfade für das Verständnis zu bahnen.

Haendeke hat sein Werk in zwei Hauptabschnitte geteilt. Der erste handelt von der „schweizerischen Malerei unter vorwiegend deutschem Einflusse“, der zweite führt sie „unter vorwiegend niederländisch-italienischem Einflusse“ vor. Innerhalb dieser Abschnitte, die zugleich eine chronologische Theilung mit der Wende um 1570 bezeichnen, werden nach Städten und Landschaften die Meister nebst ihrem Anhalte geordnet. Unberücksichtigt ist die Kunst am Südfuße der Alpen geblieben. In der That sind keine Spuren zu finden, welche ihren unmittelbaren Einfluss auf das diesseitige Schaffen belegen; aber anziehend wäre es gleichwohl gewesen, diesen Theil in den Rahmen der Darstellung hineinzuziehen, und wer es unternimmt, das Kunstleben auf Schweizerboden in seiner vollen Mannigfaltigkeit zu schildern, hat auch diese Aufgabe zu lösen.

Im übrigen ist zu rühmen, dass es der Verfasser an redlichem Fleiße nicht fehlen ließ. Auf vielen Wanderungen hat er entlegene Thalwinkel durchstreift, was in öffentlichem und privatem Besitze zu finden war, mit Sorgfalt untersucht und registriert. Auch die mühselige Arbeit, welche im Hinblick auf die späteren Meister Jost Ammann, die Murer, Stimmer u. s. w. durch einen Wirrwarr von Druckwerken, Einzelblättern und Handrissen zu verrichten war, hat sich Haendeke nicht verdrissen lassen.

Eine reiche Zahl von Ergebnissen haben diese Untersuchungen gefördert. Aus neuen Gesichtspunkten ist die künstlerische Entwicklung Nikolaus Manuel's geschildert, wobei man gerne von der Vorsicht Akt nehmen wird, mit welcher Verfasser nunmehr (S. 70 und Note 110) die Möglichkeit eines

Schulverhältnisses zu Hans Fries berührt. Wesentliche Bereicherungen haben die Biographien der Meister Urs Graf, Hans Fries und des Zeichners Hans Leu gefunden. Endlich hat Haendeke als erster eine zusammenhängende und, wie mir scheint, erschöpfende Schilderung des Kunstlebens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegeben.

Detailfragen müssen der Besprechung in anderen Zeitschriften überlassen werden. Nur über das Ganze und die Methode haben sich meine Beobachtungen zu verbreiten, und hierbei drängt sich als erste die Überzeugung auf, dass eine große Ungleichheit zwischen der Behandlung der einzelnen Abschnitte besteht. Wenn Holbein mit zwei Seiten abgethan wird, so könnte das seine Begründung in der fremden Herkunft des Meisters finden, auch wird ja der Leser keine Wiederholung des Biographischen erwarten, allein das Auftreten Holbein's ist so eingreifend und sein Einfluss auf die Zeitgenossen und Nachstrebenden ein so allseitiger und nachhaltiger gewesen, dass der Ausfall einer zusammenhängenden Darstellung deshalb um so mehr befremdet, als anderswo über eine einzige Schule gelehrte Hypothesen aufgestellt (S. 205) und Maler ordinären Schlages wie Klaubler, Ardüser u. s. w. mit einer Breite behandelt werden, die in keinem Verhältnis zu dem Werte ihrer Leistungen steht. Wiederum treten namhafte Werke zurück. Der Todesbilder in Chur wird mit wenigen Zeilen, der 1517 datirten Malereien an der bischöflichen Betloge und des Laurentinsaltares von 1515 im Churer Dome überhaupt nicht gedacht. Wir vermissen die Wertschätzung, welche die Gewölbmalereien in der Kirche von Lutry als einzigartige Probe flottester Ornamentik beanspruchen, und so gut wie die schwäbischen Maler und Altarschnitzer aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts der Erwähnung wert gehalten wurden, hätte der in Bünden vielbeschäftigte Greitter aus Brixen genannt werden können. Ebenfalls unerwähnt sind als Zeitgenossen Martin's die Stecher Heinrich Stacker und Johann Caspar Winterlin geblieben.

Offt übt das Buch überhaupt mehr den Eindruck einer Sammlung von Monographien als den eines methodisch und festgefügtigen Ganzen aus. Es fehlen gewichtig zusammenfassende Zwischenglieder, auch die Beziehung der historischen Einlagen auf den Gang der Kunstentwicklung tritt nicht immer mit Klarheit hervor, und dennoch hätten sich Gesichtspunkte ermitteln lassen, aus denen eine generalisierende Behandlung und die natürliche Verschmelzung getrennter Abschnitte denkbar wäre.

Wie anziehend ist es, das Eindringen der Renaissance zu verfolgen, unter welchen Formen, in welchen Kunstzweigen ihre Elemente aufgetreten sind und wie sie sich zur Reife entwickelt haben! Abgesehen von der 1516 und 1517 datierten Schule von Stein a. Rh., heißt es S. 205, dürfte außerhalb Basels das Auftreten von Renaissanceformen nicht vor 1519 bis 1520 nachweisbar sein. Thatsächlich aber waren solche schon 1510 in den untergegangenen Wandgemälden von Töb vertreten, 1515 erscheinen Kandelabersäulen auf der Vinzenztafel von Bern und 1517 ist die volle Ausbildung des neuen Stiles durch die Konsolen von S. Johann in Schaffhausen belegt. Daraus folgt, dass für diesen Abschnitt keineswegs die zeichnenden Künste allein zu berücksichtigen sind, sondern wie vielmehr auf allen Gebieten die Zersetzung der Gotik sich vorbereiten begann. Mit dieser frühesten Entwicklungsstufe fällt das Auftreten Urs Graf's und Nikolaus Manuel's zusammen, und wie dann Holbein den neuen Stil zur gesetzmäßigen Reife führte, hat Woltmann geschildert. Mit den Künstlern und Kunsthandwerkern haben sich die Theoretiker die Verbreitung des Neuen zur Aufgabe gemacht. Wir vermissen eine Andeutung hierüber, während doch in den schweizerischen Offizinen — es genügt an Flötner's Intarsienbuch zu erinnern — eine Reihe namhafter Lehr- und Musterbücher erschienen.

Und wie ihre Einführung auf vorwiegend kleinkünstlerischem und handwerklichem Gebiete erfolgte, so hat die Renaissance auch später den Charakter dieses Ursprunges bewahrt, begrifflich, weil zudem die Kunst nur Einem Stande, dem Bürgertum, zu dienen hatte, aber eben hieraus ging hinwiederum Volkstümlichkeit und eigenartige Entwicklung hervor. Jetzt erst, seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts, konnte wirklich von einer schweizerischen Kunst gesprochen werden. Ihre Verkörperung hat sie, wie schon im Eingange betont worden ist, nicht in großartigen Werken gefunden, um so reichere Blüten hat die Kleinkunst getrieben: in Formschnitten und Glasmalereien, in keramischen Erzeugnissen, Goldschmiedearbeiten und Werken der Metalltechnik überhaupt, endlich in allem, was Gemach und Hausrat zierte. Hier blieb die Frische und Lebenskraft bis tief ins 17. Jahrhundert forterhalten, denn die sittliche Regeneration hatte den Wert des häuslichen Daseins zu einem Grade gehoben, dass die Kunst von dieser Seite einen reichen Ersatz für den Anfall früherer Aufgaben empfing. Mochte somit der Rückgang der Kunst und speziell der Malerei

soweit sie höheren Zwecken diente, unverkennbar sein, so war das Kunstbedürfnis gleichwohl ein so allgemeines und volkstümliches geblieben, dass selbst das Bauernhaus mit Glasmalereien und Schmitzwerk sich schmückte.

Das sind Beobachtungen, die sich bei der Lektüre aufrührend und vielleicht ihre Ausführungen in einer neuen Auflage finden. Im übrigen kennt jeder, der so umfangreiche Arbeiten übernommen hat, die Klippen, die sich einer sicheren Methode und der treffenden Wahl des Stoffes entgegenstellen. In jedem Falle hat Haendecke reiche Anregungen gegeben und einen Saldo gezogen, der seinem Buche einen bleibenden Rang in der kunstgeschichtlichen Litteratur der Schweiz verschafft. Auch äußerlich tritt dasselbe als eine vornehme Gabe auf. Der Druck ist sauber und schön, die Schrift geschmackvoll und opulent. Wünschenswert wären häufigere und bestimmtere Alineas gewesen. Die Abschnitte über Holbein, S. 37, und Nikolaus Manuel, S. 61, schleichen gleichsam nur verstoßen ein. Auch der Umstand, dass die Meisternamen nicht durch gesperrte Schrift hervorgehoben sind, erschwert die Übersichtlichkeit und zwingt den Leser, häufig und mühsam nachzuschlagen. Die artistischen Beilagen — Lichtdruckblätter — sind nicht immer gelungen. Das Gemälde Moser's hätte in vorliegender Ausführung weggelassen und an Stelle des Lindmeyer'schen Risses eine bessere und charaktvollere Probe von der Hand dieses Meisters gefunden werden können.

Zürich, im November 1893.

J. B. RAHN.

Martin, Ernst. Handzeichnungen von *Thomas Murner* zu einer Übersetzung der Weltgeschichte des Sabellius. Straßburg i. E., Mathias Gerschl. 1892. 8^o. 2 S. Text und 8 Tafeln Phot. 8 M.

Die hier zum erstenmal publizierten Federzeichnungen sind einer Handschrift der Karlsruher Hofbibliothek entnommen, die einen Teil einer 1532 von Thomas Murner geschriebenen Übersetzung der Weltgeschichte des Sabellius enthält. In der nur zwei Seiten langen Einleitung fehlt das Wichtigste: der Nachweis, dass die Zeichnungen von Murner sind. Denn die beflügelte Bemerkung: „sie sind von einer (Murner's) Hand gezeichnet, wie die Übereinstimmung der Tinte und der Züge zeigt“ ist nicht ganz verständlich und genügt jedenfalls nicht, um die Autorschaft Murner's ohne weiteres glaubhaft erscheinen zu lassen. Die Blätter sehen dem Ref. sehr wenig nach Dichterzeichnungen aus, er möchte in ihnen vielmehr die Hand eines sehr versierten handwerksmäßigen Meisters erkennen, der für 1532 einen merkwürdig altertümlichen Stil hat, sich sonst aber als ein recht geschickter Zeichner erweist. Die Illustrationen behandeln meist Vorgänge aus der römischen Geschichte. Nicht gerade überraschend neu ist die Bemerkung, dass „sie freilich nach der Weise der Zeit im Kostüm der damaligen Gegenwart“

dargestellt seien. Das wenig signifikante Kostüm läßt übrigens nebenbei bemerkt die Möglichkeit zu, dass die Zeichnungen Kopien 10 bis 15 Jahre älterer Vorlagen sind. Ein Fass mit Urnat auf Tafel II erscheint dem Herausgeber der Perspektive nach von der Größe eines Tintenfasscs. Der Perspektive nach ist das Fass größer als ein Mannskopf. Die Kürze der Einleitung läßt nicht vermuten, dass in Straßburg so riesige Tintenfasscr in Brauch sind. Es wäre aber Unrecht, wenn man vom Verfasser einer kunsthistorischen Einleitung Sachkenntnis und die den deutschen Gelehrten sonst so zierende Akribie verlangen wollte. Es handelt sich ja „bloß“ um Kunstgeschichte, und das ist bekanntlich ein herrenloses Gebiet, auf dem jeder nahe und ferne Nachbar ungestraft freibeuten kann.

J. S.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Aus dem Verein Berliner Künstler. Die Angelegenheit des Bildhauers Toberentz hat in der außerordentlichen Hauptversammlung des Vereins vom 16. Dezember ihre Erledigung gefunden, und zwar mit Ausschluss des Herrn Toberentz aus dem Verein. Der Hauptversammlung, die von mehr als 150 Mitgliedern besucht war und durch A. v. Werner geleitet wurde, wurde zunächst das Protokoll über die Sitzung des dritten in dieser Angelegenheit berufenen Ehrengerichtes vom 23. November vorgelesen. Daraus ging hervor, dass Herr Toberentz der Aufforderung, sich zu rechtfertigen, auch diesmal nicht Folge geleistet hat. Er hat vielmehr in einem Schreiben, in dem Beweise für seine gegen die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung gerichteten Anschuldigungen nicht enthalten sind, wiederum die Zulässigkeit des Verfahrens angefochten und sich dahin ausgesprochen, dass er auch diesem Ehrengericht, dem er ebenfalls den Vorwurf der Parteilichkeit machen müsse, sich nicht stellen werde. Das Ehrengericht hat hierauf seinen Spruch auf Entziehung der Mitgliedschaft gefällt. Gegen diesen Spruch hat Herr Toberentz Rekurs an die außerordentliche Generalversammlung erhoben und seine Berufung in einem längeren Schreiben zu begründen versucht, das ebenfalls zur Verlesung gelangte. Beweise für jene Anschuldigungen gegen die Jury enthält auch dieses Schreiben nicht. Wohl aber erklärt Herr Toberentz darin, dass er keineswegs die Absicht gehabt habe, die Mitglieder der Jury zu beleidigen und dass das schon daraus hervorgehe, dass er den bekannten Artikel in der „Zukunft“, der die als Beleidigung aufzufassen Stellen enthält, vor der Veröffentlichung einem Ehrenmitgliede des Vereins vorgelesen habe. Auf eine dahingehende Anfrage des Vorstandes an sämtliche Ehrenmitglieder des Vereins hat Herr Geheimrat Jordan die Erklärung abgegeben, dass ihm „aus jenem Artikel vorgelesen worden sei“. Herr Toberentz weist in seinem Schreiben außerdem darauf hin, dass er, wenn die außerordentliche Hauptversammlung dem Urteil des Ehrengerichtes sich anschließen sollte, die Angelegenheit den bürgerlichen Gerichten übergeben werde. Eine Debatte knüpfte sich an die Verlesung dieses Schreibens nicht mehr, vielmehr wurde aus der Mitte der Versammlung der Antrag eingebracht, den Rekurs des Herrn Toberentz zurückzuweisen und dem Spruch des Ehrengerichtes auf Anschließung des Herrn Toberentz aus dem Verein seine Zustimmung zu geben. Dieser Antrag wurde einstimmig angenommen. Nur drei Mitglieder enthielten sich der Abstimmung. Hierauf erklärte der Vorsitzende, dass Herr Toberentz von diesem Augenblicke an nicht mehr zu den Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler gehöre.

VERMISCHTES.

Zur Restauration der Sebaldskirche in Nürnberg. Von der seit Herbst 1889 von Oberaufsicht von Prof. Hauberrisser in München stattfindenden Restauration der Sebaldskirche wird der „Frankfurter Zeitung“ berichtet, dass die Vollendung des Ostchors bis Ostern 1894 zu erwarten ist, und dass alsdann die etwa 1½ Jahre in Anspruch nehmende Wiederherstellung des nördlichen Seitenschiffes begonnen wird. Der Restaurationsfonds ist leider sehr zusammengeschmolzen.

Zwei berühmte Gemälde von Jacques Louis David. Der „Tod Marat's in der Badewanne“ und „Mars von Venus und den Grazien entwandt“ sind dem belgischen Staate von dem Enkel David's, Herrn David-Chassagnole, vermacht worden. Die Regierung hat sie dem Museum in Brüssel überwiesen.

Die Kathedrale von Marseille. das umfangreichste kirchliche Gebäude des 19. Jahrhunderts, ist nach mehr als vierzigjähriger Bauzeit am 30. November dem Kultus übergeben worden. Der Grundstein war 1852 von Napoleon III. gelegt worden. Die geniale Schöpfung *Vaudoyer's* ist nach dessen Tode von *Espérandieu* und *Benoit* fortgesetzt und vollendet worden.

London. Neuere Bilder von G. F. Watts in London. Die deutsche Kunstkritik hatte in letzter Zeit Gelegenheit, sich mit dem englischen Akademiker George Frederick Watts zu beschäftigen. Die Anregung hierzu geschah bisher hauptsächlich durch die bei Anusler & Rutherford in Berlin stattgefundenen Ausstellung von Reproduktionen nach Bildern, Zeichnungen und Entwürfen von Burne-Jones und G. F. Watts, sowie durch die im Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin veranstaltete Ausstellung des englischen Malers und Zeichners Walter Crane. Endlich werden demnächst die in der englischen Abteilung des Glaspalastes in München befindlichen Werke von Watts wohl zu weiteren Besprechungen Veranlassung geben. Alle drei Meister gehören zu der sogenannten Schule der Präraphaeliten, indessen hat jeder derselben seine eigene Nuance. Während Burne-Jones stets Präraphaelit bleibt, neigt sich Walter Crane zwar in seiner Malerei dieser Richtung zu, aber als Zeichner gehört er unbedingt zur naturalistisch-stilisirenden Schule, wie er denn überhaupt als kunstgewerblicher Zeichner und Illustrator genötigt ist, sich mehr der praktischen Seite des Lebens und an gegebene Verhältnisse anzuschließen. Durch Hinweis und Bezugnahme auf die bereits erwähnten Künstler wird sich auch das nähere Verständnis für Watts besser finden lassen. Die malerische Handschrift der betreffenden Meister ist leicht unter Hunderten herauszufinden. Burne-Jones kann im eigentlichen Sinne, obgleich er ein sehr bedeutender Maler, und der erste unter den englischen Präraphaeliten ist, kaum wirklich volkstümlich werden, weil er sich nie an Lokales oder Geschichtliches, nie an Erlebtes und Gesehenes anschließt. Seine symbolische Sprache ist nicht jedermann verständlich. Burne-Jones wird niemals — ausgenommen wenig Porträts — etwas malen, das ein menschliches Auge gesehen oder eine menschliche Hand berührt hat. Trotzdem aber ist dieser Künstler ein so großer Meister, dass er uns mit unwiderstehlicher Gewalt zu sich hiniht. Nirgends konnte dieser Beweis thatsächlicher erbracht werden, als durch den außerordentlich lebhaften Besuch der Ausstellung seiner sämtlichen Originalwerke in der „New Gallery“. Watts aber, der menschlicher zu uns spricht — entgegen gesetzt zu Burne-Jones' schwerwüßigen, ideal-mystischem Vortrag — auch heiter zu sein vermag und sich an bekannte

historische Thatsachen oder Naturschönheiten anleht und auf diese Weise unsere subjektive Stimmung erobert, hat unbedingst in Lauf seiner langen akademischen Bahn eine größere Zahl verständnisvoller Verehrer auch unter den Laien gefunden, mit einem Wort: er ist populärer als Burne-Jones, aber nicht in dem Grade wie es bei Walter Crane zutrifft. Das soeben Gesagte vermag kaum besser erläutert zu werden, als durch eine kleine, aber vorzügliche Ausstellung neuerer Werke von Watts in der Galerie von Mr. Dunthorne in Vigo-Street, welche Zeugnis ablegt von der Vielseitigkeit und dem Genie des Meisters. Das größte der Bilder stellt den Vesuv von Neapel aus gesehen dar. Dies Bild ist bemerkenswert durch seine brillante Farbe und durch die vollkommene Harmonie des Tones. Dieses aber sind nicht die einzigen Vorzüge. Die Anmut der Komposition, der dramatische Ausdruck und die spielende Herrschaft über Licht und Schatten zeichnen dies schöne Bild gleichmäßig aus. Die pittoreske alte Stadt, so sonderbar in ihren Umrisen, am Fuße des Berges, das smaragdgrüne Meer in der Entfernung mit einem Purpurstreifen, sonnige Atmosphäre, die Rauchsäulen des Vulkans, darüber der klare Himmel mit goldenen Wolken, alles dies ist mit einer Treue, Eleganz und Kraft gemalt, die das Entzücken des Beschauers hervorrufen. Eine getreuer Wiedergabe der Natur ist unmöglich. Joshua Reynolds könnte Mr. Watts an Poesie nicht überboten haben in den beiden hier ausgestellten jugendlichen Cupido's. Der eine befindet sich in festem Schlaf in einer Rosenlaube, der andere ist soeben erwacht und spielt mit einem Schmetterling. Die Modellirung der beiden Figuren, die kindliche Unbefangenheit und die Elastizität in der Textur des Fleisches sowie das Transparent der Fleischfarben verdient unsere vollste Anerkennung. Kritiker, welche sonst geneigt sind, die Kunst Watts' nur mit dem Düsternen und Tiefsinnigen in Verbindung zu denken, werden sich überzeugen, dass dieser Meister, wenn er will, auch ein strahlend lebensfroher Kolorist zu sein vermag. Umgekehrt aber werden wir an den mystischen Meister und an Burne-Jones durch das Sujet, betrifft „die Nixe“, in vollstem Maße erinnert. Für beide Meister ist dies Thema ein anziehender Lieblingsvorwurf. Sie versetzen uns damit in eine Märchenwelt, die zwar unser Phantasie den künsten Spielraum gewährt, uns an Böcklin erinnert, technisch zwar großartig durchgeführt ist, uns aber nicht in dem Maße erwärmt, wie dies unser deutscher Meister zu thun im stande ist. In dem vorliegenden Fall sehen wir ein junges Mädchen, ideal aufgefasst, nachdem sie ihren Tod in den Wellen gefunden hat, auf wunderbare Weise wieder ins Leben zurückgerufen. Es ist dies, wie gesagt, eines jener bei beiden Künstlern wiederkehrenden Themata, dem nicht jeder ohne weiteres zu folgen vermag. Im Gegensatz hierzu finden wir endlich ein sehr bekanntes Gesicht, nämlich ein lebensvolles Porträt des Professors Joachim. Der Geigerfürst ist ungemein charakteristisch dargestellt. Dieses Bild kann mit Recht als ein typisches Beispiel der Porträtmalerei von Watts gelten. Auch Alma-Tadema hatte ein Porträt von Joachim auf die Royal Academy-Ausstellung gesandt. Diese nimmehr geschlossene Ausstellung hat Watts mit zwei Bildern beschenkt: „Versprechungen“ und „Endymion“. Beide haben hier eine sehr widersprechende Kritik erfahren, d. h. die einen haben die Bilder sehr gelobt, von den anderen wurden sie verworfen. Dass diese Gemälde nicht zu den besten Werken des Meisters gehören, steht wohl fest! Die Ursache hiervon mag in dem Umstande liegen, dass der Künstler wenig Gewicht auf Ausstellungs-bilder legt. In noch geringerer Grade thut dies Burne-

Jones, der die „Royal Academy“ grundsätzlich nicht beschiekt und überhaupt niemals direkt für irgend eine Ausstellung arbeitet.

☉ Vier Briefe von Rubens, die der Meister in den Jahren 1619, 1620 und 1622 an Peter van Veen in Haag gerichtet hat, sind auf einer Versteigerung in Gent für die kgl. Bibliothek in Brüssel angekauft worden. Nach den in der Presse gemachten Angaben scheinen diese bisher noch nicht veröffentlichten Briefe eine wertvolle Ergänzung zu dem bekannten, zuerst von Kuelens mitgetheilten Briefe von Rubens an denselben Adressaten vom 19. Juni 1622 zu bilden. Ihr wichtigster Inhalt bezieht sich auf die Kupferstiche, die Rubens damals nach seinen Gemälden ausführen ließ.

VOM KUNSTMARKT.

S. M. Am 2. Nov. wurden in Kopenhagen einige holländische Gemälde aus dem Nachlasse des Herrn Konsul E. B. Muus versteigert. Die Bilder waren durchgängig gut, die Preise sehr gering — so schlecht sogar, dass ein Kunsthändler, der die ganze kleine Sammlung gekauft hätte, damit im Auslande glänzende Geschäfte hätte machen können. Den höchsten Preis, 545 Kronen, erreichte Salomon Rombont's „Bauernhof beim Walde“, ein ansehnliches und sehr schönes Bild; dann J. A. Beerstraten „Holländische Stadtpartie mit Kanal“, 400; Corn. Decker „Bauernhof“, 405; Hondekoeter „Hühnerhof“, 530, van Schriek „Blumen in einer gläsernen Vase“, 355, C. Molenaar „Wasserfall in einer öden Waldgegend mit Burgruine“, 400. Etwas besser ging es mit den dänischen Gemälden: so erreichte ein Bild von P. C. Skovgaard — allerdings ein großes Hauptwerk des ausgezeichneten Meisters — einen Preis von 1355 Kr. Es wurde für die Nationalgalerie erworben.

— Leipzig. Soeben erschien der Katalog Nr. 130 von K. W. Hiersmann, enthaltend: Kunstgewerbe I. Keramik — Glas mit einem Anhang: Vorlagewerke für Porzellan- und Majolikamalerei; derselbe wird Interessenten auf Verlangen vom Herausgeber zugesandt.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 25.

Décadence. Von R. Renard. — Kunstbrief aus Stuttgart. Von R. Schäfer. — Über das Konserviren unserer Kunstdenkmäler bezw. das Härten von Marmor und weichen Steinen. — Zum Akademiestreit.

Architektonische Rundschau. 1893/94. Heft 3.

Taf. 17. Frankfurter Park in Frankfurt a. M.; erbaut von Architect H. Ritter daselbst. — Taf. 18. Wohnhaus des Herrn Geo. L. Hayes in Buffalo; erbaut von Architect J. H. Maxling daselbst. — Taf. 19. Villa Ziegler in Winterthur; erbaut von Jung und Brüdler, Architekten daselbst. — Taf. 20/21. König Karls-Halle im neuen Landesgewerbemuseum zu Stuttgart; erbaut von Prof. S. Neekelman daselbst. — Taf. 22. Entwurf zu einem Eisenhause für Königsberg in der Neumark. Von Werner und Zaar, Architekten in Berlin. — Taf. 23. Hortclanux bei der Karl Sachers'schen Kuranstalt in Heleenthal bei Baden (Oesterreich); erbaut von F. Baurat O. Hieser. — Taf. 21. Friedhof-Gebäude für Charlottenburg; entworfen von Baumeister H. Günth in Charlottenburg.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XVI. Heft 5/6. Register Band 1 bis 16.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893/94. Heft 9.

Die alten Teile der Pfarrkirche zu Oberdolling. Von W. Effmann. — Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zu Venedig. II. der Taufkapelle. Von St. Beissel. — Alte Werke des Kunsthandwerks auf der hiesigen Landesausstellung zu Innsbruck. Von K. Atz.

L'Art. Nr. 709. 1. Dezember 1893.

La société venitienne au XVIII^e siècle. (Schluss). Von A. Mouréau. — Vandalisme. Les musées lapidaires du Midi. Von J. Mommeja. — Les acquisitions des Musées à la vente Spitzer. (Schluss). Von A. Daffères. — Charles Fechter. Von E. Stollig.

Gegründet 1770.	Kunsthandlung und Kunstantiquariat	Gegründet 1770.
ARTARIA & Co.		
WIEN I., KOHLMARKT No. 9.		
Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc. Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle. Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions- Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Saummelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.		

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

Verlag von **ARTUR SEEMANN** in **LEIPZIG.**

Kulturbilder aus dem klassischen Altertume.

Band I.

Handel und Verkehr der wichtigsten Völker des Mittelmeeres im Altertume. Von Dr. W. Richter.

Band II.

Die Spiele der Griechen und Römer. Von Dr. W. Richter.

Band III.

Die religiösen Gebräuche der Griechen und Römer. Von Prof. Dr. Otto Seemann.

Band IV.

Das Kriegswesen der Alten. Von Dr. W. Fickelscherer.

Band V.

Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer. Von Dr. Richard Opitz.

Sehen erschien Band VI.

Das häusliche Leben der Griechen und Römer. Von Dr. Richard Opitz.

Jeder Band ist reich illustriert.

Preis pro Band gebund. 3 Mk. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Pettenkofen.

Das in dieser Zeitschrift 1890 in einer trefflichen Radirung von Th. Alphons publizierte köstliche Bild von **Aug. v. Pettenkofen** „Am Spinnrocken“, eine Perle unter den kleineren Oelgemälden des Meisters, ist zum Preise von 1000 fl. 5. W. unter der Hand zu verkaufen. Offerten übernimmt die Red. dieses Blattes **Leipzig**, Gartenstraße 15.

Oelgemälde
 werden und können wie am durch
Dr. Rüttner's Restaurator Phokus
 In den einzeln Geschäften vorräthig
 Frankfurt a. M.
Schminke & Comp. Busseldorf

Verlag von **ARTUR SEEMANN**
in **LEIPZIG.**

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen
von
Dr. Karl Heinemann.

== Vierte verbesserte Auflage. ==

26 Bogen gr. 8. reich illustriert, mit Sonderblättern u. vier Heliogravüren.

Preis M. 6.50, geb. in Lwd. M. 8.—, eleg. in Halbfranz geb. M. 9.—.

Das Werk ist nicht nur für jeden Goethefreund von Interesse, sondern darf Anspruch erheben, ein Hausbuch zu werden, eine bildende und erhebende Lektüre für die Familie. Das Vorbild der Frau Aja, ihre tiefe Religiosität, ihre lebhaft Phantasie, ihr munterer Witz, ihr steter Frohsinn, die Unersehbarkeit in gefährlichen Zeiten, ihre Genügsamkeit, ihre unendliche Liebe zu dem Sohne, kurz, ihre ganze körperliche und geistige Tüchtigkeit wird geeignet sein, einen wohlthätigen Einfluss auf jung und alt auszuüben.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Gold und Silber.

Handbuch der Edelschmiedekunst
von **Ferd. Luthmer.**
Mit 151 Abbildungen. Brosch. M. 3.60,
geb. M. 4.50

Handbuch

der Schmiedekunst

von **Franz Sales Meyer.**
Mit 214 Abbildungen. II. Aufl. 1894,
Brosch. M. 3.20, geb. 4 M.

Das Email,

seine Technik und seine Geschichte
von **Ferd. Luthmer.**
Mit 64 Abbildungen. Brosch. M. 3.40,
geb. 4 M.

Inhalt: Die Jubiläumsausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Von R. Boeck. — Dr. B. Haendke, Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert; E. Mattin, Handzeichnungen von Thomas Murner. — Verein Berliner Künstler. — Die Restaurierung der Sebalduskirche in Nürnberg; Geschenk zweier Gemälde J. L. David's an den belgischen Staat; Die Kathedrale zu Marseille; Neuere Bilder von G. F. Watts in London; Aufindung von Briefen von P. E. Rubens. — Ergebnisse einer Auktion in Kopenhagen; Katalog Nr. 139 von K. W. Hirschenmann in Leipzig. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig.

und freudige Zustimmung fand. Die Vorstandsmitglieder v. Cederström, Bir., Zambusch und Grönvold bildeten ein vorläufiges Komitee, welchem sich kurz darauf Professor Holmberg, Professor Spieß, Heinrich Lang, Theodor Pixis und G. A. Horst freiwillig zugesellten; außerdem trat etwas später Maler Victor Sieger auf Bitte des Vorstands in die solchergestalt zusammengesetzte historische Kommission ein.

Es war eine weitaussehende und vielseitige Aufgabe, an deren Erfüllung man herantrat, ja mit der Inangriffnahme derselben stellte sich gleichzeitig heraus, wie weit man die Anforderungen annehmen müsse, sollte das junge Unternehmen seinen ganzen Zweck erfüllen. Dass eine von Künstlern angelegte Sammlung auch nach rein künstlerischen Gesichtspunkten geführt werden müsse, ist klar, dass daneben jedoch auch dem Leben und der Entwicklung der einzelnen Künstler volle Rechnung zu tragen sei und nicht nur fertige Kunstwerke, sondern auch Skizzen, Studien und alles, was auf das Werden derselben Licht werfen kann, aufgenommen werden soll, entspricht nur dem kunst- und kulturgeschichtlichen Zweck der Sammlung. Neben den großen Ereignissen des Münchener Kunstlebens, den Angelegenheiten der Genossenschaft, dem Emporwachsen des Ausstellungswesens in unserem Jahrhundert, den vielfachen Beziehungen der Künstler-schaft zum königlichen Hofe, zu Staat und Stadt, war auch alles zu berücksichtigen, was auf das mit Recht weiterführende Künstlerleben und Treiben Münchens irgendwie Bezug hat. Wie viele herrliche Gedanktage und Künstlerfeste hat diese Stadt gesehen von den Zeiten des kunstbegeisterten Königs Ludwig I. an bis zu unseren Tagen und wie sehr haben diese wieder zum Rufe der Isarstadt beigetragen! Möge beispielshalber nur an das wunderbare Albrecht Dürer-Fest des Jahres 1810, den Maskenball des Prinzen Karneval 1852, den Jubiläumsszug zur Feier des achtundertjährigen Bestehens Münchens 1858, das Corneliusfest 1861, den prachtvollen Maskenball der Künstlergesellschaft Jungmünchen 1862, das von der Allotria ausgegangene, Kaiser Karl V. verherrlichende Fest 1876, die Trauerfeier für König Ludwig I. 1868, das Maskenfest König Winter 1886 und an den dem Prinzregenten dargebrachten Fackelzug 1887 erinnert sein, so wird jeder, dem es vergönnt war, an solchen Festen teilzunehmen, begriffen, wenn auch sie dem Gedächtnis erhalten bleiben und dass durch das, was in der Sammlung schon jetzt an Kostüm- und Arrangementskizzen vorhanden ist, ein anschauliches Bild derselben hervorgehoben wird.

Das Gleiche gilt von den unzähligen Maifesten, die allen Teilnehmern ebenso unvergesslich geblieben sind. Unter diesen mögen das große Drachenfest 1856 in Pullach an der Isar, bei welchem zum erstenmal der bekannte Maikäferzug auftrat, die nicht minder großartige Maifeier des Jahres 1860, die sich durch die Aufführung des Schauerdramas Heinz von Höllestein auszeichnete, und das herrliche Waldfest 1879 hervorgehoben sein, bei welchem letzterem ein Kriegszug aus dem Bauernkriege in malerischster Art unübertrefflich vorgeführt wurde.

Wird durch das über die größeren Veranstaltungen Gesammelte das Künstlerleben Münchens in seinen großen Zügen in das Gedächtnis zurückgerufen, so gilt doch ein ebenso bedeutender, wenn nicht der größere Teil der Sammlung dem Leben der Künstler selbst, ihren gesellschaftlichen Vereinigungen und dem, wie sie in Ernst und Scherz zusammenlebten.

Was das erstere betrifft, so sucht man einestheils durch die Werke der Künstler, die in sorgfältiger Weise zusammengetragen werden, andererseits aber durch gemalte oder gezeichnete Bildnisse derselben, soweit irgend möglich, sie und ihr künstlerisches Werden und Schaffen wiedererkennen zu lassen. Durchblättert man die schon jetzt sehr inhaltreichen Mappen, so zieht ein Bild der Vergangenheit an unserm inneren Auge vorüber, wie es klarer nicht gedacht werden kann. Wie viele haben gerungen und gekämpft, wie verschieden waren die Wege und wie deutlich scheiden sich in den chronologisch geordneten Blättern die nacheinander kommenden und wieder verschwindenden Zeitrichtungen. Vom Anfang unseres Jahrhunderts, in welchem noch die Reminiscenzen des Zopfes nachwirkten, bis zum Auftauchen der klassischen Richtung, von Cornelius bis zur Zeit Kaulbach's, von dieser bis zum Wirken Piloty's und seiner Schüler und endlich zu den neuesten Erscheinungen der modernen Kunst wird die Sammlung in ihrer einstigen Vollendung eine ununterbrochene Kette der Erinnerungen bieten. So wird in ihr eine unschätzbare Quelle für die Kunstgeschichte geschaffen, sicher wie keine andere, da mit vollem Zielbewusstsein schon vom Beginn an ihre Anlage darauf gerichtet ist, nicht nur das Kunstleben Münchens im allgemeinen, sondern dieses in harmonischer Vereinigung mit dem Leben der Künstler der Zukunft zu überliefern.

Das Unternehmen würde diesen kunst- und kulturhistorischen Zweck nur halb erfüllen, wenn man einzig und allein die Sammlung von Kunst-

werken bewerkstelligt hätte. Als wichtigste Ergänzung und zur Vervollständigung des durch jene gewonnenen Einblicks in das Allgemeine, oder in das Leben und Schaffen der Künstler dient das mit der Sammlung in Wechselwirkung stehende historische Archiv. Hier wird alles eingetragen, was über große Vorgänge sowohl als auch über Einzelne zu erfahren ist. Autographen, Biographien, Nekrologe, Kunstberichte u. a. m. werden gewissenhaft gesichtet und aufbewahrt, eine Fülle des Interessantesten ist schon zusammengekommen, einem späteren Kunsthistoriker aber wird es eine Lust sein, hier Quellen des Studiums vorzufinden, wie er es in keiner Bibliothek oder in anders gearteten Archiven aufsuchen könnte. Da es sich vor allem darum handelt, dass die niedergelegten Nachrichten nichts Unwahres enthalten, werden an die Künstler selbst oder an deren Hinterbliebene Fragebogen versandt, um auf diese Weise das Sicherste über sie, ihr Leben und ihre künstlerische Entwicklung zu erhalten. Ganz entsprechend den Fortschritten, welche die Sammlung in kurzer Zeit gemacht hat, ist auch das historische Archiv angewachsen. Auch ihm wird eine mit den Jahren steigende kulturgeschichtliche Bedeutung beizusprechen sein. Es ist projektirt, aus den einlaufenden Nachrichten später eine Chronik des Münchener Kunst- und Künstlerlebens zusammenzustellen, doch bedarf dies noch lange Zeit, da begrifflicher Weise bis jetzt die Mitteilungen über alle Zeiten und Vorkommnisse noch nicht gleich vollständig sein können. Einsteuilen ist sie in der Anlage begriffen.

Für die endgültige, wirklich musterhafte Sichtung und Ordnung des Ganzen hat sich Maler Victor Sieger, der diese schwere Aufgabe mit der anerkanntwertesten Aufopferung und Hingabe löste, die unbestreitbarsten Verdienste erworben.

Großes Interesse erregte bei der eingangs erwähnten Ausstellung auch eine Sammlung von Gegenständen, welche auf das Kunstleben der Stadt Bezug haben. Fahnen bestehender und erloschener Künstlergesellschaften, Denkmünzen aller Art, eine Gipsstotenhands von Cornelius, die letzte Palette Rottmann's, Trommelschlägel des Künstlerfreikorps vom Jahre 1818 und viel anderes mehr waren da zu sehen und mahnten an längst vergangene oder näherliegende Zeiten.

Außerdem ist noch eine Bibliothek errichtet worden, in welche in gleichem Sinne Werke eingereicht werden, die Bedeutung für die Kunst dieses Jahrhunderts haben. Auch sie erscheint schon recht stattlich und erhält besonderen Reiz durch die in ihr enthaltenen Prachtwerke älteren und neueren Datums.

Möge aus diesen kurzen Angaben zu ersehen sein, dass ein großer Zug durch das Ganze geht und wie trotz der durch die Natur der Sache bedingten Vielseitigkeit das junge Unternehmen in einheitlichem Geiste durchgeführt wird. Kein Zweifel kann mehr darüber walten, dass es auch fernerhin emporblühen und gedeihen wird.

Aber nicht nur für München ist das Entstehen dieser kunsthistorischen Sammlung von Wichtigkeit, die gesamte deutsche Kunst hat ihren Anteil daran. Bei der hervorragenden, ja tonangebenden Rolle, welche das Athen am Isarstrand durch unser ganzes Jahrhundert führte, bei seiner Bedeutung als Kunstmittelpunkt Süddeutschlands und nicht zum wenigsten bei dem Ruf seines frisch pulsirenden Künstlerlebens ist es ein gutes Stück der ganzen deutschen Kunstgeschichte, dem in dieser Sammlung und dem damit verbundenen Archive eine bleibende Quelle, eine wertvolle Fundstätte herrlicher Erinnerungen geschaffen wurde.

Ist daher einem so rein künstlerischen Unternehmen freudig Glück zu wünschen, so ist es gewiss gerechtfertigt, alle Kunstgenossen, welche länger oder kürzer in München gelebt haben, aufzufordern, das Ihrige zur weiteren Vervollständigung beizutragen und Werke oder Mitteilungen an die historische Kommission der Münchener Künstlergenossenschaft (Königsplatz 1) einzusenden.

Ein anderer Wunsch aber wäre der, dass das von so schönem Erfolge gekrönte Vorgehen der Münchener Künstler in allen übrigen Kunststädten Nachahmung finden möchte. Wien, Berlin, Düsseldorf, Dresden, Weimar, Karlsruhe und wohl gar manche kleinere Stadt haben ihre lokale Kunstgeschichte, gewiss aber auch Erinnerungen genug, die, so wie es in München geschehen, wert wären, der Vergessenheit entrissen zu werden. Möchte man auch dort wie hier durch Anlage einer ähnlichen Sammlung den Beweis führen, dass noch ein pietätvolles Gedenken der Künstler, die vor uns gelebt und gewirkt haben, besteht. Dazu soll hiermit die Anregung gegeben sein.

ANTIKE EINFLÜSSE IN DER ITALIENISCHEN FRÜHRENAISSANCE.

VON GUSTAV PAULI.

Die Einflüsse der antiken Kunst auf die Kunst der italienischen Renaissance bewegen sich bekanntlich in zwei Hauptrichtungen, einerseits betreffen sie die Architektur, andererseits — in den bildenden

Künsten — die Darstellung des Menschen. Daneben mag man noch hervorheben, welch glückliche Befruchtung auch die Dekoration von der Antike empfangen hat. Die Anregungen, die somit von einer geringen Zahl von Denkmälern ausgingen, sind unermesslich. Ihnen nachzuspüren, ist eine der lohnendsten Aufgaben der kunsthistorischen Forschung. Jede eingehende Untersuchung kann hier noch Neues zu Tage fördern, etwa wie eine Ausgrabung auf dem Boden einer römischen Niederlassung. — Diesem Studienkreise entstammt auch eine unlängst erschienene und auch in diesem Blatte von anderer Seite bereits besprochene Broschüre von Dr. *A. Warburg*, deren Titel lautet: „*Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling.*“

In der Vorbemerkung zu seinem Werke bekundet der Verfasser die Absicht, an diesem Beispiele auseinanderzusetzen, „was die Künstler des Quattrocento an der Antike interessirte“. Wir dachten, wir wüßten es schon so ungefähr. Nun aber erfahren wir, nicht ohne Staunen, dass es „gesteigerte äußere Bewegung“ war. Noch deutlicher: jene Italiener der Frührenaissance benutzten antike Vorbilder, „wenn es sich um die Darstellung äußerlich bewegten Beiwerts — der Gewandung und der Haare — handelte“. Das bloße Unternehmen, diese Nebendinge in den Vordergrund des Interesses zu rücken, könnte befremden. „Die Frage scheint mir klein,“ möchte man mit Mephisto sagen. Für die Wissenschaft freilich soll ja nichts zu klein sein. Sehen wir also, ob der Verfasser von seinem scheinbar kleinen Gesichtspunkte aus nicht doch etwas Großes erblickt hat.

Er geht davon aus, dass der gelehrte Florentiner Dichter Angelo Poliziano unseren Botticelli bei der Wahl und der Behandlung seiner Stoffe behilflich gewesen sei, — ein neues willkommenes Beispiel für den Einfluss der humanistischen Gelehrtenbildung auf die zeitgenössische Kunst. Namentlich die Beschreibung eines Reliefs in Poliziano's Chiostra bringt Warburg mit Recht in Verbindung mit der „Geburt der Venus“. Andere Stellen aus der Chiostra und dem Orfeo des gleichen Autors stellt er zusammen mit der Vertolung Florens durch Zephyr auf dem „Frühling“. Diese Beschreibungen nun, in denen der Dichter lebhaft bewegte Vorgänge liebevoll ausmalt, lassen sich wiederum zurückführen auf antike Autoren, vor allem auf Ovid.

Eine analoge Erscheinung beobachtet der Verfasser in der gleichzeitigen kunsttheoretischen Litteratur. Leo Battista Alberti, Leonardo und Filarete

verweisen an einzelnen Stellen ihrer Traktate auf gewisse antike Bildwerke, bei denen ihnen die zarten, bewegten Gewänder in die Augen gestochen haben.

Schließlich — und das ist die Hauptsache — sehen wir an einigen Beispielen, dass auch die bildenden Künstler der italienischen Frührenaissance solche Gewandskulpturen aufmerksam studirt und nachgezeichnet haben. Unleugbar fällt dies unter den Malern des Quattrocento eben bei Botticelli besonders deutlich in die Augen.

Also — was bedarf es weiter? Dr. Warburg hätte wohl recht? — O nein! Das Possirliche ist nur, dass die Wahrheit ganz dicht daneben liegt. Der Verfasser gleicht einem kurzsichtigen Schütze, der seiner Meinung nach ins Schwarze getroffen hat; der Schütze hatte leider einen Fehler im Auge und das Schwarze lag nicht da, wo er es sah. Nicht das flatternde Gewand, nicht einmal im allgemeinen „die gesteigerte äußere Bewegung“ jener Skulpturen hat die italienischen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts so sehr begeistert. Sie suchten denn doch etwas Bedeutenderes, das nämlich, was unter jenem Gewande steckte. Die Herrlichkeit des nackten Leibes, die von den Bildhauern Griechenlands und Roms so begeistert verkündet worden war, sie hatte es ihnen angethan. Ihr höchstes Ziel, das sie alle, von Donatello bis Michelangelo, mit ihren Studien nach der Natur und nach der Antike unablässig verfolgten, das war die Darstellung des unverhüllten menschlichen Körpers. Wie nun aber, wenn der Körper nicht unverhüllt dargestellt werden durfte, wenn der Gegenstand die Bekleidung vorschrieb? — Dann suchte man das Gewand so zu gestalten, dass es möglichst viel von den Körpertormen verriet, dass die Figur zugleich bekleidet und nackt erschien. Hier war nun die Antike die beste Lehrmeisterin. In der gesamten Kunstentwicklung ist das ange deutete Problem wohl nie besser gelöst worden, als in der Lateranischen Statue des Sophokles. Die Kunst ist nicht genug zu bewundern, mit der hier jede Falte den Gliedern angegossen ist. Aber noch eine andere, vielleicht einfachere Lösung derselben Aufgabe lehrte die Antike: durch die Bewegung. Von zweierlei Art konnte dieselbe sein, entweder bewegte der Künstler die Gestalt, so dass ein leichtes Gewand sich ihren Formen anschniegte, oder aber er nahm, bei einer ruhenden Figur, den Wind zu Hilfe, der ihr das Kleid an den Leib presste. Das ist es auch, was Alberti im Auge hat, wenn er von dem lieblichen Ausssehen („gratia“) der Körper spricht,

die vom Winde erfasst („percossi“) unter dem Gewande ein gut Teil ihrer Nacktheit zeigen. Aus demselben Grunde fordert Leonardo den Malerknaben seiner Zeit auf: „Ahme, soviel du kannst, die Griechen und Römer nach in ihrer Weise die Glieder zu enthüllen, indem der Wind auf ihren Gewändern lastet.“ — Nicht der Nebensatz muss unterstrichen werden, wie Warburg es thut, sondern der Hauptsatz. Denn alle jene Bewegung war nicht, wie er es meint, ein künstlerischer Zweck, sondern ein Mittel.

Statt nun seine Arbeit mit einer erdrückenden Menge von Citaten zu belasten, hätte der Verfasser vielleicht besser gethan, der Entwicklung jener antiken Gewandstatuen ein wenig nachzuspüren. Die Aufgabe wird ja dadurch erleichtert, dass die allermeisten antiken Bildwerke sich auf gewisse, historisch festgelegte Typen zurückführen lassen. In unserem Falle nun leiten uns die bedeutendsten Denkmale — wir nennen außer dem Sophokles nur noch die Niobiden und den Apollon Musagetes — auf die zweite Blütezeit der griechischen Plastik im vierten Jahrhundert zurück. Schwieriger dürfte die Untersuchung sein, welcher der großen Meister maßgebend war. Nur vermuthungsweise wagen wir Skopas zu nennen.

Zum Schlusse erkennen wir gern an, dass die Arbeit Warburg's im einzelnen manches Verdienstliche enthält. Die Deutung und Zusammenstellung der beiden Hauptwerke Botticelli's ist vollkommen richtig, wenn auch Umann nachgewiesen hat, dass ihre stilistischen Unterschiede verschiedene Entstehungszeiten verraten. Doch darauf einzugehen, war nicht meine Absicht.

BÜCHERSCHAU.

Die Gemälde der Akademie der schönen Künste in Florenz. in 76 unveränderlichen Kohlgedrucken herausgegeben von *Brown, Clouet & Cie.*, Dornach.

Wer die Florentiner Sammlungen vor drei oder vier Jahrzehnten zum erstenmal besucht hat, wird sich wohl noch erinnern, in welcher ungestörten Ruhe er damals die in der Accademia delle belle Arti nahe bei San Marco vereinigten ehrwürdigen Gemälde der älteren Toskanischen Schulen studiren konnte. Während sich damals wie heute in den Sälen der Uffizi und des Pitti-Palastes die Fremden drängten, konnte man in der Akademie ziemlich sicher sein, von der internationalen bunten Gesellschaft unbehelligt zu bleiben; nur gelegentlich begegnete man einem Engländer, der gewissenhaft, seinen Murray in der Hand, die ihm von demselben angezeigten Werke aufsuchte. Dies ist seitdem anders geworden. Wie zuerst die Mode den Sammler kunstgewerblicher Erzeugnisse dahin brachte, den zum Teil noch herben Formen des Quattrocento Geschmack abzugewinnen, so haben Kunstforscher wie Liebhaber erkannt, dass die ganze Hochflut der italienischen Renaissance weder richtig

verstanden noch genossen werden kann, wenn wir uns nicht zuerst von den Vorgängern im alten Florenz, in Siena, in Umbrien eine gründliche Kenntniss verschaffen. Nichts konnte da dem earnesten Kunstfreund willkommener sein, als eine Sammlung wie die der Belle arti, die eine ganze Anzahl historisch beglaubigter Bilder von Cimabue und Giotto bis zu Perugino und Fra Bartolommeo zu bequemem Studium vereinigt darbot. Je mehr die Bedeutung der akademischen Galerie für die Forschung erkannt wurde, desto lebhafter musste das Verlangen nach guten Wiedergaben der wichtigsten Bilder wenigstens empfunden werden. Die seiner Zeit unter Peretti's Leitung erschienenen Stiche konnten unsere heutigen Ansprüche nicht mehr befriedigen — viel mehr als die Composition der Gemälde ist aus ihnen kaum zu ersehen. Diesem Mangel soll nun die soeben erscheinende neueste Publikation der Firma Braun abhelfen. Sie bietet in 76 Nummern eine Auswahl der wichtigsten Bilder. Wir erhalten alle Berühmtheiten der Galerie in trefflichen Aufnahmen: Gentile da Fabriano's Anbetung der Könige, Fiesole's Kreuzabnahme und Jüngstes Gericht, Fra Filippo Lippi's Krönung Mariä, Perugino's Himmelfahrt der Jungfrau, wie die beiden Mönche aus Vallombrosa, deren große Schönheit sie früher Raffael zuschreiben ließ, Verrocchio's Taufe Christi mit dem Leonardesken Engel, Andrea del Sarto's Vier Heilige und viele andere. Vielleicht mag dieser und jener einige der alten Bilder vermissen. Cimabue's Madonna aus S. Trinitä, Taddeo Gaddi's Kreuzabnahme und Auferstehung, oder Gigoli's h. Franziskus, — aber was uns geboten wird, ist auf alle Fälle erfreulich und gut. Der das Werk begleitende Text von Professor Venturi ist eine willkommene Zugabe; er giebt nicht nur die gerade bei diesen Bildern wichtigen geschichtlichen Notizen über ihre Herkunft, sondern orientirt uns auch über die verschiedenen Anschauungen der modernen Kritik. Mit einem Worte: auch diese neueste Publikation der Herren Braun ist eine wichtige und dankenswerte Bereicherung unseres Studienmaterials, die Beseitigung einer oft empfundenen Lücke.

DE. C. RULAND.

PERSONALNACHRICHTEN.

* Zu korrespondirenden Mitgliedern der königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin sind die Professoren *Otto Baundorf* in Wien und *Karl Justi* in Bonn gewählt worden.

* Der Geschichtsmaler *Professor Arthur Kampf* ist zum ordentlichen Lehrer an der Kunstakademie in Düsseldorf ernannt worden.

* Der Maler *Professor Limbenschuit* in München ist vom Prinzregenten von Bayern geduldet worden.

PREISVERTEILUNGEN.

* Von der *Berliner Kunstakademie*. Aus der Ginsberg-Stiftung, die zum Andenken an den auf Ischia verunglückten Maler Ginsberg von dessen Angehörigen begründet wurde, werden demnächst zwei Preise von je 1000 M zur Verteilung kommen. Den einen erhält der Bildhauer *Karl Reibert* zur weiteren Ausführung seiner in Arbeit befindlichen Gruppe „Rätsel“, den zweiten der Maler *Zogher*, der als Meisterschüler demnächst in Berlin seine Ausbildung zu vervollständigen gedenkt, auf Grund einer Auswahl seiner Studienarbeiten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die *Große Berliner Kunstausstellung*. Die Ausstellungs-kommission der vom 3. Mai bis 2. September 1891 währenden Großen Berliner Kunstausstellung hat sich am 21. Dezember konstituiert. Es wurden gewählt: Vorsitzender Prof. O. Brausewetter, Maler, Stellvertreter Karl Hoffacker, Architekt, Schriftführer Konrad Diehlitz, Maler, Stellvertreter Prof. W. Friedrich, Maler, Kassierer Ernst Körner, Maler, Stellvertreter Baurat v. Großheim, Architekt. Das Bureau befindet sich Wilhelmstr. 92.

A. R. Der *Senat der Berliner Kunstakademie* hat, wie wir schon kurz gemeldet haben, beschlossen, in den drei nach den Linden gelegenen, von Baurat Wallot neu dekorierten Räumen alljährlich Ausstellungen mit vorwiegend lehrhaftem Charakter zu veranstalten. Als Einleitung zu dieser neuen Reihe von Ausstellungen der Akademie ist am 26. Dezember eine „Elitenusstellung“ eröffnet worden, die nur Werke von in- und ausländischen Mitgliedern der Akademie enthält. Nach dem Einladungsschreiben sollte jedes Mitglied nur durch ein Werk vertreten sein, ein Grundsatz, von dem nur in wenigen Fällen aus dekorativen Rücksichten abgewichen worden ist. Von den 61 inländischen und 75 auswärtigen Mitgliedern der Akademie sind 112 auf der Ausstellung vertreten, zum größeren Teile freilich durch Werke, die schon durch frühere Ausstellungen der Akademie und der Berliner Kunstländer bekannt geworden sind. Da diese Werke aber zumeist ersten Ranges sind, verdient die Ausstellung ihren vornehmen Namen. Vielleicht hilft sie dazu, die Notwendigkeit einer Reform unseres Ausstellungs-wesens noch eindringlicher zum Bewusstsein der maßgebenden Faktoren zu bringen und auch weiteren Kreisen den Unterschied zwischen Kunstausstellung und Kunstjahrmarkt klar zu machen. Da wir den neuen Erscheinungen der Ausstellung einen besonderen Artikel zu widmen gedenken, begnügen wir uns für heute mit der statistischen Notiz, dass von den auswärtigen Mitgliedern *Habert Herkomer* (Magistrats-sitzung in Landsberg am Lech, H., *Onass*, F., *Leighton*, *Alma-Tadema*, *Payson-Boncourt*, *Sivirski*, *Li*, F., *de Padilla*, *Joseph Brault*, F., P., *Micelli*, L., *Passini*, F., *Pomereh*, L., *Löffl*, und E. de *Schampheer*, von Berliner Mitgliedern *H. Gaud*, Graf *Harach*, A. v. *Werner*, *Paul Meyerheim*, *Otto Knill*, *Adolf Menzel*, *Max Kauer*, *Karl Küpping*, *Joseph Schenckberg* und *Hugo Vogel* durch charakteristische, zum Teil sogar glänzende Werke vertreten sind.

Zum *Neubau der Berliner Museen*. In dem nächst-jährigen preussischen Staatshaushaltsetz worden, wie die „Nordf. Allg. Ztg.“ mittelt, die Mittel zur Freilegung des für den Bau des Antikemuseums bestimmten Platzes gefordert. Damit ist der erste, wenn auch nur kleine Schritt zur Förderung einer Angelegenheit gethan, die seit zehn Jahren die künstlerischen und kunstfreundlichen Kreise Berlins lebhaft beschäftigt hat.

Düsschhof. Bei *Schulte* sind die *Kämpfer*'schen Gemälde aus der Faustsage der Hauptanziehungspunkt. Die Gemälde, welche als Wandmalereien für das Rathaus in Erfurt bestimmt sind, haben mit dem Goethe'schen Faust nichts zu thun, sondern sind der alten Originalsage entnommen, in welcher Dr. Faust mit Erfurt und Wittenberg in Verbindung gebracht wurde. Das erste der drei Bilder stellt die „Erscheinung Alexander's des Großen vor Kaiser Karl V.“ dar; das zweite: „Doktor Faust erschreckt die Studenten durch die Erscheinung des Riesen Polyphem“ und das letzte: „Faust's Tod“. Wir hatten gelegentlich des früher hier ausgestellten *Cyklus* aus dem Leben Luther's über die

trefflichen Wirkungen gesprochen, welche der Künstler mit der Casein-farbe erreicht. Diese letzten Proben seines Könnens stehen den früheren nicht nach. Die Technik und das für diese Malerei erforderliche Können sind hervorragend, ebenso die Charakterisirung. Näher auf den Inhalt der Bilder einzugehen sparen wir uns diesmal. Der Künstler hat außerdem noch eine Skizze und zwei kleine Gemälde in Öl geschickt. Hier beweist er eine ebenso feine Beobachtung und Vertiefung wie in den dekorativen Sachen energische Komposition und Technik. — Zu dem Frischesten, was auf der Ausstellung ist, gehören auch die 16 Landschaftstudien von *Hartung*. Der treffliche Künstler hat bei gesunder Beobachtung so feines Stimmungsgefühl, dass jedes einzelne Stück gleich „vor der Natur“ zum fertigen Bilde wird. — nn.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Die *Münchener Sezessionisten* (Verein hiesiger Künstler Münchens) haben ihren Austritt aus der deutschen Kunstgenossenschaft beschlossen.

S. Die *Archäologische Gesellschaft in Berlin* feierte ihr *Hinkelmannsfest* für 1893 am Geburtstage *Winckelmann's*, am 9. Dezember, in den kleineren Sälen des Architektenhauses. Die Festschrift von Dr. A. *Kalkmann* über „die Proportionen des Gesichtes in der griechischen Kunst“, ein stattlicher Band von 14 Bogen mit 4 Tafeln und 12 Textabbildungen (Verlag von Georg Reimer in Berlin), war den Mitgliedern schon vor der Sitzung zugestellt worden. Im Saale waren ein großer Plan der diesjährigen Ausgrabungen auf der Stätte des homerischen Troja nebst vielen Originalphotographien, eine Anzahl großer Aufnahmen griechischer Originalskulpturen zur Erläuterung der sog. Hera aus Pergamon (im Berliner Museum), und eine von Herrn Geh. Kriegsrat Dr. *Kaupert* entworfene Rekonstruktion der Altis von Olympia nach den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen (für die Zeit des Periogeten Pausanias) aufgehängt. In Vertretung des leider erkrankten ersten Vorsitzenden, Herrn *Cartius*, begrüßte Herr *Schöne* die Mitglieder und Gäste und erteilte dem Herrn Dr. *von Fritze* das Wort zur Verlesung eines Vortrages über die Vorgeschichte von Olympia, den Herr *Cartius* selbst am *Winckelmannstage* zu halten beabsichtigt hatte. Darauf las Herr *Wüster* über ein hervorragendes Skulpturwerk des Berliner Museums, die sogenannte Hera von Pergamon. Zum Schluss berichtete Herr *Brückner* über die Ergebnisse der in diesem Sommer fortgesetzten Ausgrabungen in Troja, bei denen es sich in erster Linie um Befestigungs- und anderer Anlagen aus der „mykenischen“ Periode Trojas handelte.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Über *Dörpfeld's Ausgrabungen in Hisarlik* wird der „Polit. Korrespondenz“ aus Athen geschrieben: In der letzten Sitzung des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts berichtete Dr. *Dörpfeld* über die im Laufe dieses Jahres fortgesetzten Ausgrabungen in Hisarlik, dem vermeintlichen Troja. Schliemann hatte seiner Zeit angenommen, dass die Stadt Troja auf der zweiten, der sogenannten verbrannten Schicht, welche sich von den anderen verschiedenen An siedelungsschichten durch ihre Brandreste auffällig unterscheidet, gestanden habe. Nun hat aber *Dörpfeld* in der sechsten Schicht eine große, den ganzen Hügel um-

ziehende, fünf Meter breite Verteidigungs-mauer gefunden, welche, aus schön geglätteten, äußerst sorgfältig gefügten Steinen bestehend, dennoch der mykenäischen Epoche angehört. Überreste griechischer Übermauerung dieser imposanten Festung wurden ebenfalls aufgefunden. Die Mauer war mit mächtigen Türmen versehen, von welchen einer bereits bis auf eine Tiefe von sieben Metern aufgedeckt wurde, ohne dass man auf seine Fundamente gestoßen wäre. Die Mauer ist in ihrem ganzen Umfange zum großen Teile erhalten, und die Ausgrabungen, welche 1893 auf Kosten der Frau Schliemann gesehen sind, werden 1894 auf Kosten des deutschen Kaisers fortgesetzt werden. Die sechste Schicht, welche durch die erwähnten Mauerfunde plötzlich bedeutend an Interesse gewinnt, und in welcher zahlreiche, dem sogenannten lykischen Stil angehörende Scherbenfunde gemacht wurden, mag aus der Zeit 1500—1000 v. Chr. herrühren, also aus der Epoche, in welche der trojanische Krieg versetzt wird. Dörpfeld wies nach, dass Homer's Beschreibung ganz gut auf die neu aufgedeckten Stadtreste passe. Die sechste Schicht ist nicht horizontal angelegt, sondern stieg in der Mitte zu einer Erhöhung hinan, von welcher aus bei Homer Erwähnung geschieht. Ferner erwähnt Homer der wohlgeglätteten Steine der Burg, als eines besonderen Kennzeichens. Nun sind die aufgefundenen Mauern durch die sorgfältige Bearbeitung ihrer Steine von den der gleichen Epoche angehörenden cyclopischen Bauten in Tyrus außerordentlich verschieden. Der sechsten Schicht angehörende Hausfundamente zeigen deutlich, dass sie kein geschlossenes Ganzes, sondern vielmehr eine aus verschiedenen Gebäuden, welche Homer einzeln nennt, bestehende Ansiedlung bildeten. Auch die Dreiteilung der Räume dieser Gebäude, wie sie von Homer geschildert wird, ist in den aufgefundenen Bauresten klar nachweisbar. Die zweite, verbrannte Schicht, in welche Schliemann seiner Zeit das alte Troja versetzte, gehört einer viel älteren Epoche als jener des trojanischen Krieges an und mag ungefähr dem dritten Jahrtausend v. Chr. zugewiesen werden. Bauten aus dieser Zeit giebt es in Europa überhaupt nicht, und deshalb gewinnen die Ausgrabungen in Hisarlik an außerordentlichem Interesse.

VERMISCHTES.

*. Arnold Böcklin hat sein Atelier in Zürich aufgegeben und sich wieder in Florenz eine neue Werkstatt eingerichtet.

VOM KUNSTMARKT.

London. Am 9. Dezember 1893 beendete Christie den Verkauf einer Sammlung von illustrierten Büchern, Kupferstichen u. s. w. aus dem Besitz von Sir George Chetwynd. Die Versteigerung nahm 3 Tage in Anspruch, und der Erlös betrug 1455 £. Die bemerkenswertesten Objekte waren folgende: Dibdin's antiquarische und pittoreske Tour in Nordengland und Schottland, 3 Bände, 1838, mit schönen Platten, 27 £ (Sotheman). Ackerman's illustrierte topographische Werke, 32 £ Daniel, Boswell's „Johnson“, mit vorzüglichem Porträt und Platten, 25 £ 10 Sh. Lodge's „Porträtsammlung“, 31 £ (Jackson). Ormerod's Geschichte von Cheshire mit vielen, reich dekorierten Wappenverzierungen, nach Dowse, 30 £ (Natali). Porträts berühmter Ergländer nach Faber, 30 £ (Lauer). Shaw's Geschichte von Straffordshire mit hübschen kolorierten Platten, 31 £ (Natali). Eine Sammlung von Porträts, Kupferstichen, 44 £ 2 Sh. Lauer. Mrs. Elliot, Kupferstich nach P. Gainsborough, von J. Dean,

55 £ (Cueetham). Miss Farren, Kupferstich von Tomkins, 18 £ 10 Sh. Colnaghi. Die Gräfin Derby (Miss Farren), Kupferstich von Bartolozzi, nach Lawrence, 35 £ (Cueetham). Sir W. Dugdale's „Antiquitäten von Warwickshire“, Porträts und Platten von Hollar (1756), 9 £ (Leighton). Dasselbe aber durch Thomas vermehrte Werk 1730, 27 £ (Sotheman). Hans Holbein's „Porträts von dem Hofe Heinrich VIII“. Kupferstiche von Bartolozzi, Cooper, u. s. w. 1792, nebst Text von Lodge, 16 £ (Gann). Sir P. Lawrence's Werke, 50 Mezzotintos von Cousins, Turner etc. 20 £ 10 Sh. (Agnew). Eine Sammlung von 250 Porträts hervorragender Rechtsgelehrter, 35 £ (Lauer). 756 Porträts von englischen Königen und deren Gemahlinnen, 33 £. — Am 11. Dezember beendete Sotheby den Verkauf einer schönen Sammlung von Kupferstichen und Mezzotintos, unter denen sich viele kolorierte Platten befanden. Die meisten Stiche rührten aus der englischen Schule her und hatten häufig Phantasiemotive zur Unterlage. Der Auktion-besuch war ein sehr reger, und die erzielten Preise gut, so dass namentlich ein Aufschwung und erhöhte Nachfrage für gute Kunstobjekte einzutreten scheint. Die besten Preise waren nachstehende: Bartolozzi, Miss Farren, nach Lawrence, in Farben, 54 £ (Vaughan); ein gleiches Blatt, 39 £ (Vokins). Bartolozzi, Venus mit den Grazien, nach Angelica Kaufmann, in Rot 25 £ 10 Sh. (Lauer). Lady Hamilton, 24 £ (Strachan). Venus mit den Grazien, von Bartolozzi, nach Angelica Kaufmann, in Braun, 21 £ (Vokins). Die Kupferstiche nach George Morland wurden gleichfalls gut bezahlt: eine Gesellschaft von Anglern, farbig, von Keating und Ward, 30 £ 9 Sh. (Martin). Der Theegarten und St. James Park, von Soiron, bunt, 30 £ (Chambers). Besuch in der Pension, von W. Ward, 27 £ 10 Sh. (Colnaghi). Dasselbe Blatt mit kleinerem Rand, 22 £ 10 Sh. (Vokins). Die Geschichte der Lætitia, von K. Smith, vollständiger Satz, farbig, 61 £ (Vokins). Lady Louis Manners, nach Joshua Reynolds, von Val Green, 24 £ (Harvey). Mrs. Sheridan, als Felice Caecilia, nach Reynolds, von Dickinson, erster Plattenzustand, selten, 101 £ (Ridge). Luisa, Lady Stormodt, nach Romney, von J. R. Smith, erster Plattenzustand, ohne Rand, selten, 131 £ (Noseda). Der Gesamterlös der Auktion betrug 2317 £.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Kunstsalon. 1893/94. Heft 12.

Kunst und Nationalität. Von P. Lichtolt. — Pariser Kunstbrief. Von Dr. A. Noszig. — Römischer Kunstbrief. Von H. Zimmern. — Wiener Brief. Von O. Sokal. — Georg Behrens †. Von L. Pietsch. — Die Kunst in London 1893. Von E. Thomas. — Polnische Kunst. Von J. Stuesser

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des öster-reichischen Kaiserhauses, 1893.

Die Galerie des Don Juan de Austria bei Lepanto. Von Dr. B. Behr. — Jost Burgi, Baumgenüßmacher Kaiser Rudolfs II. Von C. v. Drach. — Joseph Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II. Von B. Handtke. — Paulus van Vianen. Von H. Molers. — Die Erbstäube von Heilenberge. Von H. v. Schneider. — Unveröffentlichte Gemälde aus der Ambrosensammlung. Von Th. v. Frimmel. — Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Von Dr. Fr. Kenner. — Die deutschen Bildnisse — Elternbüchse des ausübenden Mittelalters. Von J. v. Schlosser. — Die Zeugnische Kaiser Maximilian's I. Von W. Bohm im Schluß. — Jost de Norder's Heilundelblätter Kaiser Max und St. Georg. Von Ed. Chmelar. — Quirin Ritter von Leitner. Von H. Zimmern. — Beilage: Wiener Genesis. Von W. v. Hartel und Fr. Wickhoff

The Magazine of Art. Nr. 194. Januar 1894.

Paris de Chavannes. Von Franz B. Karagiegou-vitch. — The rare Charles B. Birch. Some notes on the illuminated books of the middle ages. Von W. Morris. — The Boston Collection; the modern pictures. II. Von O. Phillips. — Italian Chimney-tops. Von H. E. Tidmarsh.

L'Art. Nr. 710. 15. Dezember 1893.

L'Égypte religieuse en Égypte. Schluß. Von P. Paris. — Exposition de l'art musulman. Von A. Gayet.

Verlag von **Artur Seemann** in **Leipzig**.

Spaziergänge eines Naturforschers

von
WILLIAM MARSHALL,
Professor an der Universität Leipzig.

Mit zum Teil farbigen Zeichnungen von **Albert Wagen** in Basel.
Zweite verbesserte Auflage.
341 Seiten. gr. 8.

Preis: Kartonnirt 8 Mark, in Prachtband 10 Mark.

Pettenkofen.

Das in dieser Zeitschrift (1890) in einer trefflichen Radirung von **Th. Alphons** publizierte köstliche Bild von **Aug. v. Pettenkofen** „Am Spinnrocken“, eine Perle unter den kleineren Olgemälden des Meisters, ist zum Preise von 1000 fl. ö. W. unter der Hand zu verkaufen. Offerten übernimmt die Red. dieses Blattes **Leipzig**, Gartenstraße 15.



Uelgemälde

wirden und bleiben wie am Original.
Dr. Balthar's Restaurator Phokus
in der einzeln Gebilde am vorzüglich
Preislist gratis.

Schminke & Comp. Düsseldorf

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bange** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig**.

Geschichte der Plastik

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart
von **Wilhelm Lübke**.

Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 500
Holzschnitten. 2 Bände, gr. Lex.-S. Brosch. 22 M.; in
Leinwand geb. 26 M.; in 2 Halbfranzbände geb. 30 M.

Abriß der Geschichte der Baustyle

als Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium
bearbeitet von **Wilh. Lübke**.

1. Auflage. Mit 468 Holzschnitten.
Br. 6 M., geb. M. 7.50.

Geschichte der Architektur

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart
von **Wilhelm Lübke**.

Sechste verbesserte und vermehrte Auflage.
2 Bände gr. Lex.-S. mit 1001 Illustrationen. 1885. Brosch.
26 M.; in Kaliko geb. 30 M.; in Halbfranz geb. 32 M.

Vortreffliches Geschenkwerk!

Remde's Aesthetik

1890.

6. Aufl. in gemeinfaßlichen Vorträgen. Mit 116 Abbildungen. 6. Auflage in
2 Bänden. gr. 8. Geb. 12 M.; in Halbfr. M. 15.50.

„Die eindringliche Sprache, der lebhafteste Stil reifen den Leser hin, der
mit steigender Sicherheit in der Hand eines zuverlässigen Führers das weite
Gebiet des Schönen durchstreift. Die Kapitel über das Schöne in der Natur,
die Völker der Zeit und die sehr ausführlich behandelte Dichtkunst sind
wahre Glanzpartieen des Buches.“ (Allgem. Ztg.)

Zu dem am 1. Oktober 1893 abgeschlossenen Jahrgang der „**Zeitschrift für bildende Kunst** und des **Kunstgewerbeblattes**“ hat die unterzeichnete Verlags-handlung neue geschmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen; die Vorderseite zeigt eine, den Heftumschlägen ähnliche, in Schwarz- und Golddruck ausgeführte Zeichnung.

Preis: } Decke zur „**Zeitschrift**“ mit Kunstchronik
} Decke zum „**Kunstgewerbeblatt**“ ohne Kunstchronik } jede Decke **M. 1.20.**
Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die Verlagsbuchhandlung: **E. A. Seemann** in Leipzig.

Inhalt: Die historische Sammlung der Münchener Kunstlergenossenschaft. Von G. A. Horst. — Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance. Von G. Pauli. — Die Gemälde der Akademie der schönen Künste in Florenz. — O. Benndorf; C. Justi; A. Kampf; Lindenschmit. Preisverteilung der Ginsberg-Stiftung an der Berliner Kunstakademie. — Große Berliner Kunstausstellung 1891; Ausstellung des senats der Berliner Kunstakademie; Neubau der Berliner Museen; Ausstellung bei Schulte in Düsseldorf. — Verein bildender Künstler in München; Die archäologische Gesellschaft in Berlin. — Berghold's Ausgrabungen in Bissarlik. — Arnold Böcklin's Atelier in Florenz. — Auktion bei Christie in London. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Kupfer; muss übrigens auch noch auf Marienhof geprüft werden.

Nr. 259 von *C. Poelenburg*, bringt tatsächlich die Familie Friedrich's V. von der Pfalz zur Darstellung u. z. vermuthlich als ältesten in der Gruppe den Prinzen Karl Ludwig (geb. 1617) etwa im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren, sodass Poelenburg's Studien zu dem Bilde um 1630 angesetzt werden müssen. In Pest befindet sich eine interessante Darstellung von sieben Kindern desselben Friedrich's V. von der Pfalz und ebenfalls von Poelenburg's Hand. Das Pester Bild trägt das Datum 1628 und fällt dem Stile nach jedenfalls früher als das Bild in Bamberg. Eine Photographie nach dem Bamberger Gemälde verlanke ich der Güte des Herrn Bürgermeisters Heud, der mir dadurch die vergleichenden Studien wesentlich erleichtert hat. Ich ergreife die Gelegenheit, ihm hier meinen besten Dank für die freundliche Förderung zum Ausdruck zu bringen.

Nr. 576 ist nicht von K. Dujardin, sondern von *Gér. de Laïresse*. Eine Zeichnung von G. d. Laïresse, welche demselben allegorischen Gedankenkreise anzugehören scheint, wie das Bamberger Bild, befindet sich im Münchener Kupferstichkabinett. Auch das kleinste Gemälde des Laïresse im Puppenhause des Gemeindemuseums zu Utrecht gehört in diesen Zusammenhang.

Zum Schlusse will ich noch anmerken, dass F. v. Röber in jüngster Zeit über die spanischen Bildnisse der Bamberger Galerie wichtige Mittheilungen gemacht hat, indem er u. a. das Jugendbildnis Philipp's II. (Nr. 127) als Werk des *Alonso Sanchez, Calle* sicher stellte und mit großer Wahrscheinlichkeit im alten Fickler'schen Inventar von 1598 nachwies. (Vergl. die Sitzungsberichte der Königl. bay. Akademie der Wissenschaften von 1893, Heft I, S. 29.) DR. TH. VON FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Edouard Aumüller, „Les petits maîtres allemands. H. Jacques Bink et Maart Claes“. Munich 1896.

Der Kunstbildner Aumüller in München hat hiermit ein Werk veröffentlicht, das eine energische Zurückweisung heraufschört. Ohne die allernötigsten gedruckten Quellen zu berücksichtigen, wagt er es auf Grund der zufällig durch seine Hände gegangenen Blätter einen prächtigen Oeuvre-Katalog erscheinen zu lassen, der noch lange nicht alle beschriebenen, geschweige denn unbeschriebenen Blätter der beiden Meister aufzählt. Für Bink liegen neben *Bartsch* und *Passavant* zunächst *Heinlen* (Diet. d. Art.), *Nagler* (Mgr. Bd. III, Mon. 775), *Wessely* (Supplemente) und das von *Lehrs* verfasste Verzeichniss vor, das er in „Kühliche

Künstler in alter und neuer Zeit“ (Neue Ausgabe von Merlo, Düsseldorf 1896 veröffentlichte. Die drei Holzschmitte Bink's (*Nagler*, Bd. III, pag. 279) fehlen überhaupt ganz bei *Aumüller*. Er erwähnt auch nicht acht von *Heinlen* zuerst aufgezählte Blätter, die *Lehrs* unter den Nummern 100 (= *Lehrs* Nachtrag 3), 110, 111, 112, 114, 115, 117, 126 anführt. Man glaube nicht etwa, dass die große Bereicherung über *Bartsch* und *Passavant* hinaus ein Verdienst *Aumüller's* sei: seine neuen Blätter sind schon meist vorher beschrieben. So ist *Aumüller*

5 = *Wessely* 6,

36 = „ 7,

31 = *Nagler* 6 (B. 20, der eine Kopie mit *Jan Tielver*,

kennt, die bei *Aumüller* fehlt,

37 = „ 5,

47 = „ 11,

51 = *Wessely* 8, auch bei *Nagler*, Mgr. III 2089, 2,

131 = *Nagler* 20, *Wessely* 11 und hat wohl falsche Maße,

132 = *Wessely* 9, bei *Heinlen* und *Bartsch*, X 148, 13; der erste Zustand, ist im Gegentheil sehr häufig,

123 = *Nagler* 21,

135 = *Wessely* 10,

162 = *Nagler* 23.

Ferner kennt *Wessely*

1 einen 1. Zustand von *Bartsch* 25, der bei *Aumüller* 58 fehlt,

3 einen 1. Zustand von *Bartsch* 95, der bei *Aumüller* 143 fehlt,

4 einen 1. Zustand von *Passavant* 116, der bei *Aumüller* 97 fehlt.

Von Blättern, die bei *Aumüller* gänzlich fehlen, erwähnt *Nagler* (a. a. O.)

12 einen trunkenen Silen mit vier Bacchuskindern, 113 × 135 mm;

15 Bauer mit Eierkorb in der Linken (*Lehrs* Nachtrag 9);

18 Soldat von vorn gesehen, das Zeichen unten r. 74 × 47 mm;

22 Nackter zu Pferd, im Rund;

27 Karl V. (*Lehrs* Nachtrag 5).

Hierzu fand *Lehrs* in den zwei Dresdener Sammlungen an unbeschriebenen Blättern 7 eine Lucretia, 8 eine Bäuerin, nebst 5 Ornamentstichen (Nr. 10, 11, 12, 14, 15), während ein großer segnender Heiland (18) in Köln, ebenfalls bei *Aumüller* fehlt. Das giebt 8 Blätter allein aus drei Sammlungen: wie viel mag jemand finden, der gewissenhaft alle Sammlungen durchforscht. *Lehrs* hat seine Neufunde wohlweislich nur hinten angefügt, nicht in das Verzeichniss von *Bartsch* eingeschaltet, da dieses von einem künftigen Binkmonographen doch ganz umgemodelt werden muss. Ein solcher darf sich doch nicht ammaßen, seinen Oeuvre-Katalog zu veröffentlichen, che er wenigstens die Hauptkabinette des Festlandes nach unbeschriebenen Blättern durchsucht hat. Neben dem Fehlenden ist es vielleicht kaum nötig, auch die Fehler aufzuzählen. Zum Beispiel kniet der Heilige auf *Aumüller* 54 und sitzt nicht, wie A. sagt; die Kopienfrage lässt A. oft unberücksichtigt; seine 133 ist nach B. 198, nicht B. 199 kopirt; die Jahreszahl steht rechts, nicht links und sie ist 1529, nicht 1521, wenn das Blatt, das A. hatte, anders intakt war. Soll es vielleicht ein früherer Zustand sein? Gegen frühe Zustände *Aumüller's* hege ich Misstrauen, da ich bei meiner Katalogisirungsarbeit einer der größten Privatsammlungen des Festlandes Gelegenheit zu bemerken hatte, dass ein jedes von *Aumüller* gekaufte Blatt verrestaurirt war. Im Bink-Katalog fehlen also 24 Blätter. Mit Claes

wird es vielleicht noch schlimmer bestellt sein, denn bei einer gleichfalls nur vorläufigen Durchsicht der unbeschriebenen Claes in Dresden und der älteren Litteratur fanden sich ca. 20 Blatt vor, die bei Amüller fehlen. Zunächst erwähnt er nur vier von den vierzehn Blatt des Monogrammistens A C, den *Bartsch* IX, pag. 482, und *Nagler*, Mgr. I Mon. 260, beschreiben. In der Sammlung Friedrich August II. befinden sich: Ecce Homo, Monogramm auf der Brüstung unten, Platte 70 × 49 mm; Joseph und Potiphar's Weib, mit dem peitschenden Amor, Monogramm r. auf einer Kiste, Stichfeld 136 × 102; Antonius mit Kapuze, Klingel, Buch und Kreuzifix, Mon. oben rechts, Platte 76 × 53; Madonna mit 2 Engeln, die Schriftbänder halten, Mon. unten a. e. Stein, 97 × 69 (verschnitten). In dem königl. Kupferstichkabinett zu Dresden: Heilige Agnes mit dem Lamm, Mon. unten rechts, 100 × 70. Alle fehlen bei Amüller. *Nagler* (Mon. 259 Bd. I) erwähnt auch die hl. Agnes (Mon. 75), die mit der eben genannten in den Maßen und der Monogrammentstellung nicht übereinstimmt, sowie den Gott Vater, der aber vielleicht identisch mit dem von ihm unten Mon. 260 aufgezählten ist. *B.* VIII, 452, 6 (*P. IF.*, 105, 291) ist von Claes; es existirt ohne Monogr. in der Sammlung Friedr. Aug. II., mit Monogramm in dem kgl. Kupferstichkabinett Dresden. Fehlt Amüller. *P. IV.* 283, 197 Pyramus und Thisbe ist wohl von Claes; fehlt Amüller. *Wessely* 26, ein Ornamentblatt, das auch in *Wessely's* „Ornamentstich“, Blatt 178, sowie in *Guilmard*, „Les maitres ornementistes“ Paris 1881, Blatt 161, abgebildet ist, fehlt bei Amüller. *Weigel* erwähnt im Lagerkatalog eine Reihe von Claes, die *Passavant* und *Nagler* nach ihm anführen. Davon sind nur die drei Nummern 16475, 16476 (mit dem Mon. unten) und 16482 von Claes, die übrigen aber vom Meister S. Es sind also z. B. Amüller 62, 64—70 (*Weigel* 16483—90) irrtümlicherweise dem Claes zugeschrieben. Amüller 4 bei Claes beham kopirt: ein schöner Druck eines zweiten Zustands befindet sich in der Sammlung Fr. August II. Die Ecken der Platte sind abgesägt und sie ist jetzt achteckig; am Boden vorne Neuarbeiten. Amüller's 100 ist bei *Bartsch* X 133, 2 beschrieben, was er nicht angiebt. Auch bei Claes hat *Nagler* schon vor Amüller nicht weniger als 66 Blätter zu *Bartsch* hinzugefügt. Mit Obigen ist der Wert der Amüller'schen Verzeichnisse wohl zu Genüge beleuchtet. Man kann nur die Forderung wiederholen, dass Uebernennungen sich nicht in die Litteratur eindrängen sollen. Dem Ganzen setzt Amüller die Krone dadurch auf, dass er für das Büchlein von 64 Seiten, ohne Abbildungen, den unerhört hohen Preis von zwölf Mark verlangt.

HANS W. SINGER.

NEKROLOGE.

* *Karl Freiherr von Hasenauer*, der gefeierte Wiener Architekt, ist am 4. d. M., Abends 1/28 Uhr am Herzschlage plötzlich gestorben. Mit ihm scheidet nun auch der letzte jener bedeutenden Meister, denen das moderne Wien seine glänzende architektonische Physiognomie verdankt, unerwartet rasch aus dem Leben. Hasenauer war am 29. Juli 1833 in Wien geboren, stand somit im 61. Lebensjahre. Sein letztes Werk, das er unvollendet hinterlässt, ist der neue Flügel der Hofburg in Wien, der im verflossenen Jahre die Höhe des Abschlussgeschäftes erreichte.

— Am 10. Januar starb in Leipzig der Aquarellmaler *Karl Werover*, geboren zu Weimar am 4. Oktober 1808. Er besuchte unter Schorn die Leipziger Akademie; auf zahlreichen Reisen durch Südeuropa und die Mittelmeerländer

sammelte er zahlreiche Skizzen, die er nachher zu größeren Aquarellbildern verarbeitete. Er war bis in sein hohes Alter thätig, und seine Bilder haben mit dem zunehmenden Alter des Meisters nichts an ihrem künstlerischen Wert verloren. Er war Professor an der Akademie zu Leipzig, sowie Mitglied der Akademie zu Venedig und der Englischen Gesellschaft der Aquarellmaler.

* * *Der englische Bildhauer W. F. Woodington* ist am 27. Dezember v. J. in London 88 Jahre alt gestorben. Seine Hauptwerk sind das große Relief „Die Schlacht am Nil“ am Piedestal des Nelson-Denkmal auf dem Trafalgar Square, die Reliefs des Wellington-Denkmal in der St. Paulskirche und eine Statue Sir Joseph Paxton's im Krystallpalast.

PERSONALNACHRICHTEN.

* * *Dem Maler Frau; Goeth* und dem Architekten *Frau; Ehemann*, Lehrern an der königlichen Kunstschule in Berlin, und dem Maler *Norbart Schroell* in Frankfurt a. M. ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

* * *Der Maler Fritz; Kocher* in Düsseldorf ist zum Professor an der dortigen Kunstakademie ernannt worden. Zugleich wurde ihm die Führung der Direktorialgeschäfte in Gemeinschaft mit Prof. *P. Jaussen* übertragen.

* * *Die Centraldirectio'n des kaiserlichen archäologischen Instituts* hat zum Wiedereinnahme (9. Dezember) zu ordentlichen Mitgliedern des Instituts ernannt die Herren *r. Christ* in München und *Geffroy* in Roum, zu korrespondirenden Mitgliedern die Herren *Collignon* in Paris, *Pleyte* in Leiden und *Sittl* in Würzburg.

DENKMÄLER.

* * *Die Ausführung eines Denkmals für den verstorbenen Komponisten Gounod* in Paris ist dem Bildhauer *Antoinn Mercé* übertragen worden.

* * *Eine Baste des Doktors Guillaumin*, des Erfinders oder vielmehr des Erneuerers des nach ihm benannten Hinrichtungsinstrumentes, ist im Auftrage der französischen Regierung von dem Bildhauer *Henri Bonillon* in Marmor ausgeführt worden. Sie hat einen würdigen Platz in der Revolutionsgalerie des Museums in Versailles erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die Winterausstellung in der englischen Akademie der Künste. Die königliche Akademie hat am 1. Januar die 25. Winterausstellung von Werken der alten Meister sowie verstorbener englischer Künstler eröffnet, und ist es die Pflicht der Kritik und des Publikums, den Leitern für den außerordentlichen Erfolg Dank auszusprechen, der so viele Jahre schon ihre Bemühungen gekrönt hat. Winter auf Winter wird man genötigt, einzugestehen, dass England wohl das einzige Land in der Welt sein dürfte, welches so andauernd im stande ist, aus Privatgalerien regelmäßig eine derartige Sammlung schöner und teils unbekannter Werke fählich zusammenzubringen. Es ist natürlich nicht zu vermeiden und auch sogar nicht nachtheilig, wenn nach einer längeren Reihe von Jahren dies oder jenes bereits öffentlich ausgestellte Bild wieder zum Vorschein kommt. Hinsichtlich der alten Meister trifft dies indessen fast gar nicht zu, und in betref der verstorbenen englischen Maler ist höchstens der vierte Teil solcher Bilder früher ausgestellt worden. Nur die meisten Werke des verstorbenen Mr. John Pettie sind hinlänglich bekannt, da derselbe als Akademiker die

Ausstellung regelmäßig zu besichtigen pflegte. In der englischen Abteilung sind Reynolds, Gainsborough und Turner besser vertreten, als dies seit langen Jahren der Fall war. Der Saal der Niederländer ist besonders schön, und namentlich anziehend durch Werke von Rubens, Peter de Hooch, Jan Steen und Hobbema. Das prachtvolle Bild des Dogen Spinola von van Dyck, welches hier zuerst vor etwa 15 Jahren gesehen, aber von Wilkie bereits vor einem halben Jahrhundert als das Meisterwerk des Künstlers aus seiner gemischten Periode erkannt wurde, wird heute abermals mit Recht bewundert. Von den frühen vlinischen Malern sandte Lord Northbrook mehrere Juwelen, und es befinden sich gleichfalls genug gute italienische Bilder auf der Ausstellung, ein Umstand, der uns so sehr anerkannt worden muss, da die „New Gallery“ gleichzeitig eine Sonderausstellung italienischer Kunstwerke zur Schau bringt. — Wie oben hervorgehoben, sind die Werke Reynolds' und Gainsborough's auf der diesjährigen Ausstellung in seltener Anzahl und Qualität vertreten. Wer diese beiden Malerheroen Englands wirklich kennen lernen und studiren will, der findet in diesem Winter dazu die beste Gelegenheit. Durch Richard Mather's „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ gewinnen gerade beide Künstler auch ein hervorragendes Interesse für Deutschland und seine augenblickliche Kunstbewegung, denn mit Recht führt der Verfasser die ersten Anfänge der modernen Kunst auf jene Periode in England zurück. Besonders schön und treffend stellt Mather die künstlerische Art Reynolds' und Gainsborough's gegenüber und enthüllt uns auf diese Weise ihr eigentliches Wesen, wie es bisher nicht gelungen war. — Dem Direktor der Akademie, Mr. Borsley, ist es geglückt, von Reynolds neue Werke ersten Ranges zu vereinigen. Unter diesen zeichnen sich zwei Porträts in ganzer Figur, aus dem Besitz Lord Burton's, aus: „Lady Sunderlin“ und „Lady Romney“. Erstere wurde 1788 gemalt, als die Laufbahn des Meisters sich ihrem Ende näherte. Aber trotzdem finden wir kein Zeichen der Schwäche in diesem Bilde, und haben wir auch keinen Grund, ein Nachlassen der Kräfte des Meisters zu vermuten, denn aus dem Jahre 1788 stammt gleichfalls von ihm der beste Porträtkopf, den er vielleicht jemals hervorbrachte. Es ist dies „Mrs. Braddy“, ein Kunstwerk, welches Lady Wallace im vorigen Jahre der Ausstellung geliehen hatte, und das sich ebenso durch vorzügliche Technik und Ausführung wie durch die wunderbare Erhaltung der Farben auszeichnet. „Lady Romney“ wurde im Jahre 1787 gemalt, und obgleich sie selbst eine sehr anziehende Persönlichkeit ist, so liegt doch ein großer Teil des Reizes in der Landschaft des Bildes. Beide Werke sind verhältnismäßig unbekannt, da sie zu Lebzeiten Reynolds' nicht durch den Kupferstich vervielfältigt wurden. Ein Teil der Kenner Reynolds' giebt indessen dem Porträt von „Mrs. Carnarvon“, im Besitz von Lady Wallace, den Preis auf der Ausstellung, obgleich von anderer Seite die etwas künstlerische Komposition getadelt wird. Jedenfalls erregte dies Bild im Jahre 1778 das größte Aufsehen in England, so dass sofort nach dem Erscheinen ein ausgezeichnetes Blatt nach demselben von J. R. Smith in Mezzotintomanier herauskam. Mr. Charles Wertheimer sandte der Ausstellung von des Meisters Hand „Mrs. Powys und ihr Kind“. In dem Tagebuche Reynolds' findet sich aus dem Jahre 1778 die Bemerkung: „Mrs. Powys für sich und ihre Tochter 112 £.“ Selbst Reynolds, der schon damals eine ziemlich hohe Meinung seines Wertes und über seine Unsterblichkeit besaß, würde sich wundern, wenn er vernehmen könnte, dass dies Bild heute 10000 £ wert ist. Endlich ist noch von beson-

derer Bedeutung das von Sir Charles Tennant geliehene Bild „Ein Knabe mit Weintrauben“, weil es ein wohlgehaltenes und sehr charakteristisches Beispiel aus der mittleren Periode von Reynolds, aus dem Jahre 1776, darstellt. — Die Werke von Gainsborough sind seltener, als die seines großen Rivalen, und ist es deshalb bemerkenswert, dass diesmal 6 bisher nicht ausgestellte Bilder von der Hand dieses Meisters besichtigt werden können. Unter den Beiträgen für die Ausstellung zeichnet sich wiederum Lady Wallace aus, welche „Mrs. Robinson“ und das bisher völlig unbekannt Bild „Miss Haverfield“ der Öffentlichkeit übergab. Das Sujet bildet ein kleines Mädchen, welches sich mit dem Anzuge ihrer Mutter zu verkleiden sucht, und ist dies Werk deshalb von außergewöhnlichem Interesse, da hier Gainsborough versucht, das berühmte und vielfach gestochene Bild von Reynolds „Lady Caroline Montagu“ noch zu überbieten. Die Korporation der Stadt Abington bot das Bildnis der Königin Charlotte. — Der dritte der großen Porträtmaler jener Zeitperache, Romney, ist nur durch zwei Gemälde vertreten, die indessen nicht zu seinen besten Arbeiten gehören. — Den eigentlichen Glanzpunkt der Ausstellung bilden zehn untadelhafte Werke von Turner. In der künstlerischen Thätigkeit dieses berühmten und eigenartigen Malers der englischen Schule, dessen Gebiet besonders die historische Landschaft war, lassen sich drei Perioden unterscheiden. In der ersten ist er glücklicher Nachahmer Claude Lorrain's auf dem Gebiet der idealen Landschaft, wie z. B. in dem Bilde „Die Gründung Karthagos durch Dido“. Dann kommt in der zweiten Epoche seine Eigenart zum Vorschein, welche einen breiten, freien Vortrag mit der Entwickelung der ganzen Macht, die in der Farbe liegt, vereinigt. In der dritten Periode sind die Kräfte der Farbe überspannt, die Einbildungskraft erhitzt, seltsame Effekte werden gesucht, der Vortrag ist allzu kühl, pastos, nachlässig und skizzenhaft. In der Komposition und Erfindung, im Reichtum der Motive ist Turner stets ausgezeichnet, wo ihn nicht die Lust an Farbeffekten zu Sonderbarkeiten treibt. In den letzten Jahren, könnte man sagen, ist Turner etwas aus der Mode gekommen, wenn dieser Ausdruck für einen so bedeutenden Maler nicht zu hart wäre. In der Ansicht des Publikums und der Kritik hat vielmehr eine natürliche Reaktion gegen die überschwengliche Lobeserhebungen des Kritikers Ruskin in Bezug auf Turner jenes Resultat hervorgerufen. Hauptsächlich unter dem Einfluss der französischen Schule wurden Constable und Crome, im Gegensatz zu Turner, erhöht. Jedenfalls aber hat kein englischer Landschaftler es so wie Turner verstanden, durch die Meisterchaft seines Pinsels einen magischen Zauberreiz über seine Werke auszuüben.

Regelmäßige Kunstausstellungen in Venedig. Man schreibt aus Venedig: Anlässlich des Festes der silbernen Hochzeit, welches das italienische Königspaar im April vorigen Jahres feierte, beschloss das Municipium von Venedig, einen Preis von 10000 Lire zu stiften, welcher auf einer jedes zweite Jahr dazselbst zu veranstaltenden Kunstausstellung zur Verteilung gelangen soll. Die Sparkasse, die Provinzverwaltung und die Regierung haben für den gleichen Zweck je 5000 Lire gestiftet. Im April 1895 soll bereits die erste derartige Kunstausstellung in Venedig stattfinden, im allgemeinen allerdings nur für die heimischen Kunstkräfte zugänglich; doch wird die Ausstellung auch eine für die Künstler aller Länder bestimmte Abteilung enthalten.

(N. Fr. Presse.)

A. R. Die zweite Ausstellung der Manchester „24“ bei Edward Schulte in Berlin, die am 31. Dezember v. J. er-

öffnet worden ist, bietet bei weitem nicht mehr das Interesse, das die erste Ausstellung dieses aus einer zufälligen Kaffeehausgesellschaft erwachsenen Bundes vor Jahresfrist an derselben Stelle hervorgerufen hat. Damals nahm man die Ausstellung der „24“ als eine Art Manifest der Münchener „Modernen“, obwohl nicht alle Mitglieder der Vereinigung auf die Fahne des Naturalismus oder des Impressionismus geschworen hatten. Nach der geschlossenen Massenausstellung der Münchener Sezessionisten im vorigen Sommer und nach den einzelnen Vorführungen der Kunsthändler wirkt aber diese zweite Ausstellung der „24“ etwa wie „amoutarde après diner“, um so mehr, als die Herren sich keine große Mühe gegeben haben, die Thaten des Sommers nach irgend einer Richtung zu übertreffen. Und die Hetze unserer Kunstausstellungen bringt es doch einmal mit sich, dass aus einer vernünftigen Entwicklung von Schritt zu Schritt ein wildes Wettrennen geworden ist. Was uns die Extremsten unter den „24“, die übrigens nicht durchweg dieselben sind wie die Teilnehmer der ersten Ausstellung, was uns *Julius Eder*, *Matthias Bauer*, *Beno Becker*, *Hans Borchardt*, *Hans Obbe*, *Hubert von Heyden* und *Charles Vetter* an Bildnissen, Landschaften, Innenräumen, Studien und „Eindrücken“ jeglicher Art geboten haben, sind nur schwache Reflexe jener Arbeiten, die diese jungen Revolutionäre zu gefährdeten „Schreckenswännern“ jeder Ausstellung gemacht haben. Man wird allmählich auch gegen die ärgsten Barbarismen in der Kunst wie z. B. gegen die dick wie mit dem Spachtel hingestrichenen Bildnisse Borchardt's oder die Landschaften Vetter's und Obbe's, abgestumpft und gleichgültig, wenn sie immer wieder in der sich gleich bleibenden Vereinigung von Stumpfheit und Präntension vor uns treten. Man wartet und wartet auf die große That, und statt ihrer bekommt man unablässig die unständlichsten und pedantischsten Vorbereitungen aufgesetzt, die eigentlich über die Wände der Werkstätten nicht hinaus sollten, oder, was noch beklagenswerter ist, Rückschritte von Künstlern, auf deren Entwicklung im Sinne einer wirklichen Erweiterung der modernen Darstellungsmittel man große Hoffnungen gesetzt hatte. *Josef Bloch*, *Albert Keller*, *Hugo von Huberman*, *Friedrich Fehr*, *Gottfried Kuhl* und *Ludwig Dill* sollten ihren guten Ruf nicht durch solche Nichtigkeiten aufs Spiel setzen, wie sie sie als Mitglieder der „24“ ausgestellt haben. Insbesondere sind die Lichtstudien von Bloch, von Lampenlicht erhellte Innenräume mit Figuren, Experimente, die hinter seinen früheren ähnlicher Art weit zurückbleiben, sowohl in der malerischen Technik als auch in der Tiefe und Energie der Charakteristik. Eine weit erfreulichere, vornehmer und koloristisch anziehender behandelte Lichtstudie bietet *Reinhold Lepsius* in der Bildnisgruppe dreier Geschwister, eines jungen Mädchens und zweier Jünglinge, die, vom grellen Sonnenlichte eines Sommervormittags umflutet, auf der Veranda eines Landhauses sitzen. Drei Damenbildnisse von *Ernst Oppler* und vollends zwei Halbfiguren hübscher junger Mädchen bei der Arbeit, einer Stickerin und einer Blumenmacherin, von *Charles Fred. Ulrich* gehören zu der Gattung jener Bilder, die von den „Modernen“ aufs äußerste perhorresziert werden, weil sie etwas auf schöne Linien, hübsche Gesichter und schönen Ton geben. Um solche Bilder auf den Markt zu bringen, bedarf es eigentlich keiner geschlossenen Künstlerzirkel. Eine erfreuliche Überraschung bereitet auch *Fritz von Uhle* mit einer neuen Fassung der Legende vom jungen Tobias. Diesmal ist der blinde Greis ein alter Gärtner oder Landmann, in der Arbeitstracht unserer Zeit, der sich, zur Seite die treue Lebensgefährtin, an einem Baume seines Obstgartens bält, während der junge Sohn unter dem Geleite des Engels

von dannen zieht. Der schlichte Vorgang ist ebenso schlicht, mit wahrer Empfindung, ohne das aufdringliche Virtuositentum des modernen Naturalismus, der das Motiv nur als Vorwand für seine Farbeindrücke und Lichtstudien braucht, wiedergegeben. Die beiden Bildhauer der Vereinigung, *Hugo Kaufmann* und *Radolf Meison*, sind mit zwei sorgsam durchgeführten Aktstudien vertreten, jener mit der grün bronzierten Gipsfigur eines nackten Steinwerfers, dieser mit der straff aufgerichteten Figur eines muskulösen, dunkelbraunen Afrikaners, der in der vollen Farbigkeit des Lebens vor uns erscheint. — Von dem übrigen Inhalt der Schulte'schen Januarausstellung sind noch zwei Sammelausstellungen besonders bemerkenswert: 14 Gouachemalereien und Studien von dem in Halle a. S. lebenden Architektur- und Landschaftsmaler *Adolf Manchen*, der die Motive zu diesen plastisch und malerisch gleich wirksamen Bildern zumeist dem Königssee und seiner Umgebung und dem romantischen Kirchhof von St. Peter in Salzburg entnommen hat, und 21 Aquarelle von *C. Strathmann*, einem Karikaturenzeichner, der im vorigen Jahre bei den Münchener Sezessionisten ausgestellt hat, dort aber, wie es scheint, von einigen ernst genommen worden ist. Er will offenbar die Auswüchse des modernen Lebens und der modernen Kunst verspotten, den Japonismus, den Symbolismus, das Gigerltum u. a., freilich ohne dass er übermäßig geistreich oder drastisch wäre. Da weiß Oberländer in den „Fliegenden Blättern“ diese Dinge dem auch ganz anders anzufassen und ihnen mit einem Humor zu Leibe zu gehen, vor dem auch das scheinbar tiefstinnigste in Plunder zusammenfällt.

Düsseldorf. Die Ausstellung des Künstlerklubs St. Lucas in den beiden oberen Räumen von Ed. Schulte's Salon wurde am 10. Dez. eröffnet. Sie bietet, wie gewöhnlich, des Guten manches, des Minderen indessen etwas mehr als im vorigen Jahre. Eigentümlich zeigt sich auch hier die Mischung des gereiften, zur Klarheit durchgeführten Naturalismus mit der neu und unfertig daneben auftauchenden Symbolik. Dort sichere Errungenschaften, hier tappende, mehr oder minder glückliche Versuche. An *Arthur Kampf* zeigt sich der Einfluss der neuen Strömung in dem „Todeskuß“: eine sterbende Arbeiterfrau wird von dem hinter ihr stehenden Knochenmann geküßt, der neben ihr sitzende Mann hält ein Wickelkind im Schoße; das geschieht außerhalb der Wohnung auf einer Bank, mit dem Ausblick auf freies Feld, wodurch eine eigenartige Wirkung erzielt werden soll. Befreunden konnten wir uns mit dem Ganzen nicht, trotz des besten Willens unsererseits und mancher „Tüchtigkeit im figürlichen Teil des Bildes. Ebenso wenig wollte uns „Das Kosakenopfer“ gefallen. Die im Vordergrund liegenden Leichen stoßen so ab und hinterlassen, ohne zu ergreifen, nur einen widerwärtigen Eindruck. Vergleichens muss, wenn in der Kunst dargestellt, von solch überwältigender Wirkung sein, dass man ob der Genialität den Gegenstand verzeiht, dass man erschüttert wird. Darin kann allein seine Berechtigung liegen und das eben fehlt hier. Ganz der tüchtige Künstler ist Kampf in seinen Porträts und Skizzen, besonders aber in den Radierungen und Zeichnungen. Die drei Arbeiter, welche eine Straße pflastern, sind vortrefflich beobachtet. Dasselbe Blatt ist auch in dem neuen Album „Unsere Kunst“ reproduziert. Neben Kampf kann sich nur *Jensberg* in den Radierungen messen, wie er auch in seinen verschiedenen Ölbildern trotz skizzenhafter Behandlung immerhin eine Wirkung und einen sonoren koloristischen Klang zu erreichen weiß. Die von *Gerhard Janssen* ausgestellten drei humoristischen Porträtskizzen sind nicht ohne Auffassung und Talent gut gezeichnet und

charakterist, wenn auch manchmal karikiert. Einiges erinnert an die Pinselführung des Franz Hals. Entschieden nicht auf der Höhe ist diesmal *Eugen Kampf*. Die verschiedenen landschaftlichen Stücke sind herzlich unbedeutend, kaum das Mittelmäßige erreichend. *Lieseung, Wendling, Zimmermann* bringen auch nichts diesmal, was über das Gewohnte hinausgeht. Interessant ist dagegen *H. Hermanns*, der sowohl Holländisches als auch Italienisches, meistens Studien, bringt. Das größere Bild ist nicht recht einheitlich und gefüllt weniger (Abendstimmung, Amsterdam), aber die Skizzen aus Neapel und Umgegend haben etwas Frisches, Farben- und Lichtfrohes. Ein äußerst toniges und stimmungsvolles Kircheninterieur fiel uns auf. Es ist unter allen wohl das feinste und künstlerischste Blättchen. *Heule* ist diesmal im großen Maße etwas flau, das kleinere: „Mondaufgang in den Feldern“ ist tief und kräftiger empfunden. Als pièce de résistance kann *Rehbold's* „Waldesrast“ gelten. Der Künstler hat sich hier zusammengenommen und etwas Hervorragendes geleistet. Mitten in einem Waldhain steht ein erschöpfter Gaul mit einem Kürassier, dem die Spuren des scharfen Rittes deutlich im Gesicht zu lesen sind. Er lässt das Pferd trinken und hat den schweren Helm abgenommen. Das hellste Sonnenlicht flutet hernieder durch das hellgrüne und silbergraue Laub, auf das schwarze Pferd und die weiße Uniform und Silberüstung des Reiters, auf das fließende seichte Wasser, auf Zweig und Stein; alles ist von einem blendenden Glanz überzogen; dazu das Gefühl der Einsamkeit. Ein Kunstwerk von seltener Kraft, dem es bei allem Spezialstudium (des Lichtes) doch nicht an einheitlicher Wirkung und poetischer Empfindung mangelt. Sieht man dasselbe in einiger Entfernung, so glaubt man „durch die Wand“ in die Natur hinein sehen zu können. Das Bild hat einen bleibenden Wert und dürfte noch Aufsehen erregen. Neben diesem Stück kommt wenig mehr in Betracht. — Noch einen Blick auf die eben von der Münchener Ausstellung angekommene Kollektion, welche in der Kunsthalle ausgestellt ist. Es sind die Gemälde, welche für die neue Pinakothek angekauft wurden. Eine bunte Auswahl von allen Richtungen, und das ist gut und giebt interessante Vergleiche. Neben Ribault's „Kaukasus“ hängt Stück's „Sünde“, neben Favretto's „Venezianer Kunsthändler“ eine feingedachte „Mühle“ von Emil Jakob Schindler. Gleich gedachte Wats und Knopf. Was lehrt diese treffliche Auswahl von Kunstwerken? Dass der Künstler das Bild malt, nicht die Richtung! —m.

A. L. Die diesjährige *Winterausstellung im Künstlerhaus in Budapest* führt sich, im Arrangement recht gefällig, in der Qualität dem künstlerischen Ergebnis der früheren Jahre gleich, mit 113 Nummern ein. Aus der großen Zahl der besser vertretene Ausländer sind *Nova, Elio, Rotta, Zeyos, Südbald, Bortino, Vinagra, Portaco, Verstraete, Conzans, Richar, Helsted, Fiele, Stück, Norvona, Meshay* und *Sizniensky* zu nennen. *Walter Fieb* — hier alljährlich gern gesehen — holte mit seinem dreiteiligen Bilde aus dem Vaterrum in Konkurrenz mit seinen sympathischen, ersten „Singenden Mädchen“ die goldene Medaille für ausländische Künstler, und *Hermann Viehöf's* „Das Elend des Lebens“ — das Entzücken der hiesigen jüngeren Künstlerschar — die zweite Medaille. *Südbald's* „Morgenröte“ wurde für das Nationalmuseum angekauft. Vom größten der heimischen Künstler — von *Munkowsky* — bringt die Ausstellung ein älteres, nachgedanktes Bild aus seiner besten Zeit von ergreifender Charakteristik die Charpieputzfrauen, und *Altmeyer Lot*: stellt drei Porträtfelder aus, die, wiewohl stilfremd und voll Poesie, über die Realen den Sieg

davontragen. Im Porträt versuchen sich gar viele, wie sonst so auch diesmal. Eleganz ist die bereits von Vorjahre her bekannte Fremngestalt von *Ferraris*, von verblüffender Ähnlichkeit das Porträt des populärsten Agai von *Bihari*, sorgfältig sind die heißen Kunststücke von *Busch*, fein in Farbenempfindung und im Tone diejenigen von *Boidi*; und von erstem Streben zeugend dasjenige seines Lehrers *Liezenmayer*, von *Lischi*. — In dem Bestreben, auf dem Kunstmarkte konkurrenzfähig zu sein, rivalisirt die sich kräftigende Schar junger und jüngerer Künstler; die ständigen Repräsentanten des orientalischen Genres, *Eisenhut* und *Tornai*, diejenigen des nationalen und Salongenes, *Margitay, Hillösy, Herd, Skotzky, Nadler, Hulni* u. m. a. Einige wollen mehr als das, und dem aufmerksamen Beobachter taucht manches ernste Streben (*Girvanah* und *Rati*) blitzartig, manches sich rapid kräftigende Talent (*Pap*) auf. Die für ungarische Künstler bestimmte Goldmedaille wurde unserem besten Landschaftler *Ibela Spányi* zuerkannt. Und die Jury bekundete ein gerechtes Urteil, wenn sie *Bihari* die vom Vorjahre noch zur Verfügung stehende Goldmedaille („Sein Lieblingslied“) und *Pap* den Tausendguldenpreis der Gesellschaft („Nach Bosnien“) zuerteilte. Den zum erstenmal zur Verteilung gelangten Károlyi-Preis von eintausend Gulden erhielt die Skulptur *Georg Vastagh's* „Der Kameltreiber“. Von den Skulpturen ist ferner das Gipsmodell eines Grabdenkmals von *Donath* sehr bemerkenswert: eine Parze mit ausgebreiteten Armen den Lebensfaden zerreißend auf einem Kreuze!

Fr. Der Landesausschuss von Oberösterreich hat einen Katalog der kleinen *Landesgalerie in Linz* herausgegeben, der von dem wohlunterrichteten Kunstfreunde und Schriftsteller *Ferdinand Siegmund* verfasst ist. Verzeichnet werden 51 Gemälde und einige Aquarelle und Stiche. Unter den alten Gemälden sind die wertvollsten ein überaus feiner *Gerrit Dou* mit einem betenden Eremiten bei Laternenlicht, ein gutes signirtes Bild von *Jan van Housness* und ein glattes, trefflich durchgebildetes kleines Bildnis von dem seltenen *Thomas van der Wilt*. Unter den modernen dürfte ein großes Breitbild von *Hermann Merius* mit einer felsigen Küste das bedeutendste sein. Eine reichliche Anzahl von Phototypien ist dem sorgfältig gearbeiteten kleinen Verzeichnisse beigegeben.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

5) Der Verein *Berliner Künstler* hat in seiner Sitzung vom 9. Januar seinen bisherigen Vorsitzenden *A. v. Werner* mit großer Majorität wiedergewählt. Nur sechs Stimmen von 150 waren zersplittert. Freilich ist in Betracht zu ziehen, dass der Verein 455 Mitglieder zählt. Nach dem vom Säckelmeister E. Körner erstatteten Kassenbericht hat sich das Vermögen des Vereins im verflossenen Jahre um etwa 20 000 M. vermehrt.

VERMISCHTES.

Für das deutsche Künstlerhaus in Rom, dessen Begründung jetzt, wie es scheint, ernstlich beabsichtigt wird, ist als Platz das ein Kilometer lange Gelände der Villa Strohl-Fern vor Porta del popolo in Aussicht genommen worden. Der Ort ist für Künstler- und Studienzwecke trefflich geeignet. Es soll ein einfacher Nutzbau werden, durchaus angepasst an die Bedürfnisse des Kunststudiums, aber ohne unnötigen, kostspieligen Aufwand. Unabhängig von jeder Künstlerkorporation soll es von einem eigenen Verwaltung-

beamten geleitet werden, der unmittelbar dem preussischen Kultusministerium unterstellt sein wird.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Am 22. Januar und den folgenden Tagen kommt im Auktionssaal für Kunstsachen eine Sammlung meist moderner Gemälde aus dem Nachlasse des verstorbenen Herrn Captain Bridge und außerdem Antiquitäten und Arbeiten des Kunstgewerbes aller Zeiten zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen.

Wien. In der unter Leitung des Kunsthändlers *H. O. Mielcke* stattgehabten Versteigerung der Kunstsammlung Herrmann Sax wurden unter anderen nachstehende Preise erzielt: Kat.-Nr. 3 Gentile Bellini fl. 4500, Kat.-Nr. 6 Vitt. Carpaccio fl. 14 400, Kat.-Nr. 7 Deutscher Meister, 16. Jahrh. fl. 1250, Kat.-Nr. 9 Niederdeutscher Meister, 16. Jahrh. fl. 2300, Kat.-Nr. 14 Florent. Schule, 15. Jahrh. fl. 1000, Kat.-Nr. 15 Raffaellino del Garbo fl. 4550, Kat.-Nr. 16 Ital. Schule, 15. Jahrh. fl. 4200, Kat.-Nr. 36 Dav. Ryckaert fl. 800, Kat.-Nr. 40 Verrocchio fl. 1300, Kat.-Nr. 50 Gobelin fl. 920, Kat.-Nr. 51 Gobelin fl. 800, Kat.-Nr. 56 Gobelin fl. 2060, Kat.-Nr. 90 Kassetta aus Holz fl. 755, Kat.-Nr. 112 Reliquiar fl. 4200, Kat.-Nr. 113 Gruppe aus Elfenbein fl. 1100, Kat.-Nr. 119 Diptychon aus Elfenbein fl. 1820, Kat.-Nr. 170 Becher aus Cocossuss fl. 500, Kat.-Nr. 209 Kreuz aus Elfenbein fl. 550, Kat.-Nr. 257 Merkurstatuette aus Bronze fl. 700. Gesamterlös fl. 84000.

ENTGEGNUNG.

Die in der „Kunstchronik“ vom 28. Dezember 1893 erschienene Anzeige einer von mir bevorzuleten Publikation kann ich nicht unbeantwortet lassen, damit der Verleger, welcher auch sonst Mühe und Kosten zur Förderung der elsässischen Kunstgeschichte aufgewandt hat, nicht durch eine irreführende Recension geschädigt werde. Die Recension lässt mich den Unsinn sagen: „sie (die Bilder) sind von einer (Murner's) Hand gezeichnet, wie die Übereinstimmung der Tinte und der Züge zeigt.“ Bei mir steht „seiner“; und vorher habe ich bemerkt: „die Handschrift ist von der wohlbekannten Hand des . . . Murner geschrieben.“ Diese Bemerkung wird jeder Sachverständige für durchaus richtig halten. Wenn nun der Augenschein ergibt, dass auf den Bildern Tinte, Schnitt und Führung der Feder völlig mit der Schrift übereinstimmt, so wird man den Schreiber auch für den Zeichner ansehen müssen. Diesche Ansicht hat Prof. Delio in den Gött. gel. Anz. 1892, S. 929, ausgesprochen. Der Recensent verwandelt sich mit spaffballen Worten über die Kürze meines Vorworts. An dessen Schluss steht: „Eingehend werde ich darüber im Jahrbuch des Vogesenklubs, Bd. IX, handeln.“ Dieser Band ist inzwischen erschienen und der Recensent wird jetzt wohl einsehen, dass ich mich genauer mit den Handschriften beschäftigt habe. Die Frage, ob und welche Vorlagen Murner benutzt habe, kann ich auch jetzt nicht befriedigend lösen. Mögen sich Kunsthistoriker von Fach damit befassen: sie werden in den photographischen Nachbildungen des Herrn Gerschel nicht Gerschel, wie der Recensent schreibt, ein willkommenes Hilfsmittel finden.

Strasbourg, 30. Dezember 1893.

E. MARTIN.

ERWIDERUNG.

„Durch den unerwarteten Tod Hubert Janitschek's ist das Vorwort, welches er zu Ihner und Herrn v. Térey's Re-

gisterarbeit schreiben wollte, angeschrieben geblieben. Wünschen Sie selbst ein kurzes Vorwort Ihrem Register voranzustellen, so bitten wir um gefl. Einsendung desselben.“ Ich bin dieser Aufforderung, die am 21. Juli 1893 die Union, Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart, an mich richtete, gern nachgekommen, weil Prof. Janitschek öfters mit mir in Leipzig über die Notwendigkeit und den Inhalt einer Einführung zum Register des Repertoriums gesprochen hatte. Diese Einführung ganz im Sinne Janitschek's geschrieben zu haben, bin ich mir bewusst; Zeugen, die meinen Unterredungen mit Janitschek beiwohnten, können es bestätigen.

Wenn Herr Dr. v. Térey von einer Geschichte der Entstehung des Registers spricht, die ich in dem Vorwort gegeben haben soll, so halte ich für meinen Teil das Register für keine so wichtige wissenschaftliche „Haupt- und Staatsaktion“, dass es zu seinem Gebrauch — nur dazu ist das Vorwort geschrieben — einer Entstehungsgeschichte bedürfte. Wenn ich schreibe: „ursprünglich war das Register in Abteilungen für je sieben Bände geplant“ — ein Sätzchen, das Herrn Dr. v. Térey zur Entdeckung der angeblichen „Entstehungsgeschichte“ verführt zu haben scheint — so wird jeder unbefangene Leser, der die nächsten Sätze liest, einsehen, dass ich die Worte schrieb, um die Unregelmäßigkeit der Teile, das Hinzukommen des dritten Teiles zu erklären. Herr Dr. von Térey hat in dem Eifer, sich seinen Anteil an dem Register zu wahren, den ich ihm, wie ein aufmerksames Lesen des Vorwortes zeigt, durchaus nicht schuldäre, zu sagen vergessen, dass ich mich zur Mitarbeiterschaft am Register schon bereit erklärt hatte, als wir gemeinsam Prof. Janitschek besuchten, um mit ihm endgültig die Anlage des Registers zu besprechen. Dass der Verlag des Repertoriums Herrn Dr. von Térey, zu dem sich meine persönlichen Beziehungen unterdessen völlig geändert hatten, nicht das gesamte Register vor der Veröffentlichung vorlegte, ist nicht meine Schuld.

Der Beurteilung meiner Fachgenossen, der Herr Dr. von Térey mein „Vorgehen“ überlässt, sehe ich ruhigen Herzens entgegen. Ich bemerke nur noch, dass ich nie mehr, weder in dieser noch in irgend welcher anderen Angelegenheit, meine Zeit für die Beantwortung einer „Erklärung“ des Herrn Dr. von Térey verschwenden werde.

Bad Georghenthal bei Gotha, Ende Dezember 1893.

DR. KARL KOETSCHAU.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1893. Nr. 26.

Edmund Harburger. Von G. Fuchs. — Die kunstliche Ausschmückung des Leipziger Buchhandlungshauses. H. Von W. Donges.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1893. Nr. 6.

Ein Schreinsalt des 17. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Von H. Boscch. — Schloss Löwenbrunn. Von H. Boscch. — Ein Bieter-Kobolzer'sches Allianzwappen. Von H. Boscch.

Christliches Kunstblatt, 1893. Heft 12.

Donatello. Von K. Brunn. — Jesus ein Baumeister?

Die Kunst für Alle, 1893/94. Heft 8.

Raffaels sibyllische Madonna (Fortsetzung). Von K. Wormann. — Den „Elegenden Blättern“ zu ihrem hundertsten Bande. Von W. Herbig.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 439. 1. Jan. 1894.

Germain Pilon. I. Von L. Palustre. — L'origine et les caractères de l'art gallo-romain. H. Von S. Reinach. — La peinture orientale. Von A. Renan. — L'exposition d'art musulman. H. Von G. Martye. — Le Musée du Prado: Rubens et le XVIIIème siècle. Von H. Blymaus.

L'Art. Nr. 711. 1. Januar 1894.

Aimé G. de Lemoine. Von E. Michel. — Les collections d'instruments de musique aux XVI, XVII, XVIII, siècles. Von E. de Briquerville. — Les Verdiers de Bernard Van Orley. Von A. Wauters. — De l'authenticité de quelques pastels du musée Maurice-Quentin de la Tour. Von A. Patron.

Gegründet 1770.	Kunsthandlung und Kunstantiquariat	Gegründet 1770.
ARTARIA & Co.		
WIEN I., KOHLMARKT No. 9.		
➔ Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc. ➔		
Alle und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.		
➔ Adressenanfrage behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions- Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.		

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

Zu verkaufen

72 Blatt **Tierbilder**, gestochen von **Joh. El. Ridinger**, durch **Bertold**, Leipzig, Mozartstr. 9, IV.

Dr. Gütner's Restaurator Fichus.
In drei einwärts Gewölbten vorwärts.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Verlag von **ARTUR SEEMANN**
in LEIPZIG.

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen
von

Dr. Karl Heinemann.

= **Vierte verbesserte Auflage.** =
26 Bogen gr. 8. reich illustriert, mit
Sonderblättern u. vier Heliogravüren.
Preis M. 6.50, geb. in Lwd. M. 8.—,
eleg. in Halbfranz geb. M. 9.—.

Schönstes Geschenk f. j. Mädchen,
namentlich für Confirmationen.

Der Beruf der Jungfrau.

Eine Mitgabe für Töchter bei
ihrem Eintritt ins Leben
von **Henriette Davidis.**

13. Auflage.

Fein geb. mit Goldschn. 3 M. 30 Pf.

Verlag der Arbeitstube
Eugen Fiwstmyer in Leipzig.

Verlag von **ARTUR SEEMANN** in **LEIPZIG.**

Kulturbilder aus dem klassischen Altertume.

Band I.

Handel und Verkehr der wichtigsten Völker des
Mittelmeeres im Altertume. Von **Dr. W. Richter.**

Band II.

Die Spiele der Griechen und Römer. Von **Dr. W. Richter.**

Band III.

Die religiösen Gebräuche der Griechen und Römer.
Von **Prof. Dr. Otto Seemann.**

Band IV.

Das Kriegswesen der Alten. Von **Dr. W. Fickelscherer.**

Band V.

Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und
Römer. Von **Dr. Richard Opitz.**

Sobald erschienen Band VI.

Das häusliche Leben der Griechen und Römer.
Von **Dr. Richard Opitz.**

Jeder Band ist reich illustriert.

Preis pro Band gebund. 3 Mk. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Verlag von **Artur Seemann** in **Leipzig.**

Kulturhistorischer Bilderatlas.

I. ALTERTUM

bearbeitet von

Prof. Th. Schreiber.

Mit einem ausführlichen Textbuche M. 12.—,
gebunden M. 15.—.

II. MITTELALTER

bearbeitet von

Dr. A. Essenwein

1. Direktor des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

120 Tafeln mit Textbuch Preis M. 10.—,
gebunden M. 12.50.

Inhalt: Aus der städtischen Galerie zu Bamberg. Von **Th. v. Frimmel** — **E. Amüller**, Les petits maîtres allemands II. — **K. v. Hasenauer** †; **K. Werner** †; **W. F. Woodington** † — **F. Goethe**; **F. Ehemann**; **N. Schroell**; **F. Roeder**; **v. Christ**; **Geffroy**; **Collignon**; **Pleyte**; **Sittl** — Denkmal für Gnomon in Paris; Büste für Dr. Guillon in Versailles. — Die Winterausstellung in der englischen Akademie der Kunst; Regelmäßige Kunstaustellungen in Venedig; Die zweite Ausstellung der Münchener „24“ in Berlin; Die Ausstellung des Künstlerklubs St. Lukas in Düsseldorf; Winterausstellung im Künstlerhaus in Budapest; Die Landesgalerie in Luzern — Verein Berliner Künstler — Das deutsche Künstlerhaus in Rom — Kunstankunft in Frankfurt a. M.; Ertrag der Versteigerung der Sammlung Sax in Wien. — Entgegnung; Erwiderung. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Institutes interessirten deutschen und mit der deutschen Wissenschaft eng verbundenen Staaten wenden können mit der Bitte, dasselbe zu subventioniren.

Zur Förderung dieser Angelegenheit hat der Kongress ein aus fünfzehn Mitgliedern bestehendes Komitee gewählt und mit der Leitung der Geschäfte Herrn Prof. Dr. Max Georg Zimmermann beauftragt, welcher mit den Herren Konservator Adolf Bayersdorfer und Prof. Dr. August Schmarsow den geschäftsführenden Ausschuss des Komitees bildet.

Zuwendungen an Geld nimmt das Bankhaus *Mendelssohn & Co.* in *Berlin*. an Studienmaterial die Verlagsbuchhandlung von *E. A. Seemann* in *Leipzig* entgegen. Einzeichnungen zu jährlichen Beiträgen und alle das Institut betreffenden Korrespondenzen sind an Herrn Prof. Dr. *M. G. Zimmermann* unter der Adresse des genannten Bankhauses zu richten.

Über die eingelaufenen Beiträge wird in der „Kunstchronik“ quittirt werden.

Ad. Bayersdorfer, Konservator, *München*. *Gustav von Dezzoll*, Konservator, *München*. Geh. Rat Dr. *Wilhelm Bobb*, Galeriedirektor, *Berlin*. *Hans Bensch*, Museumsdirektor, *Nürnberg*. Comm. *G. B. Caracastalle*, *Rom*. Dr. *Paul Clemen*, Provinzialkonservator, *Bonn*. Dr. *G. Dehio*, Universitätsprofessor, *Straßburg*. Dr. *L. Dietrichson*, Universitätsprofessor, *Christiania*. Prof. Comm. Graf *D. Gnoli*, Präfect der Bibliothek, *Rom*. Dr. *Berthold Hübner*, Privatdozent, *Bern*. Dr. *C. Hofstede de Groot*, Galeriedirektor, *Hang*. *Henri Lymans*, Professor, *Brüssel*. Geh. Ob.-Reg.-Rat Dr. *Max Jordan*, *Berlin*. Geh. Rat Dr. *Joshi*, Universitätsprofessor, *Bonn*. Geh. Rat Dr. *F. X. Kraus*, Universitätsprofessor, *Erzbischof v. B.* Dr. *Julius Lange*, Universitätsprofessor, *Kopenhagen*. Dr. *Carl von Lütow*, k. k. Professor, *Wien*. Dr. *A. Neuwirth*, k. k. Professor, *Prag*. Dr. *A. von Oechelhäuser*, Professor, *Karlsruhe*. Dr. *Karl von Pulszky*, Galeriedirektor, *Budapest*. *E. Rudolfi*, Galeriedirektor, *Florenz*. Dr. *August Schmarsow*, Universitätsprofessor, *Leipzig*. *A. Schüttgen*, Domkapitular, *Köln*. Dr. *Hans Seeger*, Universitätsprofessor, *Lausbruck*. Dr. *Sokolowski*, Universitätsprofessor, *Krakau*. Dr. *Henry Thode*, Universitätsprofessor, *Heidelberg*. Dr. *A. A. Tikkonen*, Privatdozent, *Helsingfors*. Dr. *G. Upmark*, Museumsintendant, *Stockholm*. Professor *Adolfo Venturi*, Galeriedirektor, *Rom*. Dr. *H. Weisäcker*, Galeriedirektor, *Frankfurt a. M.* Dr. *H. Wölfflin*, Universitätsprofessor, *Basel*. Prof. Dr. *Max Georg Zimmermann*, z. Z. *Rom*.

KLINGER-AUSSTELLUNG IN LEIPZIG.

Im Leipziger Kunstverein ist gegenwärtig eine der interessantesten Ausstellungen, die den Mitgliedern in den letzten Jahren geboten wurden, zu sehen. Der Künstler Max Klinger, dessen Name zur Parole in einem lange andauernden Kunststreite geworden ist, hat nahezu alle seine Radirungen, vier Gemälde und ein polychromirtes Marmorwerk ausgestellt und versetzt nun auch in Leipzig die sonst so friedlich durch die Räume pilgernden Kunstfreunde in einige Erregung. Statt des flüchtigen Grubes und einiger rasch geflüsterter Urtheile im Zwiesgespräch hört man jetzt lebhaftere Diskussionen einzelner Gruppen, in denen die ästhetische Gärung, die Klinger's Werke um sich verbreiten, massenhafte Geistesblasen aufwirft. Je nach dem Temperament und Charakter werden die Urtheile zaghaft mit Einschränkung preisgegeben oder rückhaltlos und mit Entschiedenheit vorgebracht. Über die Bedeutung der Radirungen, die selbständige künst-

lerische Energie, die in ihnen waltet, gehen die Meinungen kaum noch auseinander; dass hier eine flugkräftige Seele eigenen hohen Zielen zustrebt, wird auch denen deutlich, die durch den fremdartigen, drückenden, visionären Zauber dieser Schöpfungen sich eher innerlich geängstigt als befreit fühlen. Klinger hat als Künstler etwas Gewalttames; in seinem Wesen drückt sich eine starke Spannung aus, die in den Radirungen zugleich Ausdruck und Befreiung sucht. Man möchte seine Werke darin denen Goethe's ähnlich nennen, dass er die Empfindung seiner aufwallenden Seele zu dämpfen sucht, indem er ihnen künstlerische Form verleiht. Vor seinen Gemälden stehen dagegen wie ratlos, die sonst den guten Willen haben, in die Beifallsänderungen der begeisterten Anhänger Klinger's einzustimmen. Dass hier dieselbe starke Natur mit dem Stoffe ringt, empfindet man deutlich; aber nicht minder, dass hier der Kampf ungleich schwerer ist. Gefällig, d. h. dem landläufigen Lustbedürfnis entsprechend, sind seine Bilder keinesfalls. Ein Ko-

lorist ist Klinger nicht und Tizian oder Correggio sind ihm nicht günstig gewesen. Die „Blaue Stunde“, welche ohne Zweifel durch verwandte französische Experimente angeregt ist, wirkt zwar hier besser als in Berlin, wo sie zu scharfes Licht hatte, aber sie läßt sich auch jetzt noch mit den brillanten Farbenschwelgereien neufranzösischer Meister nicht vergleichen. Eine Freilichtstudie, ein junges Mädchen auf dem Dache eines römischen Hauses, ist ohne alles Helldunkel, wie die Pietà und die Kreuzigung. Diese Studie und eine Anatomie beweisen aber, mit welch subtilem Fleiße auch hier Klinger sich der in ihm lebenden Welt zu bemächtigen sucht. Freilich ist es für den Künstler kein rechtes Lob, wenn man seinen Schöpfungen die Schaffensqual noch ansieht. Und diese Qual ist an ihnen ersichtlich, insbesondere an der bald gepriesenen und bald geschmähten Kreuzigung. Man hat die anstößige Stelle jetzt beseitigt, aber es war doch nur die anstößigste. Der Gestalt des Christus, insbesondere dem Kopfe fehlt nicht nur die Hoheit des Erlösers, sondern auch die Majestät des Todes. Langes, leichtgewelltes, steifes, frühflorinantisches Haar deckt das Haupt und hängt an den Schläfen herab, ein weltverlorener Blick von Resignation scheint anzudeuten, dass der Geist, der diesen Körper vorübergehend bewohnte, sich aus seiner Hülle heraussehnt. Von einem welterschütternden Vorgange ist an dem Werke nichts zu sehen, der Schmerz der zusammenbrechenden weiblichen Figur verrät ihm nicht, deutet ihn kaum an. Auch in diesem Bilde hat der Künstler Klinger den höchsten Schmerz, die Ursache der ewig rinnenden Thränen durch entzündete Lidränder, eingefallene Augäpfel, die die Lidspalte nahezu sich schließen lassen, angedeutet. Das wirkt bei der schlanken Figur der Maria unerfreulich, weil es mehr an den Verstand, an das Nachdenken, als an das unmittelbare Gefühl des Beschauers appelliert. Sonst ist die Maria ein Meisterstück gewalttätiger, endlicher, kraftvoller Fassung und ihre völlige Isolierung von der Mittelgruppe darf auch als ein besonders feiner Zug angesehen werden. Einige Figuren freilich wirken mit ihrer Teilnahmslosigkeit dem Vorwurfe geradezu entgegen, wie der verliebte Jüngling in Akrobatenpose, und ganz links eine jugendliche Schöne. Freilich kann man entgegenhalten, dass alte und neue Meister oft aus reiner Formen- und Farbenlust, und um ihre Hand zu weisen, auf ihren Bildern Figuren anbrachten, die mit der Sache nichts zu thun hatten; indessen wurden sie doch dann nicht so präntentios in den

Vordergrund geschoben. Im übrigen besitzt das Bild einen Reichtum an Einzelschönheiten, eine solche Fülle emsigsten Studiums, dass man sich bei näherem Umgange mit dem Kunstwerke bald immer lebhafter davon angezogen fühlt. Dazu gehört z. B. die überaus sprechende Bewegung des einen Schächers ganz rechts, der im schrecklichsten Schmerz den Kopf zur Seite neigt und sich aufbäumt, indem er das Kreuz einzieht. So ungleich das Werk nun auch in den einzelnen Partien ist, so geht doch auch von ihm das Klinger'sche Fluidum aus, das auf schwache Gemüther atemversetzend wirkt, stärkere aber mit eigentümlicher Gewalt angreift. Besonders überraschend tritt das bei eingehender Betrachtung der polychromirten Halbfigur „Salome“ hervor, dem ersten Marmorwerke Klinger's. Diese Figur hat etwas Bannendes, Befangendes, trotz der sorglosen Ruhe, mit der sie vor sich hinzublicken scheint. Klinger hat damit wohl die dämonische, verderbenbringende Gewalt des Weibes verkörpern wollen, und seine Auffassung ist auch hier wieder oppositionell. Er stellt keine betrückende Schönheit, keine fippigen Formen, keinen verführerischen Liebreiz dar: eine schlanke Tänzerin mit einem zierlichen Köpfchen, in dessen leichtgeschürzten Munde ein teuflisches Lächeln fast ganz verborgen ist, mit blassen schmalen Wangen, rundem Näschen, etwas vorgeschobenem Kinn und unbestimmt lauerndem Augenpaar. Das Bild ist teils polyolith, teils polychromirt. Als erste plastische Leistung eines Radirers ist es ohne Zweifel hervorragend: die subtile, emsige Ausführung zeigt auch hier wieder, mit welch kühnem, ausdauerndem Ernst der Künstler die schwere Lösung solcher Aufgaben zu erringen, oft zu ertragen sucht. Bedenkt man die großartige Energie, mit der Klinger sich in der Griffelkunst von rohen Anfängen an bis zur höchsten Meisterschaft durcharbeitete, so darf man nach solichem Anfang in der Bildnerei wohl auf weitere schrittweise vervollkommnete Gaben schließen. Ob dagegen dem Maler Klinger nicht ähnliche Schranken gezogen sind, wie dem Maler Cornelius, wollen wir zwar hier nicht entscheiden, aber doch vermuten: das Beste in den Bildern scheint uns immer zeichnerischer Art zu sein.

ARTUR SEEMANN.

BÜCHERSCHAU.

Unter dem Titel „*Schnupfibel*“ hat ein gewisser *E. von Frauquet* eine in sehr heftigen Ausdrücken gehaltene Apologie der neuen Richtung in der Malerei Klinger, Thoma, Stuck, L. v. Hofmann, Exter etc.) veröffentlicht (Leipzig, Max Spohr). Kürzlich ist nun eine Gegenschrift „*Die neue Kunst*

und der Schampöbel" erschienen, die ebenfalls mit einem wahren Feuer der Ansichten und Empfindungen der Gegenpartei zum Ausdruck bringt (Dresden, Kunstdruckerei Union, Herzog & Schwinge). Der Verfasser der letztgenannten Broschüre hat schon früher gegen „Krenbrandt als Erzähler" in der Schrift *Est, est, est!* polemisiert.

NEKROLOGE.

R. B. *Sigmund Pickert* S. Den 6. Dezember 1893 starb zu Nürnberg, 68 Jahre alt, der weltbekannte Antiquitätenhändler Sigmund Pickert. Er wurde geboren am 25. Oktober 1825 zu Fürth als Sohn des Antiquitätenhändlers A. Pickert, besuchte die Schule in Fürth, interessierte sich besonders für Sprachen und trat schon früh als Gehilfe in das Geschäft seines Vaters, welcher, seiner Zeit voraus, den Wert der von den meisten verachteten Altertümer erkannte und als guter Kaufmann pekuniär zu vorworten wusste. Er hatte in Fürth ein ganzes Haus mit Antiquitäten aller Art gefüllt. Der junge Pickert war hier in einer guten Schule; er hatte die beste Gelegenheit, sein Auge zu schärfen und im Umgang mit bedeutenden Gelehrten und Künstlern seine Kenntnisse zu bereichern. End auf diese Weise bildete er sich allmählich zu einem der feinsten Kenner aus, dessen Urteil besonders in Fällen, wo es sich um Entscheidung der Frage, ob ein Gegenstand alt oder neu sei, handelte, nahezu unfehlbar war. Im Jahre 1836 verlegte der alte Pickert sein Geschäft nach Nürnberg in ein von ihm erkauftes großes, altes Patrizierhaus mit malerischem Hofe am Dürerplatz und füllte dasselbe in allen seinen Teilen mit einer erdrückenden Menge von Altertümern aller Art. Nach dem im Jahre 1870 erfolgten Tode seines Vaters übernahm Sigmund Pickert selbständig das Geschäft desselben und führte es in gleicher Weise fort. Den durch Verkauf erfolgenden Abgang zu ersetzen, war Pickert stets eifrig bemüht, sowohl in Nürnberg selbst, dessen Vorrat an alten Kunstwerken damals noch unerschöpflich schien, als auch auf zahlreichen großen Reisen in die Länder alter Kultur. Das Pickert'sche Antiquitätenlager wurde schon in Fürth und ist in Nürnberg noch heute eine Sehenswürdigkeit der Stadt, welches alle hervorragenden Fremden besuchen. Sigmund's Bruder Max hatte ein eigenes Antiquitätenmagazin begründet, vereinigte es jedoch im Jahre 1872 mit demjenigen seines Bruders. Ein großer Teil der Gegenstände in den zahlreichen und ausgedehnten Sammlungen des Germanischen Museums stammt aus Pickert'schem Besitz. Eine Stiftung S. Pickert's an die Stadt Nürnberg ist die Bronzestatue eines Dodelsackpfeifers (Abguss eines mittelalterlichen Modells aus Holz in der Hongsasse.

PERSONALNACHRICHTEN.

Die *phil.-hist. Klasse der k. u. k. Akademie der Wissenschaften in Wien* hat am 11. Dezember 1893 Herrn Archivar Dr. *Eberhard* in Königsberg i. P. zum ständigen Mitgliede ihrer kunsthistorischen Kommission ernannt. Es ist unseres Wissens das erste Mal, dass einem Deutschen diese Auszeichnung zu Teil wird.

DENKMÄLER.

Mit der *Ausführung der Figur des Kaisers Barbarossa* aus das Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Kyllhäuser ist der Bildhauer *Nicolaus Göger* in Wilmersdorf bei Berlin

beauftragt worden. Die sitzend dargestellte Figur, die nach dem Gesamtentwurf in der Grotte der Terrasse ihren Platz erhalten wird, wird in einer Höhe von 8 Metern in Stein ausgeführt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

=t. *Münch.* Die städtischen Sammlungen in den Räumen des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses wurden durch 25 Statuen bereichert, welche vorlem das prächtige Hauptportal der an der Ostseite des Domes befindlichen und 1806 zerstörten gotischen Liebfrauenkirche schmückten. Die im vierzehnten Jahrhundert aus Sandstein hergestellten Bildhauerwerke sind trefflich gearbeitet und gut erhalten.

A. R. *Der Maler und Radierer Max Klinger*, der nach mehrjährigem Aufenthalt in Rom etwa vor Jahresfrist seinen Wohnsitz in seiner Vaterstadt Leipzig genommen hat, ist vor kurzem nach Berlin, seiner ersten Bildungsstätte und der Wiege seines künstlerischen Ruhms, zurückgekehrt. Er hat seine Rückkehr mit einer Sammelausstellung gefeiert, die zwar nicht seine sämtlichen Werke enthält, aber doch einen zusammenhängenden Überblick über seine Entwicklung von 1877 bis 1894 gewährt. Da für die Ausstellung die Räume von *Ausler & Rothardt* gewählt worden sind, mussten die Ölgemälde, von denen besonders die große „Kreuzigung Christi" in Betracht kam, ausgeschlossen werden. Aber neben dem so ziemlich vollständigen Radierwerk konnten noch eine Reihe von Tusch- und Pastellzeichnungen, Gewand- und Aktstudien und auch zwei plastische Schöpfungen ausgestellt werden. In Übereinstimmung mit seinem Freunde Karl Stauffer von Bern, von dem sich freilich Klinger infolge eines unliebsamen Ereignisses der letzten Tage entschieden losgesagt hat, wie uns scheint, aus sehr triftigen Gründen, hat Klinger nämlich Versuche gemacht, die Oberfläche seiner Gedankenwelt auch mit Hilfe der Plastik zu entbinden. Der erste uns bekannte gewordene Versuch auf diesem Gebiete war der mit allerhand mythologischem und symbolischem Bildwerk geschmückte Rahmen des *Pariser Urteils*. Seinen Abschied von Rom hat er aber auch mit einem selbständigen Werke der Plastik gefeiert, mit der Halbfigur einer modernen „Salome" in antiken Gewande, die uns in einem farbig behandelten Gipsmodell vorgeführt wird. Die Tochter der Herodias, die zum Danke für ihren Tanz das Haupt Johannes des Täufers erhält, erscheint hier als Typus einer modernen Bühlerin, die mit kalten Augen über ihre Opfer hinwegblickt. Die alten Mittel der plastischen Kunst genügen nicht mehr, um die Phantasien der Künstler unserer Zeit, die Maler und Bildhauer zugleich sein wollen, lebendig zu machen. Die Augen der Dirne sind aus flimmerndem Onyx oder einem ähnlichen Stein eingesetzt, damit sie desto starrer und kälter wirken. Die Farbe ihres Haares ist ein seltsam schillerndes Gemisch von Schwarz und Rot, und ihr antik gefärbtes Gewand, das dem Hals frei lässt, vor der Brust aber nur einen spitz zulaufenden Ausschnitt zeigt, ist grün gefärbt. Unterhalb der Brust schlägt sie die Arme mit den bageren Fingern in dämonischer Gelassenheit über einander, und unter ihnen sieht man links den Kopf eines alten Bärenmannes unserer Zeit mit jüdischem Typus, rechts den Kopf eines Jünglings, dessen edle Züge die schmerzliche Enttäuschung des durch die List der Bühlerin aus seinem Himmel gestürzten Idealisten widerspiegeln. Das mit einem grünlich schillernden Tone überzogene Gesicht mit den ebenfalls eingesetzten Augen aus gelbem Stein erinnert an das todesstarre Antlitz der Medusa Rondanini. Die „Salome" sowohl als auch das andere

plastische Werk, ein tanzendes Bronzefigürchen, zeigen, dass sich Klinger bereits eine ziemlich große Gewandtheit im plastischen Ausdruck angeeignet hat. Ob diese Versuche freilich mehr sind als flüchtige Erzeugnisse einer Künstlerlaune, ist bei dem unruhigen Temperamente Klinger's zweifelhaft. Dass Klinger in Rom tüchtig zeichnen gelernt hat, haben die Leser der „Zeitschrift“ schon aus den im Dezemberhefte S. 52 und 53 wiedergegebenen Studien erfahren. Eine Anzahl dieser und anderer Studien, die zum Teil in Tusche, in der großgedachten Art der Florentiner des 15. Jahrhunderts, Leonardo's und unseres Dürer ausgeführt, zum Teil mit farbigen Pastellstiften gezeichnet sind, ist auch bei Amster & Ruthardt ausgestellt, darunter zwei vortreffliche Aktstudien und eine meisterhafte Gewandstudie für die Rückseite der „Salome“, die freilich bei ihrer Übertragung ins Plastische gerade den großartigen Zug eingebüßt hat. Den größten Raum der Ausstellung nehmen die graphischen Blätter ein, die bis auf sein neuestes Werk, die Illustrationen zu sechs Kompositionen von Brahms (zu 5 Liedern und dem Schicksalsliede von Hüldebrandt), fast sämtlich durch die großen Kunstausstellungen der letzten Jahre bekannt geworden sind. Auch derjenige, dem die phantastisch-bizarre Art der Künstler, seine bisweilen an Rohheit streifende Geschmacklosigkeit und seine überflüssige Geheimnisthuererei nicht sympathisch sind, wird seinen rein landschaftlichen Radirungen, seinen anmutigen und gedankenreichen Randverzierungen, Friesen und Arabesken volle Anerkennung zollen müssen. Wer sich auf die technischen Darstellungsmittel versteht, wird mit besonderem Interesse die Entwicklung des Künstlers nach dieser Richtung verfolgen. Man kann nicht von Radirungen und auch nicht von Grabstichelblättern reden, da Klinger neben Stichel und Ätzwasser auch die kalte Nadel, die Aquatinta u. a. heranzieht, um mit allen nur erdenklichen Mitteln das Ideal der ihm vorschwebenden Wirkung zu erreichen. Die noch nicht ganz fertigen Illustrationen zu den Brahms'schen Kompositionen sind wohl das technisch Vollendetste, was Klinger als Graphiker bisher geschaffen hat.

Düsseldorfer. In der Kunsthalle sind die Konkurrenzentwürfe für ein Gedenkblatt (des hundertjährigen Jubiläums der Pianofabrik Ibach in Barmen) ausgestellt. Es sind mehrere Hundert aus aller Herren Ländern zusammengekommen, ein Wust von Mittelmäßigkeit, an dem man am liebsten mit Stillschweigen vorübergehen möchte, wenn nicht gerade die von den Preisrichtern herausgegriffenen Preisblätter Widerspruch erwecken würden. Der erste Preis ist immerhin wohlverdient, wenn auch etwas schwer verständlich. Er fiel Professor N. *Gyssis* in München zu. Das Blatt stellt die Harmonie dar, siegreich als Basis der Musik, ihr zur Rechten die Flamme des Fortschrittes, im Hintergrunde Pallas Athene (was die da im rossespaunten Streitwagen zu thun hat, ist nicht recht klar). Das Blatt ist aber künstlerisch interessant, namentlich in der Farbe (Öl), welche in der Hauptsache auf Rot und Gold basirt ist. Hat man gegen diese Wahl nichts einzuwenden, so befremden die zweiten, dritten und vierten Preise; sie scheinen, als ob sie herausgeholt wären aufs Geratewohl, unter vielem Schand. Wie zum Spott hängt eine recht tüchtige Arbeit gleich daneben, unter dem Motto „Allegro ma non troppo“. Diese und ein paar andere sind leer ausgegangen. Konkurrenzen mit Preisjury geben recht oft Gelegenheit zum Tadel, und jedem recht können's die Herren ja selten machen, aber so augenscheinliche Fehlgriffe wie hier sind doch Ausnahmen. Der „beste“ Preis ist vielleicht der vierte, wenigstens eine anspruchsvolle, saubere, kunstgewerbliche Arbeit. Unter den fremden Konkurrenten fiel mir der Holländer *Jan Toorop*

auf, dem man neuerlings bei uns häufiger begegnet. Seine in Berlin jetzt ausgestellten „Drei Bräute“ sind bekannt geworden durch eine wunderliche Stilisirung, die jetzt sogar Schule zu machen beginnt. Schlängelinien, die Schallwellen darstellen sollen, erfüllen den Raum, ziehen herum, kommen aus den Köhlen unzähliger Singvögel, aus Instrumenten, von Kirchenglocken und dergleichen und vereinigen sich schließlich in dem Haupte eines am Klavier sitzenden Spielers. Eine originelle, fremdartige Idee, nicht ohne rhythmischen Gefühl und zeichnerisches Geschick behandelt. Toorop soll aus Indien gebürtig sein und die malaisische Stilistik und Symbolik mitgebracht haben; von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen seine anfangs wunderlich anmutenden Phantasterien an Interesse, wenigstens für Kunsthistoriker. Seine Zeichnung ist empfunden und es liegt bei ihm viel Eigenart, aus viel Grübelelei, ein wenig Philosophie und ein wenig Unsinn durcheinander gemischt, zu Grunde. Nachahmer müssen natürlich Fiasco machen, welche Gelegenheit sie selbstverständlich nicht vorübergehen lassen. — In den oberen Sälen der Kunsthalle ist die Münchener Kollektion für die Pinakothek angekaufter Gemälde, über die sich manches Interessante sagen ließ, schon durch Neues ersetzt. Hier sei nur einer hübschen Marine von *C. Hoch* Erwähnung gethan: „Braundung an der ligurischen Küste“. Stimmung, Farbe und Zeichnung der brandenden Wogen sind sehr tüchtig, seine feine sichere Arbeit von großer Naturwahrheit. Daneben hängen ein paar sehr feine *Monthe's* und noch mehr Gutes, aber bei *Schulte* ist augenblicklich so viel, dass man sich hier nicht länger aufhalten kann. Gleich am Eingang sind zwei Perlen von *Monthe* und sehr interessante Landschaften, Dünenbilder und Marinen aus Holland von *Weyers*, die ein äußerst feines Tongefühl offenbaren. *Oswald Schenbach* hat eine neue fabelhaft leuchtende Straßenecke aus Rom („Die Reste des tarpejischen Felsens“) gemalt, wie immer genial und überwältigend in der Farbe. Gleich daneben zwei feine *Oeder's*, ein älterer darunter, und ein echter *Grützner*. Auch der „Abend in Whitty“ von *Erwin Günter* ist sehr fein, vielleicht das Beste, was er gemalt hat. Es liegt viel Ernst in seinen Arbeiten neueren Datums. An der Farbe, Stimmung und technischen Durchführung dieser unter den letzten Lichtstrahlen der Wüstersonne beleuchteten Schneestimmung mit geschickt angebrachter Staffage dürfte nichts „zu kritisiren“ sein. *Gregor von Buchmann's* „Fischmarkt in Reval“ ist ein großes Bild älteren Datums, ein Meisterwerk in der Zeichnung, in der Farbe vielleicht etwas bräunlich nachgedunkelt, nicht ganz „unbedingt Natur“, aber eine sehr gründlich durchgeführte Arbeit. Man könnte 10 kleinere Bilder daraus machen. Ein ungenügend künstlerisches Aquarell hat *Uermann* (Berlin) geschickt, „Das Äfchen“. Es stellt einen Gracht in Amsterdau dar, in einem Boot ein Mann, der ein dressirtes Äfchen seine Kunststücke machen lässt. Die Menge schaut von der Brücke herab. Diese Gruppen sind meisterhaft gemalt, eine feine Beobachtung mit nobler diskreter Farbgebung und vollendeter Technik verbunden. Hermann ist Aquarellist ersten Ranges. Ein geradezu genialer Stillebenmaler ist *Ernst* in Paris. Seine *Hammer*, *Spargel*, *Früchte* und *Austern* übertreffen alles, was mir in diesem Genre, für das ich keine besondere Sympathie habe, begegnet ist. Wer so „nature morte“ malen kann, vermag den größten Gourmand zu -- täuschen! Oben, im letzten Saal, begegnet man zwei alten Bekannten. *Leonborg's* großes Bild (die Rettung Verunglückter durch Bernhardiner Hunde im Schnee) machte in der Schulte'schen Beleuchtung keinen günstigen

Eindruck auf mich. Interessant ist der alte *Andreas Weberbuch*, „Der Untergang des Dampfers „Präsident“ im Sturm zwischen Eisbergen“, ein Bild aus dem Jahre 1848. In Schulte's Berliner Salon hatte ich das Bild oft gesehen, es macht einen unheimlicheren Effekt, je öfter man es sieht. —uu.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

L. Berlin. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft*. Ordentliche Monatsitzung am 5. Januar. Herr Prof. Dr. Jol. Lessing, Direktor am Kgl. Kunstgewerbemuseum, hielt einen Vortrag über: „Das amerikanische Kunstgewerbe.“ Er erwähnte zunächst den Bestand älteren Mobiliars, wobei er auf folgende Publikation verweisen konnte: „The Colonial Furniture of New England. By Irving Whitall Lyon. Boston and New York 1891.“ Wir haben es hier bloß mit einer Gruppe einfacher, geringwertiger Möbel zu thun, die im 17. und 18. Jahrhundert aus England und Holland eingeführt wurden. Wichtiger ist für uns die Frage: was ist von den alten, überkommenen Formen lebensfähig für eine große moderne Industrie, die, wie die amerikanische, mit frischen Kräften an sie herantritt? Die Ausstellung in Chicago hat die Antwort darauf nicht gegeben. Vom Kunstgewerbe, namentlich von dem der Kulturstaaten des Ostens, war sie am wenigsten beschiect. Der für Kunstgewerbe interessirte Besucher Amerikas hatte sich an die großen Städte, allen voran an New York, zu halten. Die aus Europa importirten Gegenstände, sowie die schlechten Nachahmungen europäischer Kunstgewerbegegenstände kommen außer Betracht. Von höchstem Interesse für uns sind dagegen die spezifisch amerikanischen Wohnungsausstattungen. Der Vortragende beschrieb nun bis auf alle Einzelheiten die Einrichtungen eines vornehmen Privathauses. Er wies darauf hin, dass die Schmuckformen dort nicht, wie bei uns, aus der Architektur abgeleitet werden, sondern aus dem Bedürfnis heraus entstehen. Jeder Raum, jedes einzelne Stück hat zunächst praktisch zu sein. Der hinzutretende Schmuck ist mehr etwas Äußerliches. Der Reiz der Einrichtung des Hauses verliert durch diese allseitige Rücksichtnahme auf den Gebrauch keineswegs; es ist die Schönheit der absoluten Zweckmäßigkeit. Die Dinge wirken schön, nicht wie willkürlich ersonnene, sondern wie Naturprodukte. Der ausführliche Bericht des Vortragenden an das Kgl. Ministerium über seine in Amerika gesammelten Beobachtungen wird demnächst im Druck erscheinen. Die vom Kgl. Kunstgewerbemuseum in Amerika erworbenen Gegenstände sollen ausgestellt werden. — Geh. Rat Dr. H. Dade legte den glänzend ausgestatteten Sammelband von kunsthistorischen Arbeiten vor, welche gelegentlich der im Frühjahr 1892 durch die „Kunstgeschichtliche Gesellschaft“ veranstalteten „Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrich's des Großen“ entstanden sind. Die im „Jahrbuch der Kgl. Kunstsammlungen“ bereits früher einzeln erschienenen Abhandlungen rühnen von P. Seidel, R. Graul, Fr. Sierre, K. Lüders, W. von Seidlitz und R. Stettiner her. — Geh. Rat Dr. Fr. Lippmann machte Mittheilungen über den Fortgang des von ihm herausgegebenen Reproduktionswerkes der Dürer-Zeichnungen. Es erschien davon soeben der dritte Band, der in den Abtheilungen XXIII–XXV die Zeichnungen des British Museum, des Louvre und der Bibliothèque Nationale enthält. Die Dürer-Zeichnungen des British Museum erscheinen hier zum erstenmal vollständig. Vorzüglich gelungen ist besonders die Wiedergabe einer farbigen Landschaft „Sonnenaufgang“.

die geradezu an Arbeiten moderner Impressionisten gemahnt. Unter den Zeichnungen des Louvre hob er besonders ein Blatt: Madonna von Engeln umgeben, hervor, das, ohne Monogramm, bisher unter die namenlosen altdeutschen Arbeiten eingereiht war. Es dürfte von Wichtigkeit sein in Bezug auf die neuerdings viel besprochene Frage nach den Jugendarbeiten des Meisters. Die Herstellung eines Bandes der vorliegenden Dürer-Publikation ist mit großen Schwierigkeiten verhandelt und nimmt Jahre in Anspruch. Bisher wurden in den erschienenen drei Bänden 333 Zeichnungen wiedergegeben. Im ganzen dürften etwa 600 Zeichnungen zur Aufnahme gelangen. Der nächste Band wird die Blätter der Albertina bringen.

Der *Historischen für Geschichts- und Alterthumskunde* hat die Herausgabe eines großen Werkes über die Bau- und Kunstdenkmäler des Harzes beschlossen.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

Über den *Ursprung der Karyatiden* hat der zweite Sekretär des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts in Athen, Dr. Walters, in der Eröffnungssitzung vom 7. Dezember v. J. einen Vortrag gehalten, in dem er zunächst die Unmöglichkeit darlegte, an der von Vitruv überlieferten Erzählung festzuhalten, auch wenn man deren offenkundigen geschichtlichen Fehler verbessere. Nachdem er so lange die Unhaltbarkeit der sonstigen Erklärungsversuche gezeigt hatte, versuchte er nachzuweisen, dass der Name der Karyatiden sich von den Tänzerinnen der Artemis in Karyä herleiten müsse. Deren Ansehen hätten wir uns nach dem Bilde der sogenannten Kalathiskos-Tänzerinnen zu denken, und derartige Gestalten müssten, architektonisch verwendet, so großen Ruhm erworben haben, dass sie der ganzen Gattung der architektonischen Stützfiguren den Namen gaben. Es liegt nahe, das voranzusetzende Kunstwerk in Beziehung zum Heiligthum der Artemis in Karyä zu denken; eine Spur von der Gewölbung, solche tanzenden Gestalten architektonisch zu verwenden, zeige das Thor des Heroon in Gjölbashi. Die Karyatiden des Praxiteles ebenso wie die tanzenden Lakonerinnen des Kallimachos dürfen wir uns nach Maßgabe der Kalathiskostänzerinnen denken und erhalten sei der Rest einer solchen statuarischen Karyatis in dem Torso des Berliner Museums Nr. 220.

Inventarisirung der Kunstdenkmäler in Oldenburg. Wie die „Oldenburger Nachrichten“ mittheilen, ist auf Anregung der Reichsregierung auch für das Herzogthum Oldenburg eine Inventarisirung der Kunst- und geschichtlichen Altertümer beschlossen worden. Der Archivrat Dr. Sello, welcher gleiche Arbeiten in Potsdam, Lehnin etc. vollführt hatte, wurde mit dem Unternehmen beauftragt. Den Anfang machte er mit Amt und Stadt Wildeshausen. Hier war gleich die Aussicht so groß, dass es nicht möglich gewesen ist, die schriftliche Feststellung aller Einzelheiten so weit zu beendigen, dass es angängig erschien, schon dem jetzigen Landtage von den Resultaten der Inventarisirung ein Bild zu geben. Sobald die Aufnahmen in Wildeshausen beendigt sind, beabsichtigt man das Amt Butjadingen in Angriff zu nehmen.

VERMISCHTES.

In den *Ruinen der berühmten Abtei Villers in Brabant*, die jetzt dem belgischen Staat gehört, ist, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, bei den Restaurierungs-

arbeiten ein prachtvoll gearbeiteter elfenbeinerner Christus von Hieronymus Duguesnoy (1612—1654) aufgefunden worden. Christus ist auf einem aus Ebenholz und Schildpatt gefertigten Kreuze angebracht, dessen Fuß ein Reliquienkästchen bildet, das mit fünf kleinen mit größter Feinheit in Ebenholz geschnitzten Figuren geschmückt ist. Wenn die Angabe über den Urheber des Kunstwerkes richtig ist, würde die kleine Zahl der bekannten Werke des jüngeren Bruders von François Duguesnoy um eines vermehrt worden sein. Hieronymus ist 1654 wegen Sittlichkeitsverbrechen verbrannt worden.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Am 6. Februar und den folgenden Tagen findet im Kunstauktionshause von *Rudolf Lepke* die Versteigerung einer Sammlung von wertvollen älteren und neueren Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Schabkunsblättern, Farbendruckern, Handzeichnungen statt. Darunter befinden sich feine Grabsteineblätter vor aller Schrift, Radirungen moderner Künstler, galante Darstellungen, Künstlerporträts, historische Szenen, Kostüme etc. Der Katalog ist bereits erschienen.

† *Wiener Künstlerhaus.* — *Kunstauktion zu Gunsten des Schulvereins für Beamtentöchter und der Ferienkolonien.* 36 000 fl. Reingewinn! Davon wurden auf Komiteebeschluss 10 000 fl. dem Pensionfonds der Wiener Künstlergenossenschaft zugewiesen, zugleich als Beweis des Dankgefühls gegen letztere, da sie und ihre Freunde alles geschenkt hatten. Das versöhnt wieder einigermaßen mit dieser — verzeihen Sie das harte Wort — „Engros-Wurzelei“, worunter der gemütliche Wiener eine Art Ausbeutung oder Schmarotzen versteht, wenn einer seinen Nächsten quasi als Wurzel benützt, um aus ihm den ihm selber nötigen Lebenssaft — regelmäßig ist's der nervus rerum — zu saugen. — Die Gelehrten sind sich darüber einig, dass erstens das berühmte gute Herz von Wien durch diesen neuen Beweis seiner Güte nicht um ein Jota besser und gescheiter geworden, und dass zweitens die Konsequenzen des jetzigen starken Ankauts bei der Weihnachtsausstellung und der nächstjährigen „Internationalen“ für das unter dem guten Herzen gelegene Verdauungsorgan recht wenig zuträglich sein werden, worüber dasselbe von seinem Bankier, dem Geldbeutel, noch zeitig genug belehrt werden dürfte, wenn sich dasselbe erst seiner gähnenden Leere bewusst wird. Auffallend war, wie wenig der höhere Adel, unter dessen Fittichen alles stand, und wieviel der Geldadel kaufte — mau munkelt, dass jener seine Kräfte für die Weihnachts- und „Internationale“ Ausstellung gespart habe. Wir sind begierig, ob aus dem Gemunkel ein Goldgefünkeln wird, fürchten jedoch sehr, dass unsere obige Behauptung wahr werde. Vielleicht sieht sich dann die so schnell zum Wohlthun bereite Genossenschaft resp. deren Vertretung veranlasst, — *mutatis mutandis* — mit einer eigenen Wohlthätigkeitsausstellung für sich selber vor jenen Teil des Publikums zu treten und an seine Opferwilligkeit zu appelliren: an theservirenden Patronessen wird gewiss kein Mangel sein . . . Diesmal, wir sind sicher, wird das Publikum, das die schönen von den Künstlern geschenkten Werke kaufte, nur sich für die Wohlthäter halten. Im ganzen wurde recht ungleich verkauft, zum Teil aus Nichtverständnis der Käufer: so erzielte die fauouze Zeichnung von Franz Stuck „Liebestoller Centaur“ die Bagatelle von 65 fl. Wir führen hier nur einige der bedeutendsten Ankäufe an: *Doll's* Reiterstatuette des Erzherzogs Albrecht wurde für das Museum

der Stadt Wien durch Dr. Glossy um 800 fl. erworben. *Ed. Anuscher's* „Brotverkäufer in Mostar“ ging um 40 fl. an den Mann; *A. H. Schraun's* Pastell „Avantgarde“ erzielte 300 fl. *Hugo Vogel's* „Sonntagsandacht“ 520 fl. Das Ölgemälde „Rosskastanie“ der Erzherrzogin *Marie Dorothea* ging um 480 fl. weg; die Schülerin der Frau Wiesinger-Florian hat in Farbe und Empfindung ihre Meisterin in diesem Werke mindestens erreicht. *Hugo Charlemont's* feingestimmtes Gouache „Aulausschiff bei Klosterneuburg“ erzielte 300 fl., denselben Preis Frau *Wiesinger-Florian's* „Feldblumen“, „Helenä“ von *F. Matsch* 317 fl., von *Lichtenfels'* „Partie aus Dürstein“ 350 fl., die „holländische Viehweide“ von *H. Baisch* 245 fl., der „Meinritt“ von *Sigmund Ajtkiewicz*: 315 fl., *Karger's* „Fischer“ 250 fl., *C. Fröschl's* reizendes Kindergenre „Servus, grüß dich“ 310 fl. (Käufer Erzherrzog Carl Ludwig), *Robert Ruff* „Hof in Schloss Freudenstein“ 355 fl., *Tilgner's* pikante polychrome Gipsstatuette „Stubenmädchen“ erreichte 300 fl., die „Venetianischen Blumenhändler“ von *Eugen von Bloas* 415 fl., *Hans Tempel's* „Aus der guten alten Zeit“ 485 fl. und endlich der sonnbeglänzte und auch in den Schatten lichtvolle „Markt in Tunis“ von *Ednard Charlemont* in Paris 620 fl.

London. *Christie* bediente am 11. Januar eine Auktion von sehr bedeutenden Gobelins aus dem Besitze des verstorbenen Mr. Attenborough aus London. Die vorzüglichsten Gegenstände des Verkaufs waren ein paar Folgen von Gobelins aus dem 16. Jahrhundert, ausgeführt unter der Regierung Philipp's IV. von Spanien. Obgleich die Kunstobjekte besonders schön und gut erhalten waren, so erzielten sie dennoch nur niedrige Preise. Die erste Folge bestand aus acht altägyptischen Tapissierarbeiten mit Sujets aus der Geschichte des Scipio Africanus nach Giulio Romano. Die Bordüren der Gobelins zeigten reiche Verzierungen. Die besten Preise waren folgende: Scipio, von seinen Heerführern umgeben, unterhält den König Massinissa auf einem Fest 273 £ (Gall.). Scipio nach dem Sturm von Karthagena 176 £ (Duveen). Scipio besiegt die spanischen Fürsten Mandonios und Indibilis 210 £ (Vokins). Unterredung Scipio's mit Hannibal vor der Schlacht von Zama 228 £ (Duveen). Syphax, Fürst von Numidien, mit anderen Gefangenen im Triumphzuge des Scipio in Rom 210 £ (Vokins). Scipio den Göttern opfernd nach dem Falle Karthagos 197 £ (Duveen). Eine Prozession von Likatoren 176 £ (Simmonds). — Die zweite Folge von acht Gobelins stellt die Geschichte des Titus und Vespasian dar, und zwar gleichfalls nach Entwürfen von Giulio Romano: Titus opfert den Göttern vor seinem Zuge nach Judaea 199 £ (Spillman). Die Apotheose des Vespasian 75 £ 15 Sh. (Spillman). Triumph des Vespasian und Titus nach der Eroberung Jerusalems 252 £ (Duveen). Niedermetzlung der Einwohner Jerusalems 110 £ (Duveen). Erstürmung der Wälle von Jerusalem durch Titus 132 £ (Spillman). Titus und Vespasian halten Ansprachen an das Heer 100 £ (Spillman). Titus befiehlt die Schonung der Frauen 152 £ (Spillman). Vespasian übt Gnade 102 £ (Spillman). Der Erlös für die Gobelins betrug etwas mehr als 4000 £.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 9.

Rathel's Statistische Madonna. Von K. Wormann (Schluss) — Kaiserliche Kunstleben. Von P. Schultze-Naumburg — Die Elite-Ausstellung der Berliner Akademie.

Die Graphischen Künste. 1893. Heft 5.

Neue Lithographie mit Greiner. Thema von M. Lehrs; von F. Müll, Steinhäuser. Von H. Weizsäcker; M. Busio. Von R. Grand — Ognana. Calle e Canale in Venezia. Von E. Burmeister. Jos. Sattler. Von R. Grand.

Verlag von **Artur Seemann** in **Leipzig**.

Spaziergänge eines Naturforschers

von
WILLIAM MARSHALL,
Professor an der Universität Leipzig.

Mit zum Teil farbigen Zeichnungen von **Albert Wagen** in Basel.
Zweite verbesserte Auflage.
341 Seiten. gr. 8.

Preis: Kartounirt 8 Mark, in Prachtband 10 Mark.

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstanktionsgeschäft, gegr. 1899. [163]

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in **LEIPZIG**.

Sieben erschien in sechster Auflage:

Der Cicerone

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens

von
Jacob Burckhardt.

Sechste durchgesehene und verbesserte Auflage
bearbeitet von
Wilhelm Bode.

I. Teil: Altertum mit Register. II. Teil: Mittelalter und neuere Zeit. 1. Band: Architektur und Plastik. 2. Band: Malerei. 3. Band: Alphabetisches Orts- und Namenregister.

1893. kl. 8°. Zusammen in 4 Bände geb. 16 M.

Diese neue Auflage des allen Kunstfreunden ans Herz gewachsenen „Cicerone“ ist eine von dem Herausgeber auf das sorgfältigste durchgesehene und berichtigte. Einen besonderen Vorzug besitzt sie in dem jetzt sehr übersichtlich eingerichteten, mit allen zur Orientierung in Kirchen und Museen erforderlichen Vermerkern versehenen Register, das die Form eines **topographischen Kunstlexikons für Italien** erhalten hat. Das Register wird, soweit der Überschuss reicht, auch einzeln für 3 M. abgegeben. [640]

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Stufengang des elementaren Ornamentzeichnens mit Kolorir- und Komponirübungen.

Eine auf dem Grunde der Leipziger Zeichenmethode stehende Anleitung zum Gebrauch an allgemein bildenden Lehranstalten von

Martin Ludwig.

Zeichenlehrer in Leipzig

72 schwarze und 12 farbige Tafeln nebst Text in Mappe 10 M.

Inhalt: Aufruf zur Gründung eines kunstgeschichtlichen Instituts. — Klinger-Ausstellung in Leipzig. Von **A. Seemann** in — Franquet, Schaulkopf — **S. Pickett** f. — **Dr. Ehrenberg** — Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Kyllhäuser. — Vermehrung der städtischen Sammlungen in Mainz; Ausstellung von Werken von **Max Klinger** in Berlin. — Ausstellung in der Kunsthalle in Düsseldorf. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin; Bazaren für Geschichte und Altertumskunde. — Über den Ursprung der Karayiden; Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Oldenburg. — Ruinen der Abtei Villets in Belgien. — Auktion bei R. Lepke in Berlin; Auktion im Wiener Künstlerhause; Auktion von Gobelins bei Christie in London. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Zu verkaufen

Grosses Altargemälde von **Van Dyck**, mit Gutachten von bekannten Autoritäten. Briefe unter: **Van Dyck** an die Verlagsbuchhandlung **E. A. Seemann**. [777]



Ölgemälde
werden und bleiben wie und durch
Dr. Bultner's Restaurator Pictus.
In den schnell. Gerichten vorzüglich.
Frankf./Main.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Joseph Baer & Co.,

Buchhändler und Antiquare, Besitzer des Kunstverlages von **Rudolf Weigel**, ehem. in Leipzig.

Frankfurt am Main
offertieren in tadelloser, neuen Exemplaren:
Andresen, der deutsche Peintre-Graveur, 5 Bde.
— die deutschen Maler-Radierer. 5 Leinwände. **M. 32, —**
— **Nie. Ponsin**, Verz. der n. 8 Gemälden gef. Kupferstiche statt **M. 3, —** nur **M. 2, —**
— **Apell**, Handb. für Kupferstichsammler statt **M. 16, —** nur **M. 10, —**
— Dasselbe in eleg. Leinwand **M. 11,50**
— Das Werk von **J. Chr. Ehrhard**, Maler und Radierer **M. 7,50**
Archiv für zeichnende Künste, herausgegeben von **Naumann, Weigel und Andresen**, 10 Jahrgänge (komplett) 1855—70. In 75 Leinwänden statt **M. 145, —** nur **M. 75, —**
— **Bartsch**, Le peintre graveur. 21 von avec 76 pl. et un vol. d'atlas. 1866—75. **M. 129, —**
— **Le mome ouvrage**. bel. en 15 vols. toile angl. **M. 110, —**

Gratis und franko stehen zu Diensten unsere reichhaltigen Antiquariatskataloge:
Nr. 314, Architektur u. Kunstgewerbe des M.-A. u. d. Renaissance (Bibl. Essenwein I).
Nr. 316, Architekt. u. Kunstgewerbe des 18. u. 19. Jahrh. (Bibl. Essenwein II).
Nr. 319, Architektur, Skulptur u. Malerei des Altertums (Bibl. Wib. Lübke I).
Nr. 322, Malerei und Kupferstichkunde vom früh. M.-A. bis zur neuesten Zeit. (Bibl. Lübke II). [779]

Düsseldorfer Monatshefte

(Vorläufer d. „Kladleradatsch“) 12. Jahrg. 1848—60 m. vorz. Ton- drucken nach Zeichn. u. Gem. v. **Achenbach**, **Camphausen**, **Hosemann**, **Scheurer**, **Sonderland**, **Vautier** u. a. m.

baldigst zu verkaufen. — Seltenheit, da ganze Serie. — Geil. Off. sub R. 110 an die Exped. d. Kunstchronik erbeten. [778]

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW^{*} UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teiltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 14. 1. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagsbuchhandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsbuchhandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

DIE KUNSTAUSSTELLUNG DER BERLINER AKADEMIE.

Die über alle Erwartung glänzend gelungene Ausstellung der Mitglieder der königlichen Akademie der Künste war die letzte der Veranstaltungen, durch die unser verstorbener Fachgenosse Robert Dolme das Kunstleben Berlins zu fördern suchte. Wie der Ausstellungskatalog anerkennend hervorhebt, ist ihm in erster Linie die Idee des Umbaus der drei Ausstellungsräume im Akademiengebäude, den Baurat Wallot in überaus glücklicher Weise und mit geschmackvollem dekorativen Arrangement durchgeführt hat, zu danken, und er hat auch noch an den Anfangsarbeiten mitgewirkt. Die Akademie hat dabei die Genugthuung gehabt, dass der Gedanke, die Reihe ihrer Winterausstellungen mit einer Art Heeressehau zu eröffnen, fast überall freudige Aufnahme gefunden hat, und es ist gewiss kein geringer Erfolg, dass von 138 Mitgliedern der Akademie (64 in Berlin lebenden und 74 auswärtig lebenden) 112 mit Werken auf der Ausstellung vertreten sind, wobei freilich in betreff einiger auswärtiger Mitglieder die Beihilfe von Kunsthändlern herangezogen worden ist. Von den beiden französischen Mitgliedern der Akademie ist der eine, *Dagnan-Bouveret*, vorurteilsfrei genug gewesen, selbst ein Bild einzuschicken, eine feine, vornehm aufgefasste Beleuchtungsstudie bei (nicht sichtbarem) Lampenlicht, seine junge Frau mit ihrem Knaben, und selbst *Jan Matejko*, der deutschen Wesen nichts weniger als hold war, hat noch kurz vor seinem Tode für seine Vertretung durch das Porträt einer phantastisch ge-

kleideten jungen blonden Frau in purpurfarbenem Sammetkleide gesorgt. Unter ihm sind von den Mitgliedern der Akademie während der Vorbereitungen für die Ausstellung noch der Landschaftsmaler *Louis Spangenberg* und der Architekt Freiherr *Karl von Hasebauer* gestorben, der ebenfalls auf seine Beteiligung an der Ausstellung großes Gewicht gelegt und eine aquarellirte, perspektivische Ansicht des letzten, unvollendet hinterlassenen Werkes seines arbeitsreichen Lebens, der neuen kaiserlichen Hofburg in Wien, eingesendet hat.

Die Gesamtphysiognomie der Ausstellung würde noch glänzender und imponirender sein, wenn es gelungen wäre, durchweg Werke herbeizuschaffen, die für ihre Schöpfer in ihrer Blütezeit, auf der vollen Höhe ihres Schaffens charakteristisch sind. Am wenigsten ist dies bei den Vertretern der ältesten Generation, bei *Julius Schröder*, *Friedrich Martersteig* in Weimar, *Edouard Pappe* u. a. geglückt. Eine Ausnahme macht auch hier wieder der ewig junge *Abd. Menzel*, dessen Werk man aufschlagen kann, wo man will — man wird stets sicher sein, eine Seite zu finden, die den ganzen Menzel zeigt. Ein wenig bekanntes Ölgemälde aus dem Jahre 1853, das Innere der alten Synagoge in Prag mit einzelnen Betern, ist in der malerischen Durchführung etwas Fertiges, so völlig in sich Abgeschlossenes wie die mit allen Feinessen der modernen Technik ausgestattete Gouachenmalerei von 1890, die uns einen Ausschnitt aus dem farbigen Gewimmel auf der Brunnenspromenade in Kissingen vor Augen führt. Glücklicher als durch jene Vertreter des ältesten noch lebenden Künstlergeschlechts wird die

retrospektive, kunstgeschichtliche Bedeutung der Ausstellung durch eine Reihe von Werken der Meister der mittleren Generation veranschaulicht, die wir hier nur kurz citiren, weil sie zum Teil noch von den Ausstellungen der beiden letzten Jahrzehnte in frischer Erinnerung sind, zum Teil auch durch ihre Einverleibung in öffentliche Kunstsammlungen sozusagen in den allgemeinen Kunstbesitz übergegangen sind. Als Werke, die dem Wandel des Kunstgeschmacks in zwei bis drei Jahrzehnten standgehalten haben, was bei der wilden Hetzjagd der Romantik bis zum Impressionismus und Symbolismus immerhin etwas bedeutet, heben wir — in alphabetischer Anordnung — besonders hervor: das Bildnis der Kaiserin Friedrich in Witwentrauer von *H. von Angeli*, das Schweigen des Waldes (eine auf einem Einhorn reitende Nymphe) von *A. Becklin*, den Besuch bei dem Erstgeborenen (1881) von *E. Defregger*, eine Strandlandschaft (heranrollende Wellen bei herbstlicher Abendbeleuchtung) von *E. Dücker*, das Doppelbildnis zweier junger Mädchen (1888) vom Grafen *Harrach*, den Rekognoscierungsriff des Majors von Unger bei Königgrätz von *Emil Houten*, die Einkehr des Bauernjägers von *Wilhelm Leibl*, die Beweinung des Leichnams Christi (1883, in der Neuen Pinakothek zu München) von *L. Löfftz*, die mit allen Pikanterien seines gleichsam Funken sprühenden Kohörtes ausgestattete Hochzeit in den Abruzzern (1876) von *F. P. Michetti*, die Amstel bei Amsterdam mit der prächtig im Oktoberlichte schillernden Wasserfläche von *E. de Schampfleeter*, die Konsultation bei einem Advokaten (1866, im Museum zu Leipzig) von *Wilhelm Schu*, die Nähstube von *B. Vautier* und König Wilhelm im Mausoleum zu Charlottenburg am 19. Juli 1870 (1881, im schlesischen Museum zu Breslau) von *A. v. Berner*.

Eine dritte Gruppe von Akademikern und zwar die an Zahl stärkste ist mit Werken beteiligt, die entweder das Datum des vorigen Jahres tragen oder in Berlin noch nicht öffentlich ausgestellt worden sind, die also wenigstens den Reiz der Neuheit für sich haben. Einige davon sind direkt von den beiden letzten Konkurrenzausstellungen in München zu uns gekommen, darunter das Kapitalstück der ganzen Ausstellung, *Hubert Herkauer's* „Magistratssitzung in Landsberg am Lech“, ein Meisterwerk gewaltiger Charakteristik im großen Stile und zugleich die Quintessenz aus allen wirklich ersprießlichen Neuerungen der modernen Malerei, ein Bild, das man, wie etwa noch Menzel's „Eisenwalzwerk“ getrost in die Nachbarschaft von Rembrandt's Nachtwache

und van der Helst's Schützenmahlzeit bringen kann. Auch *Josef Brandt's* phantastisches Nachtstück, das „Gebet“ russischer Nomaden auf ihrem Lagerplatz in der Steppe, und *Semiradski's* „Urteil des Paris“, eine pantomimische Darstellung in der Villa eines reichen Römers der Kaiserzeit, sind früher in München als in Berlin bekannt geworden. — Außer Herkomer, der seinen Zusammenhang mit der deutschen Heimat alljährlich auffrischt und ihr jetzt ein so ehrenvolles Denkmal gesetzt hat, sind von Hall- und Vollblutengländern noch *Anna-Tadema* mit einem seiner anmutigen Genrebilder aus dem alten Rom „Heiligtum der Venus“ (1888) und mit einem Bildnisse des Geigenkünstlers *Josef Joachim*, *Leighton* mit dem prächtig modellirten Brustbilde einer stolzen, schwarzlockigen Schönen unter dem Namen „Atalanta“ und einigen italienischen Straßenstudien und *W. Ouleß* mit dem in großen Zügen, ernst und vornehm charakterisirten Brustbild eines Herrn in weißem Haar und Bart vertreten. — Von internationalen Celebritäten sind noch *Munkowsky* und *Pradilla* zu nennen, die sich, im Einklang mit dem intimen Charakter der Ausstellung, auf Genrebilder beschränkt haben: der erstere auf ein in hellstem Lichte gealtes Interieur mit einem jungen Paar in der Tracht des 17. Jahrhunderts, der andere auf eines seiner von Leben wimmelnden und kribbelnden Bilder aus dem modernen Spanien: „Das Gestade von Vigo nach Ankunft der Fischerboote“.

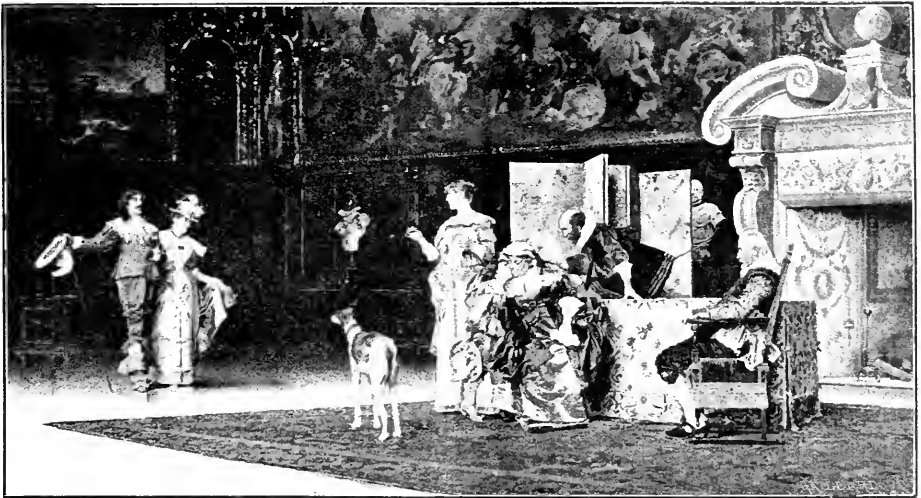
Von deutschen und österreichischen Künstlern, die Werke aus dem Jahre 1893 oder doch wenigstens in Berlin unbekannte Arbeiten aus den letzten Jahren zur Schau gestellt haben, sind auf die würdige und charakteristische Vertretung ihrer Eigenart besonders bedacht gewesen *Oswald Achenbach* mit einem seiner in Sonnenglut leuchtenden Bravourstücke, einem Blick auf Araceli in Rom (1893), *H. Börsch* mit einer holländischen Viehweide bei Abendstimmung (1891, in der Neuen Pinakothek zu München), *Carl Becker* mit einem Othello, der der Desdemona und ihrem Vater seine Abenteuer erzählt, in neuer Bearbeitung (1893), *Gregor von Bochmann* mit einer besonders farbig gestimmten Rast von Bauernfuhrwerken an einem estnischen Krüge, *E. v. Giebbardt* mit einer Bergpredigt Christi (1893), reich an charaktervollen Gestalten und sehr anziehend durch einige liebliche, köstlich naive Kinderfiguren, *Gustav Geof* mit dem Bildnis eines jungen Mannes (1893), *L. Knaut* mit einer figurenreichen Humoreske aus dem rheinischen Carneval, einer Straßenscene mit Kindern verschiedenen Alters im Vordergrund,

F. Lenbach mit zwei seiner eleganten Damenbildnisse aus neuester Zeit, *Paul Meyerheim* mit einer Touristengesellschaft im Engadin, die auf einem engen Bergpfade heimkehrenden Rindern begegnet (1893), *Ludwig Passini* mit einer reich belebten Straßenszene aus Venedig, Knaben, die zum Baden in einen Kanal springen, einem Aquarell voll reichster Farbenwirkung und prächtig leuchtender Kraft des Tons, der äußerst selten auf Ausstellungen erscheinende, treffliche *Ferdinand Pauwels* mit einer ergreifenden Szene von einem Schlachtfelde des deutsch-französischen Krieges, auf dem der Heiland zur Nachtzeit in himmlischer Glorie einem sterbenden deut-

morrelief einer sich zu dem Schwan herabneigenden Leda von *Adolf Hildebrand* und in der blühendes Leben atmenden Marmorbüste der Baronin Schenk von *Victor Tilgner*.

Mit gerechtem Stolze darf die Akademie auf diese ihre erste Rück- und Umschau blicken, die im Wirrwarr der gleichzeitigen Ausstellungen der Naturalisten, Impressionisten und Symbolisten einem paradiesischen Eiland gleicht, das in heiterer, festgegründeter Ruhe allen Stürmen des Meeres trotzt.

ADOLF ROSENBERG.



Der Besuch bei der Großmutter. Gemälde von FR. VINEA. (Sammlung Spranger S. Seite 228.)

sehen Soldaten als Tröster erscheint (1893), *J. Schreyberg* mit einer jungen Mutter, die während der Rast an der Landstraße ihr Kind stillt (1893), *Gustav Schönleber* mit einer Brandung an der Riviera bei Montefino und *Hugo Vogel* mit dem Orgelchor einer Dorfkirche, auf dem ein junges Mädchen ein Lied unter Orgelbegleitung singt.

Der intime Charakter der Ausstellung hat auch die Bildhauer genötigt, sich auf Werke kleineren Umfangs, meist Porträtbüsten, Geniefiguren und Reliefs zu beschränken. Immerhin hat aber auch diese Abteilung einige Werke ersten Ranges aufzuweisen, so z. B. in der im edelsten Stil des italienischen Quattrocento behandelten Terrakottabüste eines jungen Mädchens von *R. Bogas*, in dem Mar-

BÜCHERSCHAU.

G. von Térey, *Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien*. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 4. Straßburg, Heitz, 1894.

Seitdem Eisenmann vor nahezu fünf und zwanzig Jahren zuerst in seiner unveröffentlichten Tübinger Doktordissertation, bald darauf in dem vortrefflichen Artikel des Meyer'schen Künstlerlexikons über Hans Baldung im Zusammenhang geschrieben hat, ist unsere Kenntnis von der Kunst des Elsässer Meisters mannigfach bereichert und berichtigt worden und durch glückliche Umtaufen noch mehr als durch neue Funde die Last seiner Gemälde allein um zwei Dutzend Nummern etwa angewachsen. Die über-

wiegende Mehrheit dieser Bilder gehört den Beständen öffentlicher Sammlungen an und findet sich in den Katalogen derselben verzeichnet; die übrigen, in Kirchen und im Privatbesitz verstreuten Stücke sind mit wenigen Ausnahmen in der Litteratur besprochen, zumeist sogar schon in den neuesten Handbüchern erwähnt. Ein Bedürfnis nach einem Spezialkatalog der Gemälde Baldung Grien's, dessen Stelle die zukünftige Biographie des Meisters ist, war daher keineswegs vorhanden. Die Kunstgeschichte würde in Papier ersticken, wenn sich der Grundsatz einbürgerte, Sonderverzeichnisse der Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte jedes irgend namhafteren Malers herauszugeben. Die eigentlichen Baldung-Fragen liegen heute zudem anderswo, in der schwierigen Jugendperiode des Künstlers, deren Aufhellung denn auch in der Einleitung des vorliegenden Verzeichnisses den Kunsthistorikern wärmstens empfohlen wird, während der Verfasser seinerseits — wie in einer früheren Publikation über Dürer's ersten venezianischen Aufenthalt — sich begnügte, die ihm gesichert scheinenden Resultate der bisherigen Forschung in einem schmuck ausgestatteten Heftchen zusammenzustellen.

Diese vorsichtige Selbstbeschränkung war allerdings im hohen Maße geboten. Denn auf Schritt und Tritt erweist sich die Kennerchaft Térey's nicht einmal den bescheidenen Anforderungen einer derartigen kompilatorischen Aufgabe gewachsen. Sein Verzeichnis beginnt mit einem echten Hans von Kulmbach, dem durch eine Restauration verdorbenen Kelterbilde in S. Gumbert (nicht Gumpold) zu Ausbach, und schließt mit einem von ihm in die Werkstatt Schäufelein's verwiesenen zweifellosen Baldung, der hl. Dreifaltigkeit in der Kunstsammlung zu Basel. Zwischendurch begegnen wir dem von einem anonymen Dürer-Kopisten anfertigten, fast gänzlich übermalten Sündenfalle des Palazzo Sitti nicht der Utizien — einem Doppelgemälde, aus welchem der Verfasser, der auch die Ansicht Mündler's und Thansing's, dass hier das Original der Dürer'schen Komposition vorliege, unbeachtet ließ, ein einziges Bild macht — dem Porträt des Markgrafen Christoph I. in der Karlsruher Kunsthalle, einer alten Nachahmung des Holzschnittes von 1511, und dem mehr als fragwürdigen Dreikönigsbilde in der städtischen Galerie zu Mainz, das jedenfalls von der nämlichen Hand wie der dazu gehörige Flügel mit dem Stephansmartyrium herührt. Während die irrige Benennung dieser Gemälde noch einigermaßen dem starken Autoritäts-

glauben des Verfassers zu Gute gehalten werden darf, entfällt auch dieser Entschuldigungsgrund für eine Reihe weiterer Arbeiten, die mit Baldung nicht das Geringste gemein haben und in das Werk des Meisters eingeordnet, nur den Begriff seiner Kunst verfälschen würden. Es sind dies: die Erschaffung der Eva im Germanischen Museum, seltsamerweise als Baldung ohne Fragezeichen noch in der neuesten Auflage des Kataloges abgebildet; ein Madonnenbild, ehemals in der Liechtensteingalerie zu Wien, eine der vielen Werkstattwiederholungen eines Mabuse in der Pradogalerie zu Madrid (Nr. 1865); ein Gemälde mit drei weiblichen Heiligen in der Speck-Stornburgischen Sammlung zu Lützenscha bei Leipzig, als dessen Urheber Scheidler — dem wir auch obigen Nachweis verdanken — im Dresdener Galeriekatalog vorlängst einen sicheren Daniel Fritsch aus Torgau festgestellt hat; endlich ein Frauenbildnis, früher bei Posonyi in Wien, jetzt im Buda-pester Privatbesitz, das gar nicht das angegebene Monogramm Baldung's, sondern die Initialen HH trägt.

Finden wir dergestalt die fälschlich unter Baldung's Namen gehenden Gemälde beinahe vollzählig und ohne jeden kritischen Einspruch in das Verzeichnis aufgenommen, so sind dagegen eine Reihe echter, dem Verfasser unbekannter oder von ihm verworfener Werke nur anhangsweise erwähnt, während mehrere erhaltene und eine erkleckliche Anzahl verlorener oder verschollener Originalbilder — von einer großen Gruppe von Glasgemälden zu schweigen — überhaupt fehlen. Hervorgehoben sei nur eine Verkündigung auf zwei Tafeln, ehemals im Münster, gegenwärtig in der Domkustodie zu Freiburg, weil bereits Eisenmann dieses interessante Erstlingswerk der Freiburger Zeit aufgeführt hat. Ebenso sind die trotz einer gründlichen Auffrischung wichtigen Altartügel in Lichtenthal, ohne dass ihre bisher unwidersprochen gebliebene Zuteilung an Baldung einer Nachprüfung unterzogen worden wäre, einfach übergangen.

Für die Aufzählung der Bilder wurde nicht die in neueren räumlichen Verzeichnissen mit Recht bevorzugte chronologische, sondern die topographische Anordnung als „zweckmäßig“ erachtet. Zweckmäßig wohl darum, weil sie den Verfasser der unbequemen Nötigung entthob, die Entstehungszeit mehrerer, durch äußere Anhaltspunkte nicht datirbarer Stücke auf stilkritischem Wege zu ermitteln und sie an richtiger Stelle in die Entwicklungsreihe der Werke einzufügen. Der Wortlaut der Beschreibungen ist fast durchweg den betreffenden Galerieverzeichnissen

und der sonstigen Litteratur entlehnt, — ein selbstverständlich nicht zu billigender Vorgang, da Spezialkataloge wensehon durch nichts anderes, so doch wenigstens durch ausführliche, in alle Einzelheiten gehende Eigenberichte ihre Existenzberechtigung zu erweisen haben. Wo die benutzten Verzeichnisse beispielsweise die Bestimmung der Holzarten der Bilder unterlassen, begnügt sich auch unser Katalog in seiner wissenschaftlichen Anspruchlosigkeit mit der Betenerung, das Bild sei „auf Holz“ gemalt, die einmal bei einem, nur in einer Photographie nachweisbaren Gemälde ganz gewohnheitsmäßig wiederholt wird. Von den drei Leinwandbildern Baldung's ist dem Verfasser freilich nur ein einziges bekannt geworden.

Giebt sich das Verzeichnis eingeständnermaßen fast nur als eine Zusammenstellung von Lesefrüchten, so muss die Lückenhaftigkeit der Litteraturangaben doppelt Wunder nehmen. Die Quellenkunde des Autors umfasst nicht einmal sämtliche Hauptkataloge der in Frage kommenden Sammlungen. Für die kais. Galerie in Wien und die Londoner Nationalgalerie citirt er bloß die „Führer“; das Eisenmann'sche Verzeichnis der Kasseler Galerie und das Lützow'sche der akademischen Galerie in Wien übersieht er eben so wie den Madrazo'schen Katalog des Prado und den Goethe'schen des Stockholmer Nationalmuseums, sogar das Gemäldeverzeichnis des Breslauer Museums blieb ihm unerreichbar. Für die Pittigalerie beruft er sich allein auf den Photographieenkatalog von Alinari. Ein bedeutendes Bild wie die Bamberger Sintflut wird mit einer beiläufigen Bemerkung aus einer neueren periegetischen Schritt abgefertigt, die obendrein einen unzutreffenden Hinweis auf einen Stich des sog. Baldini enthält. Und selbst beim Anschreiben der zuverlässigsten antlichen Kataloge geht es nicht ohne Entgleisungen und Unfälle ab. Ein verhältnismäßig noch harmloser ist es, wenn auf dem Darmstädter „Noli me tangere“ Christus, nach der Beobachtung des Verfassers, der mit Recht überraschten Magdalena als — Gärtnerin erscheint. Erster gemeint ist jedenfalls die Verkleidung, die sich der alte Markgraf Christoph I. von Baden auf dem bekannten Porträt der Münchener Pinakothek gefallen lassen muss. Im Kataloge, dessen neueste (vierte) Auflage den Dargestellten, nebenbei gesagt, irrtümlich für Christoph's Sohn, Bernhard III., erklärt, heißt es: „Bildnis mit roter reich mit Agraffe und Ringen geschmückter Mütze und Pelzschabe.“ Das Térey'sche Verzeichnis gestattet sich nicht ungestraft eine kleine Abweichung

von seiner Vorlage: „Die Mütze ist rot und mit Agraffen (sic) und Ringen geschmückt, darüber eine Pelzhaube!“ Diesem wunderlichen Missverständnis eines allbekannten Trachtenstückes des 16. Jahrhunderts stellt sich ein grober Leichtsinnsfehler, der bei Beschreibung des Porträts eines Freiherrn von Morsperg in Stuttgarter Museum unterläuft, würdig an die Seite. Der Abgebildete wird hier als „etwa sechzigjährig“ bezeichnet, während eine wenige Zeilen weiter mitgeteilte Inschrift, deren Entzifferung dem Gewährsmann des Verfassers, dem hochbetagten Malerdirektor der Galerie allerdings nur unvollständig gelungen ist, sein Alter auf — 46 Jahre angiebt; zu allem Überflusse ist die Inschrift bereits in extenso abgedruckt bei Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen II, 441. Das Gemälde selbst schließlich ist nicht erst in Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei, sondern bereits geraume Zeit früher durch Scheibler und Woermann (Gesch. d. Mal. II, 145) dem Meister zuerkannt worden.

Aus den wenigen selbständigen Bilderbeschreibungen des Verzeichnisses einige heitere Stichproben zu geben, versagen wir uns. In ihrer stilistischen Hilflosigkeit, zwischen Schilderung und Charakteristik schwankend, und in der einen so unzulänglich wie in der anderen, erwecken sie nirgends eine anschauliche Vorstellung von Inhalte des besprochenen Gemäldes, wohl aber häufig den Eindruck, dass der Verfasser, ein gebürtiger Magyare, in die Geheimnisse der deutschen Grammatik und Syntax noch nicht völlig eingedrungen ist. Ein längeres Verweilen bei dieser flüchtigen Dilettantenarbeit wäre überhaupt nicht gerechtfertigt gewesen, wenn sie sich nicht mit ausruferischer Betriebsamkeit als Vorläuferin einer prunkvoll in Scene gesetzten Publikation der Handzeichnungen des großen Meisters vom Oberrhein angekündigt hätte. Dieses Werk wird mit Unterstützung der Regierung von Elsass-Lothringen und der Stadt Straßburg herausgegeben. Erwägt man, wie selten Veröffentlichungen aus dem Gebiete der vaterländischen Kunstgeschichte sich maßgebenderorts einer ähnlichen Förderung erfreuen, so wird man mit uns bedauern, dass dieses wichtige Unternehmen in so wenig berufene Hände gelegt wurde.

Wien. ROB. STLAISSNY.

NEUE KUNSTBLÄTTER.

Der *farbige Kupferlichtdruck* wird gegenwärtig in Wien mit Eifer und Erfolg betrieben. Als ein neues reiches Blatt in dieser Technik signalisieren wir den Kunstfremden die in *Böckner's* photographischer Anstalt hergestellte Photographie der „*Maion*“ von *Clemens von Paus*

Singer, eine jener frischen Mädchenblüthen von herzwegenwundern Anmut, wie sie der Meister in Aquarell und Pastell aus vorzuzubern versteht. Das mit virtuoser Beherrschung der Mittel reproduzierte Blatt ist in Artaria's Verlag erschienen. Es bildet eine Zierde für Sammelmappe und Boudoir.

NEKROLOGE.

Der *Architekt Karl Johann Luederke*, Geheimer Raurat, Mitglied der Akademie des Bauwesens, ist in Breslau am 21. Januar im 68. Lebensjahre gestorben. Seine Hauptwerke sind die gotische Börse in Breslau, das nach einem Entwurf von Langhaus erbaute Theater daselbst und die Rathhäuser in Leobschütz und Striegau.

PREISAUSSCHREIBEN.

Ein *Preis des deutschen Kaisers zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst*. Der „Reichsanzeiger“ vom 27. Januar veröffentlicht folgenden Erlass des Kaisers an den Kultusminister: „Zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst unter den Künstlern Deutschlands will ich aus meiner Schatzkammer einen Preis von 10000 M. jährlich stiften. Diesen Preis werde ich an meinem jedesmaligen Geburtstage demjenigen Künstler verleihen, welcher aus einer von mir ausgeschriebenen Konkurrenz als Sieger hervorgeht wird. Sowohl die Stellung der Autgabe als auch die Verleihung des Preises behalte ich mir selbst vor. Als erste Aufgabe stelle ich: Die Restauration des in meinen hiesigen Museen aufgestellten pergamentenen Frauenkopfes. Über Ausschreibung und Einrichtung der Konkurrenz erwarte ich baldigst Ihre näheren Vorschläge. Berlin, den 27. Januar 1894. Wilhelm R.“

DENKMÄLER.

Als *erste Rate für das in Berlin zu errichtende Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.* war in dem jetzt zur Beratung stehenden Reichshausaltsetat die Summe von 1100000 M. gefordert worden. Gleichsam zur bildlichen Erläuterung und Begründung dieser Forderung wurde der von Kaiser Wilhelm II zur Ausführung bestimmte Entwurf von *Reichold Begas* im Foyer des Reichstages ausgestellt. Er begegnete hier aber einer sehr scharfen Kritik, die sich schließlich zu einer einmütigen Verurteilung des Entwurfes steigerte, die auch in den Organen der parlamentarischen Parteien und in einem großen Teile der unabhängigen Presse ihr Echo fand. In der Sitzung der Budgetkommission des Reichstages vom 17. Januar, die sich mit der Angelegenheit zu beschäftigen hatte, ist die Diskussion und Beschlussfassung darüber auf Antrag des Abg. Dr. Haunacher auf unbestimmte Zeit vertagt worden. Es scheint, dass man durch diese Vertagung vermeiden will, die durch die Einbringung der neuen Stenogeseetze geschaffene Situation noch mehr zu verschärfen. Nach Lage der Sache hat der Reichstag durch einen früheren Beschluss die Entscheidung über die Ausführung des Denkmals, d. h. also über die Wahl des Künstlers und des Entwurfs, aus der Hand gegeben, aber er hat sich das Recht der Bewilligung der Gelder vorbehalten. Die Frage ist nun, welchen Ausgang die anscheinend hinter den Coulissen sich abspielenden Verhandlungen nehmen und ob politische Fragen den Ausschlag in rein künstlerischen Dingen geben werden. Die künstlerischen und sachlichen Bedenken, die gegen den Begas'schen Entwurf sprechen, sind so zahlreich, dass die geringen Vorzüge dahinter völlig verschwinden.

So weit die öffentliche Meinung sich geäußert hat, wird am schmerzlichsten empfunden, dass die großen Männer, die um Kaiser Wilhelm I. gestanden haben, Kaiser Friedrich III., Prinz Friedrich Karl, Bismarck und Moltke, also gerade die volkstümlichsten Helden, von dem Denkmal, trotz des ungeheuren Kostenaufwandes, der dafür beansprucht wird, ausgeschlossen worden sind. Jedenfalls kann das Denkmal, wenn es nach dem jetzt anscheinend feststehenden Entwurf von Begas ausgeführt wird, nicht mehr auf den Namen eines Nationaldenkmals Anspruch erheben. Es ist zu einem dekorativen Beiwerk des Schlosses herabgesunken, zu einer stilgerechten Ausfüllung des freien Platzes, der sich nach Niederlegung der Häuser an der Schlossfront vor der Westseite des Schlosses ausdehnen wird. — Nachdem obige Zeilen geschrieben worden waren, hat die „Nationalzeitung“ eine Mitteilung gebracht, die der Hoffnung Raum giebt, dass die Angelegenheit doch noch zu einem befriedigenden Abschluss kommen werde. Danach soll der Kaiser erklärt haben, dass er durchaus nicht an allen Einzelheiten des Entwurfes festhalte, und es soll sogar eine Änderung in betreff des Platzes nicht ausgeschlossen sein.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die *diesjährige Große Berliner Kunstausstellung* findet, wie die Kommission bekannt macht, im Landesausstellungsgelände am Lehrter Bahnhof vom 3. Mai bis 2. September statt; eine etwaige Verlängerung bleibt vorbehalten. Die auszustellenden Kunstwerke sind zwischen dem 15. und 31. März im Ausstellungsgelände abzuliefern. Die Geschäftsführung der Ausstellung ist dem Geschäftsführer des Vereins Berliner Künstler, Herrn Hermann Preckle, übertragen worden. Alle Mitteilungen, Anfragen u. s. w. sind an die „Große Berliner Kunstausstellung 1894“, Landesausstellungsgelände am Lehrter Bahnhof, Berlin NW., zu richten.

VOM KUNSTMARKT.

Berliner Kunstauktion. Zu den bemerkenswerten Kunstauktionen dieses Jahres gehört die in Berlin am 13. Februar im *Bucholph Lepke'schen Kunst-Auktions-Hause* stattfindende öffentliche Versteigerung der Gemälde-Galerie des Herrn *Robert Wilhelm Sprenger* zu Florenz, die durch die augenblicklich vorherrschende Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse Italiens an den deutschen Kunstmarkt zum Ausgeloht kommt. Nur eine kleine Anzahl von Gemälden fremdländischer Meister, die einen ehrenvollen Namen in der Kunstwelt behaupten, ist dieser mit feinem Geschmack und Verständnis von dem kunstsinigen Sammler zusammengestellte Kollektion angereicht; die überwiegende Mehrheit der durch ihre Frische in der Farbe, harte und sichere Zeichnung und lebendige Komposition sich vorteilhaft auszeichnenden Meisterwerke stammt von der Hand der Vertreter der jüngsten Kunstepoche der apenninischen Halbinsel und bietet, da Herr Sprenger mit seinen Erwerbungen im Jahre 1863 begonnen und dieselben noch bis in die neueste Zeit fortgesetzt hat, einen interessanten und lehrreichen Überblick über die jüngste Periode der neueren italienischen Kunst, insbesondere der Florentiner Schule. Herr Sprenger, der Begründer und Direktor des Florentiner Kunstvereins, ein in Italien bekannter und geschätzter Kunstmäcen, hat um die Übung der Kunst und Industrie in Italien sich hervorragende Verdienste erworben. Durch seine mannigfachen

Beziehungen zu den Koryphäen der modernen italienischen Kunst, welche ihm größtenteils auch persönlich nahe standen, war ihm die Gelegenheit reichlich geboten, für seine Galerie das Beste zu erwerben, und so sind die Gemälde seiner Kollektion fast ausnahmslos Atelier-Ankäufe, jedenfalls noch nie im Kunsthandel gewesen. Dem kunstliebenden Publikum dürfte die Mehrzahl der vielen ansprechenden Motive der Genrebilder durch die zahlreichen Reproduktionen in Photographie und Holzschnitt aus den bedeutendsten Zeitschriften hinreichend bekannt sein; allen denen aber, welche wie wir noch vor wenigen Jahren die so willkommene Gelegenheit gefunden, diese schöne und bedeutende Sammlung in der schönen Armstadt zu bewundern, ist diese moderne Florin-tiner Galerie wohl noch in bester Erinnerung. Der mit 28 Abbildungen reich und geschmackvoll illustrierte Katalog verzeichnet 91 Gemälde und nennt Namen wie: N. d'Ancona, F. Andreotti, L. Bechi, Amos Cassioli, Egisto Ciardi, Gas-sano Chierici, E. Fontana, Odoardo Gelli, Titto Conti, Giov. Costa, Domenico Induno, Marchisio, Luigi Mussini, A. Ricci, Antonio Rotta, Raffaello Lorbi, Francesco Vineo, A. la Volpe u. a.; von fremdländischen Meistern: O. Achenbach, Aiwa-sowsky, Ernst Bosch, Karl Jutz, Károly und Andrea Markó, Ernst Meisel, Arthur Leuon, Alphons Spring, Ramon Tus-queti, I. C. Way u. a. Der Versteigerung wird eine öffent-liche Besichtigung der Gemälde am Sonntag, dem 11. und Montag dem 12. Februar in den Sälen des Rudolph Lepke-schen Kunst-Auktionshauses in Berlin, Kochstraße 28-29 vorausgehen. Ein Bild aus dieser Galerie Spranger, das Gemälde von *Francesco Vineo* „la nonna“, der Besuch bei der Großmama betitelt, führen wir heute unseren Lesern durch Abbildung vor.

Frankfurt a. M. Am 12. Februar kommt im Auktions-saal für Kunstschachen durch Herrn *Rudolf Bangel* die Galerie Fleischmann in München zur Versteigerung, die aus einer großen Anzahl vorzüglicher Ölgemälde moderner Meister ersten Ranges besteht und bis in die letzte Zeit mit neuen Werken bester Meister vervollständigt ist. Der reich illustrierte Katalog ist soeben erschienen.

Berlin. Am 26. Februar und den folgenden Tagen kommen die Sammlungen von Radirungen, Kupferstichen, Holzschnitten, Schabkunstblättern alter Meister aus dem Besitze des Herrn Dr. *Smidt* in Konstanz, aus dem Nachlasse des Herrn *L. H. Storck* und aus den Dublettenbeständen der

Königlichen Museen durch das Kunstantiquariat von *Ausler & Ruthardt*, W., Behrenstraße 29, zur Versteigerung. Der Katalog (Nr. XXXVI) ist erschienen und wird von dem Kunstantiquariat bereitwillig zugesandt.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 1.

Albert Keller. Von G. Fuchs. — Kaiser Leopold I. als Förderer von Kunst und Wissen. Von P. v. Rader. —

Architektonische Rundschau. 1894. Heft 4.

Taf. 25 Wohnhaus in der Prinzregentenstraße in München; er-baut von Architekt E. Seidl d. d. Taf. 26 Wohnhaus des Pfarrers Dr. Pietschker in Bornstädt bei Potsdam; erbaut von Regierungsbaumeister O. March in Charlottenburg. — Taf. 27 Grimaldi in Ville-d'Avoye (Aude, Frankreich); entworfen von Architekt E. Bertrand. — Taf. 28 29 Villa in Harrow on the Hill (England); erbaut von Architekt A. Mitchell in London. — Taf. 30 Zimmer im Zirkengott im Brügger Hofe zu Veltouris; aufgenommen von Architekt H. Kirchmayr in Klagen. — Taf. 31 Geschäftshaus der The Manhattan Life Insurance Co. — 64—68 Broadway in New York; erbaut von Kimball und Thompson. Architekten d. d. Taf. 32 Villa Wendt in Leipzig; erbaut von Baurat A. Rossbach d. d.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Bd. XIX. 1893. Heft 34.

Die beiden biblischen Gemaldedeychen des Domes zu Gurk. III. IV. Von Dr. A. Schnerich. — Zwei Türme der alten Stadtmauer in Prag. Von A. Wiesel. — Nachrichten über das k. k. Staats-museum in Aquileia. VII. Von Prof. Majonica. — Über eine alte Hausbemalung zu Grims im Oberinntal. Von K. Atz. — Notizen über Werke von österreichischen Kunstler. Von Th. v. Friaufel. — Die Pfarrkirche U. L. F. zu St. Marein. Von K. Czernogor. — Altromische Tüfentesser im Museum von Spalato. Von Direktor Bulic. — Das ehemalige Cistercienser-Kloster Welehrad (Mähren). II. Von A. Prokop. — Ein Nach-trag zu dem römischen Grabfeld am Birgstein in Salzburg. Von A. Petter. — Die Verwelschung der Baumeisterzeit in Graz im 17. Jahrhundert. Von J. Wastler. — Tiroler Burgen. III. Von P. Clemen. — Über neueste Funde zu Wels. Von Dr. v. Benak. — Funde aus den Bronzezeitknochen in der „Farka“ bei Pöchl. Von B. Jelinek. — Studien in der ehemaligen Cistercienserkirche zu Neuberg in Steiermark. Von Dr. A. Hg. — Die Kirche zu Hofitz bei Bensen in Böhmen. Von E. Nedler. — Gesammelte Daten im Laufe des Jahres 1891 über einige hervorragende Handwerke im nordöstlichen Böhmen. II. Von E. Pöppich. — Kloster Rosa coeli in Kautz und Burgrunn-Boskovic. Von K. Rosner. — Sarge zweier polnischer Königinnen aus dem kaiserlichen Hause Habsburg in der Königsgruft am Wawelberge zu Krakau. Von Dr. J. v. Lepkowski. — Gotische Holzgegenstände der kirchlichen Kunstindustrie in West-galicien. Von Dr. S. v. Tomkiewicz.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893/94. Heft 10.

Jörg Brea von Augsburg. I. Von R. Stiassny. — Teppich-artige Wirkung. II. Rahmen und Füllung. Von Fr. Stammel. — Heinrich Wetliase.

L'Art. Nr. 712. 15. Januar 1894.

Aime G. de Lomud. Von E. Michel. — La jeunesse de Jean-Baptiste Pater. Von P. Foucart. — Une excursion à la Wart-hourg. Von Ch. Normand. — L'Education artistique en province. Von H. Lechat.

== Inserate. ==

Gegründet 1770.	Kunsthandlung und Kunstantiquariat	Gegründet 1770.
ARTARIA & Co.		
WIEN I., KOHLMARKT No. 9.		
Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.		
Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.		
Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten.		
Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.		

Verlag der Arbeitstube
Eugen Wietmeyer in Leipzig.

Die Hausfrau.

Praktische Anleitung zur selbstständigen Ausübung der Führung von Stadt- u. Landhaushaltungen nebst einem vollständigen Kochbuche von **Henriette Davida.**

15. Auflage. — Eleg. geb. 4 M. 50 Pf.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegn. 1869. (163.)

Ölgemälde werden auf Bestellung von uns durch **Dr. Büttner's Restaurator Fabrik** in demselben Geübten vorzüglich restauriert.

Schneide & Comp. Busseldorf

1894
München.

Jahresausstellung
von Kunstwerken aller Nationen
im kgl. Glaspalast

vom 1. Juni bis Ende Oktober.

Anmeldetermin: bis 1. April. Eintieferungstermin:
1. — 20. April.

[58]

Die Münchener Künstlergenossenschaft.

Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft
vormals Friedrich Bruckmann in München.

Soeben erschien und ist durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

SAMMLUNG SCHUBART

Früher Dresden, jetzt München

Eine Auswahl von Werken alter Meister

Reproduziert in Heliogravüre und Phototypie



Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläuterndem Text von
Cornelis Hofstede de Grot.

Folioformat (53:44) mit 24 Gravure-Vollbildern und 18 Phototypien im Text.
In elegantem Halbfranzband. Preis 100 Mark. [786]

Um die Bedeutung der Sammlung zu charakterisieren, beschränken wir uns darauf,
nachstehende Auszüge aus Urteilen hervorragender Kunstkenner anzuführen:

„Die Galerie des Dr. Schubart besitzt einen Schatz der feinsten Kabinett-
stücke.“ *(Zeitschrift Dr. W. Bode f. d. Kunst, Zeitung 1889.)*

„Eine mit ganz hervorragendem Geschmack ausgewählte Gruppe nieder-
ländischer Meister des 17. Jahrhunderts enthält die den Kennern und Kunst-
freunden hinlänglich bekannte ausgezeichnete Sammlung des Herrn Dr.
Schubart.“ *(Beifr. Dr. Fried. Schlie f. Rep. f. Kunstwissensch. XIII, B. I, H.)*

„Die Sammlung Schubart nimmt den ersten Platz unter den deutschen
Privatgalerien der Gegenwart ein.“

(Oberbürgermagistrat v. Seidlitz f. Kunstver. III, Bd. 9, 2. St.)

Dann aus einer Besprechung:

„Die Reproduktionen des Werkes sind so kunstvoll, dass sie selbst von
dem koloristischen Reiz der originale einen Begriff zu geben vermögen.“

(R. B. d. d. Leipziger Zeitung v. 1. 1891.)

Berliner Kunstauktion.

Am 13. Februar von 10 Uhr ab versteigere ich im Kunstauktionshause in
Berlin Kochstraße 28/29 laut illustriertem Katalog 931 die

Galerie Spranger Florenz

bestehend aus

91 Gemälden erster Meister. [780]

Der königliche und städtische Auktionskommissar für Kunstsachen und Bücher.

Rudolph Lepke.

Berlin S.W. 13. Kochstraße 28/29.

Inhalt: Die Kunstausstellung der Berliner Akademie. Von A. Rosenberg. — G. v. Terey, Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung
gen. Grien. — Farbige Kupferlichtdrucke. — K. J. Lüddecke f. — Preis des deutschen Kaisers zur Förderung des Studiums der
klassischen Kunst. — Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin. — Große Berliner Kunstausstellung 1894. — Berliner
Kunstauktion; Versteigerung der Sammlung Fleischmann in Frankfurt a. M.; Kupferstichauktion durch Amsler & Rulhardt in
Berlin. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **T. O. Weigel's Nachf.** in Leipzig, betr. Werke über Kunst und
Kunstgewerbe bei, den wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.

Im Verlag von **C. Boysen** in Ham-
burg ist erschienen u. durch alle Kunst-
u. Buchhandlungen zu beziehen:

Wissenschaftliches Verzeichnis
der älteren Gemälde der

Galerie Weber in Hamburg

von Prof. Dr. K. Woermann.

Mit den Monogrammen der Künstler
in Faksimiledruck. 8°. 240 S. Preis
1 Mark. [781]

Berlin W. Behrenstr. 29a.

Kupferstich:
Cluction

Montag, 26. Februar u. f. T.
versteigern wir

Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen
alter Meister, darunter reiche Werke
von Beham, Dürer, Everdingen,
Lucas von Leyden, Ostade, Rai-
mondi, Rembrandt, Rubens,
Schmidt, Strange, Wille u. A.,
altdeutsche Holzschnitte und
niederländische Radierungen des
XVI. und XVII. Jhdts. Russische
und Französische Bildnisse des
XVII. und XVIII. Jhdts. Gold-
schmieds-Ornamente, Bücher
über Kunst, etc. Kataloge mit 2 Illu-
strationen versenden wir franco gegen
Empfang von 50 Pf. in Briefmarken.

Amsler &
Rulhardt

Berlin W. Behrenstr. 29a.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teletowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 15. S. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. au.

DIE ALLEGORISCHEN GESTALTEN AN DEN MEDICEERGRÄBERN VON S. LORENZO.¹⁾

VON GEORG WARNECKE.

Eine allgemeiner anerkannte Auffassung der allegorischen Gestalten an den Mediceergräbern von S. Lorenzo ist von jeher durch die persönliche Eigenart, ja man kann sagen, durch die Willkür der Erklärer verhindert worden. Die Einen wollen von einer bestimmten Gedankenbeziehung und Charakteristik nichts wissen. Entweder setzen sie die Bedeutung der Statuen in die Großartigkeit dieser Formenwelt mit den Harmonieen ihrer Kontraste, mit der Gewaltsamkeit ihrer Bewegungen, die dennoch den Schein des Natürlichen tragen, und weisen als auf eine Vorstufe dieser Gestalten auf die Schildhalter an der Decke der Sixtina hin, die ebenfalls ganz allein der plastischen Phantasie des Meisters ihren Ursprung zu verdanken hätten; oder sie begnügen sich im allgemeinen mit der Andeutung eines geheimnisvollen inneren Lebens, das die mächtigen Körper durchflute. Andere haben dann versucht, an die Stelle dieser nur geahnten seelischen Bewegungen, die aus dem Steine sprechen, einen fester umgrenzten Inhalt zu setzen. So sieht Hermann Grimm in den Gestalten der Nacht und des Tages den vollbrachten Gegensatz zwischen Leben und Tod, dem entsprechend in den Statuen des Morgens und des Abends den Übergang von dem

einen Zustand in den andern, im Abend das Symbol des Abschiednehmens im Sterben, im Morgen das Symbol des Erwachens aus dem Todesschlummer zur Unsterblichkeit. Die Erklärung ist geistreich, scheint sich auch dadurch, dass es sich hier um Grabstatuen handelt, ganz von selbst zu empfehlen. Aber sie schwebt in der Luft. Grimm hat die vier Gestalten völlig aus dem unmittelbaren Verhältnis herausgerissen, in dem sie, auf den Deckeln der Sarkophage liegend, zu den Statuen der beiden Mediceer stehen. Es sind zunächst Allegorien der Trauer um die Dabingeshiedenen; und so kommt der Erklärer bei derjenigen Figur, die den Schmerz am klarsten im Antlitz ausgeprägt zeigt, bei der Aurora, mit seiner Deutung völlig in die Brüche. „Die aus dem Schläfe sich losreißende Frau, die das neue Licht als einen Schmerz beinahe zu empfinden scheint“, kann unmöglich das Eingehen in den idealischen Zustand des reinen geistigen Lebens ausdrücken sollen. Hier wäre statt des Schmerzes Seligkeit und Entzücken am Platze gewesen.

Dem unvergesslichen Antou Springer gebührt das Verdienst, den Ausgangspunkt für eine sachgemäße Erklärung in den eigenen Worten Michelangelo's bestimmt zu haben, die auf einem Blatte in der Casa Buonarroti noch heute zu lesen sind: „Der Himmel und die Erde, der Tag und die Nacht sprechen und sagen: Wir haben in unserem raschen Laufe den Herzog Giuliano zum Tode geführt; so ist es gerecht, dass er Rache nimmt, und die Rache ist diese: dass er, nun wir ihn getötet haben, tot wie er ist, uns das Licht genommen und mit seinen geschlossenen Augen auch die unseren geschlossen

¹⁾ Die Gestalten sind abgebildet in den Kunsthistorischen Bilderbogen, Handausgabe Bd. 97, Fig. 2, 3, 5, 6.

hat, dass sie nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er noch lebte."

Die Deutung ist künstlich geschraubt und dunkel. Das wird selbst der begeistertste Verehrer des Meisters nicht leugnen können. Wie kommt Michelangelo zu diesem ausgeklügelten Programm? Springer hat auch hier den rechten Weg gewiesen. Als ein förmliches Programm können die Worte nicht gelten; sie sind sehr früh, zur Zeit der ersten Entwürfe der Denkmäler aufgeschrieben, während Michelangelo innerlich daran arbeitete, die allegorischen Figuren ihren Charakter und ihrem Ausdruck nach in ein sinnreiches Verhältnis zu den Statuen der Herzöge zu setzen. Davon zeugen die Allegorien des Himmels und der Erde, die hier noch eine Rolle spielen, während sie doch gleich zu Anfang der wirklichen Ausführung der Denkmäler beiseite geschoben wurden. Jene eigene Erklärung des Meisters sagt uns sehr wenig, eigentlich nur das, dass wir hier Symbole der Trauer, des Schmerzes vor uns haben. Das ist als Ausgangspunkt für die Deutung gewiss von der größten Wichtigkeit. Aber weshalb die Personifikationen des Tages und der Nacht, des Morgens und des Abends für diesen Zweck aufgeboten sind, darüber erfahren wir nichts. Weshalb trauern denn gerade die Tageszeiten? Hier sitzt der Kern der ganzen Erklärungsfrage. „Zeit und Raum, Glieder des Universums, hüllen sich in Trauer“, hat man gesagt, ohne damit dem Verlangen nach einer innerlichen Erklärung entgegenzukommen. Springer meint geradezu, Michelangelo zeige schon früh, wie eben auch hier, die Neigung, spröden allegorischen Gestalten Leben einzuhuchen und durch die Kraft der Formen und den leidenschaftlichen Ausdruck den ursprünglich dürftigen Inhalt vergessen zu machen. Ja, zwischen der schriftlichen Ausdrucksweise Michelangelo's und seiner Ausdrucksweise in Marmor gähnt eine tiefe Kluft, über die eine Verbindung zunächst unmöglich erscheint. Die Marmorbilder haben mit den gangbaren Personifikationen fast nichts mehr gemein; sie erinnern an dieselben nur durch die Wahl der Geschlechter, des weiblichen für „notte“ und „aurora“, des männlichen für „giorno“ und „crepuscolo“, welche Teilung dem Künstler auch in Bezug auf die Ausgestaltung plastischer Kontraste willkommen sein musste. Von volkstümlichen Attributen finden wir nur die Nacht von Maske, Eule und Mohn begleitet. Die übrigen deuten bloß durch Bewegung und Ausdruck für den vorliegenden Sinn, das Motiv der Klage und Trauer;

es sind keine Allegorien mehr, es sind persönliche Wesen geworden. Wenn es nicht sonst schon durch zeitgenössische Berichte nahe gelegt wäre, könnte man aus diesem Verhältnis der „notte“ zu den übrigen drei Statuen schließen, dass der Meister jene, bei welcher der Zusammenhang mit den typischen Allegorien noch am klarsten nachweisbar ist, im Entwurfe zuerst vollendet hat, während er sich bei den drei folgenden von der Darstellungsweise seiner Zeit völlig losgelöst hat und seinen eigenen Weg gegangen ist. Können wir diesen Weg noch wiederfinden?

Mit jenen Worten auf dem Blatte in der Casa Buonarroti steckt Michelangelo noch in der schematischen Allegorie, der auch er als ein Kind seiner Zeit unterthan gewesen ist. Die Allegorien empfangt er dem Namen und der Vorstellungsweise nach aus der allgemeinen Überlieferung, aus der Welt Dante's, von dem das ganze Renaissancezeitalter in Bezug auf diese Personifikationen poetischer Begriffe befruchtet erscheint. Der Umgang mit solchen schattenhaften Gestalten, in deren Gesellschaft es uns im allgemeinen höchst unbehaglich wird, war für die Künstler und Dichter jener Periode zur Manier, zur Mode geworden. Aber dürfen wir die Allegorien deshalb als von vornherein frostig und leer an Inhalt bezeichnen? Wir müssen nur den Weg finden von der uns abstoßenden Vorstellungs- und Ausdrucksweise zu dem warmen persönlichen Empfinden, das in diesen Abstraktionen seine für die Zeit charakteristische Form gefunden hat. Freilich, was bei Dante und anderen großen Geistern tiefen poetischen Sinn und Bedeutung hat, wird zum leeren Namen, zum bloßen Spiel im Munde der Kleinen. Aber am allerwenigsten werden wir uns das Schaffen Michelangelo's als ein äußerliches Nachbeten vorzustellen haben. Er empfängt die Allegorien mit der Gesamtbildung seiner Zeit; aber er, selbst ein Dichter, fühlt sie dem Dichter nach, er besetzt sie mit eigenem Hauche. Mag er, wenn er spricht, im Namen, im Begriff stecken bleiben; sie sind längst Empfindung, wenn er entwirft, und wenn er meißelt, rauscht der vollste Strom der lebendigen Seele. Angesichts seiner Statuen müssen wir heruntersteigen vom Abstrakten zum Wirklichen.

Der Tag und die Nacht trauern, der Morgen und der Abend trauern! Was kann das anderes bedeuten, als dass die, welche als Hinterbliebene den beiden Verstorbenen nachweinen und ihrem Andenken diese Steine gesetzt haben, als dass diese sprechen: Wir trauern in der Nacht, wir trauern

am Tage, wir trauern am Morgen, wir trauern am Abend. Unser ganzes Leben und Sein ist auf immer erfüllt von dem Schmerze dieses Verlustes; wir weinen den Gestorbenen ewig nach; mit ihrem Hingang ist der Freudenschimmer unserer Tage erloschen. — Und wenn noch ein theoretischer Zweifel übrig bliebe, läßt uns hinfreten vor diese Statuen, die eine allmächtige Sprache reden, und deren Zauber sich so leicht niemand, der sie einmal mit Augen gesehen hat, entzieht.

Die Nacht schläft ruhig und fest. Mit dem Bewusstsein ist der Schmerz verschwunden, aber auch nur aus dem Bewusstsein. Der Schmerz ist noch da; im Anlitz hat er sich festgesetzt. Keine Spur von Leidenschaft, wie wohl behauptet ist, sondern leise Wehmuth um die geschlossenen Augen und den herben Mund. Bei dem „Tag“ darf man an keine Bewegung denken. Hier ist die konstanteste Ruhe wie bei der Nacht; ständiges Bewusstsein des Schmerzes wie dort der Schmerz trotz der Bewusstlosigkeit. Er liegt sehr schwer auf, wie von einer ungeheuren Last niedergehalten, jedes Glied erscheint unverrückbar, auch der Kopf, wie bei einem, der lange still liegen will, der nichts thun mag vor der dumpfen Betäubung eines lähmenden Kummers. Der Ausdruck, soweit das unvollendete Anlitz ihn erkennen läßt, ist finster und mürrisch, als wollte er sagen: Bindet nur nicht mit mir an!

Im Gegensatz zu dem Charakter fester Beharrlichkeit in „Tag“ und „Nacht“ zeigen „Morgen“ und „Abend“ den Übergang von einem Zustand in den andern. Denkt man bei ihrer Betrachtung auch nicht an unmittelbare augenblickliche Bewegung, so lassen sie doch die kommende Bewegung erkennen. Der „Abend“ neigt das Haupt zum Schlaf und löst die Glieder aus der Wucht des erstarrenden Schmerzes zur Ruhe der Nacht. Gegenüber dem „Tag“, der gerade aufgestützt liegt, lehnt er schon halb hingestreckt mit schlaffen Armen und Händen. Das vergrünte Anlitz sehnt sich dem Schlaf entgegen, dem einzigen süßen Trost der Unglücklichen. Die „Aurora“ ist die großartigste Gestalt, weil die lebendigste, dabei sinnvoll an die Jugendfrische des Morgens erinnernd durch die anmutigeren Reize weiblicher Schönheit, mit denen die sonst so herbe Phantasie des Meisters sie im Gegensatz zur „Nacht“ bekleidet hat. Nur einen Augenblick war das Bewusstsein beim Erwachen leer. Mitleidslos kehrt der Schmerz zurück. In ihrem Anlitz ist das Weh am schärfsten ausgeprägt, weil die wiederkehrende Erinnerung fast mit der Gewalt eines neuen, eben erst eintretenden

Verlustes die Seele trifft: Ist das Leben, zu dem ich wiedererwache, wohl ein lebenswertes?

Giebt es einen ergreifenderen Ausdruck stummer ewiger Trauer als diese vier Gestalten? Sie sind so sehr die Glieder einer unzerreißbaren Kette, jede einzelne kehrt gleichsam durch die Formen der drei übrigen so natürlich in sich selbst zurück, dass man bei der Betrachtung oft nicht weiß, bei welcher man anfangen, bei welcher man aufhören soll, und dass das Interesse unablässig von einer zur andern gleitet. Es ist nicht anders: Sie sind das Symbol eines in dem gleichmäßigen Wechsel der Stunden sich ewig gleich bleibenden Schmerzes.

Aber nicht heiße Empfindungen sprechen diese Gestalten aus, wie wohl gesagt ist; es ist vielmehr ein dumpfer, grüblerischer stiller Schmerz, der lähmt und der das Dasein von allen Reizen entkleidet. Geheimnisvoll uns anblickend scheinen sie von einem inneren Zwiespalt zu sprechen, dass wir sie fragen möchten: Was fehlt euch? Vor dieser lebendigen Gewalt innerster Trauer begnügen wir uns nicht mehr mit den Statuen der beiden Herzöge als deren Ursache. Wie wir früher hinabgestiegen sind von der Abstraktion zur Realität, so werden wir nun vom Allgemeinen zum Individuellen, zum Persönlichen heruntergezwungen. Wer trauert in diesen vier Gestalten? Und warum trauert er?

Dieser Schritt ist längst gethan, aber ohne zu einem befriedigenden Ergebnisse zu führen. Man hat die Allegorien der Mediceergräber als ein politisches Denkmal aufgefasst, als ein Denkmal, das Michelangelo seinem Schmerze über die schmachtvoll gemordete Freiheit seiner schönen Vaterstadt gesetzt habe. Springer hat ein für alle Mal diese Ansicht widerlegt, indem er nachweist, dass der Entwurf und die teilweise Ausführung der Statuen in eine Zeit fällt, wo die politischen Verhältnisse sich noch keineswegs als für Florenz bedrohlich gestaltet hatten, ganz zu geschweigen, dass die berühmten Verse „Caro m'è 'l sonno“, die vor allem jene Auslegung zu fordern schienen, erst ein Jahrzehnt nach Vollendung der „Nacht“ gedichtet worden sind.

Dennoch kehre ich vor der Frage „Wer trauert hier?“ zu der Antwort zurück: Michelangelo ist es selbst, und versuche nur in betreff des „warum?“ eine andere Deutung. Die große Trauer, die fast sein ganzes Leben erfüllt, hat in diesen Gestalten einen ergreifenden Ausdruck gefunden. In seiner Natur wohnen streitende Elemente, nahe gesellt. Er, ein Riese an künstlerischer Schöpferkraft, der

die höchste Wonne irdischen Glückes im Erfinden und Ausgestalten seiner großen Gedanken genossen hat, sinkt herab in die Beschränktheit von Durchschnittsnaturen, sobald er sich in der Enge des wirklichen Lebens unter Menschen bewegt. Von unendlich reizbarem Gemüt, hat er nie das Glück harmloser, ungebundener Frölichkeit gekannt, und wenn auch die Arbeiten seiner jungen Jahre uns ein im ganzen heller gestimmtes Gemüt zeigen, so kommen schnell die Schatten. Es sind keine freundlichen Sterne, die am Himmel seiner Seele heraufziehen: Neid, Eifersucht, Mißtrauen. Dazu bringen die äußeren Umstände, in denen er lebt, wenig Sonnenschein. Frühzeitig mit Familiensorgen beladen, den Familienfreunden bald für immer entsagend, in unablässiger Arbeit sich abmühend, in ermattender Nebenbuhlerschaft gegen Lionardo, Bramante und Raffael, in ewigem Ärger und Verdruss über Kunstgenossen und Arbeiter, ist er seines Lebens wenig froh geworden. Seine Briefe sind voll von Klagen über rastlose Anstrengungen, über leidende Gesundheit und den Druck häuslicher Sorgen. Die Traurigkeit wird der Grundzug seiner Stimmung; Einsamkeit des Lebens und Schaffens wird sein Trost. Besonders schwer bedrückt sehen wir ihn in den Jahren, die der Arbeit an den Mediceergräbern vorzugehen. Er trauerte über das Juliusdenkmal, die Tragödie seines Lebens; der Fassadenbau von San Lorenzo hatte die bittersten Enttäuschungen gebracht; er fühlte sich alt und matt. Da schweben Nacht und Tag, Morgen und Abend heran, Allegorien eines nie ruhenden Kummers, eines fremden Kummers, den sein Gemüt nicht kennt; aber sie werden von neuem geboren aus seiner Seele heraus. Ob bewusst, ob unbewusst — wer wollte das zu entscheiden wagen vor einem Kunstwerke — mit Naturnotwendigkeit giebt er die große Trauer seines Lebens in diese vier Gestalten.

End nun können wir noch den letzten Schritt thun. Von den Mediceergräbern als von einem politischen Denkmale zu sprechen, ist nicht mehr erlaubt. Aber wenn durch Michelangelo's Briefe und die Angaben von Zeitgenossen bewiesen ist, dass die vier Figuren auf den Sarkophagen im April 1526 erst als angelegt gelten können, dass Michelangelo, Anfang 1527 zu arbeiten anflörte, dass er Ende 1530, nachdem Alessandro von Karl V. zum erblichen Herrscher der Stadt eingesetzt war, die Grabmäler wieder begann, aber in tiefer Verstimung, so kann nichts gegen die Ansicht eingewendet werden, es habe der Künstler, dem an und für sich die Trauer

die Hand führte, den Schmerz um die verlorene Freiheit von Florenz in diese Gestalten mit Inneingemeißelt.

Mag die Decke der Sixtinischen Kapelle das vollkommenste Werk des Meisters sein, die Allegorien der Mediceergräber bleiben seine persönlichste Schöpfung. Wir fühlen ihm unmittelbar anwesend. Wir stehen voll von Bewunderung und Staunen über seine künstlerische Kraft, wir blicken mit wehmütiger Kühlung auf sein Leben. Unvollendet wie die Statuen sind, erlöhen sie dieses Gefühl der persönlichen Berührung mit dem Künstler so sehr, dass wir meinen, er müsste kommen, um den Meißel an den Stellen, die uns die letzte unmittelbare Spur seiner Hand zeigen, wieder anzusetzen. Die Trennung von den Mediceergräbern wird uns schwer wie von einem Freunde, von dem wir nicht wissen, ob wir ihm je im Leben wieder begegnen werden.

BÜCHERSCHAU.

Branch, Spruch und Lied der Bauleute. Von Paul Rowald. Hannover, Schmorl und v. Seefeld Nachf. 1892.

Der Herausgeber dieser Sammlung ist einer der wenigen Architekten, die geschickt die Feder zu führen wissen, ein Mann von Witz, Humor und poetischer Anlage; das beweist er auf jeder Seite des kurzweiligen Büchleins, das uns meist alten Handwerksbranch lehrt, der mehr und mehr im Aussterben begriffen ist. Auf 183 Seiten macht uns Rowald mit einer Menge kulturhistorischer Dinge bekannt, die er — aus lebhaftem Interesse an seiner Kunst und ihrer Geschichte — seit Jahren fleißig gesammelt hatte. Das allerorten zerstreut Gewesene ist hier mit Geschmack und Chic vereint und es scheint uns zweifellos, dass manch alter Branch, manch alter Spruch nun zu neuem Leben erwachen wird. Besonders interessant ist das Kapitel „Grundsteinlegung“: mit seinen historischen Rückblicken und den poetischen Weihen, zu welcher letzteren auch der Psalm 127 gehört, der 1552 von Burchard Waldis eine hübsche Umdichtung erfuhr. Nicht weniger interessant sind das „Richtfest“ und die Schlusssteinlegung; wir erfahren durch einige „Schmürlieder der Maurer“, woher das Wort „schmüren“ den Begriff von unmäßig „zahlen müssen“ hat. — Lustige Lieder aller beim Bau beteiligter Handwerksleute, der Maurer und Zimmerleute, der Dachdecker, Fischer, Glaser, Töpfer, Schornsteinfeger, Maler und Schlosser führen zur sinnigen „Schlüsselüberreichung“ hinüber; zum Gelungensten gehört das Kapitel „Böse Zungen“. Das meiste an praktischem Erfolge versprechen wir uns aber, wie schon oben angedeutet, von dem Artikel „Der deutsche Hausspruch“, der seit mehr als einem Decennium wieder seine Anferstehung feiert und allerorten an und im Hause angebracht wird, wenn er auch eine viel größere Pflege verdiente, namentlich unter der Masse des Volkes, das solcher Kernsprüche bedarf wie eines Himmelsbrotes. — Das Büchlein, das uns so viel des Guten bietet, empfehlen wir jedem Künstler auf das wärmste

Dr. Carl Koetschau, Barthel Beham und der Meister von Messkirch, eine kunstgeschichtliche Studie. Mit 10 Lichtdrucken. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1893. 8°. VI und 94 S.

Eine freundliche Erscheinung auf dem Gebiete der jüngsten kunstgeschichtlichen Litteratur ist das vorliegende Buch, das sich mit zwei Meistern der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts eingehend befaßt. Das Erscheinen einiger zusammenfassender Werke über deutsche Kunst, namentlich Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei und die Lehrthätigkeit des genannten Antors haben sehr viel Anregung zu Einzelstudien auf dem erwähnten Gebiete gegeben, unmitttelbar und mittelbar. Man erinnere sich nur an die hübschen Arbeiten von Eduard Firmenich-Richartz über Bartholomäus Bruyn, von M. G. Zimmermann über H. Mülch, von A. Schmied über Burgkmaier, von M. Friedländer über Altlorfer, um nur einiges anzudeuten. Die Arbeit Koetschau's schließt sich neuesten dieser Reihe an. Das Buch berührt in Kürze das Wenige, was über Beham's Leben aufzufinden ist, und geht rasch auf die Bilder in Messkirch und Wildenstein über, die seit Waagen's und Woltmann's Tagen als Werke des Barthel Beham galten und erst in jüngster Zeit vielfach angezweifelt worden sind. Mit besonnener Kritik und unter Herbeiziehung einer bisher unbekannt gebliebenen (von M. G. Zimmermann gefundenen) Urkunde macht es nun der Autor höchst wahrscheinlich, dass von Beham's Autorschaft für diese Bilder abgesehen werden muss. Eine Analyse des echten Barthel-Beham'schen Stiles und des Stiles der vielen Bilder, die dem Beham früher zugeschrieben worden sind, führt zu einer überzeugenden Trennung des „Meisters von Messkirch“ und des Barthel Beham. Sollte einzelnes an der Arbeit ausgesetzt werden, so möchte ich u. a. die Abschnitte nennen, die vom stilistischen Zusammenhange des Messkirchers mit H. L. Schüpflein handeln (S. 31 ff.). Die wohl am meisten auffallenden Analogien zwischen Schüpflein und dem Meister von Messkirch, die gesteuerten, wie beiseite geblasenen Haarmassen und die plumpen Ohren, finde ich nicht erwähnt. Als unterscheidendes Merkmal könnte dagegen die innere Gliederung der Haarmassen angeführt werden, die bei Schüpflein viel mehr durch das Einzeichnen schwarzer Haarzüge bewirkt wird als beim Messkircher. Des letzteren Zeichnung der Ohren ist ferner bei aller Schüpflein'schen Plumpheit dennoch elegant und entspricht der feineren Veranlagung dieses Meisters dem etwas grobkörnigen Schüpflein gegenüber. Der allgemeine Rückschluss, den Koetschau in dem erwähnten Abschnitte zieht, wird übrigens durch diese Beobachtungen nicht wesentlich beeinflusst, da man so wie so eine starke Stilverwandtschaft des Messkirchers mit Schüpflein annehmen muss, ob nun der jüngere bei Schüpflein selbst in Nördlingen gearbeitet hat oder sonstige zu den Schüpflein'schen Eigenheiten gekommen ist. Koetschau's Arbeit verdient den Dank der Fachgenossen, da sie die Frage der Pseudo-Beham's in Donauessingen, Karlsruhe und anderwärts nach Möglichkeit in befriedigender Weise gelöst hat. Das hübsch ausgestattete Buch wird ohne Zweifel vielen Anklang finden.

DR. TH. v. FR.

Hamburg. Im Verlage von C. Boysen ist das wissenschaftliche Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg von Prof. Dr. K. Woermann erschienen. Wir haben bereits früher *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. III S. 200) bei Gelegenheit der Besprechung eines Potter'schen Bildes der genannten Sammlung auf diesen wertvollen Katalog, der mit den Monogrammen der Künstler im Faksimiledruck versehen, hingewiesen und freuen uns, dass

derselbe jetzt der Allgemeinheit zugänglich gemacht ist. Preis M. 4.—.

KUNSTBLÄTTER.

Von den durch *Ed. v. d. Louvits* begonnenen „Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst“ ist soeben die 29. Tafel erschienen, welche eine Ansicht der Westseite des Forum Romanum nach der Rekonstruktion von *Dr. Ch. Hülsen* enthält. Dem großen Blatte liegt die hübsche kleine Darstellung von *F. O. Schultz* zu Grunde, welche dem bei Spithöver in Rom 1892 erschienenen topographischen Übersichtshefte von Hülsen beigegeben war. Die künstlerische Ausführung der Wandtafel ist jedoch im höchsten Grade mangelhaft, voll Perspektivfehler und auch in den Details ganz flüchtig und roh, in den Staffagen geradezu lächerlich. Mit solchem Anschauungsmaterial wird man den Sinn unserer Jugend für das klassische Altertum nicht beleben und ihr keine richtigen Vorstellungen von der Kunst der alten Römer beibringen.

R. B. *Eine neue Ansicht der Stadt Nürnberg.* Das bayerische Gewerbemuseum zu Nürnberg beauftragte den Maler *Wilhelm Ritter* (Sohn des Malers und Radirers Lorenz Ritter in Nürnberg) mit der Herstellung einer großen 15 m breiten, 10 m hohen, auf Leinwand gemalten Ansicht von Nürnberg zum Schmuck des Raumes, in welchem auf der Weltausstellung zu Chicago die Erzeugnisse der Industrie von Nürnberg und Fürth zur Schau gestellt worden waren. Der Künstler führte seinen Auftrag in ehrenvoller Weise aus und stellte sein Bild — es ist so groß, dass die Kiste mit dem zusammengerollten Bild von den meisten transatlantischen Dampfern als zu groß nicht aufgenommen werden konnte — selbst in Chicago auf, wo es sich noch heute befindet. Nach diesem Ölgemälde *Wilhelm Ritter's* fertigte sein Vater, Lorenz Ritter, ebenfalls im Auftrage des Gewerbemuseums, eine Radirung (44 × 27 cm groß), welche im Verlage der Hofbuchhandlung Schrag in Nürnberg erschienen ist. Das Bild zeigt, von hohem Standpunkte aus gesehen, den Hauptmarkt mit dem schönen Brunnen, rechts im Vordergrund die Frauenkirche, links im Mittelgrunde die Sebaldskirche, dahinter die Burgstraße und im Hintergrunde, alles überragend, die Burg in ihrer ganzen Ausdehnung. Überall sind interessante Einzelheiten, dabei ist das Ganze doch von malerischer Gesamtwirkung. Die Radirung ist mit bekannter Meisterschaft ausgeführt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Hüsseldorf. Die seit kurzem bei *Ed. Schulte* ausgestellte *Kollektion Trübner* ist kaum geeignet, für diese Richtung des Künstlers neue Freunde zu erwerben. Es sind meistens Landschaften und Eindrücke, deren etwas hölzerne Behandlung, verbunden mit totem Mangel an Farbebreiz, einen Zweifel hinterlassen, ob absichtliche Gesuchtheit oder wirklicher Mangel an malerischer Auffassung zu Grunde liegt. Man hat jüngst in München den Namen Trübner unter den „Modernen“ nennen hören. Die nicht uninteressante figürliche Komposition „Gefängennahme Friedrich's von Oesterreich durch Ludwig den Bayer in der Schlacht bei Amping“ lässt immerhin auf Künstlertum Anspruch erheben. Den landschaftlichen Versuchen konnte ich keinen Reiz abgewinnen. Eine recht interessante Sammlung von Radirungen hat *Fred. Levin* ausgestellt. Figürliches und Landschaftliches. Namentlich in den kleinen Marinen, Hafenskizzen und dergl. ist die Stimmung sehr fein beobachtet und das Malerische hervorgehoben. Der Künstler bringt zugleich eine

Ölstudie „Am Schreibtisch“: Bei Lampenschein sitzt eine Dame in Rückenansicht schreibend, in rotem Kleid. Das Lichtproblem ist sehr reizvoll gelöst und äußerst farbig behandelt in den Reflexen auf dem Hintergrund, der mit bunten japanischen Fächern, Goldrahmen und allerhand Nippon angefüllt ist. Der Künstler zeigt überall seine Vielseitigkeit und eminent malerische Veranlagung. Eine sehr tüchtige Arbeit ist auch *L. Noster's* (München) „Beim Netzflieker“, eine holländische Fischerstube mit drei Figuren in Beleuchtung des durch die offenen Fenster einfallenden Lichtes. Dieser Ausblick durch das Fenster in die Landschaft ist sehr fein im Ton und von prachtvoller Leuchtkraft: eine durchaus moderne „Studie“, aber bis ins Kleinste durchgeführt und verstanden, auch in der Zeichnung, die man heutzutage nur zu häufig ignorieren zu können glaubt. Es steckt ein kolossal erstes Stück Arbeit in dem Bilde, das zur Nacheiferung auf dem errungenen Gebiete hervorgerufen zu werden verdient. — nn.

Wien. Auf der letzten Ausstellung des Aquarellisten-Klubs sind im ganzen dieselben Tendenzen wie im Vorjahr vertreten gewesen, meist aber in weniger energischen Stücken als damals. Unter den Bleistiftzeichnungen waren die von *Ismael Gent*: die vorzüglichsten, besonders die Porträts von *Rohrborn* und *Kundmann*. Im Landschaftlichen glänzte *Maria Eger* durch ein kraftvolles Gouachebild „Mühle in Oberösterreich“, *Ludwig Hans Fischer* am besten mit einem sonnigen Donaubild von Molk, das nicht seine häufigen Härten, sondern viel intimere, malerische Naturbeobachtung aufwies. Eine besondere Stärke in der Charakteristik von Affekten und Leidenschaften hat *Leopold Berger* in seinen zwei Gemälden an den Tag gelegt, deren eines leider allzufrüh vor Schluss der Ausstellung verschwand; dies eine heißt „Im Sommer“, eine derb-kussliche, bäurische Liebeszene voll lebendiger Empfindung in der Wiedergabe der Sinnlichkeit beider Figuren, das zweite, naive-komische „Im Frühling“, mit demselben Liebespaare in Verlegenheit. *J. V. Köhner* hat ein fein individualisiertes Mädchenporträt und mehrere in der Wahrheit der ungekünstelten Farbgebung vorzügliche Interieurs von Walzwerken ausgestellt. *Hamberger* ist ein ebenso geschickter Architektur- wie Landschaftsmaler. *Dellmann* war durch genau beobachtete und ebenso wiedergegebene Luftperspektive- und Lichtstudien vertreten, die allerdings beim Publikum heute noch nicht auf volles Verständnis rechnen können. *Zetsche* arbeitet in seiner soliden, bestimmten Art weiter. Den stark hervorgekehrten Glanzpunkt der Ausstellung bildete eine kleine Gruppe von Bildern, darunter *Herbomer's* sonniges Frühlingsbild mit blühenden Bäumen und all dem Duft und Zauber eines schönen Apriltages, dann *Ismael's* „Nähdens Mädchen“, das besonders durch die Wiedergabe des zerströten Lichtes hervortritt, *Ude's* gleich ausgezeichnetes Pastell „Im Sorgen“ und das am Ehrenplatz aufgehängte lebensvollste Pastell *Froschl's* (Kindergruppe). — Ein vorzügliches Porträt in Pastell stellte auch *Maria Berger* in Palermo aus (Erzherzogin Blanca) und *Josfine Seebaldt* in ihrem Aquarell der Königin Elisabeth von England (gemalt in Balmorale Castle). *Ludwig Michael's* Frauenporträt — noch besser als das des Sängers *Gustav Walter* — zeigt die endliche vollste Rückkehr des Meisters zu seiner früheren ordentlichen und liebevollen Durchbildung der Köpfe, die schon seit langem zum Nutzen der Kunst dieses hochbegabten Künstlers zu wünschen war. — Sehr an der Zeit ist es auch, dass der reichbegabte *Euglhart* seine sehr willkürlichen und planlosen Farbempfindereien der Öffentlichkeit vorenthält; es berührt traurig, ein so reiches Talent in so trügerisch-falschem

Fahrwasser treiben zu sehen. Wen diese Arbeiten nicht herabstimmen, der kann auch herzlich darüber lachen, wie das schwarze Haar einer Spanierin blau ist und alle Form des Körpers brutal ignoriert wird, oder wie eine lebendige Dame im Schleier die veritable Hand einer Leiche hat etc. etc. Von dem zu früh verstorbenen *Richard Faltens* war ein schönes Gouache „Christenthemen“ vorhanden; von den neuen Blumenmalereien hatte *Rosa Mayreder* einige in der Farbe geschmackvolle und sehr sorgfältige, leider aber in der Zeichnung arg vernachlässigte Stillleben exponirt. — Eine gleichzeitige Spezialausstellung brachte uns das Lebenswerk des Radirers und Stechers *Johann Klaus* († 20. August 1893), eines außerordentlich fruchtbaren Meisters. 135 Aquarelle, Radirungen, Stiche und Originalzeichnungen, darunter große Werke wie „Die Ehebrecherin“ von Tizian, oder der „Johannes“ des Murillo u. v. a. aus der kaiserlichen Galerie in Wien. *Klaus* war einer der geschicktesten Interpreten der Malerei mit Hilfe der Radirnadel, und zugleich ein brillanter Illustrator, wie seine für die „Orientreise“ weiland des Kronprinzen *Rudolf* nach *Pausinger's* Kartons angefertigten Blätter beweisen. Das letzte große von *Klaus* begonnene Werk, der Stich nach *Julius Berger's* „Mäcen aus dem Hause Habsburg“ blieb leider unvollendet. Zu bedauern ist nur, dass kein ausführlicher Katalog über diese Arbeiten vorhanden war; überhaupt ist es an der Zeit, dem mangelhaften Katalogwesen ein Ende zu machen, umso mehr als diese viel zu theuren Nachschlagebüchlein nicht einmal den bescheidensten Anforderungen genügen. Dies fällt um so unangenehmer auf, wenn einmal ein so gut redigirtes, wie der zur Donnerausstellung war, vorausging. —

IK.

Wien. Gleichzeitig mit der Weihnachts- und Aquarellisten-Ausstellung hatte der Architektur-Verlag von *Lehmann und Wentzel* seine großen Publikationen zur Ansicht gebracht, die seit 25 Jahren, seit dem Bestande der Firma, bei derselben erschienen sind, darunter „Wiener Neubauten“, *J. B. Piranesi*, die alten *Salomon Kleiner's*chen Publikationen aus dem Wien des XVIII. Jahrhunderts, sämtlich in Lichtdrucken nach den Originalstichen. Die große Folge von Stichen „Wiener Monumentalbauten“ von *H. Bültmeyer*, *Ed. Obermayer* etc., nämlich *Oper*, *Justizpalast*, *Reichsrat*, *Universität* und *Votivkirche*; das für die Geschichte des Deutschtums in Ungarn, speziell Oberungarn lehrreiche Werk von *Myksovsky* „Kunstdenkmäler des Mittelalters und der Renaissance in Ungarn“; *Les anciens églises byzantines de Constantinople*, par *D. Pulgher*; *Ornements für Architektur und Kunstindustrie* u. v. a. waren zu sehen. Wir hatten da ein lebendiges Bild der rührigsten aller Wiener Kunstverlagsfirmen vor Augen und bedauern mit ihr, dass die „Monumentalbauten“ vorläufig noch als Torso dastehen infolge Mangels an Teilnahme und Unterstützung. IK.

VERMISCHTES.

M. B. Ulmer Münsterbau. Im vergangenen Jahre sind die Arbeiten am neuen Teil des Hauptturms weiter geführt und wenn auch noch nicht ganz, so doch nahezu vollendet worden. Sie erstrecken sich auf die Fertigstellung der unteren Hälfte des Achtecks am Äußeren und im Inneren. Zunächst war das etwa bis auf die halbe Höhe des Achtecks noch vorhandene Bangerüst abzutragen, gleichzeitig wurden die am Äußeren da und dort noch fehlenden Zierarbeiten versetzt. Im Inneren wurde das untere Sterngewölbe eingesetzt und mit einem Steinplattenlath abgedeckt, sodann erfolgte der Einbau für die Turmwächterwohnung unter diesem Gewölbe. Die Last des Einbaues ruht auf zwei

starken eisernen Trägern. Der innere Ausbau der Wächterwohnung mit holzgetäfelten Wänden und Decken wird Ende April d. J. vollendet sein. Die Wohnung kann um dieselbe Zeit bezogen, anfangs Mai auch die Bestiegung des Hauptturms wieder öffentlich gestattet werden. Eine weitere Hauptarbeit des verflossenen Jahres war die jetzt nahezu vollendete, mit vielen Schwierigkeiten verbundene Eindeckung des Chordachs. Noch vor Jahresfrist konnte der alte, aber nun im Feuer vergoldete Knopf und Hahn auf der Spitze des Chordachs wieder aufgesteckt werden. Sodann sind am nördlichen Chorturm vier von Bildhauer Federlin gefertigte Standbilder, die Apostel Matthäus und Andreas und die Propheten Jesaias und Jeremias zur Anstellung gelangt. Von Arbeiten im Inneren des Münsters ist hauptsächlich zu erwähnen die Einsetzung eines von Privatier Otto Staib in Stuttgart gestifteten gemalten Fensters im nördlichen Seitenschiff. Es enthält zwei bildliche Darstellungen: unten Moses auf Sinai, darüber die Aufrichtung der ebernen Schlange. Schließlich kann noch bemerkt werden, dass eine weitere Arbeit im Inneren, die Wiederherstellung und Bemalung der Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs, nimmehr vollendet ist.

○ *In den preussischen Staatshaushaltsrat* für das Jahr 1894/1895 sind in Anbetracht der ungünstigen Finanzlage für Kunstzwecke nur sehr geringe außerordentliche Forderungen eingestellt worden. Für Ankäufe zur Vermehrung der Sammlungen der königlichen Museen werden 60000 M. verlangt, eine Summe, mit der auf dem heutigen Kunstmarkt nicht viel anzufangen ist, zumal wenn man in Betracht zieht, dass jetzt auch das Kunstgewerbeuseum und das Museum für Völkerkunde zu dem Verwaltungsbereich der königlichen Museen gehören. Dazu kommen noch 17000 M. für die Fortsetzung der Katalogisierungsarbeiten im Kupferstichkabinett und 7000 M. für die Reinigung von Bilderwerken, insbesondere der Skulpturen aus Pergamon. — Der Etat der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin soll durch Begründung einer Lehrstelle für Marinemaler erweitert werden. Es verlautet, dass diese Stelle mit dem Marinemaler *Soltmann*, der den Kaiser auf seinen Nordlandfahrten begleitet hat, besetzt werden soll. — Die ungünstigen Finanzverhältnisse scheinen auch veranlasst zu haben, dass die von offiziellen Blättern verheißenen Forderungen für die Vorarbeiten zu den neuen Museumsbauten bis auf weiteres zurückgezogen worden sind.

Leipzig. Die zur Zeit im Kunstverein ausgestellte plastische Gruppe „Salome“ von *Max Klinger* ist vom Räte der Stadt aus den Mitteln der Petschke'schen Stiftung für das Museum angekauft worden.

VOM KUNSTMARKT.

London. Am 15. Januar versteigerte Christie eine größere Anzahl Bilder aus dem Besitze mehrerer Privatpersonen. Die gezahlten Preise waren nicht hoch und erzielten noch die besten Gebote folgende Objekte: Helena, eine Aquarelle von F. Sandys, 26 £ (Gooden); eine italienische Landschaft mit Figuren im Vordergrund von R. Wilson, 115 £ (Lesser); eine Flussscene von R. Wilson, 56 £ (Polack); ein Porträt, Miss Stuart, von Sir Joshua Reynolds, 168 £ (Thompson); eine Landschaft mit Figuren von Berchem, 39 £ (Koeckock); eine heilige Familie, 40 £ (Lesser); Prinz Rupert von der Pfalz von v. Dyck, 128 £ (Russell). — Am 20. Januar wurden an derselben Stelle die Gemälde, Skizzen und Zeichnungen des Mr. William Walton veranktioniert, von denen die nachstehenden Preise erwähnenswert sind: Ein Tierstück von Harlow, 45 £ (Wallis); eine Flussscene mit Mühle von G. Morland, 46 £ (Spink); ein männliches Porträt von Sir

Joshua Reynolds, 20 £ (Lord Arrau); eine Pastoralszene von R. Westall, 40 £ (Colnaghi); Iphigenie von Wheatley, 26 £ (Dowdeswell); die Kirche von San Giorgio Maggiore, Venedig, von Guardi, 39 £ (Colnaghi); St. Lucas mit dem Engel von Lanfranco, 49 £ (Colnaghi); eine Flussscene mit Booten von Mieris, 42 £ (Williams); Marquis Spinola, Porträt von van Dyck, 42 £ (Thompson); ein Seestück von v. d. Velde, 25 £ (Philpot); ein Knabe mit Tauben und Gans, die ein Hund angreifen will, von Weenix, 68 £ (Colnaghi); eine ländliche Scene, abgestiegener Reiter, von Wouverman, 42 £ (Smith); das Innere einer Speisekammer mit totem Geflügel und Früchten, von denen ein Affe nascht, von Snyder, 79 £ (Rutley); Porträt einer Dame von Sir G. Kneller, 30 £ (Dowdeswell); eine Postkutsche von G. Morland, 34 £ (Spink); ein ländliches Fest von Giorgione, früher im Palast Pesaro in Venedig, 32 £ (Taylor); Christus und Pharisäer von H. Steenwyck, aus der Bredel-Sammlung, 35 £ (Wade); der Kopf eines Knaben, Rembrandt-Schule, 32 £ (Thompson).

München. Am Montag den 19. Februar und den folgenden Tagen versteigert Herr *Hugo Hebling* eine ganz hervorragende Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Buntdrucken, Schwarzkmstblättern, Holzschnitten alter und moderner Meister, sowie von Handzeichnungen alter Meister. Der Katalog ist soeben erschienen.

BITTE.

Die Universitätsbibliothek München besitzt zahlreiche Originalholzstöcke der Figuren in Vesals *fabrica corporis humani* (Basel 1543); Leveling, der dieselben 1783 zum letztenmal abdrucken ließ, hatte indes noch eine Anzahl weitere, darunter Stücke bis zu 34 cm Höhe; die unterzeichnete Bibliothek wäre für jede Nachricht über deren Verbleib außerordentlich dankbar. Kgl. Universitätsbibliothek München.

Briefkasten der Redaktion.

H. v. L., Budapest. Leider können wir Ihre Anfrage über Existenz und Verbleib einiger Bilder des in Wien (?) circa 1840 verstorbenen Malers *Alexander Charot* nicht beantworten; vielleicht kann einer unserer Leser darüber Auskunft erteilen. D. R.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1894. Heft 1. Kaiserinschrift von 41—64 nach Christo aus Nyon. Von Dr. K. Meisterhaas. — Funde in Nyon. Von Wellauer. — Römische Inschriften gefunden in Königfelden. Von Prof. Dr. A. Schneider. — Aus Bernmunster. Von J. Zemp. — Untersuchungen in der Klosterkirche zu Königfelden. (Schluss.) Von E. A. Stüchelberg. — Die Altstadteile in der ehemaligen Abteikirche zu Muri. Von H. Lehmann. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn; Kanton Solothurn.

Der Kunstsalon. 1893/94. Heft 3.

Rinaldo Camillo. Von H. Zimmermann. — Pariser Kunstbrief von A. Nossig. — Die schweizerische bildende Kunst der Gegenwart. Von H. Bothmer.

L'Art. Nr. 713. 1. Februar 1894.

La jennesse de Jean-Baptiste Pater. Von P. Fonceat. (Schluss.) Les mystères d'Eleusis. Von G. Migeon. — Etude sur Ballet. Von M. Bengesco. — La collection de M. Chs. Gillot. Von P. Lerol. — Le don de l'Egypte exploration fund au musée du Louvre par Revillout.

The Magazine of Art. Februar 1894. Nr. 160.

The old masters of the Royal Academy. Von L. Cnst. — Some rising artists. Von H. L. Postlethwaite. — The collection of Mr. Gilbert Moss, Liverpool. Von A. T. Story. — The Gold medals of the royal Academy Schools. Von R. Jorgensen. — Some recent illustrated volumes: Rembrandt. — H. H. Richardson, Architect. Von H. Townsend. — Illusions in Art. Von T. J. Gallick.

Archivio Storico dell'Arte. 1893. Heft 6.

Quadri italiani nelle Gallerie private di Germania. Von F. Haack. — Sulle origini dell'incisione in rame in Italia. Von F. Krasteller. — Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicate nel 1892 nelle principale riviste di storia dell'arte in Germania. Von C. de Fabriczy. — Nelle Pinacoteche minori d'Italia. Von A. Venturi. — I pittori e gli scultori del Rinascimento nella fraziade di Pisa. Von J. B. Seppino.

1894 München.

Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

vom 1. Juni bis Ende Oktober.
Anmeldetermin: bis 1. April. Einlieferungstermin:
1.—20. April.
[782] Die Münchener Künstlergenossenschaft.

XXV. Kunstauktion von Hugo Helbing, München, Christofstrasse 2,

Montag, den 19. Februar und folgende Tage, einer ganz hervorragenden Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Buchdrucken, Schwarzkunstablättern, Holzschnitten und Handzeichnungen. Katalog franko und gratis.

[790]

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]



Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von Alfred Woltmann.
Zweite umgearbeitete Auflage.
Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Münchener Malerschule

in ihrer Entwicklung seit 1871. Von Dr. Adolf Rosenberg. Mit vielen Porträts und anderen Textillustrationen, 23 Kupferlichtdrucken und Radirungen gr. 4.

Dieses durchweg fein und geschmackvoll ausgestattete Werk aus der Feder des bekannten Kunsthistorikers ist in zwei Ausgaben in reichem Einbande zu haben, Ausgabe A mit Kupfern auf chinesischem Papier mit Goldschnitt geb. 27 M., Ausgabe B mit Kupfern auf weißem Papier und glatten Schnitt, 20 M.

Düsseldorfer Malerschule.

Studien und Skizzen von Dr. Adolf Rosenberg.

Mit zahlreichen Holzschnitten und 16 Kupfern. gr. 4. Fein geb.

Ausgabe A, mit Kupfern auf chinesischem Papier, geb. mit Goldschm. 25 M.
Ausgabe B, mit Kupfern auf weißem Papier, geb. ohne Goldschm. 20 M.

Inhalt: Die allegorischen Gestalten an den Mediceergräbern von S. Lorenzo. Von G. Warnecke. — P. Rowald, Brauch, Spruch und Lied der Baudeute; Dr. Carl Koetschau, Barthel Beham und der Meister von Messkirch; Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg von K. Woermann. — Das Forum Romanum, rekonstruiert von Ch. Hülsen; Eine neue Ansicht der Stadt Nürnberg von W. Ritter. — Ausstellung in Düsseldorf; Ausstellung des Aquatintaklubs in Wien; Ausstellung des Architekturvorgang von Lehmann und Wentzel in Wien. — Ulmer Münsterbau; Der preussische Staatshaushalt für Kunstzwecke; Ankauf der Salome von M. Klinger für das Leipziger Museum — Auktion in London; Kupferstichauktion von H. Helbing in München. — Bitte. Briefkasten der Redaktion. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Im Verlag von **C. Boysen** in Hamburg ist erschienen u. durch alle Kunst- u. Buchhandlungen zu beziehen:

Wissenschaftliches Verzeichnis
der älteren Gemälde der

Galerie Weber in Hamburg

von Prof. Dr. K. Woermann.
Mit den Monogrammen der Künstler in Faksimiledruck. S. 240 S. Preis 4 Mark. [781]

Berlin W. Behrenstr. 29a.

Kupferstich: Auktion

Montag, 26. Februar u. f. T.
versteigern wir

Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen aller Meister, darunter reiche Werke von Beham, Dürer, Everdingen, Lucas von Leyden, Ostade, Raimondi, Rembrandt, Rubens, Schmidt, Strange, Wille u. A., altdeutsche Holzschnitte und niederländische Radirungen des XVI. und XVII. Jhdts. Russische und Französische Bildnisse des XVII. und XVIII. Jhdts. Goldschmieds-Ornamente, Bücher über Kunst, etc. Kataloge mit Illustrationen versenden wir franco gegen Empfang von 50 Pf. in Briefmarken.

Clausler & Rulhardt

Berlin W. Behrenstr. 29a.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge, V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 16. 22. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 5 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuscripte etc., die unentgeltlich eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nebmen außer der Verlagshandlung die Annoncen-Expedition von Haasen-Stein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KORRESPONDENZ.

Aus Dresden, Februar 1894.

Der Einzug der modernen Kunst, von der wir in unserem letzten Briefe bei Gelegenheit unseres Berichtes über die Lichtenberg'sche und Arnold'sche Kunstausstellungen gesprochen haben, hat in Dresden einen ungemein lebhaften Widerstreit der Meinungen hervorgerufen und Anlass dazu gegeben, dass in allen Kreisen, in denen überhaupt höhere geistige Interessen gepflegt werden, der Gedankenaustausch über den Wert oder Unwert der modernen Malerei immer und immer wieder ein beliebtes Gesprächsthema bildet. Diese allgemeine Beteiligung an der Diskussion über künstlerische Probleme hervorgerufen zu haben, ist an und für sich schon ein nicht zu unterschätzendes Verdienst der beiden neuen Unternehmungen, namentlich wenn man bedenkt, dass die Malerei lange Zeit hindurch das Stiefkind des Dresdener Publikums bildete, das sich wohl lebhaft für Theater und Musik interessirte, das aber bisher nur wenig von den Strömungen innerhalb der bildenden Kunst berührt zu werden pflegte. Die verhältnismäßige Neuheit dieser Thatsache erklärt aber am besten den Umstand, dass nur ein geringer Bruchtheil der Dresdener Kunstfreunde bisher ein inneres Verhältnis zu den neuen Erscheinungen hat finden können, und dass die bei weitem größere Mehrzahl ihnen ratlos gegenübersteht. Wie jedes Organ, so will auch das Auge zum Sehen geschult sein, und diese längere Übung ist es, die der Menge noch fehlt. War sie doch bisher gewohnt ein Bild nur nach seinem Gegenstand zu schätzen

und die Bedeutung des Vorwurfs mit der Bedeutung der Darstellung zu verwechseln. Licht und Luft und ihre Wirkung auf die Dinge, dieses große Problem der modernen Malerei, das die alte in diesem Sinne nicht kannte, liegt den meisten Beschauern noch zu fern, als dass man ein Verständnis für Gemälde voraussetzen dürfte, in denen sich ihre Urheber gerade seine Lösung zur Aufgabe gemacht haben. Kein Wunder also, dass Landschaften, wie sie z. B. *Erkmann* und *Wengel* in letzter Zeit in Dresden vorgeführt haben, das große Publikum gleichgültig lassen, und dass es sich bei der Beurteilung der modernen Kunst fast ausschließlich an Werke phantastischen Inhalts hält, wie sie *Klinger*, *Stuck*, *Ester* und *von Hofmann* zu schaffen lieben. Da wir aber in den Arbeiten dieser Künstler zum größeren Teil bisher nur tastende Versuche, zu einem neuen Stil zu gelangen, aber mit wenigen Ausnahmen noch keine ausgereiften Schöpfungen erhalten haben, liegt die Gefahr nahe, an ihnen nur die Mängel und Einseitigkeiten zu sehen und das ideale Moment dieser Bestrebungen außer acht zu lassen. Wenn nun gar eine übereifrige Kritik jeden Zweifler an der Herrlichkeit und Erhabenheit eines Gemäldes von *Klinger* oder *Stuck* für einen Frevler an der Größe „der Moderne“ erklärt und ihn und seine Gesinnungsgenossen zu Mitgliedern des „Schaupöbels“ rechnet, braucht man sich nicht mehr zu wundern, dass der Kampf der Meinungen in persönlichen Zwist ausartet und statt Gründe Beleidigungen und Verdächtigungen niedriger Art vorgebracht werden. Ist es aber einmal so weit gekommen, dann ist es mit einer ruhigen Würdigung der Kunst zu Ende,

deren Reich doch weit und groß genug ist, um den verschiedensten Neigungen und Wünschen Raum und Befriedigung zu gewähren.

Aus diesen Gründe können wir eine Reihe von Vorgängen, die sich in jüngster Zeit in Dresden abgespielt haben, nur bedauern. Die Kritiker der beiden in Dresden am meisten gelesenen Zeitungen, des „Anzeigers“ und der „Nachrichten“, Dr. *Paul Schumann* und Dr. *Wolfgang Kirchbach*, sind beide, der erstere mit voller Entschiedenheit, der andere gelegentlich schwankend, für die Bedeutung der modernen Malerei eingetreten und haben sich redlich bemüht, ihre Leser von dem Wert und der Schönheit der Gemälde von *Klinger*, *Stuck* und anderer Künstler mit derselben Tendenz zu überzeugen. Wie weit sie mit ihren Ausführungen im einzelnen das Richtige getroffen haben oder nicht, das näher zu untersuchen ist hier nicht der Ort. Jedenfalls ist in ihrem Verhalten nichts Tadelnswertes zu finden und daher der Angriff, den der Maler *Carl Ehrenberg* in seiner anonym erschienenen Broschüre: „Die neue Kunst und der Schaupöbel“ gegen sie gerichtet hat, durchaus zu verwerfen. Ehrenberg's Schrift erschien zuerst in kleineren Aufsätzen in einem neuen Dresdener Wochenblatt, der „Dresdener Rundschau“, das sich die Aufgabe gestellt hat, die mancherlei Schäden des öffentlichen Dresdener Lebens durch freimütige Kritik und schonungslose Satire aufzudecken und zu beseitigen, das aber in seinen Angriffen oft über das Ziel hinauschießt und sich leider von persönlichen, unerweislichen Verdächtigungen nicht immer fern gehalten hat.

In den Fehler der Übertreibung und persönlichen Gehässigkeit ist nun Ehrenberg, der sich bereits in dem Streit über das Rembrandtbuch *Longobini's* durch zwei Schriften: „Est! Est! Est!“ und „Halt — mehr rechts“ als ein Anhänger der alten Kunst und überhaupt als „laudator temporis acti“ bekannt gemacht hat, in einer kaum noch zu rechtfertigenden Weise verfallen. Der einzige Grund der Entschuldigung, den er für sich geltend machen könnte, dürfte in dem Umstand gefunden werden, dass er in seiner Schrift an eine Broschüre *E. v. Frommel's* anknüpft, der unter dem Titel: „Schaupöbel“ dem Berliner Publikum, das sich allerdings auch nach unseren Erfahrungen bei Gelegenheit der vorjährigen Berliner Kunstausstellung den Münchener Sezessionisten gegenüber wenig taktvoll benommen hat, die Leviten liest, dabei aber einen so tollen Enthusiasmus für seine Lieblinge *Stuck*, *Klinger*, *Eberl* und *von Hofmann* entwickelt, als hätte man

es bei ihnen mit Meistern ersten Ranges und nicht mit allerdings vielversprechenden Anfängern zu thun. Aber die Einseitigkeit des Berliner Kritikers kann diejenige Ehrenberg's nicht rechtfertigen, um so weniger, als man aus jeder Zeile den gekränkten Ehrgeiz des Verfassers herausmerkt. Denn Herr Ehrenberg ist Maler und hat in den letzten Jahren allerdings für seine Leistungen, die auch wir, so weit sie uns bekannt geworden sind, für höchst minderwertig erachten, wenig Anerkennung von seiten der Kritik geerntet.

Ehrenberg's sachlichere Angriffe richten sich der Hauptsache nach gegen die Ankäufe der vier Gemälde von *Klinger*, *Harrison*, *Kroggh* und *Liljefors*, die eine Abordnung der Dresdener Galeriekommission im vorigen Jahre auf der Berliner Akademischen Ausstellung gemacht hat, und die die beiden vorhin genannten Referenten wie zahlreiche ihrer Kollegen als höchst erfreuliche Bereicherungen der altberühmten Sammlung bezeichnet haben. Für *Klinger* aber geht Ehrenberg jegliches Verständnis ab. Vor seiner Pietä empfindet er nur „herbe Enttäuschung, Widerwillen und tiefste Entrüstung“, seine „Kreuzigung“ erscheint ihm „eine nach jeder Hinsicht öde und empfindungslose Malerei, gequält in der Technik, hart in der Farbe, voll von bedenklichen Formfehlern, psychologisch im höchsten Grade abstoßend und unwahr“; und das unseres Erachtens bedeutendste der Bilder, die so fein empfundene „Heure bleue“, nennt er „eine Farbenstudie bei Feuerbeleuchtung im Freien, dessen Wirkung sich auf anatomisch ganz unmöglichen, überaus roh modellirten Köpfen, wahrscheinlich weiblicher Wesen mit blöden Gesichtern, zu erkennen geben soll“. Einem Mann, der so denkt und fühlt, ist nicht zu helfen und es ist daher nur natürlich, wenn er in dem Ankauf der *Klinger'schen* „Pietà“ nur eine Verirrung der ausgesandten Vertrauensmänner sieht. Aber auch die anderen Erwerbungen betrachtet er mit scheelem Blick. Während er wenigstens *Kroggh's* Lootsenbild als ein Werk, dem gewissenhaftes Studium zu Grunde liegt, gelten lässt, *Harrison's* Landschaft aber nur als eine ausnahmsweise untergelaufene Studie passieren lassen will, sucht er das Fuchsbild von *Liljefors* mit der Bemerkung abzuthun, dass es zu seinem Vorteil so hoch hinge, dass die Kritik es nur schwer erreichen könne. Nach Herrn Ehrenberg's Meinung sind also die neuen Berliner Erwerbungen der Galerie unwürdig. Er wirft daher die Frage auf: „würden diese Bilder auch erworben worden sein, wenn die Gesamtkommission zu entscheiden gehabt hätte?“

Eine Antwort giebt er allerdings nicht, aber es ist klar, dass er ein „Nein“ im Sinne hatte und durch diese ganze Wendung einen, wenn auch verdeckten Angriff gegen diejenigen Herren, die die betreffenden Gemälde in Berlin ausgesucht haben, unternehmen wollte.

Diese Thatsache würden wir hier nicht erwähnen, wenn sie nicht noch ein Nachspiel gehabt hätte, das eine vollständige Niederlage des Herrn Ehrenberg herbeiführen sollte. Von der Meinung ausgehend, dass das abfällige Urteil dieses Mannes berechtigt sei, und dass nicht nur die Laien, sondern die Dresdener Künstlerschaft über die letzten Erwerbungen für die königliche Galerie arg enttäuscht und erbittert sei, stellte der Abgeordnete *Kästner*-Glauchau in der Sitzung der II. Kammer des sächsischen Landtages vom 9. Februar den Antrag, dass in Zukunft alle für die Bildergalerie ins Auge genommenen Kunstwerke vor dem Ankauf in Dresden ausgestellt werden sollten, und dass, falls dies undurchführbar sei, sich die gesamte Galeriekommission an Ort und Stelle begeben möchte, um die Entscheidung für und wider gemeinsam herbeizuführen. Eine Annahme dieses Antrages seitens des Landtages wäre einem Misstrauensvotum gegen die Galeriekommission gleich gekommen und ein Triumph für Herrn Ehrenberg gewesen, auf dessen Broschüre sich der genannte Abgeordnete ausschließlich zur Begründung seines Antrags berief. Indessen nahm die Angelegenheit eine wesentlich andere Wendung. Nachdem bereits in der Kammer von maßgebender Seite aus die Undurchführbarkeit des Kästner'schen Antrages dargelegt worden war, erfolgte am 12. Februar eine Eingabe von mehr als vierzig der tüchtigsten Dresdener Künstler an die Kammer, in der sie sich der Ankaufskommission für die Erwerbung der in Rede stehenden Bilder zu besonderem Danke verpflichtet erklären und der Hoffnung Ausdruck geben, dass „die angekauften Kunstwerke, deren Urheber auch außerhalb Dresdens seit langer Zeit die höchste Anerkennung genießen, anregend und erfrischend auf die heimische Kunst einwirken und der Dresdener Galerie stets zum größten Ruhme reichen möchten.“ Infolgedessen und nachdem der Abgeordnete *Opitz*-Trenen sich gegen den Vorschlag ausgesprochen hatte, zog der Abgeordnete Kästner seinen Antrag zurück, der übrigens bei keinem anderen Mitgliede der Kammer Unterstützung gefunden hatte. So ist denn vorläufig der Streit über eine Angelegenheit beigelegt worden, deren Verlauf als ein nicht uninteressanter

Beitrag für eine spätere geschichtliche Würdigung der Schwierigkeiten, mit denen sich die moderne Kunst in Dresden durchzusetzen gehabt hat, angesehen werden kann.

H. A. LIER.

BÜCHERSCHAU.

Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Von *Mois Eiegl.* Mit 197 Abbildungen im Text. Berlin 1893. Georg Siemens. XIX und 346 S.

Diese in vieler Hinsicht hervorsteckende Erscheinung zählt zu den wenigen wertvollen Büchern auf kunsthistorischem Gebiete, die alljährlich neben dem Wuste überflüssiger erscheinen; es ist — das sieht man jedem Kapitel, ja jedem Satze an, — der nicht zu dämmende, gebieterisch nach Äußerung verlangende Trieb einer tiefen Überzeugung, die auch auf andere wirken muss. Und insofern ist es geradezu ein künstlerisches Werk zu nennen. In der That ist ihm auch die Beseitigung so mancher alter Irrtümer glücklich gelungen, und für die Bekämpfung mancher anderer zeigt es Mittel und Wege. Eine freie, vorurteilslose Kritik ohne alle Befangenheit zeichnet den Autor aus. Zweifellos ist ihm eine im Zunehmen begriffene Aulängerschaft sicher und — so groß das Wort ist — wir müssen von diesen Untersuchungen und neuen Schlüssen an eine neue Epoche in der Erforschung aller Ornamentik datiren!

Das Buch ist in vier Kapitel geteilt: 1. Der geometrische Stil (32 S.). 2. der Wappenstil (S. S.), 3. die Anfänge des Pflanzenornaments und die Entwicklung der ornamentalen Ranke (217 S.), das sich wieder gliedert in a) Altorientalisches und b) das Pflanzenornament in der griechischen Kunst. Wir verweisen daraus wieder besonders auf das Kapitel: „Ägyptisches. Die Schaffung des Pflanzenornaments“, das auf die ornamentalen Motive von Lotos, Palme und Spirale die interessantesten Streiflichter wirft, die uns erst die hellenische Ornamentik, selbst die aus später Zeit, auf ihre Quelle zurückzuführen lehren. In dem Abschnitt aus b) „Mykenisches“, erklärt Riegl dieses als den eigentlichen protohellenischen Stil, „als den unmittelbaren Vorläufer der hellenischen Kunst der historischen Zeit“, der mit der Einführung des Rankenmotivs — denn hier ist es zum erstenmal nachweisbar — eine für alle Zeiten entscheidende Erfindung gemacht hat. Der Dipylonstil und alles was zwischen der mykenischen und der eigentlichen hellenischen Kunst liegt, ist nur eine Verdunkelung, eine Störung der durch jenen angebahnten Entwicklung. Was der Autor über „das Aufkommen des

Akanthus-Ornaments“ mit gewichtigen Beweisen vorbringt, ist um so wertvoller, als es mit der Kinderfabel Vitruv's von der Einführung des Akanthus als ernstzunehmender Tatsache aufräumt. Jeden, dem es um Verständnis der ornamentalen Motive Ernst ist, verweisen wir auf die von Riegl ausgesprochenen Sätze, die den Akanthus auf die Palmette zurückführen und die auch die Befürchtung bestätigen, dass das so oft eifürte älteste Beispiel für ein korinthisches Kapitäl, das von Phigalia, das so gern als Ausgangspunkt für die Entwicklung des Akanthus genommen wird, heute so gut wie verschollen ist. Nach der Stackelberg'schen in integrum restaurierten Aufnahme haben wir es hier mit deutlichen Palmetten zu thun. Außerordentlich interessant sind die Belege von attischen Lekythengemälden, die uns die Säulenknäufe deutlich mit Palmetten bekrönt zeigen. An der Akanthusranke erklärt Riegl das Blattwerk als Palmetten in plastisch-perspektivischer Projektion, die aus der malerischen und naturalistischen Entwicklung der ganzen späteren, besonders der hellenistischen Kunst resultirt. Im 4. Kapitel (SS. 5), „Die Arabeske“, zeigt er uns die Verwandtschaft der saracenischen Rankenornamentik mit der byzantinischen, die ja ihrerseits auf der antiken Kunst fußt.

Es erübrigt uns nur noch, Einiges aus der trefflichen Einleitung zu berühren, die wie eine gute Introduction jedes Leitmotiv deutlich anklängen lässt. Diese Einleitung ist zugleich das Confitore des Verfassers. Er, als Sachverständiger in textiler Kunst, muss einem großen Teil des derselben seit Semper's „Stil“ eingeräumten Einflusses den Boden entziehen. Er wendet sich gegen die materialistische Kunstanschauung, nach der alles Kunstschaffen auf die jeweilige Technik und ihre Bedingung zurückzuführen ist und dem schöpferischen Geist des Menschen kaum ein Minimum von Verdienst eingeräumt wird. „Man pflegt seit den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts auf *Gottfried Semper* diese Theorie der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen zurückzuführen. Es geschieht dies mit demselben oder besser gesagt mit ebensowenig Recht, als die Identifizierung des modernen Darwinismus mit Darwin.“ Zwischen Darwinismus und Kunstmaterialismus scheint dem Autor auch ein inniger kausaler Zusammenhang zu existiren, und die materialistische Kunstauffassung ist wohl wirklich nichts anderes, als sozusagen die Übertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens. „So wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen *Semperianern* und *Semper*

scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die *Semperianer* sofort schlechtweg: die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik. Die „Technik“ wurde rasch zum beliebten Schlagwort. . . . Von Kunst sprach der Naive, der Laie; fachmännisch klang es, von Technik zu sprechen.“

Dass sich unter solchen Umständen nie eine wissenschaftliche Geschichtsbehandlung der Ornamentik entwickeln konnte, darf nicht Wunder nehmen, und Riegl will mit seinem umfangreichen Werke nichts anderes gebracht haben, als Grundlegungen zu einer solchen Geschichte. — Charakteristisch ist, dass auf amerikanischem Boden der erste Schritt gethan wurde, ein „bloßes Ornament“ zum Substrat für eine weitgehende historische Betrachtung zu machen, was *W. G. Goodyear* mit seiner „Grammar of the lotus“ unternahm, in der er die antike Pflanzenornamentik und die davon abgeleiteten Stile als Fortbildung der altägyptischen Lotusornamentik erklärt. Riegl bemerkt dazu sarkastisch, um die technisch-materielle Entstehungstheorie der Künste kümmerlich sich dieser amerikanische Forscher augenscheinlich ebensowenig, wie um Europas verfallene Schlösser und Basalte. — Zweitellös ist, dass unser Autor weit logischer urteilt, als der Amerikaner, der überall den Sonnenkult als Ursache der Lotusornamentik sehen will, — also wie die Materialisten nach der einen Seite, als Idealist auf der anderen weit über das Ziel hinausschießt. Das auch von uns hier eingehender besprochene 3. Kapitel ist in dieser Beziehung zur Klärung beider Extreme eine vorzügliche Grundlegung für eine historisch-wissenschaftliche Betrachtung des Gebietes der Ornamentik, wobei glücklicherweise eine tüchtige Kenntnis der Praxis der Künste mit gelehrter Bildung äußerst wohlthunend Hand in Hand geht; diese harmonische Bildung begründet auch die Überzeugungskraft des Werkes. Darum glauben wir auch fest, dass es Riegl gelungen ist, den Akanthus, den *Deus ex machina* der Kunstgeschichte, wie er ihn launig nennt, in den normalen Entwicklungsgang der antiken Ornamentik eingereiht zu haben. Das gleiche gilt von der Arabeske, die bisher als Sondereigentum des Orients galt.

Wir können nur wünschen, dass es dem Autor nicht an Muße mangeln möchte, auf den von ihm geschaffenen Grundlegungen den weiteren Ausbau einer Geschichte der Ornamentik fortzuführen.

Wien.

RUDOLF BÖCK.

NEKROLOGE.

* * * *Der Oberbaurat Joseph Dausinger*, der Vollerbe des Regensburger Domes, ist am 14. Februar in Nürnberg, wohin er sich von seinem Wohnsitze München in der Anglegenheit des Rathausbaues begeben hatte, an einem Schlaganfall im 73. Lebensjahre gestorben.

* * * *Der französische Bildhauer Jacques Léonard Maillot*, ein Schüler von Feuchère und Pradier, ist am 14. Februar in Paris im 71. Lebensjahre gestorben.

* * * *Der französische Bildhauer Pierre Jules Carlier*, ein Schüler von David d'Angers, ist am 28. Januar in Paris im 80. Lebensjahre gestorben.

* * * *Der Architekt Oskar Sommer*, Lehrer an der Kunstschule des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M., ist selbst am 13. Februar im 54. Lebensjahre gestorben. Ein Schüler Semper's, hat er sich besonders durch den Bau der neuen Börse (im Verein mit Burnitz) und des Städelschen Museums in Frankfurt a. M. und des herzoglichen Museums in Braunschweig bekannt gemacht.

PERSONALNACHRICHTEN.

* * * *Dr. Paul Sidel*, bisher Kustos der Kunstsammlungen in den kgl. preussischen Schlössern, ist zum „Dirigenten der Kunstsammlungen in den königlichen Schlössern“ ernannt worden.

* * * *Dem Bildhauer Schley*, Modellmeister der königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin, ist das Prädikat Professor beigelegt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus den Berliner Kunstausstellungen.* Die Ausstellung von *Edward Schulte* Unter den Linden erfreut sich, dank ihrer prächtigen Lage, eines so starken Andranges ihrer Klienten und derer, die es werden wollen, dass sich ihr Leiter genötigt sieht, aller drei Wochen gründlich Kehrsau zu machen. Für die Münchener „24“ mit ihrem Atelierabbau waren drei Wochen mehr als genug; ihren Nachfolgern wurden nur vierzehn Tage gelassen, weil für die Zeit vom 4. bis 24. Februar der Oberlichtsaal einer neuen Berliner Vereinigung, dem „Künstler-West-Klub“, zugesagt war. Bei solcher Hetzjagd muss sich der Berichterstatte an dieser Stelle auf eine trockene Aufzählung der bemerkenswerthesten Erscheinungen beschränken. In der Ausstellung, die den Münchenern gefolgt ist, traten sechs Künstler, *Edward Kämpffer* (drei phantastische Wandgemälde aus der Faustsage für das Rathaus in Erfurt von geringerer monumentaler Wirkung), *Carl Steinbril* (Landschaften, Interieurs, Studienköpfe aus dem bayerischen Gebirge), *Edmund Harburger* (ein beleuchtete Innenräume mit Figuren und Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“, der Schwede *Gustav Romén* (Landschaften, Strandbilder und Marinen in Öl und Aquarell), *W. Eisenblätter* (Landschaften in Aquarell ohne besonders stark ausgeprägte Physiognomie) und *G. Daubner* (landschaftliche Aquarelle aus Südtirol, Oberitalien und dem Elsass) mit den immer mehr überhand nehmenden Sammelausstellungen auf. Etwas Neues und Anziehendes zugleich hat von ihnen nur Daubner (Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Straßburg i. E.) geboten: ein frisches Talent, das mit hellen Augen in die Welt blickt und mit feinem Empfinden die Reize einer froh gestimmten Natur zu enthüllen weiß. Zugleich hatte der neugegründete „Deutsche Kunstverein“ die Gewinne für seine erste Verlosung ausgestellt.

Es war dringend nötig, sich dabei des Sprichworts „Gut Ding will Weile haben“ zu erinnern. Denn bei dieser ersten Auswahl der Gewinne war wenig dafür gesorgt worden, dem großen Publikum, aus dessen Mitte der „Deutsche Kunstverein“ doch neue Mitglieder werben will, etwas Verlockendes zu bieten. — Der „Künstler-West-Klub“, der seine Ausstellung am 4. Februar eröffnete, ist eine jener durch Zufall oder durch persönliche Beziehungen zusammengewürfelten Verbindungen, die keinem gemeinsamen künstlerischen Zeichen, sondern nur dem krankhaften Zuge der Zeit „Aufsehen um jeden Preis“ folgen. Es sind 28 Maler und Zeichner, von denen sich die Porträtmaler *Hans Fechner* und *G. Meyer*, die Landschafts- und Marinemaler *W. Felmann*, *F. Gröbe*, *H. Hendrich*, *P. Müller-Kämpff*, *A. Normann* und *J. Schlichting* und der Tiermaler *W. Kubert* in weiteren Kreisen bekannt gemacht haben. Man sieht sie und ihre Genossen auf allen großen Kunstausstellungen, auf denen sie freilich — vermutlich dank der Kritik der Jury — zumeist nur mit ausgereiften, sorgsam durchgeführten Arbeiten erscheinen, während sie sich auf ihrer Sonderausstellung gewissermaßen im Negligé zeigen. Meist Skizzen und erste Eindrücke, und unter den ausgeführten Bildern befindet sich keines, das eine frühere Schöpfung seines Urhebers überträte. Die Ausstellung hat also nur eine Bedeutung für diejenigen, die sich für das interessiren, was in einzelnen Ateliers in Berlin W. während des Spätherbsts und Winters getrieben worden ist. Das Beste werden sich die Herren aber wohlweislich für die große Kunstausstellung aufgehoben haben. Sonst bieten die Schulte'schen Räume von erwähnenswerten Erscheinungen noch mehrere Bildnisse des schnell zu berechtigter Anerkennung gelangten *Fomer-Behner*, der sich in Paris gebildet hat, die schon durch Reproduktionen genugsam bekannt gewordenen Zeichnungen „La bella Napoli“ von *C. W. Alers* und fünf feine Kabinettsstücke, Szenen mit Figuren in der Tracht des vorigen Jahrhunderts von dem Münchener *C. Seiler*. — Bei *Gurlitt* ist die Ausstellung der von München her bekannten Bilder des holländischen Symbolisten *Jan Toornop*, dem sich einige verwandte Geister angeschlossen hatten, durch eine Ausstellung von Gemälden und Studien der jetzt in Rom lebenden Blumen-, Stilleben- und Landschaftsmalerin *Hermine v. Preuschen* abgelöst worden. Ihre farbenglühenden Blumenstücke und ihre sonstigen Landschaften sind, wie immer, anziehender und erfreulicher als ihre „historischen“ Stilleben, mit denen sie allerlei poetische Erfindungen und tief sinnige Gedanken zum Ausdruck bringen will, ohne sich durch ihre bisherigen Misserfolge davon überzeugen zu lassen, dass das Wesen und die Natur des Stillebens im vollsten Widerspruch zu ihren Bestrebungen stehen. — Die Ausstellung des Künstlervereins hat in den letzten Wochen nur die gewöhnliche Ware für den Alltagsmarkt gebracht. Man spart ersichtlich alles für die große Ausstellung auf, auf der neben dem Kunstgewerbe auch die Architektur in größerem Umfange als sonst vertreten sein wird.

* * * *Der Verein Berliner Künstler* hat zu Mitgliedern der Jury der *Großen Berliner Kunstausstellung* die Maler v. Kameke, Henseler und Hans Looschen, die Bildhauer Bannbach und Manzel und den Kupferstecher Eiders gewählt. Als Ersatzmänner wurden die Maler Hansmann und Schnee, der Bildhauer Riesch und der Graphiker Feldmann gewählt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* * * *Zum Präsidenten des „Vereins bildender Künstler Münchens“*, der sog. Sezessionsisten, ist an Stelle Pighlmeis's,

der aus Gesundheitsrücksichten zurückgetreten ist, der Landschafts- und Marinemaler *Luwig Dill* gewählt worden.

*. Die *Angelegenheit des Bildhauers Toborentz* ist für den Verein Berliner Künstler durch seinen Beschluss, Toborentz die Mitgliedschaft zu entziehen, noch nicht beendet worden. Nachdem der Ausschlossene die gerichtliche Entscheidung angerufen hatte, fand am 10. Februar vor dem Amtsgericht I. in Berlin Termin statt. Der Antrichter entschied nach dem Antrage des Klägers, dass die Ausschließung aus dem Verein unrechtmäßig erfolgt sei und Toborentz wieder in die Mitgliedschaft einzusetzen sei. Gegen dieses Urteil hat der Verein Berufung eingelegt.

© *Von der Münchener Sezession*. Nachdem der „Verein bildender Künstler“ in München kaum ein Jahr seines Daseins überstanden hat, ist unter den „Sezessionisten“, wie man die Mitglieder dieses Vereins bisher meist genannt hat, ein Streit ausgebrochen, der zu einer neuen „Sezession“, diesmal in montem sacrum des Glaspalastes, also eigentlich zu einer Rückkehr verlornere Söhne geführt hat. Zum Austrag scheint der Streit auf der am 31. Jänner abgehaltenen Generalversammlung des Vereins gekommen zu sein. Nach einem Berichte der „Allgemeinen Zeitung“ sollen Ausstellungsfragen die Veranlassung dazu gegeben haben, vielleicht der geringe Erfolg der ersten Ausstellung. Nach dem in der Versammlung erstatteten Berichte haben die Einnahmen rund 71 500 M. betragen, denen 189 500 M. Ausgaben gegenüberstehen, wovon freilich 151 000 M. auf den Ausstellungsplan kommen. Immerhin ist noch eine Schuldenlast von 118 000 M. zu tilgen, und diese Aussicht mag die sehr hoch gespannten Hoffnungen vieler getrübt haben, um so mehr, als von 578 ausgestellten Kunstwerken nur etwa 175 verkauft worden sind. In der Absicht, seinen Mitgliedern mehr Chancen zu schaffen, hat der Verein beschlossen, in diesem Jahre zwei Ausstellungen zu veranstalten. Die eine wird bereits am 15. Februar, die andere, internationale, am 1. Juni eröffnet werden. — Die Zahl der abtrünnig gewordenen Sezessionisten ist noch nicht genau bekannt. Es werden zunächst fünfzehn deutsche, besonders Münchener Künstler genannt, denen aber auch mehrere Franzosen, Dänen u. a. gefolgt sind. Unter den Deutschen befinden sich Exter, Trübner, Heine, Thoma, Corinth, Erkman, Schlittgen, Reinicke, Strathmann. Selbstverständlich haben diese „Sezessionisten“ der „Sezession“ einen neuen Verein gegründet, und Anschluss bei der alten Künstlergenossenschaft gesucht, die im Besitze des Glaspalastes ist. Der Vorstand hat die Reuigen mit offenen Armen aufgenommen und ihnen sogar Ausnahmebedingungen (eigene Jury und Hängekommission, besondere Säle u. s. w.) zugestanden.

VERMISCHTES.

Ein bisher unbekannt gewesenes Gemälde des *Lorenzo di Credi* soll nach einer Meldung des „Journal de Geneve“, die nach der Befestigung von sachverständiger Seite bedarf, in den Kellern der Uffizien in Florenz entdeckt worden sein. Nach der Restaurierung des Bildes soll es sich als eine lebensgroße Venus erwiesen haben, die um so bemerkenswerter sei, als es die einzige Darstellung einer nackten Figur von Lorenzo di Credi sein würde. Ist das Bild wirklich echt, so würde Lorenzo di Credi damit an die Seite von Signorelli und Botticelli treten, denen solche Motive geläufig waren. — Ebenso sehr bedarf der Prüfung eine Nachricht der „Frankfurter Zeitung“, nach der ein Kunstsammler in Rom bei einem Trödler eine Rötelschale *Raffaels* zu seiner Disputa für 60 Centesimi gekauft haben

soll. Es wird behauptet, dass die Zeichnung im Kataloge einer Versteigerung zu Anfang dieses Jahrhunderts figurirt habe.

* Für die *Gründung des Kunstgeschichtlichen Instituts in Florenz*; hat sich sofort nach dem Bekanntwerden des Gedankens im Publikum lebhaftes Interesse geäußert. Der Erste, welcher bereits im Herbst v. J. einen größeren Beitrag für das Institut zeichnete, war Se. Kgl. Hoheit der Fürst *Leopold von Hohenzollern*, der auf Antrag seines Museumsdirektors Hofrat Dr. v. *Lehner* 10 000 M. der Gründung der Anstalt widmete. Wie unsere Leser aus dem unten folgenden ersten Ausweise erschen, sind seitdem, namentlich seit der Publikation des Anrufes, zahlreiche andere Spenden hinzugekommen, darunter der nachhafte Betrag von 5000 M. von dem kunst-sinnigen Grafen *Carl Lauchovonski* in Wien und 1000 M. von Herrn Dr. *Sarre* in Berlin. Wir dürfen hoffen, dass diese schönen Beispiele recht bald in weitesten Kreisen Nachahmung finden. Die Chronik wird von jetzt an sämtliche Beitrag-leistungen genau verzeichnen.

*. Der *Archäologie Professor Ernst Curtius* wird am 2. September seinen 80. Geburtstag feiern. Dazu wird ihm die griechische Regierung eine besondere Auszeichnung zu teil werden lassen. Wie die Berliner Zeitungen melden, wollen die in Deutschland lebenden Kollegen und Schüler des Gelehrten zur Feier des Tages aus gemeinsamen Beiträgen seine Büste stiften und haben sich an das griechische Kultusministerium mit der Bitte gewandt, die Aufstellung dieser Büste im Vorraum des Museums zu *Olympia* zu gestatten. Die Genehmigung ist mit Bereitwilligkeit und rühmlicher Erwähnung der großen Verdienste von Prof. Curtius, die gerade von Olympia ihren Ausgangspunkt genommen, erteilt worden. Die für die Aufstellung der Büste nötigen Vorbereitungen sind dem Generalinspektor für Altertümer übertragen worden, der sich auch wegen Beschaffung eines Sockels und der übrigen Arbeiten mit Herrn Dr. *Dörpfeld*, dem ersten Sekretär des deutschen Archäologischen Instituts in Athen, in Verbindung gesetzt hat. Am 2. September wird die Aufstellung der Büste in Olympia erfolgen.

*. Ein dem *van Dyck* zugeschriebenes Gemälde, das den Bürgermeister von Antwerpen, de Laerne, und sechs Mitglieder seiner Familie darstellen soll, ist von der belgischen Regierung für 200 000 Frk. angekauft und dem Museum zu Brüssel überwiesen worden. Das Bild befand sich im Besitze der Familie de Ribeaucourt. In dem von Guiffrey seiner Biographie des Meisters beigegebenen Verzeichnisse ist es nicht erwähnt.

VOM KUNSTMARKT.

Die *Versteigerung der Galerie des florentinischen Kaufmanns Spranger*, die am 13. und 14. Februar bei Lepke in Berlin stattfand, hat für 91 Bilder einen Gesamterlös von 83 985 M. ergeben. Den höchsten Preis (9000 M.) erzielte F. de Vineas „Besuch bei der Großmutter“.

Die *Versteigerung der Galerie A. von Liebermann in Berlin*. Als der berühmte Sammler vor etwa fünfzehn Jahren, veranlaßt durch den Tod seiner Gattin, seine Galerie von Gemälden deutscher und französischer Meister in Paris und Berlin versteigern ließ, schien es, als hätte er damit auch seine Passion begraben. Aber er müßte kein Kunstfreund aus tiefstem Herzensgrunde gewesen sein, wenn er auf die Dauer den täglichen Umgang mit Kunstwerken hätte missen können. Allgemein entstand wieder eine neue Galerie Liebermann, und als der eifrige Sammler vor einem Jahre für immer seinen neu erworbenen Schätzen entrissen wurde,

fand man, dass die zweite Galerie Liebermann ihrer Vorgängerin nicht unwürdig ist. Jetzt soll auch diese zweite Galerie durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zur Versteigerung kommen; nicht in Köln, dem Sitz der Firma, sondern in Berlin, wo A. von Liebermann die Mehrzahl der Bilder, die den Bestand seiner zweiten Sammlung ausmachen, im letzten Jahrzehnt erworben hat. Der in Folioformat von J. M. Heberle herausgegebene Katalog der Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, der mit 30 klar und sauber von Meisenbach, Riffarth & Co. ausgeführten Heliogravüren versehen ist, führt 107 Nummern auf, 81 Werke moderner Maler und 26 Bilder älterer Meister, unter denen eine dem Murillo zugeschriebene Vision des heil. Franziskus die meiste Beachtung verdient. In den Werken der modernen Malerei spiegelt sich neben der persönlichen Liebhaberei des Sammlers auch der allgemeine Kunstgeschmack des letzten Jahrzehnts wieder. Wir finden in erster Linie die italienischen und spanischen Genremaler mit jenen intimen Kabinettstücken vertreten, die immer die Augenweide eines feinfühligem Kunstfreundes bilden werden, auch wenn sich einmal wieder der Tagesgeschmack von Italien und Spanien zu Frankreich kehren sollte: L. Azzurri („Dolce far niente“, Capobianchi, José Echena, J. Gallegos („Die Testamentseröffnung“), de Suetis, Costam und E. Taverugli („Nomen im hohen Chor“). Derselben künstlerischen Richtung gehören auch die Fein- und Kleinmalereien der Wiener Liorith, e. Merode und Max Schödl, der Münchener Anton Seitz und Carl Seiler und des Berliners F. Poppe an. Die Franzosen sind durch eine Landschaft von Karl Donbiggy, dem Sohne des berühmten Charles François, eine Idylle aus dem arkadischen Schäferleben mit stark akademisch behandelten nackten Figuren von Gérôme, eine Dutzendarbeit von Isabey und das lütsche Aquarell einer Flussnymphe von Chaplin nur mäßig vertreten, desto besser aber zwei auswärtige Mitglieder der Pariser Schule: F. Brozik mit einem figurenreichen Bilde aus neuerer Zeit „In der Schenke“ und Monksy mit zwei seiner prächtigsten Schöpfungen, dem „Besuch bei der Wöchnerin“ (1875) und dem „Helden des Dorfes“ (1882), der sich im Wirtshause zu einem Ringkampfe mit einem fahrenden Akrobaten ansieht. Neben dieser Neigung für die modernen Schulen mit Ausnahme der naturalistischen, die nur durch ein älteres Bild von Max Liebermann, „Alte Weiber beim Gemüseputzen“ (1875), vertreten ist, hat sich A. v. Liebermann seine alte Liebe für die Düsseldorfer Genre- und Landschaftsmaler der mittleren Generation und ihre gleichalterigen und gleichgesinnten Berliner und Münchener Genossen bewahrt. Wir nennen nur die Namen Andreas Achenbach, Carl Becker (Karl V. bei Tizian und Rückkehr vom Karneval), Gregor v. Bochmann, Eugen Bracht, F. Defregger, Julius Geort: „Nach der Verteilung“, ein bekanntes Meisterwerk), Edward Grützner, Edward Hildebrandt, Charles Hogue, L. Kinos (zwei Studienköpfe und die Zeichnung zu dem Bilde „Ein genügsamer Weltbürger“), Lenbach („Römische Landleute vor dem Gewitter“, G. Max, Meyer von Bremen, Paul Meyerheim „Affen im Atelier“, L. Maithe und Otto Piltz. Sammler, die auf besondere

koloristische Feinessen fahnden, seien noch auf die Bilder von Carl Hepper, Eugen Jettel und Adolf Schreyer aufmerksam gemacht. Die Versteigerung findet am 12. März in Berlin, im Hause Unter den Linden 8, statt. Die Besichtigung kann an den drei vorausgehenden Tagen erfolgen. Anfragen sind an Herrn H. Lempertz jr. in Berlin, unter obiger Adresse, zu richten. Über die reiche kunstgewerbliche Sammlung folgt ein Bericht in der nächsten Nummer. A. R.

— Frankfurt a. M. Am 26. und 27. Februar kommt im Auktionsaal für Kunstgegenstände der Nachlass des 3. Polizeipräsidenten von Madai, bestehend aus einer Sammlung antiker Gläser, Möbeln und feinen Weinen zur Versteigerung. Das Verzeichnis ist soeben erschienen.

BEITRÄGE ZUR GRÜNDUNG DES KUNSTGESCHICHTLICHEN INSTITUTS IN FLORENZ.

Eingänge bis 7. Februar.

S. Kgl. Hoheit Fürst Leopold v. Hohenzollern-Sigmaringen, 1000 M. Geheimer Kommerzienrat Mendelssohn-Bartholdy, Berlin, 200 M. Robert v. Mendelssohn, Berlin, 200 M. Franz von Mendelssohn, Berlin, 200 M. Dr. Koetschau, Bad Georgenthal bei Gotha, 20 M. Justizrat Freiherr von Kress, Nürnberg, 10 M. Dr. Sarre, Berlin, 1000 M. Professor Dr. von Oettingen, Düsseldorf, 20 M. Domkapitular Schnütgen, Köln, 20 M. Professor Dr. Berthold Riehl, München, 50 M. Hofrat Dr. von Lehner, Sigmaringen, 10 M. Direktor Dr. H. Weizsäcker, Frankfurt a. M., 20 M. Dr. P. Weber, Stuttgart, 10 M. Dr. Zucker, Oberbibliothekar der Universität Erlangen, 20 M. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M., 100 M. Professor Dr. Marian Sokolowski, Krakau, 25 M. 30 Pf. Julian Klaczko, Krakau, 25 M. 30 Pf. Frau Professor Jessie Hillebrand, Florenz, 200 M. Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., 100 M. Professor Dr. C. von Lützwitz, Wien, 50 M. Konservator A. Bayersdorfer, München, 50 M. Professor Dr. H. Semper, Innsbruck, 13 M. 65 Pf. Professor Dr. L. Dietrichson, Christiania, 20 M. August Gerber, Köln, 10 M. Ungenannt 20 M. Professor Dr. M. G. Zimmermann, Rom, 50 M. Stadtrat G. Zimmermann, Ellbing, 100 M. Ungenannt 20 M. Carl Graf Lanckoronski, Wien, 5000 M. Summa 5533 M. 65 Pf.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 10.

Im Malkasten zu Düsseldorf. Von E. Daelen. — New Yorker Kunstbericht. Von P. Hann.

Die Graphischen Künste. 1893. Heft 6.

Die Münchener Sezession. Von R. Graul. — Zeichnungen deutscher Künstler. Von E. Burmeister. — Arbeiten österreichischer Kunstindustrie. Von E. Leisching. — Johannes Klaus. Von A. Schöffler.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893/94. Heft II.

Der Meister der Heiligen Sippe. Von E. Firmianich-Richartz. — Ein Kölnisches Gebetbuch mit Stichen des Meisters P. W. Von M. Lehrs. — Metallverzerrte Elfenbeinkrumme eines gotischen Bischofsstabes. Von Schmutgen.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 140. Februar 1894.

L'Image vraie de Napoléon. Von F. Masson. — La sculpture Florentine au XIV. siècle (III). Von M. Raymond. — Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints. (Schluss) Von L. Falize. — L'art décoratif à l'exposition de Chicago. Von J. Hermann.

Verlag von ARTUR SEEMANN in Leipzig.

Kulturhistorischer Bilderatlas. I. Altatum von Dr. Th. Schreiber, Professor der Archäologie zu Leipzig. Zweite für den Schulgebrauch eingerichtete Auflage. 100 Tafeln mit ca. 1000 Abbildungen. Mit einem Textbuche von K. B. Preis ohne Textbuch 10 M., geb. 12,50 M. Preis mit ausführlichem Textbuche 12 M., geb. 15 M.

Die neue Auflage hat einige, mit Rücksicht auf den Gebrauch an den Oberklassen der Gymnasien notwendige Veränderungen erfahren. Gewisse Darstellungen, welche durch ihre Anstößigkeit der weiteren Verbreitung des nützlichen Werkes hinderlich waren, sind entsprechend umgestaltet worden. — Das Textbuch kann auch für sich allein bezogen werden, zum Preise von M. 2.— broschürt und M. 2,50 gebunden. (Auch in 10 Lieferungen von je 20 Pf.) Es dient ebensogut zur ersten wie zur zweiten Aufl.

Gegründet 1770. **Kunsthändler und Kunstantiquar** Gegründet 1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

↖ **Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.** ↗
 Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.
 ↖ **Adressenangabe** behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-
 Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten.
 Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

72 Blatt **Tierbilder**, gestochen von **Joh. El. Ridinger**, durch **Bert-hold, Leipzig**, Mozartstr. 9, IV.



Oelgemälde
 werden auf Bestellung wie neu durch
Dr. Buttner's Restaurator Photoz.
 in den verschiedensten vorzüglich
 Inzequet franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Sammlungen Adolf von Liebermann in Berlin.

1) Die Galerie vornehmlich moderner Bilder

erster Meister der deutschen, Italienischen, französischen und belgischen Schulen, dabei: A. Achenbach (2), J. Alvarez, C. Becker (3), J. Boland (3), W. Brauk, V. Capobianchi, F. Defregger, J. Gallegos, J. Geertz, J. L. Gérôme, E. Grützner, E. Hildebrandt (3), C. Hoquet, E. Isabey, L. Knauts (3), F. Lenbach, E. Lévy, M. Liebermann, W. Loeblitz, P. Meyerheim, M. de Munkacsy (3), G. L. Quadroni, Ad. Schreyer, A. von Seitz, E. Tarenthil. Ferner: E. Marullo, C. P. Verbruggen etc., 107 Nummern.

2) Kunstsachen, Mobilien und Einrichtungs- Gegenstände:

Tüpfereien, Fayencen, Porzellane, Arbeiten in Glas, Email, Elfenbein, Gold und Silber; Tafelzerstücke in Edelmetall; Miniaturen, Arbeiten in Bronze, Eisen, Zinn, Stein, Perlmutter und Schildpatt. Bücher, Textilie, Möbel, Einrichtungs-Gegenstände etc., 1751 Nummern.

Versteigerung zu Berlin

im Gerson'schen Hause, Unter den Linden 5, Bel-Etage

- ad 1. „die Gemäldegalerie“ den 12. März 1894,
 ad 2. „Kunstsachen“ etc. den 13. bis 20. März 1894.

Illustrirte Kataloge sind von dem Entzweichneten sowie sämmtlichen Buch- und Kunsthandlungen Berlins zu beziehen

Preis: Gemäldekatalog, Pracht-Ausgabe mit 30 Heliogravuren 30 Mk., mit 30 Photographien 8 Mk. — Kunstkatalog, Pracht-Ausgabe mit 25 Lichtdrucken und vielen Textillustrationen 15 Mk. 2. Ausgabe 6 Mk. [72]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Verlag von **Artur Seemann** in Leipzig.

Kulturhistorischer Bilderatlas.

I. ALTERTUM

bearbeitet von

Prof. Th. Schreiber.

II. MITTELALTER

bearbeitet von

Dr. A. Essenwein

I. Direktor des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

Mit einem ansehnlichen Textbuche M. 12. —
 gebunden M. 15. —.

120 Tafeln mit Textbuch Preis M. 10. —,
 gebunden M. 12.50.

Inhalt: Korrespondenz aus Dresden. Von H. A. Lier. — A. Riegl, Stilfragen. — Denzinger †; Maillet †; Cavellier †; Sommer †. — Dr. P. Seidel, Schley. — Aus den Berliner Kunstaussstellungen; Jury der großen Berliner Kunstaussstellung 1894. — Verein bildender Künstler Münchens; Der Verein der Berliner Künstler und der Bildbauer Toberentz; Von der Münchener Sezession. — Ein bisher unbekannt gewesenes Gemälde des Lorenzo di Credi; Beiträge zur Gründung eines kunstgeschichtlichen Instituts in Florenz; Stiftung einer Bunte in Olympia zur 80. Geburtstagfeier des Archäologen Ernst Curtius in Berlin; Ankauf eines Bildes von van Dyck durch die belgische Regierung. — Ergebnisse der Versteigerung der Galerie Spranger in Berlin; Versteigerung der Galerie v. Liebermann in Berlin; Versteigerung des Nachlasses des Polizeipräsidenten v. Madai in Frankfurt a. M. — Quittung über die Beiträge zur Gründung eines kunsthistorischen Instituts in Florenz. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.



Verlag von **ARTUR SEEMANN**
in LEIPZIG.

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen
von

Dr. Karl Heinemann.

= Vierte verbesserte Auflage. =

26 Bogen gr. 8. reich illustriert, mit
 Sonderblättern u. vier Heliogravüren.

Preis M. 6.50. geb. in Lwd. M. 8. —,
 eleg. in Halbbranz geb. M. 9. —.



Im Verlag von **C. Boysen** in **Hamburg** ist erschienen n. durch alle Kunst- u. Buchhandlungen zu beziehen:

**Wissenschaftliches Verzeichnis
der älteren Gemälde der**

Galerie Weber in Hamburg
von Prof. Dr. K. Woernann.

Mit den Monogrammen der Künstler
 in Faksimiledruck. 8^o. 240 S. Preis
 4 Mark. [781]

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge, V. Jahrgang.

US93 94.

Nr. 17. 1. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc. die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUE FARBIGE REPRODUKTIONEN.

Vor etwa zwei Jahren lenkten wir die Aufmerksamkeit der Leser auf das wiedererwachte Interesse für den *Farbentisch* des vorigen Jahrhunderts, für die Blätter eines Janinet und Debuourt: eine Geschmacksrichtung, die in dem allgemeinen malerischen Zuge der Gegenwart ihre hinreichende Erklärung findet. Wiederholte Anstellungen farbiger Kupferstiche und Holzschnitte älterer Meister haben inzwischen kräftig dazu beigetragen, den Sinn des Publikums für die farbige Reproduktion zu fördern, und so konnte es nicht fehlen, dass auch die moderne photomechanische Technik von der Bewegung Nutzen zog. Anfangs kämpfte sie dabei mit mannigfachen Schwierigkeiten. Heute sieht man bereits eine ganze Reihe photographischer und artistischer Verlagsanstalten und Institute sich erfolgreich bemühen, die Mittel der Photogravüre, des Lichtdrucks und der ihnen verwandten Reproduktionsarten zur Erzeugung farbiger Drucke auszunützen, welche mit den Werken der alten Meister in die Schranken treten können.

Das größte Verdienst um den Fortschritt auf diesem Gebiet und zugleich den glänzendsten Erfolg seiner Leistungen kann wohl unbestritten das Pariser Hans *Goupil & Co.* (gegenwärtig Boussod, Valadon & Comp.) für sich in Anspruch nehmen. Und zwar vorwiegend durch die von ihm hergestellten *Aquarell-Faksimils*. Die Technik dieser köstlichen Blätter unterscheidet sich — abgesehen davon, dass sie nicht durch Stich, sondern durch Photogravüre hergestellt sind — von den Werken der französischen Farbestecher des vorigen Jahrhunderts dadurch, dass die

farbige Wirkung nicht durch mehrere, sondern nur durch *eine einzige Platte* hergestellt ist, in welche die Farben eingemalt oder eingerieben werden. Das Verfahren ähnelt in dieser Beziehung der alten *eng-lischen* Technik, welche sich gleichfalls zur Herstellung ihrer Farbdrucke bloß *einer* Platte bediente. Nur in seltenen Fällen ist die Zeichnung der Bilder in Umrissen erkennbar. Die meisten erscheinen wie düftig und zart behandelte Pinselarbeiten und geben so den Eindruck von Aquarellen täuschend wieder. Es gehört freilich eine solche Reihe glänzend geschulter Talente dazu, wie sie der Pariser Kunstanstalt zur Verfügung stehen, um den durchgängigen Reiz und Wert dieser Produktion zu erklären. Aber auch dem Geschick der von Goupil beschäftigten Techniker, dem unermüdelichen Streben nach der höchstmöglichen Vollendung des Reproduktionsmittels, muss ungeteilte Bewunderung gezollt werden. Kunst, Fleiß und Energie haben hier zusammengewirkt, um eine Blüte der reproduktiven Technik hervorzubringen, welche in ihrer Art keinen Rivalen besitzt.

Eines der ersten, von Goupil in dieser Weise vervielfältigten Werke war der 1878 erschienene „Hussard et son cheval“ nach *El. Delaillé*. Das meisterhaft gezeichnete und in seiner vollen blühenden Farbenpracht reproduzierte Blatt hatte einen enormen Erfolg. Dann kam etwa 1880 die reizende „Pierrette“ nach *Molares*, eine zierliche Gestalt im rosafarbenen, mit Schwan besetzten Mäntelchen; ferner „Le pensionnat“ nach *Mel. Moitte*, „L'oiseau“ nach *Le Lorrain*, der geistreichen Illustratorin des „Abbé Constantin“, mit dem köstlichen Gänsesmarsch der

Institutsbacktische; darauf „La Chrysalide“ nach *Delort* nebst ihrem Gegenstück „Le papillon“; dann die in der Wiedergabe höchst vollendeten Blätter „Madame Polichinelle“ und „Madame Arlequin“ nach *Enlil Bayard* und das Wunder der Drucktechnik „La Modiste“ nach *Kammerer*, mit seinen fast ganz in Weiß und Hellgrau gehaltenen und doch wirkungsvoll vom Hintergrunde sich abhebenden Figuren. Auch zwei schöne Kinderbilder nach *Bougureau*: „Une leçon difficile“ und „Deserted“ sowie drei kleine, höchst reizende Blätter nach *François Flameng*: „La causerie“ u. a. im Kostüm der Revolutionszeit, gehören in die erste Reihe dieser köstlichen Publikationen.

Bisweilen liegen nicht Aquarelle, wie bei den bisher genannten Blättern, sondern *Pastelle* und *Ölgemälde* den Reproduktionen zu Grunde. Und auch für diese bewährt das Goupil'sche Verfahren die gleiche Trefflichkeit. Von der ersteren Art sei z. B. das liebliche, in Rosen gebettete Brustbild der „Ninon“ nach *Meheurt*, von der letzteren die vom aufgehenden Mond beglänzte Marine nach dem in Paris gebildeten Amerikaner *Harrison* rühmend hervorgehoben.

In neuester Zeit liefert Goupil allerliebste derartige Farbendrucke in *Kabinettformat*, welche nach Art der Photographien in kleinen, reich verzierten Holz- oder Bronzerähmchen auf den Tisch zu stellen sind. Zu diesen „Estampes miniatures en couleurs“ gehören z. B. „L'Aigrette“ nach *Alb. Lynech*, „Le rêve“ nach *L. Rossi* u. v. a.

Dass Paris und speziell das Hans Goupil auch in der farbigen *Ziologie* das Vorzüglichste leistet, ist aus den französischen Illustrationswerken und illustrierten Zeitungen allgemein bekannt. Eine Erscheinung von ganz eigenem Reiz bildet die Illustration von *Büchern* mit farbigen *Hellogravüren*. Wir sehen sie z. B. in sehr geistreicher und technisch meisterhafter Weise angewendet in den von *E. de Boncourt* illustrierten Prachtausgaben von „Aschenbrödel“, „Blaubart“ und „Dornröschen“.

Nicht unbeachtet mag schließlich die Wahrnehmung bleiben, dass die Goupil'sche Anstalt vielleicht für das englische Publikum und für englische Verleger beschäftigt war und ist. Die selbständige englische Produktion der Gegenwart kann sich im farbigen Kupferdruck mit der französischen nicht messen.

Sehr beachtenswerth sind andererseits die neuerlichen Bestrebungen Deutschlands und Oesterreichs auf dem von uns betrachteten Gebiete. Die Rich-

tung der Produktion wendet sich hier jedoch zu meist anderen Zielen zu, wie die der Franzosen, und bedient sich daher auch wesentlich anderer technischer Mittel. Im Vordergrund stehen die periodischen Publikationen ganzer Sammlungen und zusammenhängender Bilderfolgen, wie z. B. die von der „Vereinigung der Kunstfreunde“ in Berlin publizierten *Schätze der Nationalgalerie*. Das Farbenlichtdruck-Verfahren von *Al. O. Troitzsch* in Berlin, welches bei diesen schönen Veröffentlichungen angewendet wird, entspricht den Anforderungen, die man an eine treue und künstlerisch befriedigende Wiedergabe von Ölgemälden stellen kann, auf das vollkommenste. Einige Farbendrucke des gleichen Verlags erfüllen zugleich einen wissenschaftlichen Zweck, wie z. B. die beiden wirkungsvollen großen Blätter: „Die Akropolis von Athen“ und „Olympia“ nach *Heinrich Gärtner*. Sie sind sowohl Schulen als auch archäologischen Museen und Instituten als Anschauungsmittel bestens zu empfehlen. Von den älteren Verlagswerken der gegenwärtig als Aktiengesellschaft bestehenden Kunstanstalt von *G. W. Seitz* in Wandsbeck bei Hamburg und ähnlichen Farbendruckpublikationen darf hier abgesehen werden; nur ein in letzterer Zeit erschienenenes Prachtblatt aus dieser Anstalt, das Berliner *Holzschuher-Porträt* sei mit gebührender Anzeichnung erwähnt. — Eine grobe Rührigkeit entfaltet neuerdings die Lichtdruckanstalt von *Albert Frisch* in Berlin. Aus ihr gingen zunächst eine Anzahl trefflicher farbiger Nachbildungen nach Originalen alter Meister im k. Kupferstichkabinett in Berlin hervor, von denen das reizende „Blumenmädchen“ nach *Boucher*, die „Schlittenpartie“ nach *Avercamp*, die „Genien am Bassin“ nach *J. de Wits* genannt sein mögen. Dann unternahm es Frisch, eine Anzahl der in den k. Schlössern zu Berlin, Potsdam, Sanssouci u. s. w. befindlichen, von Friedrich d. Gr. erworbenen Ölgemälde französischer Meister des vorigen Jahrhunderts in Farbendruck zu publizieren, und erzielte damit einen großen Erfolg. Die uns vorliegenden farbigen Kopieen zweier Bilder von *Nic. Lancret* und des Bildnisses *Keyserling's*, des Freundes Friedrich's d. Gr. nach dem Original von *Ant. Ponce*, geben die Originale in ihrer ganzen Ursprünglichkeit und Farbenstimmung täuschend wieder. Auch das prächtige, in der „Zeitschrift“ (1872) eingehend gewürdigte Werk von Dr. *P. Seidel*: „Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit“, welches u. a. auch zwölf in farbigem Lichtdruck hergestellte Tafeln enthält, ist aus dem genannten Verlage hervorgegangen. — Einige treffliche Re-

produktionen farbiger Stiche stammen aus den Ateliers der Reichsdruckerei in Berlin. — Aus jüngster Zeit liegen uns endlich auch einige Proben *farbiger Holzschnitte* Berliner Provenienz vor, welche den rühmlich bekannten Arbeiten *Knäpfler's* in Wien an die Seite gestellt werden können. Sie stammen aus dem bekannten xylographischen Atelier von *Bibb. Bong* und sind in den weit verbreiteten illustrierten Zeitschriften des Deutschen Verlagshauses Bong u. Co. in Berlin „Moderne Kunst“ und „Zur guten Stunde“ enthalten. An Farbenreichtum, sowie an Klarheit und Weichheit des Tones brauchen diese mit einem neuen vervollkommenen Verfahren hergestellten Blätter den Vergleich mit den besten älteren Leistungen der Chromoxylographie nicht zu scheuen. Der Druck der Blätter stammt aus den Anstalten von Julius Sittenfeld und H. S. Hermann in Berlin. — In der jüngsten Zeit hat die Photographische Gesellschaft in Berlin das Goupil'sche Verfahren der Aquarell-Imitation in ihren Verlag eingeführt und eine Anzahl gelungener Blätter in dieser Technik herausgegeben.

München bewährt auch auf dem Gebiete der farbigen Reproduktion seine hohe Stellung als führende Kunststadt Süddeutschlands. Die drei berühmten Anstalten von *Bruckmann*, *Hauspögnl* und *Jos. Albert* wetteifern miteinander in der Dienstbarmachung der photomechanischen Technik für die Zwecke der farbigen Druckerkunst und erzielen damit, jeder in seiner Art, wachsenden Erfolg. Eine ungeheure Verbreitung fand namentlich der von der „Photographischen Union“ (vormals Bruckmann) veröffentlichte „Liebestraum“ nach *J. Müntens*. In der allerletzten Zeit hat die Bruckmann'sche Anstalt zwei der interessantesten, seltensten und teuersten Farbenstiche von *Janinet* in täuschenden Faksimiles herausgegeben. Vorzüglich in Farbenstimmung und Drucktechnik sind die von *Hauspögnl* publizierten „Aquarell-Gravüren“, z. B. „Die Dorfschönen“ nach *Fr. Pröbß* und „Die Blinde“ nach *Peyllwin*. Aber als das technisch Vollendetste und künstlerisch Wertvollste, was der Münchener Verlag in dem hier besprochenen Genre während der letzten Zeit hervor gebracht hat, dürfte doch wohl die Serie großer Farbendrucke zu bezeichnen sein, welche Jos. Albert nach berühmten alten Meisterwerken der Braunschweiger Galerie kürzlich herausgegeben hat. Er nimmt das dabei angewendete Verfahren, das im Übereinanderdruck verschiedener Glasplatten besteht, „Farben-Alberttypie“ und wendete dasselbe bisher mit besonderem Erfolge zur Wiedergabe von Bildern

Rembrandt's und Ruissdael's, also gerade solcher Meister an, welche in Bezug auf malerische Stimmung und Feinheit des Tons die höchsten Ansprüche an den reproduzierenden Techniker stellen. Und man muss gestehen, dass einzelne dieser Nachbildungen, in ihren schwarzen Rahmen unter Glas, durch die täuschende Ähnlichkeit mit der Wirkung der Originale selbst das strenge Kennerrauge frappieren können. Der Liebhaber, dem seine Mittel den edlen Luxus alter Originale nicht gestatten, findet hier in der That Gelegenheit, sich einen Ersatz dafür zu schaffen, der von keiner der bisher bekannten Reproduktionsarten auch nur entfernt erreicht werden konnte. Was Goupil für die Nachbildung von Aquarellen geleistet hat, das brachte Jos. Albert für Ölgemälde zu stande.

In jüngster Zeit ist Wien in verschiedenen Zweigen farbiger Reproduktionstechnik rühmlich in den Vordergrund getreten. Zu der Chromoxylographie, wie sie außer *Knäpfler's* weltbekannter Anstalt auch *F. W. Bolter* und *Paar* zeitweilig mit gutem Erfolge betrieben haben, gesellte sich die farbige Zinkotypie, vornehmlich von der berühmten Firma *Angerer* und *Göschl*. Das Kronprinzenwerk, Myrbach's „Unter den Fahnen“ und andere illustrierte Bücher Wiener Provenienz enthalten gelungene Proben dieser Technik. — Im farbigen Druck leisten u. a. *Jos. Löwy* und *Max Jaffé* sehr Bemerkenswertes. Ein wahres Wunder polychromer Wiedergabe ist das von der *Elder'schen* Versuchsanstalt und der Hof- und Staatsdruckerei in Farbendruck hergestellte Prachtwerk des österreichischen Handelsmuseums über die vor einigen Jahren von demselben veranstaltete Ausstellung orientalischer Teppiche. — Dazu kamen in allerletzter Zeit einige höchst gelungene Leistungen farbiger Ätzkunst und Heliogravüre in Goupil's Manier.

Eine Musterleistung dieser Art ist die unter *W. Unger's* Leitung hergestellte Jubiläums-Publikation des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in welcher eine Auswahl von Schöpfungen des modernen Wiener Kunsthandwerks, Möbel, Geräte, Schmucksachen, Gefäße u. s. w., in leicht kolorierten Radierungen dargestellt sind. Die Farbe ist in der Regel auf die Schwarzdruckplatte aufgetragen; nur ganz ausnahmsweise wurden mehrere Platten angewendet. Die Wirkung ist eine zarte und äußerst gefällige. — Noch ansprechender für die größeren Kreise der Kunstliebhaber sind natürlich Darstellungen figürlicher Art in dieser Technik oder in Heliogravüre, wie sie namentlich *J. Böckliger* non-nalings

mit glänzendem Erfolge liefert. Wir nennen das reizende „Trifolium“ (dreier venetianischer Mädchen) nach *H. Giesel*, das H. O. Miethke voriges Jahr herausgegeben hat und dem er nächstens die auf ähnliche Weise hergestellte Reproduktion der „Fünf Sinne“ *Melano's* folgen lassen will. Wir erwähnen ferner *Versch's* humorvolles Fächerbild: „Die Fingerpost“ (Heck's Verlag), und die im Verlage von Artaria & Co. erschienenen Blätter nach *Liotald* (das Wiener Chokoladenmädchen in Dresden) und *Chamons v. Pausinger*, von dem letzteren das farben- und glanzvolle Bild der „Manon“, das in der Technik der Heliogravüre und im Reiz des Gegenstandes hinter den Pariser Leistungen kaum zurücksteht und uns die Sicherheit gewährt, dass wir mit Hilfe trefflicher, fein begabter Künstler — die zum Gedeihen aller dieser Bestrebungen stets in erster Linie vonnöten sind — es dem Auslande auch auf diesem Gebiete gleich thun können.

C. v. LÜTZOW.

NEKROLOGE.

Am 2. Februar starb in Wien *Ignaz Ellminger*, der sich durch seine Genre- und Landschaftsbilder, mit denen er glücklich das Tierstück zu vereinigen wusste, seit ungefähr fünfundzwanzig Jahren einer gewissen Berühmtheit erfreute. Am 11. Juni 1843 in Wien geboren, besuchte er früh die Zeichenschule an der technischen Hochschule, die als eine Vorstufe der Akademie galt. An der letztgenannten Kunstschule selbst war er Schüler von Mayer und Wurziinger, später von Zimmermann und Ruben, der ihm ein besonderer Gönner war. Er gewann bei den Ausstellungen im österreichischen Kunstverein einen großen Preis, und seitdem dazwischen seine Beliebtheit beim Wiener Publikum, die aber bald weit über die Grenzen Österreichs hinausging. Er setzte viele seiner zahlreichen Ölbilder — außer in der Provinz — auch in Deutschland ab, selbst bis Amerika gingen einzelne Arbeiten, so ein Öbild auf Holz „Der Wiener Nachmarkt“. Eines seiner besten Marktbilder kaufte S. M. Kaiser Franz Joseph im Jahr 1890 ab. Ellminger's individuelle Tätigkeit beruhte in dem kräftigen Erzählerton, mit dem er reichbelebte, speziell niederösterreichische Marktscenen und Episoden aus dem bauerlichen Familienleben vorzutragen wusste. Dazu stand ihm eine menschliche Dosis echten Humors zur Verfügung, den er reichlich anwendete, ohne sich jemals zu trivialen Witz zu verfallen.

Von instanter Naturbeobachtung zeugen seine Studienblätter, von denen ein Teil bei der beabsichtigten Auktion auf den Kunstmarkt gebracht werden dürfte. Als Maler scheint er der letzte entscheidende Vertreter der alten Tendenzen der Wiener Schule gewesen zu sein, wie sie ein Fendt, Danhauser, Waldmüller u. v. a. begründet hatten: unangelegentlich mit der Natur und freier, oft novellistischer Vortrag, innere Wahrheit, mit eigener poetischer Färbung verbunden. Wie im Bild verstand auch Ellminger mit dem Worte das Bauerleben vortrefflich zu schildern; leider sind bis auf wenige zerstreut erschienene Gedichte in Mundart wohl die meisten mit ihm ins Grab

gegangen, da er bei seinem treuen Gedächtnis alles auswendig zu behalten gewohnt war und nur notdürftige Notizen zu machen pflegte.

R. BÜCK.

== (t. Der am 27. April 1810 in Frankfurt a. M. geborene Bildhauer *Friedrich Schierholz*; starb am 2. Februar in seiner Vaterstadt, wo er seit Jahren einen großen Wirkungskreis entfaltet hatte. Eine Reihe von Porträtbüsten, sowie viele Denkmäler der Frankfurter Friedhöfe rühren von Schierholz her, auch die überlebensgroße Statue von Mozart in der oberen Außenhalle des Opernhauses hat er modelliert und in französischem Kalkstein ausgeführt. Beim Wettbewerb zu einem Denkmal für den Frankfurter Stolze errang der Künstler den ersten Preis und den Auftrag zur Ausführung, auch hat er das Schopenhauer-Denkmal geschaffen und zuletzt war er mit den Modellen zu den Bildwerken für den Giebel der Stadtbibliothek beschäftigt.

Wien. Am 13. Februar ist der Altmeister der Wiener Pastellmalerei, *G. Decker*, im Alter von nahezu 76 Jahren an Rippenfellentzündung gestorben.

. Die Malerin *Agnes Stamer*, die sich auf die Berliner Ausstellungen der letzten Jahre durch Aquarell- und Gouachemalereien (Genrebilder, Landschaften, Studienköpfe u. s. w.) bekannt gemacht hat, die sich durch eine vollkommene Beherrschung der zeichnerischen und malerischen Darstellungsmittel auszeichneten, ist am 18. Februar in noch jugendlichem Alter in Charlottenburg gestorben.

. Der holländische Maler *Pierre Ogens*, der seit einer Reihe von Jahren in Brüssel ansässig war, ist daselbst am 16. Februar, 52 Jahre alt, gestorben. Mit seinem Zwillingenbruder David war er zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden, die sich in der letzten Zeit einem extremen Naturalismus impressionistischer Richtung zugewendet hatte. Die Brüder hatten sich auch in Deutschland durch Sammelausstellungen ihrer Bilder meist Innenräume mit Figuren bei komplizierter Beleuchtung in München, Berlin und anderen Orten bekannt gemacht.

PERSONALNACHRICHTEN.

* Professor *Hermann Riegel*, Direktor des herzoglichen Museums in Braunschweig, ist von der königlich belgischen Akademie in Brüssel zum Mitgliede gewählt worden. Der Genannte ist bereits Ehrenmitglied der königl. Kunstakademie zu Antwerpen und Ritter des belgischen Leopoldordens. Alles in Anerkennung seiner „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte“ (2 Bände, Berlin 1882) und seiner „Geschichte der Wandmalereien in Belgien“ (Berlin 1882).

* Dr. *Josif Stejngorski*, außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Graz, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

Berlin. Der unseren Lesern durch zahlreiche Artikel in der Zeitschrift und der Kunstchronik bekannte Kunsthistoriker Dr. *Richard Graul* ist zum Direktorialassistenten bei der königl. Nationalgalerie ernannt worden.

§ Der Malerin *Fr. Maria Schäfer* zu Darmstadt ist von Sr. Maj. dem König von Rumänien die goldene Medaille „Bene merenti“ erster Klasse am Bande verliehen worden. — Fr. Schäfer, die Tochter unseres langjährigen Mitarbeiters Geh. Rat Dr. Schäfer in Darmstadt, trat zuerst bei Professor August Noack zu Darmstadt in die Lehre, studierte dann mehrere Jahre zu Düsseldorf, anfänglich bei Bernhard Badde und dann bei Professor Albert Baur, worauf sie ihren Bildungsgang bei Professor Eisenmenger zu Wien abschloss. Von ihren Arbeiten seien genannt: eine Madonna im Privat-

besitz, der „Abschied der Mutter vom Leichnam Christi“ in der Kirche zu Nierstein a. Rh., das Altarbild der heil. Elisabeth von Thüringen in der Kirche zu Biedenkopf, vor allem aber das große Hochaltargemälde „Christus in der Herrlichkeit mit den Schutzheiligen St. Elisabeth und St. Ludwig“, eine Stiftung des Ministers a. D. Frhrn. v. Biegeleben für die katholische Kirche in Darmstadt. Als ein Hauptwerk der Künstlerin ist auch ihre Kopie der im Besitz S. K. H. des Großherzogs von Hessen befindlichen berühmten Holbein-Madonna des Bürgermeisters Meyer zu betrachten, eine Leistung, welche bei der öffentlichen Ausstellung unmittelbar neben dem Original im Holbeinzimmer des großherzoglichen Schlosses verdienten Aufsehen hervorrief. Die Kopie ist in den Besitz der Königl. Galerie zu Bukarest übergegangen und brachte der Malerin die oben erwähnte hohe Auszeichnung.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*^o *Jahresausstellung im Glaspalast zu München.* Der Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft hat die Einladungen und Programme zu der diesjährigen Ausstellung versandt. In dem Begleitschreiben ist folgende für die zukünftige Gestaltung dieser Ausstellungen maßgebende Mitteilung von besonderem Interesse: „Der übergroße Andrang zu unseren Jahresausstellungen von seiten der Künstlerschaft aller Nationen hat ihnen einen Umfang verliehen, welcher bei ihrer Gründung nicht beabsichtigt gewesen ist und auf die Dauer auch als nachdurföhrbar erscheint. Die Generalversammlung der Genossenschaft hat deshalb einstimmig beschlossen, die Jahresausstellungen wieder auf jenes Maß zu beschränken, wie sie ursprünglich geplant waren und wie das Programm der ersten im Jahre 1880 lautete: ‚Die eigene Produktion in ihren bedeutendsten Erscheinungen zu vereinigen, wobei zugleich die Beteiligung auswärtiger Künstler mit hervorragenden Werken erhóht und erlebter wird.‘ Die in vierjährigen Perioden sich wiederholenden Großen internationalen Kunstausstellungen, welche mit Unterstützung der Königlich bayerischen Staatsregierung veranstaltet werden und deren nächste im Jahre 1896 stattfindet, sollen dagegen in möglichster Ausdehnung aufrecht erhalten bleiben und den weitesten Künstlerkreisen Gelegenheit bieten, mit ihrem Schaffen in den Wettstreit der Nationen einzutreten.“ Die Geschäftsführung der Ausstellung ist dem Geschäftsführer der Künstlergenossenschaft, Herrn Otto Jobelmann, übertragen worden.

Die *Münchener Seession* veranstaltet dieses Jahr — wie bereits gemeldet — außer der am 1. Juni zu eröffnenden Sommerausstellung auch eine Frühjahrsausstellung, deren Dauer vom 15. März bis Ende April festgesetzt ist. Diese Frühjahrsausstellung ist besonders für Münchener Künstler berechnet, um denselben Gelegenheit zu geben, solche Werke, welche nicht für die Sommerausstellung bestimmt sind, oder nach auswärts gesandt werden, vorher in München auszustellen. Aus dem Rundschreiben, welches die Leitung der Seession an die Künstlerschaft aussandte, um sie zur Beschiekung der diesjährigen Ausstellungen einzuladen, seien hier nachfolgende Sätze hervorgehoben: „Der Erfolg der I. internationalen Ausstellung der Seession an der Prinzregentenstraße war ein großer und unzweifelhafter und daher zum erstmalig durchgeführten Prinzip einer kleinen und gewählten Ausstellung fand in allen Kreisen rückhaltlosen Beifall. Gab schon die Anlage des Palastes mit seinen vorzüglich beleuchteten Sälen dem Ganzen einen vornehm-

würdevollen Charakter, so bot das sorgfältige und künstlerische Arrangement einen so besonderen Reiz, dass sich demselben selbst die Gegner unserer Sache nicht zu entziehen vermochten. Doch — trotz dieses Erfolges, trotz des großen Fortschrittes, den das hier Gebotene in unserem Ausstellungswesen bedeutet, halten wir es für unsere Pflicht, festzustellen, dass das von uns Gewollte noch nicht vollständig erreicht worden ist — dass wir höhere Ziele anstreben. Die Seession wird jedes Jahr auf ihrer internationalen Ausstellung ein Bild der jeweiligen Höhe der Kunst in allen Ländern geben; und wie sie die Besten zu den Ihrigen zählt, so will sie auch nur das Beste vorführen, was von zeitgenössischen Künstlern geschaffen wird. Dieser Grundsatz ist nicht so allgemein beherzigt worden, wie es für das Unternehmen wünschenswert gewesen wäre, und wir gestatten uns daher, neben dem aufrichtigsten Danke, den wir allen zollen, die zum Gelingen des Unternehmens beigetragen haben, dringend die Bitte auszusprechen, den hohen Zweck unserer Ausstellungen im Auge behalten zu wollen! Das Interesse des kunstsinigen und kaufenden Publikums kann nur dadurch rege erhalten werden, dass ihm ausgereifte und eigenartige Kunstwerke geboten werden. Laut unserem Ausstellungsprogramm waren herkömmlicherweise Medaillen für hervorragende Kunstwerke in Aussicht gestellt worden. Es sind uns aber während der Dauer der Ausstellung von einheimischen und fremden Mitgliedern so zahlreiche Kundgebungen gegen diesen veralteten, der Künstlerschaft eigentlich unwürdigen und in München geradezu diskreditirten Gebrauch zugegangen, dass wir auch in dieser Hinsicht reformatorisch vorgehen beschlossen und von Verleihung von Medaillen abgesehen haben.“

*^o *Ausstellung im Künstlerhause in Wien.* Die Dritte internationale Kunstausstellung, die am 6. März eröffnet wird, ist eine Jubiläumsausstellung. Mit ihr wird das fünf- und zwanzigjährige Bestehen des Künstlerhauses gefeiert, und diesen Anlass haben die Künstler benutzt, um dem Publikum eine der glänzendsten Ausstellungen vorzuführen, die bis jetzt in Wien veranstaltet wurden. Alle Kulturstaaten wurden zur Beschiekung aufgefordert, und zur Freude der Wiener Künstlerschaft haben alle ohne Ausnahme nicht nur der Einladung Folge geleistet, sondern das Beste angemeldet, was in den einzelnen Ländern im Laufe der letzten Jahre geschaffen wurde. Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Norwegen, Schweden, Spanien sind mit den glänzendsten Namen vertreten. Amerika wird zum erstmalig mit seinen künstlerischen Hervorbringungen in Wien erscheinen, und in Frankreich hat sich die in zwei Lager gespaltene Künstlerschar zum erstmalig wieder vereinigt, um so reich und vornehm wie möglich ausstellen zu können. Dass die Künstler Österreich-Ungarns ihr Bestes bringen werden, ist bei so festlicher Gelegenheit selbstverständlich. Zur Eröffnungsfeier, die am 6. März vormittags stattfinden wird, werden die Spitzen aller Wiener Behörden geladen werden. Die Ausstellung wird bis zum 31. Mai geöffnet bleiben.

Prog. Die 55. Jahresausstellung des Kunstvereins in Böhmen wird in dem mit großen Oberlichtsäulen ausgestatteten Künstlerhause Rudolfinum abgehalten werden und vom 15. April bis 15. Juni 1894 dauern. In die Ausstellung aufgenommene Kunstwerke haben in der Regel bis zum Schlusse derselben daselbst zu verbleiben; eine frühere Ausfolgung oder Rücksendung kann nur auf Kosten des Ein senders und nur dann stattfinden, wenn dieselbe im vorhinem zugesichert worden ist. Die Ausstellung soll Werke der Malerei, Skulptur, Architektur und des Kunstdruckes um-

fassen. Es wird jedoch bemerkt, dass von Skulpturen nur Originalmodelle oder ausgeführte Originale, von Werken des Kunstfremdes nur solche zugelassen werden, welche noch nicht in den Kunsthandel gelangt sind. Kunstwerke, welche in Prag bereits öffentlich ausgestellt waren, sowie Kopien sind ausgeschlossen. Jeder Künstler darf nicht mehr als drei Werke derselben Gattung zur Ausstellung bringen. Cyclische Darstellungen gelten als ein Werk. Die Vereinsleitung behält sich jedoch das Recht vor, in besonders wünschenswerten Fällen eine größere Anzahl von Werken eines Künstlers zuzulassen. Die Anmeldung zur Ausstellung hat spätestens bis 20. März 1891 mittelst der von der Vereinsleitung ausgehenden Anmeldeformulare zu erfolgen. Circulare und Anmeldeformulare erliegen bei den Vorständen sämtlicher Kunstvereine und Kunstakademien Österreich-Ungarns und Deutschlands sowie bei den Sammelstellen in Wien, München, Berlin und Paris.

Düsseldorf. Die Ausstellung der Münchener „21“ bei Schulte weist allerlei Interessantes auf, was durch die Namen Bruno Becker, Ludwig Dill, Julius Exter, Albert Keller, Hugo von Habermann, Gotth. Kühl, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde und andere verbürgt wird. Wie gewöhnlich: Gutes und Böses neben- und durcheinander. Im ganzen macht die Sammlung den Eindruck von einer Reihe von Versuchen in der „Experimentaloptik“, ein Ausdruck, der mir, aus dem Munde eines Malers, mit dem ich die Ausstellung besuchte, sehr glücklich getroffen erschien: Experimente und wieder Experimente, aber kein Ganzes, noch immer dieses Suchen nach Niedergewesenem und doch nicht innerlich Empfundenern, noch immer mehr Verstand, Eitelkeit und Koketterie als Gemüt und Seele. Die „21“ sind in der Zeitschrift schon von anderer Seite ausführlich behandelt worden. Ich möchte daher nur noch einiges herausgreifen, was mir beim Rundgang in die Augen fiel. *Uhde* ist nicht vorteilhaft vertreten; das Bild ist als Studie für den Maler in Bezug auf die Lichtwirkung von Interesse; inhaltlich will es nichts sagen als: „so wirkten die drei Figuren in dieser Beleuchtung“. Darüber lässt sich übrigens auch widerstreiten, aber weshalb? So nüchtern ist es gewesen und so hat Uhde es gemalt. Wer das liebt, für den ist es eben gut; von dem seelischen Zug, von dem Gemüt, welches Uhde hineinlegen kann, ist hier aber nichts zu spüren. Daneben hängt ein *Exter*. Ein Gegensatz! Die Frau mit dem Säugling ist krank, grün ist die Hautfarbe, blau der Himmel dahinter, eine Wolke ist vom letzten Abendhimmel rosig beleuchtet hinter dem dunklen Wald. Stimmung ist das, aber traurige, trostlose Grabesstimmung. Exter ist krank, aber er kann viel. Einen Schritt weiter hängt eine kolossalische interessante Studie von *Mathias Boner*. Flott hingemalt, Wirkung und Farbeneinheit, aber nun weiter? Jetzt den Schritt thun, der vom Versuch zum Ganzen, zum Kunstwerk führt, die That muss folgen! Am erfreulichsten ist *Friedrich Febr*. Seine zwei Balletteusen sind zwar nicht besonders originell (man sieht so etwas in Paris vielleicht noch besser, „chicker“), aber sie sind flott gezeichnet und die Beleuchtung trefflich bedacht. Daneben hängt ein sehr skizzenhafter *Schlittgen*. Seine Kraft scheint in der Zeichnung zu liegen. Das zweite Bild von Febr ist vielleicht das einzige fertige Bild der ganzen Sammlung. Feine Zeichnung, vornehme Grazie und technisches Können bei äußerst zartem „Tongefühl“ und Stimmung vereinigen sich zu einem erfreulichen Ganzen. Warum das bei so vielen der anderen, die „auch was können“, nicht der Fall ist? — Wer giebt Antwort? — *uu.*

Düsseldorf. Im oberen Saale bei Ed. Schulte hat *Walter Petersen* eine größere Kollektion von Gemälden,

Skizzen und Studien ausgestellt, deren Mittelpunkt mehrere Bismarck-Porträts, Studien und Zeichnungen bilden. Sicht man heute ein in Öl gemaltes Bismarck-Bild, so denkt man gleich an jenen „Gewaltigen“, der den Gewaltigen so dargestellt hat, wie er als Charakter, als machtvolle Individualität dastet, seine Umgebung körperlich um Haupteslänge, wie geistig um „noch einige Längen“ mehr, überragend. Da somit unsere Erwartungen natürlich hoch gespannt sind, so werden sie auch leicht enttäuscht, wenn die Darstellung der gewaltigen Individualität des Allen von Friedrichsruh nicht mit einem Leinwand Stuch halten kann. Das relativ kräftigste ist das, allerdings an nicht unbekanntem Vorgänger angelehnte „Bismarck im Reichstage“. Auffassung und kräftiges Kolorit passen hier zusammen. Die Bleistiftzeichnungen, welche den Fürsten, die Zeitung lesend, mit der langen Pfeife zurückgelehnt darstellen, sind auch gut. Einige von Petersens Kompositionen weisen hübsche Zeichnung und ebensotiefen wie noblen koloristischen Klang auf. Dass er die „Alten“ gern und ernst studirt, zeigen eine ganze Reihe von Kopien nach van Dyck, Rembrandt und Velazquez aus den Galerien von Braunschweig und Wien. Die vornehmen Töne bei van Dyck und die (gut Rembrandt's ist gut wiedergegeben. Auch einige Pastell-Porträts sind sehr lebendig und geschickt. Aus der ganzen Kollektion erkennt man den fleißigen, tüchtigen und vielseitigen Künstler. — In der Kunsthalle sind zwei tüchtige Düsseldorfer mit Studien vertreten. *Ad. Lins* gehört zu den frischesten Landschaftlern der jüngeren Generation. Seine kleinen „Naturauschnitt“ sind reizend empfunden, frisch und lebendig in Zeichnung und Farbe, zuweilen mit gesundem Humor getränkt. So die trefflich beobachtete und gezeichnete Sauberde, welche auf dem Felde ihr Nachmittagsschläfchen hält. — Der zweite *A. Montan* ist mit einer Reihe Interieurstudien vertreten, welche das kräftige Farbensalent zu voller Geltung bringen. Es ist ein ganz überraschender Fortschritt seit zwei Jahren. Nur das Figürliche ist noch manchmal störend in der Zeichnung. Aber die frische Farbenfreude hilft darüber hinweg. Vivant sequentes!

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Im Anschluss an die am 12. März stattfindende Versteigerung der Galerie *Liebermann* kommt am 13. März und den folgenden Tagen die Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände durch H. Lempertz Söhne in Köln unter den Hammer. Auch sie legt Zeugnis ab von dem feinen Geschmack ihres Urhebers. Da sehen wir hervorragende Marmorstatuen und Büsten, Möbel der kostbarsten Art, und diese angefüllt mit teils älteren, teils neueren Goldschmiedearbeiten, Nippisachen, Miniaturen und Kleinodien. Kostbare Schreine und Kassetten, herrliche Schan- und Zierstücke aus Edelmetall. eine Sammlung von 81 Stück der aus Barockperlen in Email und Edelmetall geblideten Stücke; ferner eine Reihe von Gegenständen aus dem Nachlasse des Königs Ludwig II. von Bayern verdienen besondere Hervorhebung. Die Abteilung der Textilindustrie ist ausgezeichnet durch Musterstücke früherer Jahrhunderte, dergleichen an Seltenheit, Schönheit und guter Erhaltung in Privatsammlungen in solcher Menge kaum je sich zusammenfinden. Baldachine, Portieren, kostbare gestickte Decken, darunter viele venezianischer Herkuft, bilden die reiche Folie für die sonstigen Kostbarkeiten aller Art, deren Reichtum nur andeutet werden kann. Der 1751 Nummern umfassende Teil des Katalogs ist wieder opulent ausgestattet, durch eine Reihe

Lichtdrucktafel, auf denen die Prunkräume zum Teil im ganzen abgebildet sind, die zum andern Teil aber auch einzelne Stücke, wie Elfenbeinschnitzereien, Emailarbeiten, Tafelaufsätze, Prunkgefäße, Prachtmöbel, Paravanten u. a. zeigen. Selbst der in Buchdruck hergestellte Text des Katalogs wird noch häufig unterbrochen durch Abbildungen reizvoller Stücke. — Die Besichtigung der Sammlung ist vom 9. bis 11. März den mit Katalogen versehenen Personen gestattet.

Frankfurt a. Main. In der ersten Hälfte des April kommt durch *Rudolf Bengel* die Antiquitätensammlung der Frau Oberst Lilli Amant Wwe. in Bamberg zur Versteigerung. Dieselbe besteht zum größten Teil aus der Sammlung Buchner in Bamberg, deren Katalog im Jahre 1891 von H. E. v. Berlepsch und Fr. Weiler herausgegeben ist. Wir kommen ausführlich auf diese Auktion zurück.

London. Am 13. Februar verauktionierte Christie eine Kupferstichsammlung, welche nur Reproduktionen nach den Bildern des sehr beliebten englischen Malers George Morland enthielt. Die Preise waren im allgemeinen gut, und die besten Preise nachstehende: Delia in der Stadt und auf dem Lande, gestochen von J. R. Smith, 16 £ 5 Sh. (Greys). Die Geschichte der Laetitia, 6 Kupferstiche von J. R. Smith, 30 £ 9 Sh. (Vokins). Aufschub, von Ward gest. 11 £ 11 Sh. (Sabin). Der Bohnenverkäufer, von E. Bell gest. 12 £ (Greys). Die Rückkehr des Jägers, gest. von Crozer, 13 £ 2 Sh. (Colnaghi). Der Deserteur, gest. von Keating, 30 £ (Macintosh). Der Feldarbeiter, gest. von Ward, 15 £ (Colnaghi). Der Kirschenverkäufer, gest. von Bell, 14 £ (Greys). Die Uchschuld, gest. von I. R. Smith, 14 £ (Greys). Der Schlagbaum auf der Landstraße, gest. von Ward, 19 £ 19 Sh. (Vokins). Die Rückkehr von Markte, gest. von I. R. Smith, 13 £ 13 Sh. (Sabin). Der Stall des Frachtfuhrmanns, gest. von Ward, 22 £ (Colnaghi). Die Mahlzeit des Äglers, gest. von Ward und Keating, 25 £ (Hay). Eine Fuchsjagd, von E. Bell 52 £ (Agnew). Die Fischerhütte, gest. von I. R. Smith, 13 £ 13 Sh. (Colnaghi). Die Politiker am Stammtisch, Ward, 11 £ 11 Sh. (Colnaghi). Fischer in See stehend, von I. W. Reynolds, 17 £ 6 Sh. (Agnew). Morgen und Abend, 2 Kupferstiche von Ward, 31 £ 10 Sh. (Macintosh). Trägheit, kolorierter Kupferstich von C. Knight, 19 £ (Greys). Vier Kupferstiche von Rowlandson, kolorirt, Jagdszene darstellend, 48 £ 6 Sh. (Colnaghi).

VAKANTE STELLE.

Direktorposten am Mährischen Gewerbemuseum in Brünn
 Vom Kuratorium des Mährischen Gewerbemuseums wird auf Grund des Beschlusses in der Sitzung am 17. Dezember 1893 die mit 2500 fl. Jahresgehalt dotirte Stelle des Museumsdirektors und Vorstandes des kunstgewerblichen Ateliers des Mährischen Gewerbemuseums ausgeschrieben. Gefordert werden neben universeller Bildung, administrativer Befähigung und ausschließlicher Verwendung am und für das Museum: technisch-akademische und kunstgeschichtliche Studien, sowie eine mehrljährige Thätigkeit auf kunstgewerblichem Gebiet. Bewerber haben ihr Gesuch mit Photographie, beglaubigten Abschriften der Zeugnisse und sonstigen Belegen bis spätestens 20. März 1894 an das Kuratorium des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn einzusenden.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 2.

Der Humor in der deutschen Kunst. Von G. Fuchs; H. W. Busch; Hl. A. Oberlander. IV. Zwei Stillen: A. Honger und Th. Th. Heine. — Kaiser Leopold I als Förderer der Kunst und Wissen. H. von P. v. Radics. — Kunstbrief aus Darmstadt.

Anzeiger der germanischen Nationalmuseums. 1894. Nr. 1.

Ein Pokal des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lenker. Von H. Bösch. — Aus dem Briefwechsel eines jungen Nürnberger Kaufmanns im 16. Jahrhundert I. Von J. Kammann. — Zum Vergehen im 15. Jahrhundert. Von H. Bösch.

Architektonische Rundschau. 1893/94. Heft 5.

Taf. 35. Herrenhaus des Herrn Baron Konrad zu Putlitz auf Groß-Pankow in der Prignitz; umgebaut vom 1. Regierungsbau- meister W. Möller. — Taf. 34. Villa Schönberger in Abbazia; erbaut von L. Theyer in Bozen. — Taf. 35. Details aus dem Zimmer in Zirbengotik im Brügger Hofe zu Velhruns; angenommen von Architekt H. Kirchmayr in Klausen. — Taf. 36 u. 37. Konkurrenzentwurf für ein Sparkassengebäude in Lemberg von Architekt J. Sowiński in Wien. — Taf. 38. Parkthor bei Schloss Altenstein (S. M.). Brücke im Schlossgarten zu Meiningen; entworfen und ausgeführt von Prof. A. Neumeister in Karlsruhe. — Taf. 39. Wohnhaus des Pfarrers Dr. Pietscher in Bornstedt bei Potsdam; erbaut von Regierungsbaumeister O. Marek in Charlottenburg. — Taf. 40. Wohnhäuser gartenstraße 61 und 63 in Düsseldorf; erbaut von Tüshaus und v. Abbema, Architekten daselbst.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 11.

Die moderne Kunst Spaniens. Von G. Dierks. — Frankfurter Brief. Von H. Becker. — Die Ausstellung der „21“. Von Dr. Relling. — Der Münchener Kunstverein. Von Fr. Pecht.

L'Art. Nr. 714. 15. Februar 1894.

Royal Academy of Arts. Winter-Exhibition, twenty-fifth year. Von R. Reynier. — Lettres d'artistes et d'amateurs. Von R. Marc. — Une lettre de Raftet. Von P. Leroi. — L'art Scandinave. Von C. Enlart. — César Qui. Von P. Leroi. — Courrier des Pays-Bas. Von Ph. Zilken. — La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhomme. — Lettre de Belgique. Von J. Cassiers. — Théodore Chasserain et Valbert Chevillard et A. Douvenne. Von P. Leroi.

== Inserate. ==

Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf.

Gesucht wird eine Lehrkraft für Freihandzeichnen und farbige Darstellungen (ornamentale Formenlehre). Gehalt 2100 M., Eintritt am 1. April d. J. Arbeiten und Studiengang sind an den Unterzeichneten bis zum 10. März einzureichen.

[795]

Direktor Prof. H. Stiller.



Gelegemalde
 werden nach Bildern wie auch durch
 Dr. Richter's Restaurator-Pechnis.
 In den englisch. Gesellsch. vorzüglich
 Kunst- u. Gipsarbeiten.
 Schmitzke & Comp. Düsseldorf

Die bedeutende Sammlung von Photographien nach alten und modernen Meistern aus dem Nachlass des Prof. Dr. W. Lübke gelangte in meinen Besitz. Kunstfreunden stelle ich bei beabsichtigten Anschaffungen ein handschriftliches Verzeichnis gegen die Verpflichtung der Rückgabe gern auf kurze Zeit zur Verfügung.

[794]

Hofkunsthändler J. Velten, Karlsruhe (B.).

Im Verlag von C. Boysen in Hamburg ist erschienen u. durch alle Kunst- u. Buchhandlungen zu beziehen:

Wissenschaftliches Verzeichnis
 der älteren Gemälde der
Galerie Weber in Hamburg
 von Prof. Dr. K. Woermann.

Mit den Monogrammen der Künstler in Faksimiledruck. 80, 210 S. Preis 4 Mark. [793]

Festgeschenke für die Konfirmations- und Osterzeit.

Werke von Ludw. Richter,

aus dem Verlage von Alphons Dürr in Leipzig.

Schiller's Lied von der Glorie in Bildern. 16 Holzschnitte in Mappe. Folio. M. 8.—

Fürs Haus. 60 Holzschnitte nach den 4 Jahreszeiten geordnet. Folio. Eleg. in Leinwand gebunden mit Goldschnitt M. 20.—

Tasche in 4 Abtheilungen apart:

a) **Winter.** 15 Holzschnitte in Mappe. M. 6.—

b) **Frühling.** 15 Holzschnitte in Mappe. M. 6.—

c) **Sommer.** 15 Holzschnitte in Mappe. M. 6.—

d) **Herbst.** 15 Holzschnitte in Mappe. M. 6.—

Der Sonntag in Bildern. 10 Holzschnitte in Mappe. M. 7.50.

Unser tägliches Brot in Bildern. Prachtausgabe. 15 Holzschnitte in Mappe. Folio. M. 7.50.

Daselbe. Volksausgabe. 15 Holzschnitte in Mappe. M. 5.—

Altes und Neues. 15 Originalzeichnungen. In Lichtdruck ausgeführt. Folio in Mappe. M. 10.—

Vater Unser in Bildern. 9 Holzschnitte in Mappe. Folio. M. 6.—

Neuer Strauß fürs Haus. 15 Holzschnitte in Mappe. Folio. M. 7.50.

Gesammeltes. 15 Bilder fürs Haus. In Mappe. Folio. M. 7.50.

Christenfreude in Lied und Bild. Die schönsten geistlichen Lieder mit Holzschnitten. Eleg. geb. in Leinwand mit Goldschnitt M. 4.50.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Radirungen.

Alphons. Th. Haide Landschaft. Originalradirung. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 5.— (Druck in zwei Farben.)

Meyer-Basel. L. Th. Von oben. Originalradirung. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.— (2. Preis der Radirungskonkurrenz.)

Liebermann. Max. Im Garten. Radirung von A. Krüger. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.—

Liebermann. Max. Gerhard Hauptmann. Heliogravüre. Drucke mit Faksimile auf Chinapapier M. 2.—



Sieben erschienen:

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von

Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen.

Preis 5 M.

Ein fesselndes Bild einer großen modernen Künstlerseele entwirft der Verfasser, während der Meister selbst durch den reichen, köstlichen Bilderschmuck zu seinen Verehrern spricht. — Das kleine Werk ist eine schöne Festgabe für den vornehmen Kunstfreund.

Leipzig.

E. A. Seemann's Sept.-Cto.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Max Klinger,

Pietà

(angekauft für die Kgl. Gemäldegalerie in Dresden).

Radirung von A. Krüger.

Folio. Drucke auf Chinapapier vor der Schrift M. 3.—



Sammlungen Adolf von Liebermann in Berlin.

1) Die Galerie vornehmlich moderner Bilder

erster Meister der deutschen, italienischen, französischen und belgischen Schulen, dabei: A. Achenbach (2), B. Alvarez, C. Becker (3), J. Bordini (3), W. Brozik, V. Cagnoli, F. DeGreger, J. Galluzzi, J. Geertz, J. L. Gérôme, E. Grützner, E. Hildebrandt (3), C. Hognel, E. Isabey, L. Janus (3), F. Leubach, E. Levy, M. Liebermann, W. Loewith, P. Meyerheim, M. de Munkarsy (3), G. L. Quadroni, Ad. Schroder, A. von Seitz, E. Tarenthii, Ferner: L. Marillo, C. P. Verbruggen etc., 107 Nummern.

2) Kunstsachen, Mobilien und Einrichtungs-Gegenstände:

Tüpfereien, Fayenzen, Porzellane, Arbeiten in Glas, Email, Elfenbein, Gold und Silber; Tafelzierstücke in Edelmetall; Miniaturen, Arbeiten in Bronze, Eisen, Zinn, Meisn., Perlmutter und Schildpatt. Bücher, Textilie, Möbel, Einrichtungs-Gegenstände etc., 1751 Nummern.

Versteigerung zu Berlin

im Gerson'schen Hause, Unter den Linden 3, Bel-Etage

ad 1. „die Gemäldegalerie“ den 12. März 1894,

ad 2. „Kunstsachen“ etc. den 13. bis 20. März 1894.

Illustrirte Kataloge sind von dem Unterzeichneten sowie sämtlichen Buch- und Kunst-Handlungen in Berlin zu beziehen.

Preis: Gemäldekatalog. Pracht-Ausgabe mit 30 Heliogravuren 20 Mk., mit 30 Phototypen 8 Mk. Kunstkatalog. Pracht-Ausgabe mit 25 Lichtdrucken und vielen Textillustrationen 15 Mk. 2. Ausgabe 6 Mk. [792]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstankaufsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Inhalt: Neue farbige Reproduktionen von C. v. Lützow; — Ign. Ellminger's; F. Schierholtz's; G. Doeker's; A. Stamer's; P. Oyens's; — Prof. L. Rugez, (1); J. Strzygowski; Dr. K. Graw; Frh. M. Schaefer. — Jahresausstellung im Glaspalast zu München; Ausstellung der Münchener Sezession; Ausstellung im Künstlerhause zu Wien; 55. Jahresausstellung des Kunstvereins in Böhmen; Die Ausstellung der Münchener 24. in Düsseldorf; Ausstellung von W. Petersen in Düsseldorf. — Versteigerung der Sammlung Liebermann in Berlin; Versteigerung der Sammlung der Frau L. Ament Wae. in Bamberg; Ergüsse einer Kupferstichaktion in London. — Vakante Direktorstelle am Mährischen Gewerbemuseum in Brunn. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG. Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 15. 15. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leistet Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

Auf die hochinteressante Klinger-Ausstellung, von der wir an dieser Stelle eingehend gesprochen haben, ließ die Leitung der *Lichtenberg'schen* Gemäldesalons eine ungemein reichhaltige Separatausstellung von Werken der Prager Malerin *Hermine Laukotska* folgen. Man erfuhr bei dieser Gelegenheit, dass die Künstlerin ihre Studien in Prag unter *Brandeis* und *Jan Sverts* begonnen und sie in Antwerpen bei *Charles Verlat* und in München bei *Herterich* zu Ende geführt habe, und konnte sich davon überzeugen, dass sie sich unter dieser trefflichen Leitung ein Achtung gebietendes Können angeeignet hat, das über das Durchschnittsmaß der gewöhnlichen Damenmalerei weit hinausgeht. Namentlich verraten ihre zahlreichen männlichen und weiblichen Akte ein eingehendes Naturstudium, und ebenso war aus ihren Behandlungen des Helldunkels, für das sie eine besondere Vorliebe an den Tag legt, deutlich zu ersehen, dass sie sich auch die Erlernung der eigentlich malerischen Technik eifrig hatte angeeignet sein lassen. Wenn trotzdem der Gesamteindruck ihrer Leistungen kein befriedigender war, so lag das vor allen Dingen an dem Umstand, dass die vorgeführten Bilder und Studien durchweg über ein gewisses Virtuositentum nicht hinaus kamen und ein schlechtes, aber wirklich durchgebildetes Werk fehlte. Von allen diesen vielen und zum Teil riesigen Leinwandflächen tönte uns immer nur der eine Ruf in demselben Fortissimo entgegen: seltsam, das kann unsere Urheberin, für die es überhaupt keine Schwierigkeiten in der Kunst mehr giebt. Dieses Fortissimo aber hat uns verstimmt und schließlich einen so

unbehaglichen Eindruck in uns hervorgerufen, dass wir froh waren, uns an den gleichzeitig in den anderen Räumen der Salons ausgestellten Landschaften *Julius Wengels* erholen zu können. Wengel stammt aus Sachsen und hat schon bei den früheren Dresdener Aquarellausstellungen durch seine feinsinnigen Arbeiten unsere Aufmerksamkeit erregt. Gegenwärtig lebt er in Etaples in Frankreich, dessen Umgebung er die Motive für seine farbig ebenso reichen, als warm empfundenen Stimmungslandschaften entnimmt. Die Hauptaufgabe, die er sich in ihnen gestellt hat, besteht darin, die Wirkung der Luft auf die Dinge unter den verschiedensten Beleuchtungen wiederzugeben und den Einfluss von Dunst und Nebel im Bilde festzuhalten. Um diesen Zweck zu erreichen, trägt er kein Bedenken, auf die Anwendung bestimmter Linien ganz zu verzichten und statt dessen alle Umrisse durch ineinander übergehende Töne zu ersetzen, die ja das Auge allein wahrzunehmen vermag, wenn nebeliges Wetter oder Wolkendunst in der Natur alle festen Contouren verschleiern. Allerdings muss diese Art, die Natur zu sehen, als einseitig bezeichnet werden, und wir wären durchaus nicht damit einverstanden, wenn in Zukunft nur solche Landschaften von unseren Malern geschaffen würden: da aber Wengel auf seinem beschränkten Gebiet einen entschieden poetischen Sinn entwickelt und uns durch seine Vorwürfe zu packen versteht, vertrauen wir uns geru einmal seiner Führung an, bei der wir Erscheinungen des Naturebens kennen lernen, an denen die meisten Beschauer achtlos vorübergehen pflegen.

Dem Lichtenberg'schen Kunstsalon verdanken die

Dresdener Kunstfreunde auch die Bekanntschaft mit einer Anzahl plastischer Arbeiten des Leipziger Bildhauers *Karl Seffner*. Außer einigen Reliefs, unter denen das Bildnis der Dresdener Hofschauspielerin Fräulein *Tullinger* aus dem Jahre 1881 das älteste war, interessirten am meisten die Marmorbüsten mehrerer Professoren der Leipziger Universität, deren technische Vollendung staunenswert genannt zu werden verdient. Am vollendesten war jedenfalls die Büste des Chirurgen *Thiersch*, dessen männlicher schöner Kopf, und dessen ernste, die geistige Bedeutung ihres Trägers verratende Züge allerdings der Kunst des Bildhauers die denkbar günstigste Aufgabe darboten. Seffner hat sie so glücklich gelöst, dass er im vorigen Jahre in München auf der Jahresausstellung mit einer Medaille ausgezeichnet worden ist. Dasselbe uneingeschränkte Lob, wie der Büste *Thiersch's*, möchten wir auch der des Anatomen *Braun* zollen; dagegen können wir uns mit der Darstellung von *Springer* und *Zarcke* nicht einverstanden erklären. Das, was *Springer's* Erscheinung so fesselnd machte, das lebendige, geistsprühende Auge, das auch in seiner Leidenszeit noch hell aufleuchten konnte, wenn er vom Katheder herab, von Begeisterung für seinen Stoff erfasst, seine Zuhörer mächtig zu fesseln wusste, kann ja überhaupt nur von einem Maler, nie aber von einem Bildhauer wiedergegeben werden. Bleibt also hier schon von vornherein eine Lücke in der Arbeit Seffner's, so will uns ferner weder die erhobene Haltung des Kopfes charakteristisch, noch die Kopfform richtig erscheinen, eine Ausstellung, die wir auch auch an der *Zarcke-Büste* machen müssen, die uns gleichfalls nicht ähnlich vorkommt. Übrigens ist das bei letzterer nicht auffallend, da uns mitgeteilt wird, dass sie erst nach dem Tode, nicht nach dem Leben gemacht ist. Wer beide Männer nicht näher gekannt hat, wird auch gegen diese nichts einzuwenden haben: es sind vorzüglich durchgeführte und fein individualisirte Köpfe bedeutender Männer, aber ihre Erscheinung deckt sich nach unserer persönlichen Erfahrung nicht mit den Bildern, die in unserer Erinnerung von beiden Professoren zur näheren Bekanntschaft fortleben. Am wenigsten schließlich hat uns die Büste *Windscheid's* gefallen, die nur in einem Gipsabguß ausgestellt war. Auch *Windscheid's* Kopf eignete sich nicht für die Wiedergabe durch die Skulptur, denn dazu war er zu hässlich. Aber ganz abgesehen davon, erscheint uns Seffner's Auffassung zu manierirt. Er wollte offenbar alle Falten und Runzeln dieses Gelehrten-gesichtes wiedergeben und glaubte selbst das Heraustreten der Adern an

dem dünnen, abgemagerten Hals nicht übersehen zu dürfen, erreicht aber damit, da das Leben des Auges und die Farbe der Haut in Wirklichkeit dergleichen Unschönheiten weniger hervortreten lassen, sei aller Korrektheit nur einen unwahren Eindruck, wie er auch der nur anatomisch richtigen Totenmaske eigen zu sein pflegt.

Zu Anfang Februar öffneten sich dann die *Lichtenberg'schen* Räume für die Aufnahme des künstlerischen Nachlasses *Adolf von Meckel's*, jenes Maders, dessen plötzliches Ende am 21. Mai vorigen Jahres so viel von sich reden machte, da eine Reihe sensationeller Gerüchte auftauchten und als Grund seines Todes angeführt wurden. Wir haben hier nicht zu untersuchen, wie viel oder wie wenig Wahres ihnen zu Grunde lag, und es nur mit den Leistungen zu thun, die uns vorgeführt werden.

Indessen können wir im Hinblick auf sie und in Erinnerungen an das, was wir bei früheren Gelegenheiten von Bildern *Meckel's* gesehen haben, nur der Meinung Ausdruck geben, dass der Künstler von seinen Freunden überschätzt wird. Ein großer Künstler, wie *Paul Döbert* in der Vorrede zu dem Verzeichnis der Nachlassbilder behauptet, war er nicht. Dazu war er viel zu einseitig und sein ganzes Schaffen, wie *Muther* sich ausdrücken würde, viel zu „kunstgewerblich“. Seine Vorliebe für den Orient und die beinahe ausschließliche Wahl orientalischer Motive hatte ihn dazu befähigt, ein virtuoser Schilderer der Wüste und ihrer Schrecken zu werden. Aber dieser ewige Sand und dieser einförmige, graue Silberton ermüden schließlich so, dass man, wenn man eine Anzahl *Meckel'scher* Landschaften gesehen hat, die übrigen gleichgültig an sich vorüber gehen lässt. Es war daher auch vollständig gerechtfertigt, dass sich die Leitung der vorjährigen Berliner akademischen Ausstellung mit der Aufnahme von vier seiner Bilder begnügte, zumal sich unter ihnen sein letztes Bild und zugleich sein Hauptwerk: „Die Märtyrer des Islam“ befand, in der That eine bedeutende Schöpfung von ergreifender Wirkung, der man wohl einen Platz in einer öffentlichen Sammlung gönnen möchte. Denn hier finden wir nicht nur das Beste, was *Meckel* als Landschaftsmaler zu leisten vermochte, vereinigt, seine Kraft der Stimmung und seine Feinheit in der Farbgebung, sondern wir bewundern hier auch seine intime Kenntnis des Charakters der Muhammedaner und die Fähigkeit, die gewonnenen Eindrücke zu einer einheitlichen Schöpfung zu verarbeiten. Im übrigen aber bietet der Nachlass nichts, was nicht von anderen Orientalern

auch schon geleistet wäre; im Gegenteil, sobald sich Meckel aus seiner eigentlichen Domäne, der Wüste hinaus begiebt und den Versuch macht, z. B. das Haremsleben zu schildern, überhaupt wenn er als Figurenmaler auftritt, kommt er über ein immerhin anerkennenswertes Mittelmaß nicht hinaus. In größerer Menge gesehen verlieren diese Bilder sehr an Reiz, da ihnen eine originelle Anschauung und der Zauber der Persönlichkeit mangelt. Gleichzeitig mit der Ausstellung von Meckel's Nachlasse wurde uns eine große Reihe von Landschaften *Paul Baum's* vorgeführt, der es unternommen hatte, den größten der Lichtenberg'schen Ausstellungsräume allein mit Gemälden und Zeichnungen von seiner Hand zu füllen. Wir sind aber nicht der Ansicht, dass seine Kraft ausreicht, um in so ausgedehntem Maße, wie er es versucht hat, die Teilnahme des Publikums zu fesseln. Baum ist sicher unter den jüngeren Dresdener Malern neben *Bautzer* und *Ritter* das am meisten versprechende Talent. Das beweist schon allein seine nach einem Motiv aus Goppeln gearbeitete Landschaft in überhöhtem Format, die mit ihrer fein abgetönten grauen Luft, der prächtigen, den Mittelgrund des Bildes einnehmenden hohen Erlengruppe, dem geschickt im Vordergrund angebrachten Wassergraben und dem saftigen Grün der Wiesen im ersten Frühjahr einen überaus harmonischen und dabei durchaus wahren Eindruck macht. Alle übrigen Bilder aber mit ihrer gesuchten Einfachheit und ihrer grundsätzlichen Vermeidung jedes landschaftlich schönen Vorwurfes können nur den Wert sorgsam durchgeführter Studien beanspruchen. Auch sie ermüden durch die Gleichheit des Motivs, namentlich deshalb, weil die Luftstimmung in ihnen, vermutlich gleichfalls absichtlich, so eintönig als möglich gehalten ist. Zwei, drei solcher Werke lässt man sich schon gefallen, aber gleich sechszwanzig Stück von dieser Art, das ist mehr, als man dem Publikum zumuten darf, das vielleicht einem bewährten Meister gegenüber bei der Ausstellung seines Nachlasses Pietät genug für solche Vorarbeiten bewahrt, das aber mit Recht von einer jüngeren Kraft ein weniger anspruchsvolles Auftreten erwartet.

Außer in Lichtenberg's Kunstsalon gab es auch in der *Ernst Arnold'schen* Sezessionisten-Ausstellung am Altmarkt manches interessante und bedeutende Bild zu sehen, das sich in besserer Beleuchtung und in angemesseneren Räumen vortrefflich ausgenommen haben würde. Wir rechnen dazu in erster Linie mehrere von der letzten Berliner Ausstellung her bekannte Bilder des Stuttgarter Malers *Robert Hong*,

dessen liebenswürdigen, poetisch gelachten und technisch vollendeten Werken man immer wieder gern begegnet, z. B. seinem Liebespaar, das an einem Sonntagmorgen durch ein wogendes Kornfeld wandert, oder das verlassene Mädelchen, das am Abend einsam über einen Bauernhof schreitet, seinem Kummer durch Thränen Luft machend. Beides sind Werke von echt deutschem Empfindungsgehalt, dabei durch und durch modern und weit entfernt von der Rührseligkeit der früher beliebten Düsseldorferei. Wie Haug's Gemälde, so sind *Albert Kellner's* koloristische vorzüglich gelungene „römische Idylle“ und der sorgfältig durchgeführte Studienkopf einer „Bretagnerin“ bereits von der letzten Berliner akademischen Ausstellung her bekannt. Neu dagegen war eine Reihe von Landschaften, unter denen wir diejenigen *Theodor Hagen's*, von *Gleichen-Rufjourn's*, *Mayer's-Basel* und *Ludwig Dill's* hervorheben wollen. Gleichzeitig waren auch hier zwei Winterbilder ausgestellt, eine „Winternacht“ von *L. von Kalkreuth* die wir nicht zu den besten Arbeiten dieses sonst so trefflichen Künstlers zählen möchten, und ein brillanter „Wintermorgen“ von *Hubert von Heyden*, den man allerdings nur aus ziemlicher Entfernung betrachten darf, der aber, richtig gesehen, wegen des überaus wahren Tones und wegen der Sicherheit der Zeichnung überraschend wirkt. Bei weitem die besten Stücke, die die Arnold'sche Ausstellung in letzter Zeit geboten hat, rührten von *Liebermann* her, dessen Pastellzeichnung: „Am Arno“ und dessen „Nähstühle“ aufs neue einen Beweis dafür liefern, wie selbst der schlichteste Vorwurf bei einer im besten Sinn naturalistischen, alles kleinliche Detail vermeidenden Behandlung zu packen vermag, zumal in Liebermann's Werken stets die Hand einer eigenartigen, auf sich selbst gestellten künstlerischen Persönlichkeit zu spüren ist. Als ein treuer Gast des Arnold'schen Unternehmens hat sich bisher auch *Frit: von Ueb* gezeigt. Außer seinen schon von früher bekannten Arbeiten, dem Schauspielerporträt, der „lachenden Alten“ und dem „lesenden Mädchen“ brachte die Ausstellung noch ein kleineres Gemälde von seiner Hand, das uns noch fremd war, die Darstellung des jungen „Tobias“, der von seinen Eltern Abschied nimmt, um Heilung für den erblindeten Vater zu suchen. Ziemlich gering blieb bisher die Beteiligung des Auslandes an der Ausstellung. Wir sahen in ihr zwei weniger bedeutende Arbeiten *Hubert Herkomer's*, „Die Pfluggemüthe“ und „Fahrendes Volk“ betitelt, einige gute Landschaften des Mailänders *Segantini*, ein ausgezeichnetes Tierbild von *Gaston*

Gauguinard in Paris, eine „Herde am Tümpel“ und das gut beobachtete und tüchtig durchgeführte Porträt einer alten Dame im Garten von *Pompeo Mariani*. Interessanter aber als alle diese Arbeiten erschienen uns mehrere Werke des Norwegers *Christian Skredsvig*, unter denen das Bild: „Auf Ski in Norwegen“, das uns zwei junge Burschen in einer hellen Winternacht mit Schneeschuhen zeigte, die Eigenart dieses ebenso ernsten, als intimen nordischen Künstlers am besten erkennen ließ. Unter den wenigen bisher ausgestellten plastischen Arbeiten befand sich ein Meisterwerk von seltener Vollendung, *Maison's* bemalte Statuette eines antiken Philosophen, der das Spiel zweier Tauben zu seinen Füßen beobachtet.

Konnte man also bei Lichtenberg vielerlei Neues und Anregendes beobachten, so bot die Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins in letzter Zeit nur wenige, über das Durchschnittsmaß hervorragende Leistungen, so dass der Besuch seiner Räume kaum lohnend genug erscheinen konnte. Es war daher ein glücklicher Gedanke, den größten Teil der von seiten der Berliner Nationalgalerie veranstalteten *Julius Scholtz*-Ausstellung nach Dresden überzuführen, und man musste nur bedauern, dass es nicht möglich gewesen war, diesen Dresdener Künstler nicht zuerst in der Stadt zu ehren, in der er doch den besten Teil seines Lebens verbracht hatte. Da jedoch die Ausstellung keine neuen Gesichtspunkte für seine Würdigung darbietet, können wir unsere Leser auf unsere Bemerkungen verweisen, die wir kurz nach dem Tode des Künstlers in dem in diesen Blättern veröffentlichten Nekrolog gemacht haben.

Dagegen wollen wir nicht unterlassen, auch an dieser Stelle die erfreuliche Aussicht hervorzuheben, dass, nachdem der Bau der hiesigen Ausstellungsgebäude seiner Vollendung auch im Innern entgegengeht, schon im Laufe dieses Jahres eine größere Kunstausstellung in Dresden abgehalten werden soll. Sie wird in der Zeit vom 1. August bis zum 5. November stattfinden, und man hofft an maßgebender Stelle, namentlich mit Rücksicht darauf, dass diesmal die zum Ankauf deutscher Kunstwerke für die Galerie bestimmten Zinsen der *Pröll-Heuer*-Stiftung auf die anschnliche Höhe von 108,000 Mark angewachsen sind, auf eine rege Beteiligung der gesamten deutschen Künstlerwelt. So sehr wir wünschen, dass diese Hoffnung in Erfüllung gehen möchte, so wenig möchten wir uns mit ihr in Sicherheit einwiegen. Der gewaltige Wettbewerb der beiden Münchener Ausstellungen, verbunden mit demjenigen der Berliner, die nach allem, was man hört, dieses

Jahr am 1. August noch nicht geschlossen werden dürfte, sollte doch unseren Vorschlag, den wir schon früher gemacht haben, als der Erwägung wenigstens für wert erscheinen lassen, die Dresdener Ausstellungen, ebenso wie das in Wien der Fall ist, auf das zeitige Frühjahr zu verlegen. Denn nur dann scheint uns Aussicht vorhanden zu sein, dass auch wir in Dresden wirklich neue Erscheinungen zuerst zu sehen bekommen, und uns nicht der Hauptsache nach mit Arbeiten begnügen müssen, die schon früher in München oder Berlin dem Publikum vorgeführt worden sind. Außerdem dürfte die Verlegung auf das Frühjahr auch insofern günstig wirken, als derjenige Teil der Bevölkerung, dem man vorzugsweise ein Interesse an dem Unternehmen zutrauen darf, noch nicht durch Reisen oder Sommeraufenthalt auf dem Lande von dem Besuch der Ausstellung abgehalten ist. Ihn aber gilt es hier hauptsächlich zu berücksichtigen, da es verfehlt wäre, in erster Linie auf den Zuzug von Fremden zu rechnen. Wird es doch noch gewaltiger Anstrengungen bedürfen, ehe das Ansehen der Dresdener Kunstausstellungen wieder so mächtig geworden ist, um den seit Jahren in andere Bahnen geleiteten Strom in unsere Gefilde zurück zu lenken.

H. A. LIER.

NEKROLOGE.

☉ *Der Bildhauer Heinr. Hoffmeister*, der Schöpfer des Hansemann-Denkmales in Aachen, des Mendelssohn-Denkmales in Dessau und des plastischen Schmucks eines monumentalen Brunnens in Erfurt, ist am 4. März in der Kolonie Grunewald bei Berlin im 42. Lebensjahre gestorben. Er war auch als Maler thätig und hat sich auch als Schriftsteller durch Reiseschilderungen aus dem Orient und Nordafrika und durch eine Märchensammlung „Der alte Rabe“ bekannt gemacht.

* * *Der Archäologe Gerhart Lolling*, Bibliothekar am deutschen Archäologischen Institut in Athen, ist daselbst am 22. Februar gestorben. Er hat sich besonders um die Erforschung der Topographie des alten Hellas und um die Epigraphik verdient gemacht. Auch war er an den Ausgrabungen in Pergamon beteiligt.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Die Kgl. Akademie der Künste in Berlin* hat im Januar zu ordentlichen Mitgliedern gewählt: 1. den Maler Professor *Ludwig Bokelmann*, 2. den Architekten Professor *Joh. E. Jakobsthal*, 3. den Architekten *Bruno Schmitz*, 4. den Radierer *Max Klingner*, sämtlich in Berlin, 5. den Maler *W. A. Bonguerreau* in Paris. Diese Wahlen haben die vorchriftsmäßige Bestätigung des Kultusministers erhalten.

WETTBEWERBUNGEN.

Kaiserpreis. Der preussische Kultusminister veröffentlichte am 27. Febr. die Bedingungen über die Bewerbung um den von Kaiser Wilhelm II. gestifteten Preis: Es ist eine voll-

ständige Ergänzung des jugendlichen Frauenkopfes aus Pergamon anzufertigen, dessen verstümmeltes Marmororiginal sich im Königlichen Museum zu Berlin befindet. Alle deutschen Künstler (Angehörige des Deutschen Reiches) sind berechtigt, an der Bewerbung teilzunehmen. An diejenigen Künstler, welche sich innerhalb sechs Wochen nach Erlass des Ausschreibens als Teilnehmer an der Konkurrenz bei der Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin melden, kann ein Abguss des Kopfes zum Vorzugspreise von 5 Mark geliefert werden; später tritt der gewöhnliche Verkaufspreis (12 M.) wieder ein. Von dem ergänzten Originalabguss ist ein Abguss bis zum 31. Dezember d. J. mittags 12 Uhr mit Angabe des Namens und Wohnortes des Künstlers an die Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin kostenfrei einzuliefern. Die Entscheidung über den Preis erfolgt durch Se. Majestät den Kaiser und König unmittelbar und wird an seinem Geburtstage, dem 27. Januar 1895, bekannt gemacht werden. Die nicht prämierten Köpfe sind binnen 14 Tagen nach Bekanntmachung des Preises wieder abzuholen. Nach diesem Zeitpunkte werden sie den Eigentümern auf deren Kosten zugesandt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. Die dritte Ausstellung der Vereinigung der „Elf“ in Berlin ist am 25. Februar bei Eduard Schulte eröffnet worden. Im Gegensatz zu den „24“ und anderen Vereinigungen dieser Art hat der Bestand der „Elf“ nur eine einzige, freilich sehr bedeutsame Veränderung erfahren: an die Stelle des ausgeschiedenen Strand- und Landschaftsmalers *Müller-Korswyl*, der schon im vorigen Jahre wegen Zurückweisung eines Bildes durch die Jury der „Elf“ mit seinen Genossen in Konflikt geraten war, ist *Max Klinger* getreten. Nach seiner Übersiedelung nach Berlin scheint er schnell zu einem „führenden Geiste“ geworden zu sein, und die Vereinigung der „Elf“ konnte wirklich keinen passenderen Ersatz für den verlorenen Vertreter einer veralteten, völlig romantischen Richtung finden. Klinger hat bei den „Elf“ mit seiner großen „Kreuzigung“ debütiert, die in Berlin noch nicht ausgestellt worden war. Sie ist an dieser Stelle schon so oft erwähnt und besprochen worden, dass wir nichts weiter darüber sagen wollen. Es kommt auf den Standpunkt des Beurteilers an, und das letzte Wort wird schließlich die Zeit sprechen, die uns darüber belehren wird, ob übertreibende Nachahmung alter Meister oder selbständiges Schaffen unserer Kunst neue Wege bahnen wird. Die übrigen zehn sind dieselben geblieben, dieselben Namen und dieselben Künstler, nur mit einzelnen Schwankungen, die die noch Unentschlossenen und Zögernden den Extremen näher gebracht haben. *Hans Herrmann*, der treffliche Schilderer holländischen Straßen- und Marktlebens, gefällt sich auf Landschaften und Blumenärten in der Verbindung der wildesten Farbenkontraste, in den buntesten Farbtupfen, die aussehen, als ob sie auf die Leinwand gespritzt wären. *Walter Lustkow* zaubert Park- und Waldlandschaften bei abendlicher Beleuchtung in Pastell, die auf den Beschauer wie Traumgesichter und gespenstische Nachtstücke wirken. *Schwartz-Alquist*, der sonst so gesund blickende Marinemaler, quält sich in einer „Ozeanbrandung“, es dem „blauen Wunder“ E. Hildebrandt's gleich zu thun, und der Porträtmaler *George Moisson* hat in den Bildnissen eines Herrn und einer Dame abnormals versucht, das Problem der Symphonie von Blau und Grün zu lösen, ein Beginnen, das an die Auffindung der Quadratur des Zirkels erinnert. *Friedrich Stahl* hat auf einem Bilde, das ein auf einer blumigen

Wiese sitzendes nacktes Mädchen darstellt, in der schwanmerigen, unbestimmten Modellierung des Körpers mit Pigmenten gewetteifert. Im übrigen verbringt er seine Zeit jetzt damit, orientalische Thongefäße mit irisierenden Farben zu bemalen. *J. Alberts*, der Maler der Halligen, der immer Fischer- und Schifferstuben mit ihren Insassen in immer sich gleich bleibender Trockenheit malt, *Max Liebermann*, *L. v. Hofmann* und *Franz Skarbina* haben keine Überraschungen geboten, was auch nicht auffallen kann, da insbesondere Liebermann und Skarbina so heilig ausstellen, dass ihnen trotz ihrer Fruchtbarkeit für die Ausstellung der „Elf“ kaum etwas von ihrer gewöhnlichen Art Abweichendes übrig bleibt. Nur ein Bild Skarbina's giebt Veranlassung zu einer neuen Beobachtung: ein nur bis zur Hälfte seines nackten Körpers sichtbares junges Mädchen, das, mit einem Feldblumenkranz im Haar und einem Strauß von Maiblätchen in der Hand, über eine Wiese schreitet. Es ist ein Reflex der phantastischen Art L. v. Hofmann's, nur dass die Figur gut gezeichnet und modelliert und das Kolorit zart und verschmolzen ist. Man spürt doch einen Hauch poetischen Empfindens, etwas von Stimmung und wirklicher Naturpoesie, während die trocken gemalten, bizarr komponierten und in der Perspektive unmöglichen Wald-, Fluss- und Strandlandschaften L. v. Hofmann's mit ihren roh gezeichneten, wie stumpfsinnig den Beschauer anstarrenden Figuren einen widerwärtig grotesken Eindruck machen, der jede andere Empfindung zurückdrängt. Der letzte der „Elf“, *Hugo Vogel*, hat nur ein Bild beigesteuert: die Gestalt eines greisen Kirchenwärters auf seinem Ehrenplatz in der Dorfkirche. Es ist eine sehr solide und gesunde, gründlich durchgeführte Arbeit, die sich unter dem unreifen und phantastischen Zeug, das seine nächste Umgebung bildet, höchst seltsam ausnimmt. Es würde uns freuen, wenn der tüchtige und vielseitige Künstler damit ein neues Zeichen zur Umkehr und zur Einkehr in sein besseres Selbst gegeben hätte.

Düsselsdorf. Bei *Ed. Schulte* sind eine Menge neuer Bilder angelangt, kaum dass die „Münchener 24“ verabschiedet sind. Im vorderen Zimmer hat *Carl Kappstein* eine Reihe tüchtiger Aquarelle, die von großem Naturstudium zeugen; es sind feintönige Landschaften mit allerlei Jagdstaffage, balzenden Auer- und Birkkähnen, Wildenten und einem Uhu mit einer Menge Saatkörnen, ganz lebendig aufgefasst, in der Zeichnung sicher und im Kolorit kräftig und geliegen. Die Studien von *P. Schröder* zeigen ein kräftiges, modernes Talent, welches hier und da noch ein klein wenig mit dickem Farbauftrag und „Pastosität“ kokettiert. Sehr groß empfanden sind die beiden Landschaftsbilder von *Emmy Lischke* („Abend“ und „Waldesweben“). Bei ersterem stört ein etwas zu krass gelber Sonnenuntergang, der Vordergrund, die Wasserfläche und das von leisem Hauch bewegte Riedgras sind brav und kräftig gemalt, von feinem Farbengefühl und Poesie in der Auffassung der Natur Zeugnis gebend. Das „Waldesweben“ ist eine „Studie in Grün“; das schwere koloristische Problem ist gut gelöst, die Abstufungen der Töne sind fein durchgeführt. Auch hier offenbart sich eine entschiedene Begabung, die der Natur die poetische Stimmung herauszuholen. *Albin Wagner's* großes Gemälde einer maritimen Moschee mit zahlreichen Figuren ist recht langweilig und lässt kalt; zu bewundern ist aber der riesige Fleiß, die gute Zeichnung und Technik. *Hans Petersen* hat eine Reihe Marinen ausgestellt, die in mancher Beziehung von großer Auffassung des Meeres Zeugnis geben. Leider ist die Technik etwas hart und manieriert; auch fehlen bei den Sturzwellen die Reflexe im Wasser. Es scheint, als wenn dem Künstler die

Momentphotographie verhängnisvoll geworden; das zeigt sich bei der Behandlung der Lüfte und besonders bei dem Bilde „Stursee an der Barre“. Hier ist eine große Stursee gemalt, wie sie sich auf der photographischen Platte wieder giebt, der Schaum als fester Kamm behandelt. So erscheint aber eine überschlagende Welle dem menschlichen Auge nicht. Der Künstler sollte sich in Zukunft etwas vor dem Umsetzen der Photographie in Farbe hüten und mehr bei Wiedergabe dergleichen interessanter und schwieriger Erscheinungen auf Beobachtung und Erinnerung zurückgreifen. Eine Stursee, wenn sie noch so wild ist, sieht niemals aus wie eine platzende Granate! Nicht die Photographie, das Gedächtnis ist des Seemalers Stärke. Von Porträtmalern ist diesmal Fräulein *Helene Raff* (Tochter des verstorbenen Komponisten) mit sehr begabten Arbeiten auf den Plan getreten. Paul Heyse ist vornehm und gut aufgefasst, und auch die Studienköpfe zeigen ein versprechendes Talent, dem man noch öfter begegnen möchte. Die beiden Bildnisse unserer neuen erfolgreichen Dramatiker Hermann Sudermann und Ludwig Fulda von *H. Lubertin* sind entschieden tüchtig und geistvoll herausgearbeitet, bei Sudermann ist die Ähnlichkeit und Charakteristik frappierend, das Kolorit sehr dunkel und bräunlich, aber nicht unangenehm. — Von Düsseldorf Künstler ist nichts Neues von Bedeutung augenblicklich zu sehen. Man bereitet sich vor zur „großen Schlacht“, genannt: „Märzausstellung“.

Düsseldorf. Bei Ed. Schulte ist eine recht interessante Kollektion von 29 Aquarellen der „Gesellschaft deutscher Aquarellisten“ angekommen, sowie eine Sammlung von Studien des jüngst von italienischer Reise zurückgekehrten Figurenmalers *Alexander Feur*. Letzterer hatte im vorigen Jahre ein Staatstipendium gewonnen und ist fast ein Jahr in Italien gewesen. Was er mitgebracht hat, ist in vieler Beziehung interessant und zeigt ein nervöses, phantasievolles Talent, das noch in der Entwicklung begriffen ist. Fertige Bilder sind nicht darunter. Eine Unzahl kleiner flüchtiger Entwürfe in Öl, Aquarell, Pastell voll Leben und Phantasie, die aber für den Künstler mehr Interesse haben dürften, als für das Publikum. Es zeigt sich darin überall eine dringende Schaffenskraft. Die italienischen Sachen erscheinen, mit ein paar Ausnahmen („Die drei Schwestern von Capri“), eine reizende Studie italienischer Kinder aus dem Volk) zu wenig fertig, um ein Urteil herauszufordern. Ganz geschickt sind einige weibliche Pastellporträts. Oft ist die Zeichnung schön, aber ungleich und flüchtig. Die „Jant-farbigene“ Stücke sind weniger fein als die „bonigen“, worunter einzelnes, von früheren Datum, ein klein wenig an Meister Carl Gehrts erinnern könnte. Nach so beißig angelegelter Studienreise darf man übrigens auf des Künstlers Beitrag zur kommenden März-Ausstellung gespannt sein. — Unter den Aquarellisten treten vor allen anderen zwei hervor: *Ludwig Dettmann* und der schon kürzlich erwähnte treffliche *Hans Herrmann*, beide aus Berlin. Der dritte, *Skarbina*, sucht immerfort nach seltenen koloristischen Kunststücken. Bei zweifellosen Können fehlt es ihm daher oft an ruhiger Abgeschlossenheit; auch leidet die Beherrschung der Technik darunter. Interessant und ein „Könnner“ ist Skarbina, aber bei jedem neuen Versuch stört die „Absichtlichkeit“. Fein in koloristischer Hinsicht ist die Abendstimmung: „An der Potsdamer Brücke“ und die tiefdunkel gestimmte Studie „Ein Auvergnat“. Auch die Charakteristik der Figuren in der „Matrosenschenke“ zeigt die Meisterhand des geistvollen Beobachters. — Hermann bringt neben seinen geliebten Niederlanden mehrere Straßennotive, meist in abendlicher Stimmung aus Dortrecht und

Amsterdam, daneben ein skizzenhaftes feintöniges Motiv von Antwerpen, (von Wasser aus) ein trefflich gelungenes und durchgeführtes Bild aus Berlin: „Potsdamer Brücke“. — Der andere, vielleicht noch kräftiger und energiereichere Malador dieser Kollektion ist *Dettmann*. Er hat ein Straßennativ aus dem alten Hamburg gemalt, mit feiner Beobachtung, aber das stärkste Können zeigen die beiden brillanten Studien im Sonnenlicht: „Fischerboot“ und „Motiv bei Hamburg“. Diese beiden Stücke haben eine immense Leuchtkraft. Das letztere schlägt seine Umgebung „mausetot“. Es stellt ein hellgekleidetes Kind hinter einem Kornhaufen im hellsten Sonnenschein dar, im Hintergrund Blick über das Feld auf Bauernhäuser. Bei dem Fischerboot ist durch tiefblauen Schatten eine mächtige Wirkung erreicht. Aber das Blau ist richtig gesehen und stört daher absolut nicht. Unter den übrigen Beiträgen dieser Kollektion ist nichts, was sich in Beherrschung der Farbe und künstlerischer Kraft dem Genannten an die Seite stellen lässt. Aber es scheint als wenn die Schulte'sche Ausstellung jetzt ganz unter dem Zeichen des Aquarells stünde! Eine treffliche Sammlung hat der Düsseldorfer *Heinrich Hermann* ausgestellt. Die holländischen Motive, meistens „In den Dünen“, sind ebenso feintönig, wie die italienischen kräftig und leuchtend. Auch hier zeigt sich die souveräne Beherrschung der Technik, die einen vollen Vergleich mit den Berliner Meistern anzuhalten vermag. Reizende Stücke sind „Am Brummen, Taormina“ und die verschiedenen Motive aus Capri. Ein koloristisches Prachtwerk ist die sonnenbeleuchtete Terrasse. Eigentümlich fällt gegen früher die Mode auf, so oft in Kollektionen auszustellen. Wenn der Künstler einigermaßen Hoffnung haben will, nicht übersehen zu werden, so muss er gleich eine „Kollektion“ bringen. Wo soll aber diese kolossale Überproduktion schließlich hinaus? Hast in allem ist das Merkmal des „fin de siècle“, aber in der Kunst kann sie mehr als auf irgend einem anderen Gebiete verhängnisvolle Folgen nach sich ziehen. *nn.*

* *Die Dritte internationale Kunstausstellung in Wien* wurde im Künstlerhause am 6. März in Abwesenheit des Kaisers durch den Erzherzog Rainer feierlich eröffnet. Sie umfasst etwa 2000 Nummern, erfüllt manchen längst gehegten Wunsch, besonders durch die glänzende Vertretung Englands, lässt dagegen andere Erwartungen unbefriedigt, namentlich durch das Fehlen der Münchener „Sezession“. Diese wird, wie man hört, im Herbst eine Sonderausstellung in Wien veranstalten. Die internationale Ausstellung wird in fast allen ihren Abteilungen durch eine Reihe von vorzüglichen Bildnissen und Landschaften gekennzeichnet. Ungarn bringt dazu auch eine Anzahl charakteristischer Genrestücke. Im Nackten und besonders in der kleinen Plastik brillieren die Franzosen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

L. Berlin. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft.* Ordentliche Monatsitzung am 26. Januar. Geh. Rat Dr. H. *Bode* teilte zunächst mit, dass von der Verwaltung der National Gallery in London in den letzten Tagen ein Gemälde Dürers käuflich erworben wurde. Es ist dies das bekannte Selbstbildnis der Sammlung Felix zu Leipzig. Das frühe Werk hat durch Restaurierung sehr gelitten. Dieser Umstand veranlasste die Berliner Galerie, bei dem außerordentlichen Preise (120 000 Mark etwa) auf den Ankauf zu verzichten. Hieran schloss der Vortragende einen Bericht über: „Kunstsammlungen in Privatbesitz in den Vereinigten Staaten von Nordamerika.“ Die Privatsammlungen entstanden alle in

nenester Zeit. Aus älterer Zeit stammt bloß die wichtigste dieser amerikanischen Sammlungen, welche Mr. Quiney Shaw zu Boston angehört. Schon in den fünfziger und sechziger Jahren sammelte er, ohne sehr bedeutenden Aufwand, aber mit feinstem Verständnis die Werke eines Millet, Rousseau, Daubigny, Corot u. s. w. Von der Vielseitigkeit Millet's bekommt man erst einen richtigen Begriff, wenn man die im Besitze Shaw's befindlichen etwa 90 Ölgemälde, Pastelle und Zeichnungen gesehen hat. Die Sammlung enthält ferner alte Italiener (Cossa, Cima, Francia, Raffaellino), Niederländer (Fr. Hals, Rembrandt, Rubens, G. Dow, Ostade) und ausgezeichnete Skulpturen, so eine interessante Thon-Porträtbüste des Lorenzo de' Medici von der Hand des Verrocchio, mit ansprechenden jugendlichen Zügen. Die zweite Privatsammlung zu Boston ist Eigentum des Mr. Frederik Ames (zwei Rembrandtbildnisse). In New-York ragt die Sammlung Havemeyer durch ihren Rembrandtsaal hervor, welcher acht Gemälde des Meisters beherbergt, darunter den sogenannten Doreus. Auf einem, aus der Sammlung der Princesse de Sagan stammenden, oft dem Ferd. Bol zugeschriebenen Bilde, das einen Herrn Tulp darstellt, konnte der Vortragende die Signatur Rembrandt's und eine Jahreszahl (1641?) entdecken. Andere Sammlungen in New-York sind die des Mr. Stewart Smith, Mr. Jesup, Mr. Beers, Mr. Hoe, Mr. Chase. In Chicago die Sammlung des Mr. Hutchinson (Nic. Maes, Fr. Hals, Cuyt von 1649), Mr. Ryerson, Mr. Ellesworth und als größte die des Mr. Jerkes (vier Rembrandts, Fr. Hals, Hobbema, Terborg, Metsu, Ostade, G. Dow, Boucher u. s. w.). In Montreal sah der Vortragende die Sammlung des Mr. George Drummond und Mr. R. B. Angus. Geheimer Rat Dr. Fr. Lippmann hielt einen Vortrag: „Über einen deutschen Stecher des 15. Jahrhunderts, den sogenannten Meister des Amsterdamer Kabinetts.“ Die 80 Stiche dieses räthselhaften Stechers, welche sich seit 1806 zum größten Theile im Rijks-Prenten-Kabinet zu Amsterdam befinden, sowie die einzige Handzeichnung desselben (im Kgl. Kabinet zu Berlin) liegen nuncmehr in einer Sonderpublikation der „Internationalen Chalkographischen Gesellschaft.“ (1893—1894) vor. Denselben Meister zuzuschreiben ist ferner das im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg befindliche „Mittelalterliche Hansbuch“. Der Text des Bandes der Chalkographischen Gesellschaft, von Prof. Dr. Max Lehrs herrührend, läßt die Frage nach der Persönlichkeit des Meisters als aussichtslos auf sich beruhen. Seit Harzen nimmt man an, dass er der oberdeutschen Schule angehöre. Man wollte ihm mit Bartholomäus Zeitbloom identifizieren, aber ohne Erfolg.

Der Vortragende ist nach langer, reiflicher Erwägung zu der Ansicht gelangt, die Stiche rührten von *Hans Holbein dem älteren* her. Hinzuweisen ist auf die großen Schwierigkeiten, welche der wissenschaftlichen Begründung dieser Hypothese hinderlich sind. Zunächst ist unsere Kenntniss des älteren Holbein eine sehr lückenhaft; namentlich von Gemälden seiner Frühzeit, in die allein seine stecherische Thätigkeit versetzt werden könnte, ist uns nur wenig bekannt. Dennoch lassen sich, bei näherem Eingehen, zwischen den in Rede stehenden Stichen und den Gemälden Holbein's d. ä. charakteristische Analogien herausfinden. Die Stiche lassen keinerlei Entwicklung in der Technik erkennen, gehören also einer bestimmten, kurzen Epoche des Künstlers an. Mit der Schneidnadel auf weiches Kupfer (nicht Zinn oder Blei, wie Lehrs annimmt) leicht hingeworfen, ergaben diese Stiche nur wenig Abdrücke. Holbein hatte sie, ohne größere Kenntniss des technischen Verfahrens, versuchsweise gearbeitet, dann aber, da er seine Rechnung dabei nicht fand, bald diese ganze Kunstweise verlassen. Israel von Meckenem, der mehrere dieser Blätter kopirte, hat auch Gemälde des älteren Holbein reproduziert.

BERICHTIGUNG.

In Nr. 17 der „Kunstchronik“, Sp. 268, Z. 6 v. u. lies „1802“ (statt 1872).

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 3.

Die Schwarzweiß-Anstellung des Münchener Radirvereins. — Heinrich von Bruun und die Erhaltung des antiken Ideals in der modernen Welt. I.

Christliches Kunstblatt. 1894. Heft 1.

Aufruf: An die Leser. — Die gotische Kunst. — Abbildungen aus der Hospitalkirche in Stuttgart. — Mission und Kunst. — Der Altar in der Herrgottskirche zu Ortingen an der Tauber

Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen. 1894. Heft 1.

Robert Dohme. — Die Colleon-Kapelle zu Bergamo. Von A. G. Meyer. — Ein neues Selbstbildnis Hieron's. Von M. V. Seidlitz. — Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance. III. Von R. Forster. — Eine Majolikamalerei des Quattrocento. Von O. v. Falke. — Friedrich der Große als Sammler. (Fortsetzung.) Von F. Seidel. — Der Triumph des Jacobus Gastrucius. Von V. von Logg. — Die Wandgemälde von San Angelo in Formis. Von E. Dohbert.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 411. 1. März 1894.

Le musée du Prado: Les écoles de peinture du Nord. (Schluss.) Von H. V. Mans. — Vittore Pisano. II. Von G. Grayer. — Courrier de l'art antique. Von S. Reinach. — Le Portrait-Miniature en France: La révolution et l'Empire. I. Von H. Bouchot. — Les collections d'armes du Musée d'artillerie. II. Von M. Maïndron.

Inserate.

Gegründet 1770.	Kunsthandlung und Kunstantiquariat	Gegründet 1770.
ARTARIA & Co.		
WIEN I., KOHLMARKT No. 9.		
 Grosses Lager alter u. moderner Stiche. Radirungen etc.  Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.  Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktionskataloge und <u>Angabe spezieller Wünsche</u> oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erfolgung.		

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. (1813)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Max Klinger, Pieta

angekauft für die Kgl. Gemälde-Galerie in Dresden.

Radirung von **A. Krüger**.

Folio. Drucke auf Chinapapier von der Schrift M. 3.—



Gelegemal
werden nach Bildern wie uns durch
Dr. Müller's Restaurator Fabrikus
in dem schnell gefertigten vorzüglich
Drucke, in
Schminko & Comp. Düsseldorf

1894 München.

Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast

vom 1. Juni bis Ende Oktober.

Anmeldetermin: bis 1. April. Einlieferungsstermin:

1.—20. April.

[798]

Die Münchener Künstlergenossenschaft.

55. Jahresausstellung des Kunstvereins für Böhmen. Prag (Rudolfinum).

Dauer: 15. April bis 15. Juni 1894. Äußerster Einlieferungsstermin 26. März, welcher aus Rücksicht auf die Installation und Eröffnung nicht überschritten werden kann.

Sammelstellen:

Wien: Emil Scholz, I. Predigerstrasse 5; **Berlin:** W. Marzillier & Co., Lützowstrasse 102; **München:** Leb. Pichler's Erben; **Paris:** Toussaint & Ferret, Rue du Dragon 13.

Bestimmungen und Anmeldescheine erliegen bei allen Akademien, Kunst- und Künstlervereinen. [799]

Verlag von L. Ehlermann, Dresden.

In meinem Verlage ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Was uns die Kunstgeschichte lehrt.

Einige Bemerkungen
über alte, neue und neueste Malerei
von
Karl Woermann.

IV u. 202 S. 8^o, geb. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Der Verfasser macht in diesem Buche den Versuch, in der Entwicklungsgeschichte der Künste ein Maß zu finden, an dem die Kunstströmungen der Gegenwart sich messen lassen. Er sucht auf Grund kunstgeschichtlicher Lehren feste Gesichtspunkte zu gewinnen, in dem gerade jetzt so heftig entbrannten Widerstreite der auf dem Gebiete der Kunst herrschenden Richtungen. Die gründliche Gelehrsamkeit des Verfassers, seine freie, unvoreingenommene Beurteilung auch der extremsten Kunstrichtungen, endlich die künstlerisch vollendete Form seines Vortrages werden das Buch den weitesten Kreisen der Künstler und Kunstfreunde äußerst wertvoll machen.

Dresden, am 1. März 1894.

L. Ehlermann.

Inhalt: Dresdener Kunstausstellungen. Von H. A. Liebermann. II. Hoffmeister †; G. Lolling † — L. Bokelmann; J. E. Jacobsthal; B. Schmitz; M. Klinger; W. A. Bouguereau. — Kaiserpreis des Kaisers Wilhelm II — Die dritte Ausstellung der Vereinigung der „Elf“ in Berlin; Dusseldorfer Ausstellungen; Aquarellausstellung in Düsseldorf; Die Dritte internationale Kunstausstellung in Wien — Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin — Berichtigung. — Zeitschriften. — Inserate

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Im Verlag von **C. Boysen in Hamburg** ist erschienen u. durch alle Kunst- u. Buchhandlungen zu beziehen:
Wissenschaftliches Verzeichnis
der älteren Gemälde der
Galerie Weber in Hamburg
von Prof. Dr. K. Woermann.
Mit den Monogrammen der Künstler
in Faksimiledruck. 8^o. 240 S. Preis
4 Mark. [781]

Hamburg & Gans, Köln,
Malerfarben- und Malrequisitenfabrik
empfehlen ihre feinst präparierten
Öl-, Wasser-, Tempera- u. Emaillefarben
für Kunst- und dekorative Malerei.
Hohe Rabattsätze.

Soeben erschien:

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von
Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre,
1 Lichtdruckbild und zahlreichen
Textillustrationen.

Preis 5 M.

Ein fesselndes Bild einer großen modernen Künstlerseele entwirft der Verfasser, während der Meister selbst durch den reichen, köstlichen Bilderschmuck zu seinen Verehrern spricht. — Das kleine Werk ist eine schöne Festgabe für den vornehmen Kunstfreund.

Leipzig.

E. A. Seemann's Sept.-Cto.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbvereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Hengasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 19. 22. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncen-Expeditionen von Haasenstejn & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen.

Anton Springer hat auf dem kunstwissenschaftlichen Kongress in Wien im Jahre 1873 die Gründung einer Gesellschaft beantragt, welche die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichtes verwerten sollte, und der Wiener Kongress hat diesen Antrag zum Beschluss erhoben, indem er eine Kommission von drei Mitgliedern: *A. Springer, J. A. Crowe* und *C. v. Lützow* mit der Geschäftsführung betraute.

Inzwischen ist durch die rührige Thätigkeit anerkannter photographischer Verlagsanstalten dem damaligen Bedürfnis der Fachwissenschaft in so weitem Umfang entsprochen worden, dass es kaum mehr der Mitwirkung einer besonderen Gesellschaft bedurfte, um „die Herstellung eines Urkundenschatzes für die Kunstgeschichte“, wie Springer ihn wünschte, ins Werk zu setzen. Die getreue Wiedergabe der Originalzeichnungen, der Wandmalereien und Galeriebilder, auf die es damals abgesehen war, hat erstaunliche Fortschritte gemacht, ja die Faksimiledrucke auch farbiger Vorlagen, wie die Messbildaufnahmen großer Architekturwerke haben die Photographie im Dienste der Wissenschaft auf neue ungeahnte Weise verwertet.

Indes auch heute noch erscheint es ratsam, wemgleich in beschränkterem Maße, auf die Gründung eines Vereines zurück zu kommen, der die Veröffentlichung photographischer Aufnahmen gemäß den Bedürfnissen des kunstgeschichtlichen Lehrbetriebes und der vergleichenden Forschung in die Hand nehme.

Der Wirkungskreis der großen Verlagsanstalten von Alinari, Braun, Brogi, Bruckmann, Hanfstaengl, Lombardi, Naya und anderer hat noch immer gewisse Gegenden unberührt gelassen und kann sich schon aus Geschäftsrücksichten kaum überallhin ausdehnen, selbst wo noch Reihen wichtiger Denkmäler reichlichen Entgelt des nötigen Aufwandes verheißen. Nur bestimmte Aufträge und gemeinsame Nachfrage vermögen solche Geschäftshäuser zu neuen Unternehmungen zu veranlassen.

Noch immer giebt es, wie *Springer* hervorhob, Inedita genug, köstliche Werke, die bisher nicht reproduziert worden sind, auch schwerlich bei dem gegenwärtigen Stande des Betriebes so bald reproduziert werden, deren anschauliche Kenntnis jedoch dringendes Bedürfnis wäre. — Bei uns in Deutschland liegt die Veröffentlichung zuverlässiger photographischer Aufnahmen von genügender Größe überhaupt noch im Argen, schon weil der Absatz nicht die Kosten deckt. Zahlreiche Monumente unserer Vergangenheit an der Rheinstraße wie in niedersächsischen Gauen, in den Hansestädten wie in Süddeutschland und Österreich bleiben dem Deutschen wie dem Fremden fast unbekannt und harren noch einer sachgemäßen Wiedergabe mit Hilfe der Photographie. Wie viele für die Kunstgeschichte bedeutsame Überreste verfallen auch in anderen Ländern, wie z. B. in entlegenen kleinen Ortschaften Italiens, unauffhaltsam dem Untergang, ohne dass der Wissenschaft wenigstens ein getreues Abbild ihres heutigen Zustandes erhalten

würde. Nennen wir in Verbindung mit einem größten Künstlernamen, wie Lionardo da Vinci, nur das Abendmahl in Mailand und seine für die Rekonstruktion des halbzerstörten Originals so wichtigen Wiederholungen im Nachbargebiete, ja in London selbst das Ölbild der Royal Academy, das in Originalgröße von zeitgenössischer Hand eine unschätzbare Urkunde darstellt, — gewiss wünschenswerte Ergänzungen zu bisheriger Publikation.

In allen diesen Richtungen könnte eine Vereinigung von Fachgenossen und Kunstfreunden wegweisend, unterstützend oder selbständig eingreifend unzweifelhaftes Verdienst erwerben, indem sie die Mittel zur Förderung der gemeinsamen Anliegen zusammenbrächte und geeignete Kräfte in ihren Dienst nähme, entschlossen, systematisch vorzugehen und im eigenen Kreise wenigstens festen Absatz für gediegene Aufnahmen zu sichern.

Deshalb hat Professor *Schmarsow* den vorjährigen kunsthistorischen Kongress in Nürnberg veranlaßt, auf den ehemals in Wien gefassten Beschluss zur Gründung einer solchen Gesellschaft zurückzugreifen, und der Kongress hat zur Durchführung dieses Vorhabens einen neuen Ausschuss eingesetzt, der zur Wahrung aller berechtigten Interessen immer aus einem Professor der Kunstgeschichte an Universitäten, einem Lehrer an technischen Hochschulen oder Kunstakademien und einem Museumsbeamten bestehen soll. Weitere Mitglieder, sowie ein technischer und ein finanzieller Beirat, können von dieser Dreizahl kooptirt werden.

Unter Leitung dieses Ausschusses, in den Professor *Schmarsow* an der Universität Leipzig, Professor *v. Lützow* an der Kunstakademie in Wien und Konservator *Bayersdorfer* an der Pinakothek in München gewählt worden, will die Gesellschaft zur Ergänzung des Urkundenschatzes der Kunstgeschichte photographische Aufnahmen veranlassen und veröffentlichen.

Ihre Publikationen sind teils Jahrespublikationen, welche gegen den festen Jahresbeitrag allen Mitgliedern zugesandt werden, teils außerordentliche Publikationen, welche gegen einen ermäßigten Preis von den Mitgliedern erworben werden können.

Die Jahrespublikationen bringen in erster Linie Denkmäler anerkannten Wertes und allgemeiner Bedeutung; die außerordentlichen Publikationen wollen vorwiegend dem Bedürfnis der Einzelforschung dienen.

Der geschäftsführende Ausschuss bestimmt vorläufig den Jahresbeitrag der Mitglieder auf je

20 Mark = 25 Francs = 1 £ (engl.)

und wendet sich an alle Vertreter der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte im besonderen, wie an alle Erforscher und Freunde dieser Kunstperioden im allgemeinen, mit der Aufforderung, der Gesellschaft als Mitglieder beizutreten.

Anmeldungen sind an den unterzeichneten geschäftsführenden Ausschuss zu richten, die Zahlung der Beiträge nimmt *A. Weidmeyer*, Ausländische Buch- und Kunsthandlung in Leipzig, entgegen.

A. Bayersdorfer,

königl. Konservator der Alten Pinakothek
in München.

C. v. Lützow,

Professor an der techn. Hochschule und Bibliothekar
der Akademie in Wien.

A. Schmarsow,

Professor der Kunstgeschichte und Direktor des kunsthistorischen Instituts
der Universität in Leipzig.

Beim **Kunsthistorischen Museum der Universität Leipzig** ist eine Sammelstelle für photographische Aufnahmen wissenschaftlichen Wertes nach Werken mittelalterlicher und neuerer Kunst eingerichtet. Alle Fachgenossen oder sonstigen Liebhaber, die aus kunstgeschichtlichem Interesse, sei es auch nur in kleinem Format, photographiren, werden ersucht, ihre brauchbaren Ergebnisse dorthin zu stiften, damit sie sachgemäß katalogisirt und der Benutzung zugänglich gemacht werden. Ferner sind alle Verzeichnisse bereits vorhandener Aufnahmen von berufsmäßigen Photographen, besonders an kleineren und entlegenen Orten, daselbst willkommen, während das Institut seinerseits sich gern bereit erklärt, auf Anfragen zu wissenschaftlichen Zwecken Auskunft zu erteilen, ob ihm Aufnahmen nach betr. Denkmälern schon vorliegen oder wo solche nach Ausweis seiner Kataloge etwa erhältlich sind.

Au dieselbe Stelle wolle man auch Winke und Wünsche richten, die bei der Thätigkeit der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen Berücksichtigung beanspruchen, da hier eine Desideraten-Liste für den Verwaltungsausschuss der Gesellschaft geführt wird.

KORRESPONDENZ AUS VENEDIG.

Unter den mancherlei Verbesserungen und erheblichen Verschönerungen, welche der Bequemlichkeit des Galeriebesuchs zu Gute kommen und in die letzten Zeiten fallen, darf vor allem die Ausschmückung des neuen Assunta-Saales nicht unerwähnt bleiben: *Ludwig Passini* hat in edler Freigebigkeit für dieselbe gesorgt, indem er auf seine Kosten die Wände mit prächtvollem, hier gewirktem, grauem Damast schmücken ließ, durch welche schöne würdige Wandbekleidung Tizian's Assunta und Tintoretto's Meisterschöpfungen in neuem Glanze strahlen und die Farbenpracht sämtlicher Bilder von Bellini, Paolo Veronese etc. unendlich gehoben wird. — Auch einige neue Erwerbungen für die Galerie dürfen nicht unerwähnt bleiben: Tiepolo's Name hat so guten Klang, dass es gewiss von Wichtigkeit ist, wenn ein großes Bild dieses Meisters im verflorbenen Jahre seine Auferstehung gefeiert hat.

Vor zwei Jahren war ich in der Hauptkirche in Castelfranco-Veneto beschäftigt. Der Küster bot mir an, ein verstecktes Bild des *Tiepolo* zu zeigen. Er möge es nur immer bringen, antwortete ich etwas unläufig. Zu meinen Erstaunen schleppte der Mann eine riesig schwere Rolle auf den Schultern herbei und entrollte sie vor mir. Ein gegen 40' langer Fries entwickelte sich vor mir auf dem Fußboden. Ich erkannte zunächst absolut nichts, denn eine dicke Schimmelkruste bedeckte das ganze Bild. Nach Entfernung derselben mittelst eines kurzen Reissiglobens enthüllte sich vor meinen erstarrten Blicken ein wenn auch furchtbar zerschlundenes Prachtwerk des G. B. Tiepolo von unzweifelhafter Echtheit. Es stellt eines jener Pestbilder dar, die in Venedig so gern zum Lobe der Pestheiligen gemalt wurden. Im gegebenen Falle „Moses und das Wunder der ehernen Schlange in der Wüste“. Durch vergoldetes Ornament ist das Ganze in drei Teile getrennt, doch nur lose, denn keines der drei Bilder konnte entfernt werden, ohne Teile des daneben befindlichen mit herüberzunehmen. Auf der Rückseite der Leinwand entdeckte ich die Aufschrift S. Cosma alla Giudecca No. . . . Ich erkannte sofort, dass es eines der unzähligen Bilder sei, welche aus ihrer Kirche im Anfange des Jahrhunderts herausgerissen, nirgends Platz finden konnten und von den Regierungskommissären dann einer Anzahl Landgemeinden übergeben wurden zu eventueller Verwendung und „Aufbewahrung“. — Dieses arme Bild nun hat seit jener Zeit zerquetscht und halb verfault in einem Keller gelegen, der der Kirchenverwaltung unterstellt ist. (Andere liegen noch dort, zum Glück wertlosere Sachen!) — Bei den Kirchenvorständen, welche ich besuchte, war kein Verständnis zu finden für das Schicksal des Bildes, noch für das, was geschehen müsste. — Sie könnten es nicht aufstellen, weil zu groß, nicht restauriren lassen, weil sie mittellos seien, nicht verkaufen,

weil es der Regierung gehöre, ich möge aber über die Angelegenheit und das Bild schweigen.

Ich schwieg natürlich nicht. Com. Barozzi, der der hiesigen Galerie als Director vorsteht, hatte volles Verständnis für meine Mittheilungen; doch brauchte es ein Jahr, bis es ihm gelang, das Bild zu requiriren für die hiesige Galerie.

Viel wurde vorher hin- und hergeschrieben (das Bild war plötzlich für Castelfranco wertlos geworden!), bis dasselbe endlich hier war. Es ward gefüttert und Galerieinspektor Botti machte an einer einzigen Stelle eine Probe mit Farbenanfüllung der zahlreichen Quetschungen. Com. Barozzi hatte jedoch vergessen, das Dafürhalten der betreffenden Commission vorher einzuholen. Einige Mitglieder derselben, der Ansicht, dass man es mit einem in seltenster Weise unberührten Gemälde zu thun habe, nahmen voll Entrüstung ihre Entlassung und Botti musste die Restaurationsprobe entfernen. — In dem neuen Oberlichtsaale, in welchem alle neueren Bilder der Sammlung, von Tiepolo an, vereinigt wurden, fand nun der schöne „merkwürdig durch die seltene Gunst der Umstände erhaltene (!) Tiepolo“ seine endgültige Aufstellung.

Dem Eintretenden gegenüber nimmt er die ganze Breite des Saales ein. Die Brutalität der Menschen hat ihn vor der Brutalität der Bilderrestauratoren geschützt, als ein Opfer der Gleichgültigkeit früherer und späterer Behörden. — Com. Barozzi, dem einsichtsvollen Manne, gönnt man gerne das Verdienst, dieses Bild gerettet zu haben. Blätte nicht die Verbindung der einzelnen Teile des Frieses durch obengenanntes Ornament dem Zerschneiden im Wege gestanden, das Bild würde ganz gewiss das Schicksal vieler anderer Venezianischer Bilder gehabt haben, in einzelne Teile zerlegt und separat verkauft zu werden, und würde somit schon längst aus Castelfranco verschwunden sein. Zum Glück war es zu groß, um es verschwinden zu lassen.

Bewundern wir in genanntem Tiepolo ein wiedererstandenes Kunstwerk, welches unter den Lebenden niemand an seinem ursprünglichen Aufstellungsorte gesehen, so begegnen wir zwei weiteren Erwerbungen der Galerie, bei deren Betrachtung in anderer Weise das Bedauern über den Hingang aller irdischen Herrlichkeit und Macht Platz greift. Es sind das die zwei im langen Korridore aufgestellten Büsten von der Hand des großen *L. Bernini* und beide stellen den Kardinal Scipio Borghese dar, Bruder Paul's V. Sie bildeten vor dem Fall der Familie Borghese, jüngsten Datums, mit anderen Familienbüsten den Schmuck jenes prachtvollen Spiegelzimmers, mit den Blumen des Mario dei fiori, und hoben sich vor den reichen Marmorverkleidungen so vornehm ab. Warum die Regierung beide Büsten, die doch ein und denselben Mann darstellen, gerade hierher geschickt hat und der hiesigen Galerie zur Aufstellung übergab, das soll ganz besondere Gründe haben. Sie kosteten 1000 Frk.

Bei der ersten der beiden wundervollen Büsten hatte Bernini das Unglück, durch eine Ader im Marmor betrogen, der Büste das Oberhaupt herabzuschlagen. Er begann die Arbeit ein zweites Mal. So entstanden beide Büsten. — Wohin mögen die übrigen Büsten der unglücklichen Familie Borghese gekommen sein? Wenigstens diesen Kardinal hätte man doch in Rom lassen sollen. — Wie sehnt er sich nach seinem Prachtkabinett, hier schlecht und unbeachtet aufgestellt! — Dagegen ist ganz gut aufgestellt eine gleichzeitig von der Regierung der Galerie übergebene dritte Erwerbung aus Casa Borghese: ein ganz unbedeutendes Bild, ein Studienkopf eines Hei-

Manet's anschloss, ist er der Nährvater des Impressionismus im geistigen und materiellen Sinne gewesen. Als vermöglicher Mann hat er den Impressionisten die ersten Schritte in die Öffentlichkeit ermöglicht. Er mietete das Lokal für ihre ersten Ausstellungen und bezahlte die Anzeigen in den Zeitungen. Als dadurch den Impressionisten der Weg gebahnt worden war, zog er sich von dem Pariser Kunstleben in ländliche Einsamkeit zurück.

DENKMÄLER.

⊙ Zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin. In der Sitzung des deutschen Reichstages vom 14. März ist der Antrag der Budgetkommission, statt der in der Regie-



Sevres-Schale (Vincennes 1753); von VASSALLER.

ligen aus der „Schule der Caracci“; fast wertlos, kostete es, bis es in der Galerie hier war, der Regierung 1000 Frk.

Leider ist man mit den Umhängungen in hiesiger Galerie noch immer nicht ganz fertig und der noch nicht sehr alte Katalog sowie die Fremdenführer sind infolgedessen fast unbrauchbar geworden.

A. H.

NEKROLOGE.

Der französische Maler G. Caillotte ist Ende Februar in Gennevilliers bei Paris, wo er seit mehreren Jahren gelebt hatte, nachdem er die Malerei mit dem Gartenbau vertauscht, im Alter von 46 Jahren gestorben. Obwohl er sich in seinen Bildern mehr dem groben Naturalismus

ringsvorlage geforderten 8 Millionen M. nur 4 Millionen M. und als erste Rate davon 1100000 M. für das Denkmal Kaiser Wilhelm's I. zu bewilligen, gegen die Stimmen der Sozialdemokraten und der beiden Volksparteien angenommen worden. Es wird nun vom Bundesrat abhängen, ob er dem Beschluss des Reichstages zustimmen oder ob er eine andere Vorlage einbringen wird. Die Denkmalsangelegenheit ist also damit noch nicht zur Ruhe gekommen. Nur so viel steht fest, dass der Entwurf von R. Begas, an welchem auch von allen Parteien des Reichstages eine abfällige Kritik geübt worden ist, vielleicht mit geringen Veränderungen, zur Ausführung kommt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. Die Gesellschaft deutscher Aquarellisten, die im Gegensatz zu den Aquarellistenvereinen in London, Paris

und Wien nur zehn Mitglieder umfasst, hat am 7. März bei Amster & Ruthardt (Gebr. Meder) in Berlin ihre dritte Ausstellung veranstaltet. Von den zehn Mitgliedern haben sich aber nur sieben an der Ausstellung beteiligt, ein Zeichen, dass diese Art von Konventikelausstellungen selbst von ihren Begründern schon so kurze Zeit nach ihrer Entstehung nicht mehr die nötige Unterstützung findet, und jene sieben haben auch nur 32 Blätter zusammengebracht. Davon kommen zwölf allein auf den fleißigen *Hans Herrmann*, der hier bei weitem besser und charakteristischer vertreten ist, als in der Ausstellung der „Elf“. Hier zeigt er sich in Straßen- und Architekturbildern aus Berlin (Potsdamer Platz in Früh-

ling), aus Amsterdam, Rotterdam und anderen holländischen Städten und Stranddörfern nicht nur in der vollen Kraft seines eigenartigen Wesens, sondern auch auf der Suche nach noch größerer Freiheit und Breite des koloristischen Ausdrucks, nach noch feinerem Studium der Licht- und Luftbewegungen über dem Wasser und in seiner Nähe. Zu immer größerer Vielseitigkeit und Beweglichkeit der malerischen Darstellungsmittel entwickelt sich auch der Dresdener *Max Frits*, dessen vier Bilder oberbayerische Motive mit einer Kraft und einem Reichtum der Farbe behandeln, die den besten Stücken von Hans v. Bartels gleichkommen, der sich an dieser Ausstellung seines Vereins nicht beteiligt hat. Von den sechs Aquarellen *Ludwig Dettmann's* ist nur eines, ein Dorfweg, umsäumt von Bäumen, zwischen denen das Sonnenlicht seine Streifen über den Weg zieht, insofern bemerkenswert, als es zeigt, dass sich Dettmann unter Aufopferung seiner Individualität völlig in das Fahr-

wasser M. Liebermann's begeben hat. Er passt besser zu den „Elf“ als Hans Herrmann. Was *Noah Baither* in Dresden, *Arthur Kampf* in Düsseldorf, *Franz Skarbina* und *Julius Weigt* ausgestellt haben, ist teils so untergeordnete Skizzenware, teils die Wiederholung so oft behandelter Lichtprobleme, dass ihre Blätter zu besonderen Bemerkungen keine Veranlassung geben. Das Ganze macht den Eindruck einer Notausstellung, die nur davon zeugen soll, dass die vor drei Jahren mit einer gewissen Feierlichkeit begründete „Gesellschaft deutscher Aquarellisten“ noch nicht zu Grabe getragen worden ist.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

— Der 1885 begründete Verein für Original-Radierung zu Berlin, dessen Bestrebungen es zu verdanken ist, dass diese edle Kunst in Berlin wieder festen Boden gewonnen hat, hielt vor kurzem seine jährliche Generalversammlung ab. In ihr erstattete der Vorstand zunächst den Rechenschaftsbericht für 1893, erhielt von der Versammlung Decharge und wurde durch Zuruf auf weitere zwei Vereinsjahre einstimmig wiedergewählt. Er besteht gegenwärtig aus folgenden Herren: Professor G. Eilers Vorsitzender, Professor Skarbina dessen Stellvertreter; ferner: Professor J. Ehren-

traut, Geh. Oberregierungsrat Dr. M. Jordan, Professor C. Ludwig, Radierer Bernh. Mannfeld und Prof. Dr. A. Menzel. Der Vorstand hat gleich nach seiner Wiederwahl sich mit dem größten Eifer der ihm obliegenden Thätigkeit gewidmet und für das diesjährige Vereinsheft neben den namhaftesten bisherigen Mitarbeitern neue Kräfte gewonnen. Zu letzteren zählen der Maler Ismael Gentz und der Maler und Radierer H. Hirzel; außer diesen werden sich voraussichtlich noch an der Publikation mit Werken beteiligen: G. Eilers, W. Feldmann, Hans-Herrmann, Alb. Krüger, B. Mannfeld u. a. Es wäre zu wünschen, dass diese mit so vielem Eifer gepflogenen Bestrebungen auch beim kunstsinnigen Publikum die volle Würdigung und Unterstützung finden möchten, so dass der Verein durch Hinzutreten neuer Mitglieder von Jahr zu Jahr noch kräftiger und leistungsfähiger werden könnte. Anmeldungen nimmt der Geschäftsführer des Vereins, Herr Paul Bette, Berlin, Charlotten-



Portrait des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz.

straße 96, jederzeit entgegen.

Nachdem der Hauptvorstand der „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft“ von seinem letzten Sitz in Berlin über Dresden, welches ablehnte, nach Düsseldorf gelangte, wurde eine Generalversammlung einberufen, deren Endresultat nach langem Hin- und Herreden, ein recht überraschendes und trauriges war. Der Lokalvorstand erklärte in corpore resignieren zu müssen, wenn die Generalversammlung die Übernahme der Centralleitung in diesem Jahre beschließen sollte. Der Grund zu dieser Weigerung liegt wohl in der Hauptsache in dem — vom Vorstand stets betonten — unruhmlichen Zustande, in dem sich die Beziehungen unter der Künstlerschaft befinden. Andererseits ist es kaum ersichtlich, warum der Düsseldorfer Lokalvorstand sich deswegen

des guten Rechtes und der günstigen Gelegenheit, das Heft in die Hand zu bekommen, freiwillig entäußert hat. Es kann dies kaum anders als zu einem Vergleich zwischen der Initiative und frischen Energie Münchens und mangelnden Düsseldorf's führen, der nicht geeignet ist, die letztere, deren Ruf nach außen in den letzten Jahren nicht gewonnen hatte, in besseres Licht zu stellen. Es wäre der „Düsseldorfer Kunst“ etwas von dem Corpsgeist und „Schneid“ Münchens zu wünschen, welches sofort die Übernahme des Vorstandes beschloss, nachdem es so unerwarteterweise wiederum in die Lage versetzt wurde, die Führung unter den deutschen Kunststifften zu übernehmen. uu.

VERMISCHTES.

Kunsthistorisches Institut in Florenz. Anton Springer schrieb am 27. Oktober 1888, bei Gelegenheit eines Artikels von Professor *Schaarson* in der Nationalzeitung, in einem Briefe an den damals nach Florenz beurlaubten Verfechter dieser Idee: „Dass ich Ihrem Plan von ganzem Herzen zustimme, versteht sich von selbst. Namentlich freut es mich, dass Sie Florenz und nicht Rom zum Sitz des kunsthistorischen Instituts empfehlen. Wenn die Geldmittel nicht zu karg bemessen werden (vielleicht könnten sich an das Preussische Institut die anderen deutschen Staaten in ähnlicher Weise durch Stipendien anschließen, wie es bei der Zoologischen Station in Neapel der Fall ist), für die richtige Leitung gesorgt wird und die Aufnahme der ordentlichen Mitglieder an nicht zu leichte Bedingungen geknüpft wird, dann verspreche ich mir den besten Erfolg. An einer Fortbildungsschule hat es uns bisher schmächtig gemangelt, und ich weiß aus eigener Erfahrung, wie hart es ist, wenn man sich die richtige Methode gleichsam brockenweise erwerben muss. Hoffentlich findet Ihr Plan in Berlin Zustimmung, und bleiben Sie mit dem Institut in dauernder Verbindung. Wenn die Unternehmung schon im Gange, so könnte ich gleich einen Leipziger Stipendiaten dahin dirigieren. Mit besten Wünschen für das Gelingen des Planes

Ihr ergebener Springer.“

VOM KUNSTMARKT.

Die *Versteigerung der A. v. Liebermann'schen Gemäldesammlung in Berlin*, die am 12. März durch Herrn Lemperetz von der Firma J. M. Heberle in Köln vorgenommen worden ist, hat eine Gesamtsumme von etwa 250 000 M. ergeben. Die einzelnen Preise der Bilder, die zum großen Teil in die Hände von Kunsthändlern übergingen, scheinen nicht ganz den gehegten Erwartungen entsprechen zu haben. Am höchsten kam Munkacsy's „Besuch bei der Wöchnerin“ von 1879, der für 20 000 M. für die bayerische Staatsgalerie in München angekauft wurde. Desselben Künstlers Gemälde „Der Held des Dorfes“ erzielte 15 000 M., seine „Landschaft mit Wäucherinnen“ blieb für 5630 M. in den Händen des Herrn Lemperetz, der auch die dem Murillo zugeschriebene „Vision des heiligen Franziskus“ für 18 000 M. erstand. Von den übrigen Zuschlagspreisen sind noch bemerkenswert:

Weibliches Bildnis von F. Defregger (8000 M.); Karl V. bei Tizian von Carl Becker (7400 M.); Rückkehr vom Karneval von demselben (6900 M.); Männliches Porträt von L. Knaus (8500 M.); Weibliches Bildnis von demselben (7300 M.); Nach der Verurteilung von J. Geertz (6100 M.); Sommerlandschaft am Strande von 1855 von E. Hildebrandt (7000 M.); Winterlandschaft von 1856 von demselben (7000 M.); Landschaft bei Paris von 1854 von Ch. Boguet (5000 M.); Küstenlandschaft bei nahendem Sturm (1888 von A. Achenbach (2010 M.); Seckiste (1888) von demselben (3750 M.); In der Schenke von W. Brozik (4500 M.); Lieblingsplätzchen von J. Boldini (4750 M.); Brüder Kellermeister 1880 von E. Grützner (4650 M.); Idylle von L. Gérôme (4200 M.); Der Besuch in der Grabkapelle von E. Isabey (4300 M.); Vor dem Gewitter von F. Lenbach (3650 M.); Der Laucher von Löwith (2100 M.); Halt in der Steppe von A. Schreyer (9000 M.); Ländliche Unterhaltung von A. Seitz (6800 M.); Dolce far niente von Alvarez (2500 M.); Die Testamentseröffnung von J. Gallegos (6900 M.); In der Küche von M. Liebermann (2700 M.); Interessante Neugierig von v. Merode (3000 M.).

London. Auktion. Am 25. Januar wurde bei Christie unter großer Beteiligung eine kleine, aber sehr eigenartige Sammlung von chinesischen Kunstgegenständen verauktioniert, welche dem verstorbenen General Gordon, dem berühmten Verteidiger von Khartoum, gehört hatten. Es waren im ganzen nur 23 Nummern, welche meistens aus dem kaiserlichen Sommerpalast in Peking stammten und für die in einzelnen Fällen das Doppelte des üblichen Marktpreises gezahlt wurde. Eine Vase mit Deckel aus Bergkristall, mit durchbrochenen Drachenhaken, 5½ Zoll hoch, 10 £ (Harding). Eine Gruppe aus Bergkristall, einen Fakir an einer Quelle und Felsen darstellend, 7½ Zoll hoch, 13 £ 13 Sh.



Goldene Vase mit Emailleinmalerei; wahrscheinlich französische Arbeit.

(Welly). Eine Bergkristallvase und ein kleiner Becher mit Henkel, 8 £ 18 Sh. (Moore). Eine Dose aus Kristall, 7 £ 17 Sh. (Shepherd). Ein Teller aus dunkelgrünem Speckstein mit geschnittenem Baum und Inschrift, 7 Zoll im Durchmesser, 25 £ 4 Sh. (Stoner). Ein Räucherfass mit durchbrochenem Deckel, dunkelgrüner Speckstein, die Griffe mit Drachenköpfen und Reliefformen, 4½ Zoll hoch, 46 £ 4 Sh. (Mason). Ein bäumendes Pferd, hellgrüner Speckstein, 7 Zoll hoch, 22 £ (Gribble). Eine Platte aus hellgrünem Speckstein mit geschnittenem felsiger Landschaft, Häusern und Bäumen, 7¾ Zoll × 5 Zoll, 31 £ 10 Sh. (Welly). Eine flach gefornete Vase mit Deckel aus hellgrünem Speckstein, Elefantenköpfen, Drachen und Laubwerk in Relief, 10½ Zoll hoch, 90 £ (E. Benjamin). Eine Gruppe von 2 Figuren aus geschnittenem Holz, lackirt und verguldet, auf Ebenholzuntersatz, 12 £ 12 Sh. (E. Benjamin). Eine alchymische Cloisonné-Arbeit, ein Weirachfass in Tierform, chinesisches Kaisergold und Weiß, mit Inschrift: „Angefertigt unter der Regierung von Kien-lung“, etwa 1736, 40 £ 19 Sh. (E. Benjamin). Ein Paar doppelhalsige Cloisonné-Vasen dunkelblauer Grund, mit Metallgriffen und Drachenköpfen, 9½ Zoll hoch, 115 £ 10 Sh. (Gribble). Ein dreifüßiges Rändergefäß, Cloisonné, mit Deckel, dunkelblauer Grund, durchbrochener und getriebener Montierung, Kien-lung-Periode, 86 £ (Whitehead). Eine Vase, Cloisonné, mit verguldeten

Ringen montirt, Drachen und Laubwerk auf türkisfarbigem Grund, 12 Zoll hoch, Ming-Dynastie, 42 £ (Whitehead). Eine bronzene Glocke mit Basreliefs, der Griff von einer offenen Krone überragt, yuen-Ming-yuen-Periode, 9 £ (Harding). Zwei Vasen aus Bronze, die von einem Krieger in Rüstung getragen werden, 8 $\frac{1}{4}$ Zoll hoch, mit Inschrift: „Angefertigt unter der Regierung von Schuentik“, sechzehntes Jahrhundert, 28 £ 7 Sh. (Philpot). Ein eiförmiges dreifüßiges Bronzeräuchergeräth mit Deckel, Drachen und Ornamenten in Basreliefs, 14 £ 14 Sh. (Welby). Ein dreifüßiges Räuchergeräth aus chinesischem Porzellan, emaillirt mit Fischen und Blumen, roter Grund, Kien-ling-Dynastie, 27 £ 6 Sh. (Kitchen). Ein Paar japanische Vasen, emaillirt, Figuren in Medaillons, 14 £ 10 Sh. (Welby). Die obigen 23 Nummern brachten in der Auktion im ganzen 677 £.

Frankfurt a. M. Am 9. April gelangt im Auktionsaal für Kunstgegenstände durch *Rud. Bangel* die Sammlung der Frau Oberst Lilli Ament Wwe. in Bamberg zur Versteigerung. Dieselbe besteht aus den hervorragendsten Stücken von Elfenbein- und Holzschnitzereien, Dosen, Möbeln, Porzellan, Glas, Emailen, Miniaturen und Gemälden der bekannten Sammlung Buchner. Unter den kunstgewerblichen Gegenständen sind namentlich Schreinerarbeiten zu nennen. Nürnberger Renaissancemöbel, Marqueteriearbeiten des 18.

Jahrhunderts, Truhen und Kästen. Ein Prachtstück allerersten Ranges ist die Dose, deren Abbildung wir auf Seite 307 S bringen; dieselbe soll französischen Ursprungs sein. Besonders zu nennen ist eine große Reihe von Porzellanarbeiten, darunter die wundervolle Schale mit dem Zeichen von Vincennes 1753 und dem Monogramm Vasseurs, die wir auf S. 303 4 abbilden. Zum Schluss möchten wir noch auf die Sammlung von Gemälden aufmerksam machen, unter denen Bilder von Lukas Kranach dem älteren, eine Madonna von Hans Schöffelein, eine Wiederholung des Bildes von Tizian, Herzogin Kleonore Gonzaga, und zahlreiche Bilder unbekannter Meister zu erwähnen wären. Wir bringen auf S. 305 6 ein Bild, das der Überlieferung nach den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz darstellen soll. Der reich ausgestattete Katalog mit ausführlicher Beschreibung von E. H. von Berlepsch und Fr. Weysser ist soeben erschienen und wird von der Firma R. Bangel kostenfrei zur Verfügung gestellt.

Leipzig. Am 9. April und den folgenden Tagen wird von der Kunsthandlung von *C. G. Boerner* der Kunstschatz des im Februar 1891 in Florenz verstorbenen Herrn Karl Eduard von Liphart, und zwar die erste Abteilung, enthaltend Kupferstiche, Holzschnitte, Kupferwerke und alte Drucke, versteigert. Der soeben erschienene Katalog enthält 2209 Nummern und wird von der genannten Firma Interessenten kostenfrei zugesandt.

Kunstauktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Montag den 9. April 1894.

Kunstschatz des Herrn Karl Eduard v. Liphart,
ehemals in Florenz.

Kupferstiche und Radirungen alter Meister, darunter das
kostbare Werk des A. van Ostade.

Holzschnitte alter Meister.

Kupferwerke und kostbare alte Drucke.

Kataloge zu beziehen durch die

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig,
Nürnbergergasse 44.

Grosse Kunst-Auktion.

Die Antiquitäten- und Gemäldesammlung älterer Meister
der

Frau Oberst Lilli Ament Wwe. in Bamberg
wird

Montag den 9. April 1891 im Auktionsaal für Kunstsachen

Neue Mainzerstrasse 66 in Frankfurt a. M.

öffentlich versteigert.

Reich illustrirter Katalog CCCL. gratis und franko durch den
Auktionator Rudolf Bangel.

[802]



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschien:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seydlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Ab-
bildungen im Text.

Elegant gebunden M. 10.—

Die Zeitschriftleser werden erfreut sein, die Reihe geistvoller Aufsätze, durch die sie W. v. Seydlitz im vorletzten Jahrgang unseres Blattes mit Rembrandt's Kunstweise vertraut machte, jetzt in geschlossener Form, textlich und illustrativ vermehrt vorliegen zu sehen.

Das kleine Prachtwerk wird dazu beitragen, der gerade heute so vorbildlichen Individualität des Meisters verständnisreiche Verehrung zu wecken.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Radirungen.

Alphons. Th., Handelslandschaft.
Originalradirung. Drucke vor der
Schrift auf Chinapapier M. 5.—
(Druck in zwei Farben.)

Meyer-Basel, L. Th. Von oben.
Originalradirung. Drucke vor der Schrift
auf Chinapapier M. 2.— (2. Preis der
Radirungskonkurrenz.)

Liebermann, Max. Im Garten.
Radirung von *A. Knipfer*. Drucke vor
der Schrift auf Chinapapier M. 2.—

Liebermann, Max. Gerhard Hauptmann.
Heliogravüre, Drucke mit Fak-
simile auf Chinapapier M. 2.—

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunstaussstellung** wird am **Sonntag, den 13. Mai a. c. (Pfungsten)**, in den Räumen der **Kunsthalle** hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicherer Kunstwerken, zur Hebung derselben möglichst beizutragen.

Bestimmungen:

1. Die Dauer der Kunstaussstellung ist auf den Zeitraum von **Sonntag, den 13. Mal, bis Samstag, den 9. Juni inkl.** bestimmt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum **13. Mal d. J.** im Ausstellungsgebäude unter der Adresse: „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ abgeliefert werden. — Einsendungen nach jenem Termin werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
3. Kunstwerke, mit welchen unsere Ausstellungen bereits besichtigt worden, sowie solche Kunstwerke, welche in den der diesjährigen Ausstellung vorhergehenden drei Monaten in hiesiger Stadt öffentlich zur Anschauung gebracht worden sind, endlich Kopien vorhandener Werke werden nicht angenommen.
4. Die Ölgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte, unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht für diejenigen zur Ausstellung gesandten Objekte, welche seitens der Jury zur Ausstellung angenommen werden.
6. Mit dem Ankauf eines Kunstwerkes seitens des Kunstvereins geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Verein über und ist die Einsendung hierfür geeigneter Werke besonders erwünscht.
7. Verkäufe an Private werden durch das Bureau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die vom Kunstverein angekauften Bilder 6% seitens der Verkäufer erhält.
8. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum **3. Mai d. J.** erbeten. Dasselben haben schriftlich auf Formularen zu erfolgen, welche durch den Geschäftsführer des Vereins, Herrn *M. Saath*, Alexanderstraße 13, zu beziehen sind; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.
9. Eine vom Verwaltungsrat ernannte, aus Künstlern bestehende Kommission entscheidet über die Annahme.
10. Vor Schluss der Ausstellung darf kein eingeliefertes Kunstwerk ohne Genehmigung des Kunstvereins zurückgenommen werden.

Düsseldorf, den 15. März 1891.

Der Verwaltungsrat.

[1891]

I. A.: A. Bagel.

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Inhalt: Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. — Korrespondenz aus Venedig. — G. Caillebotte †. — Zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin. — Ausstellung der Gesellschaft Deutscher Aquarellisten. — Verein für Originalabdrücke zu Berlin; Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft. — Kunsthistorisches Institut in Florenz. — Versteigerung der A. v. Liebermann'schen Gemaldesammlung in Berlin; Kunstauktion bei Christie in London; Versteigerung der Sammlung Ament in Frankfurt a. M.; Kupferstichauktion in Leipzig. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Im Verlag von **C. Boysen** in **Hamburg** ist erschienen u. durch alle Kunst- u. Buchhandlungen zu beziehen:
Wissenschaftliches Verzeichnis
der älteren Gemälde der
Galerie Weber in Hamburg
von Prof. Dr. K. Woermann.
Mit den Monogrammen der Künstler
in Faksimiledruck. S. 240 S. Preis
4 Mark. [781]

Hamburg & Gans, Köln,
Malerfarben- und Malrequisitenfabrik
empfehlen ihre feinst präparirten
Öl-, Wasser-, Tempera- u. Emaillefarben
für Kunst- und dekorative Malerei.
Hohe Rabattsätze.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Skizzen bürgerlicher Wohnhäuser

in
Aufbau und Grundriss
von

Erdmann Hartig,

Architekt und Lehrer an der allgemeinen Gewerbeschule und der Baugewerkschule in Hamburg.

I. Reihe: Blatt 1—50.

gr. 8^o. broch. /d. 2.50.

Wohnhäuser für eine Familie.

Dies Skizzenbuch ist zunächst für Schüler bestimmt als Anleitung zum Skizziren von Bauplänen; es wird aber auch dem praktischen Baumeister wegen der zahlreichen, darin niedergelegten Baugedanken nicht unwillkommen sein.

Um die Einführung zu erleichtern, wird bei Bestellung von 20 Exemplaren der Preis auf 2 M. ermässigt. Bei einer geringeren Anzahl kann dieser Schülerpreis nicht gewährt werden.

Ölgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Böttner's Restaurator Phibus.
In den einzeln Gemälden vorzüglich
restaurirt.
Schmitke & Comp. Düsseldorf

„Da ist ein Lager eines deutschen Bundesheeres, von einer Wagenburg umgeben, wo ein Kaiser vor einem großen Gezelte, von dem der Reichsadler weht, Depeschen entgegennimmt; umher kleinere Zelte mit den Bannern von Württemberg, Erbach etc.“ Bei seiner weiteren Untersuchung ist es Harzen auch eingefallen, dass dieser „Kaiser“ wohl einen Namen haben, und vor allem das Vorhandensein der Württembergischen und Erbach'schen Banner eine bestimmte Bedeutung haben müsse. Er suchte hiertüber in der „Burgundischen Historie“ (Stralburg 1477) Näheres und fand die Stelle:

Bisz d. Keyser fur unsz kam
mit großer macht als zymlich ist
und sein leger do genam
im wagonburg mit spehem lyst.

Hieraus erkannte er, dass die vorliegende Zeichnung des Hansbuches nichts anderes darstellen könne, als Kaiser Friedrich III. im Lager vor Neuß (unsz) anlässlich der Neußer Fehde vom Juli 1474 bis Juni 1475. Er legte auf diese Entdeckung keinen besonderen Wert, denn er fürchtete, mit der näheren Konstatierung dieser Thatsache seine eigene Meinung, dass die Zeichnungen des Hansbuches ungefähr 1450 bis 1460 entstanden seien, zu widerlegen.

Ungeachtet dessen ist es höchst wahrscheinlich, dass einzelne Zeichnungen des Hansbuches viel früher, e. 1450—1460 entstanden sind, aber einige andere — und unter diesen das erwähnte Lager mit der Wagenburg — können nur 1474—1475 entstanden sein. Harzen bestätigt dies selbst mit den Worten (S. 18): Diese Zeichnung des Hansbuches „scheint den geschichtlichen Moment darzustellen, wo der Kaiser, in seiner Wagenburg verschanzt, die Belagerung beobachtet und unterlandend abwartet; eine Darstellung so ganz aus dem Leben gegriffen, dass man annehmen darf, der Künstler, der neben dem kaiserlichen Zelt die vaterländischen Banner wehen lässt, habe sich als Augenzeuge im Lager anwesend befunden“. Und wieder findet er eine Stelle in dem Chronisten, welche auch das Vorhandensein der württembergischen Banner erklärt, für welche Thatsache sich in der ganzen Geschichte des 15. Jahrhunderts ein anderer historischer Moment nicht bietet. Sie lautet:

Vo Würtberg groff oberhart
Auch do selbs zur linken syten
dem Keyser noch gelegert wert
fürstlichen stadt zu allen zyten.

Es ist kein Zweifel, wir haben da eine Scene aus dem kaiserlichen Lager vor Neuß vor uns, denn neben dem Kaiser steht ein junger, bartloser, vielleicht

14—15-jähriger Knabe in kriegerischer Rüstung, kein anderer als „das jung Blut Österreichs“, der spätere Kaiser Maximilian, der seinen kaiserlichen Vater, wie mündlich bekannt, auf diesem seinem Zuge nach Augsburg, Neuß, Trier, Köln begleitete.

Damit ist eine ganz bestimmte, unanfechtbare Datirung für die Entstehung eines Theiles der Zeichnungen, und zwar der letzten, spätesten, des Nürnberger Hansbuches gewonnen, denn diese Lager scene vor Neuß kann nur von einem Augenzeugen im Jahre 1474—1475 gezeichnet sein.

Wie verhält sich nun dem gegenüber der alte Hans Holbein? — Direktor Lippmann selbst sagt, er sei im Jahre 1460 geboren. Woltmann in seiner „Geschichte der Malerei“ (II, 116) sagt: „Vermuthlich um 1460 oder etwas später geboren, wie sich aus seinem Aussehen in datirten Bildnissen entnehmen lässt.“ Also immerhin eher später als früher, unmöglich aber war er in der Lage, als 14- oder 15-jähriger Knabe die Zeichnungen des Hansbuches im kaiserlichen Lager zu zeichnen.

Über Jugendarbeiten Hans Holbein's des älteren haben wir aber nicht einmal eine Vermutung; die frühesten Arbeiten, die wir von ihm kennen, sind die um 20 Jahre später entstandenen, 1493 datirten Flügelbilder aus der Abtei Weingarten, die sich gegenwärtig im Augsburger Dome befinden.

Wenn demnach Hans Holbein der ältere der Zeichner des Nürnberger Hansbuches und der Stecher der 59 Kupferstiche des Amsterdamer Kabinetts sein soll, so hätten wir allerdings in dieser geheimnisvollen Handschrift eine der merkwürdigsten Jugendarbeiten eines alten Meisters vor uns, denn das Lager des Kaisers vor Neuß müsste er im Alter von 15 Jahren, und einen großen Teil der übrigen, gewiss um 10 oder 15 Jahre älteren Zeichnungen in den Windeln gemacht haben.

HISTORICUS.

BÜCHERSCHAU.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 13. Die Stadt Erfurt und der Erfurter Landkreis. Bearbeitet von Dr. H. *Erberm von Tritton*. Halle a. S., O. Hendel. 1890. 112 S. Mk. 12.— Heft 14. Der Kreis **Oschersleben**. Bearbeitet von Dr. *Gustav Schmidt*. Ebdl. 1891. 240 S. M. 10.—

Die Historische Kommission der Provinz Sachsen hat nicht, wie es anderwärts geschehen, die Inventarisirung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler insgesamt einer einzigen Persönlichkeit übertragen, sondern die Bearbeitung der einzelnen Kreise verteilt und zwar vorzugsweise an solche Herren, welche als besonders vertraut mit der jedesmaligen Ortsgeschichte und Ortskunde galten. Der technische und kunstgeschichtliche Teil hat hierdurch wiederholt Schaden

gelitten, auch weichen die einzelnen Hefte in der systematischen Behandlung zu sehr von einander ab, von rein historischen Standpunkt aber hat dieses Vorgehen manches für sich. So darf bei den oben genannten beiden Heften das Verfahren im gewissen Sinne als gelungen bezeichnet werden. Der Oberregierungsrat Freiberg von Tettau und der Gymnasialdirektor Dr. Schmidt sind beide als tüchtige Forscher bekannt und haben beide hier ihren Ruf vollumfänglich bewährt. — Die große Bedeutung, welche Erfurt seit dem frühen Mittelalter besessen hat, spiegelt sich in der Zahl und Schönheit seiner Bauten wieder und kommt in Tettau's Schrift schön zur Geltung. Leider hat sich aber der Verfasser bestimmen lassen, seine Darstellung mit dem Übergang der Selbständigkeit der Stadt im 17. Jahrhundert abzubrechen, so dass die Barock- und Rokokozeit vollkommen vernachlässigt wird (vgl. z. B. S. 212 und 313); es lässt sich dies keinesfalls rechtfertigen und unbedingt sollte darauf gesehen werden, die hierher gehörigen Denkmäler nachträglich zu berücksichtigen. Von anderen Einwendungen will ich hier absehen und nur die Unzulänglichkeit der Abbildungen hervorheben, welche häufig zwecklos und unbrauchbar sind (vgl. den verzeichneten Turm S. 169, ferner S. 29, 89, 283 u. s. w.). Es ist lebhaft zu beklagen, dass Tettau nicht von einem stilkundigen, sachverständigen Architekten unterstützt wurde. Seine höchst geliebte, wertvolle Arbeit hätte wohl ein besseres Schicksal verdient. Besondere Anerkennung verdient die übersichtliche Anordnung und Gruppierung des Stoffs, der ein klar durchdachtes System zu Grunde liegt und die vielleicht bei etwas anderer typographischer Anordnung noch klarer zur Geltung gelangt wäre. — Das 14. Heft behandelt den Kreis Oescherleben. Als seine Bearbeitung dem Gymnasialdirektor Dr. Gustav Schmidt übertragen wurde, machte dieser zur Bedingung, dass es ihm gestattet würde, ausführlicher auf die Geschichte der einzelnen Ortschaften einzugehen, als es sonst zu geschehen pflege. Die Bedingung wurde genehmigt, und Gustav Schmidt machte sich nun mit dem ihm eigenen Arbeitseifer an die Durchforschung der Archive, der Kirchenbücher und alles nur zugänglichen gedruckten Materials. Er führte danach seinen Plan durch, schilderte also historisch die Entwicklung der einzelnen Städte, Klöster und Dörfer und besorgte ferner auch die Aufnahme und Beschreibung der Grabsteine, Epitaphien, Kirchengefäße und zu dem Teil auch der Glocken. Die übrigen Teile des Textes dagegen rühren von den Herren Baupinspektor A. D. Gustav Sommer und Dr. Brinkmann her, welche zu gleicher Zeit die Abbildungen lieferten. Nach der verschiedenen Verfasserschaft hat die Würdigung des Buches zu erfolgen: das, was Gustav Schmidt bietet, ist durchgängig solide, zuverlässig, eingehend, erschöpfend; im übrigen gilt das, was ich neulich in diesen Blättern über das von Gustav Sommer bearbeitete zehnte Heft (Kreis Calbe) zu meinem Bedauern urteilen musste. Der Tod, der Gustav Schmidt im Januar 1892 ereilte, hat der Provinz Sachsen einen schweren Verlust bereitet; eine hervorragende, mit reicher Sachkunde ausgestattete Arbeitskraft ist in ihm dahingegangen. Für seine Sorgfalt will ich zwei Kleinigkeiten als Belege anführen. Während in den übrigen Heften der Provinz Sachsen und in einer Reihe anderer Inventare meist die Inschrift anno domini in der alten Abkürzung mit anno dñi fälschlich wiedergegeben wird, druckt er durchgehends die einzig richtige Lesart an. Wichtiger ist der Umstand, dass er zuerst unter seinen sächsischen Mitarbeitern auf die Goldschmiedezichen geachtet hat. Zwar thut er es nicht regelmäßig, und nur die Halberstädter Wolfsangel scheint er gekannt zu haben (S. 95,

96, 96 und 182). Aber ich hoffe, dass seine Nachfolger den von ihm gegebenen Wink im Auge behalten und künftig alle nur ermittelbaren Goldschmiede- und Zinggieberstempel vermerken werden. Es ist gerade ein wesentlicher Zweck der Inventarisierung, festzustellen, an welchen Orten und in welchem Umfange man künstlerisch und kunstgewerblich thätig gewesen ist. Nicht dringend genug kann den Inventarisatoren das leider nicht fehlerfreie, aber vorläufig nützlichere Buch von M. Rosenberg, „Der Goldschmiede Merkezeichen“, empfohlen werden. Weiter rechne ich es Gustav Schmidt zum Verdienste an, dass er, im Widerspruch zu der Ansicht des Herrn Gustav Sommer, darauf gedrungen hat, dass die Zahl der Abbildungen wesentlich vermehrt würde. Leider hat ein Unerbittlicher bei der Beschaffung eines zweiten Zeichners und bei der Anfertigung der Photographieen gewaltet. Neben besser gelungenen Abbildungen finden sich manche, die nicht genügen, einzelne sogar, die lieber ungedruckt geblieben wären und nur irreführend wirken (z. B. S. 59). Noch ungünstiger muss ich mich, wie schon oben kurz angedeutet, über die technische Beschreibung und die stilistische Würdigung der einzelnen Baudenkmäler äußern. Nur die romanischen Bauten (Gröningen, Hlaernerlehen, Huysburg) finden die gebührende Beachtung, alles übrige aber scheint ihm quantitativ nebensächlich gewesen zu sein. So hätte man gern Näheres über die Bauernhäuser des 17. Jahrhunderts (S. 69) gehört; in einer Zeit, in welcher gerade die alten charakteristischen Privathäuser, vornehmlich auf dem Lande, so sehr der Zerstörungswut aufstrebender Großmannssucht zum Opfer fallen, sollte man ganz besonders danach trachten, die noch vorhandenen Reste genau zu beschreiben und wenigstens im Bilde festzuhalten; in anderen Provinzen erfüllt man auch mit Freuden diese alte und selbstverständliche Forderung der Wissenschaft! Aber selbst öffentliche Bauten, die nicht gerade romanisch sind, finden vor Herrn Sommer wiederholt keine Gnade, und werden doch einer Schilderung nicht für wert erachtet (vgl. S. 49, 189, 190, 193, 204, 222). Sehr merkwürdig ist der Gegensatz zwischen der am Schluss des Bandes gegebenen „Kunsthistorischen Übersicht“ (S. 233) und dem eigentlichen beschreibenden Texte (S. 170 ff.) betreffend die Neindorfer Kirche. Dem Heber gar keine Inventarisierung, als eine solche, die so von vorgefassten Meinungen ausgeht und so wenig von Sachkunde unterstützt wird! Es ist bedauerlich, mit diesem Missklang die Besprechung schließen zu müssen. Hätte dem verewigten Gustav Schmidt ein tüchtiger Architekt oder ein zeichnerisch geschulter Kunsthistoriker zur Seite gestanden, eine wie nützlichere vortreffliche Arbeit wäre dann gezeitigt worden! Immerhin bietet das Buch soviel des Guten und so viel Neues, dass es vom provinzial-geschichtlichen Standpunkt aus eine willkommene und wichtige Veröffentlichung genannt werden kann. Ein Register, welches man schmerzlich vermisst, und welches Schmidt nach seiner ganzen Denkweise sicherlich gern beigelegt hätte, ist wohl nur aus Mangel an Geldmitteln fortgelassen worden, und das legt es mir nahe, den maßgebenden Kreis der Sachsen den unmaßgeblichen Vorschlag zu machen, nach dem Vorbild der Rheinprovinz und Westfalens die jeweiligen Kreisstände zur Organe einer Druckunterstützung zu bewegen zu suchen. Es würden dann mehr Abbildungen geliefert und der Preis niedriger angesetzt werden können. Gute Anschaulichkeit und weite Verbreitung sind zwei Wünsche, die man vor anderen jedem sorgsam gearbeiteten Inventar gern auf den Weg giebt.

NEUE KUNSTBLÄTTER.

Der Kupferstecher *J. Kohlschein* in Düsseldorf ist von Kennern der Grabsteinkarbeiten allgemein als vorzüglicher Meister auf diesem Kunstgebiete anerkannt und dessen Stiche: Die Hochzeit in Kana nach P. Veronese, die hl. Cecilia nach Raffael, sowie die heil. Nacht nach Correggio sind als geliebte Arbeiten seiner Hand bekannt und geschätzt. Nun ist ein neues Werk erschienen, das der Künstler Raffael nachgeschaffen hat und das als Meisterwerk angenommen werden muss. In Piacenza entstand 1515 Raffael's berühmtes Werk in der Kirche des hl. Sixtus, die Madonna, die das Christkind über Wolken tragend, von den Heiligen Sixtus und Barbara verehrt umgeben ist. Bis zum Jahre 1753 blieb das Gemälde an derselben Stelle, kein Kupferstecher ahmte es nach. Nun erwarb es August III. und übertrug das Bild nach Dresden, wo es als schätzbarstes Gemälde im Museum aufgestellt wurde. Tausende von Kunstfreunden kamen in der Folge der Jahre dahin, das Bild zu bewundern und es als schönstes Werk der Welt zu feiern. Dabei entstand bei den besten Kupferstechern der Wunsch, das Bild mit ihrer Kunst zu übertragen. F. Müller, Desnoyers, Moritz Steina, J. Koller, E. Mandel u. a. machten sich damit berühmt. Jetzt trat Jos. Kohlschein hinzu, indem er, die genannten Künstler nachahmend, dasselbe Bild Raffael's im Stiche nachbildete; er erreichte nicht allein die genannten Künstler, sondern er verstand es, sie zu überfliegen. Der Charakter im Ausdruck der Gesichtszüge der Madonna und des göttlichen Kindes, der beiden Heiligen und der Engelknaht ist den Originalen des Gemäldes trefflich nachgebildet und besonders die leuchtenden Züge der Madonna und des Engels, die Übergänge vom Gesichte zu den transparent gehaltenen Gewändern, die Thätigkeit der beiden Heiligen, alles ist vom Kupferstecher dem Originalgemälde täuschend getreu nachgegeben, und man wird diese treue Nachbildung, trotz der fehlenden Farben, unübertrefflich nennen und diesen neuen Stich des Gemäldes für den besten aller vorhandenen ansehen.

WENSELEY

NEKROLOGE.

Der *Geschichts-, Genre- und Biblisauher Prof. Karl von Blaus*, der Vater der Maler Eugen und Julius Blaus, ist am 18. März zu Wien im 79. Lebensjahre gestorben.

Der *Geschichtsmaler Professor Adolf Schardt*, der Schöpfer der Wandgemälde im Isabellensale des Gürzenich in Köln, ist am 18. März zu Düsseldorf im 69. Lebensjahre gestorben.

DENKMÄLER.

Denkmälerchronik. Das Komitee zur Errichtung eines Denkmals für den geistlichen Liederdichter und Prälaten *Georg* in Stuttgart hat den Entwurf des Professors *Donndorf* angenommen und die Anlage hinter der Schlosskapelle als Standort des Denkmals gewählt. — Das Professorenkollegium der Münchener Kunstakademie als Jury über die Entwürfe zu einem *Kolumbus-Denkmal* für *Bremen* hat den ersten Preis dem Münchener Kunstakademiker, Bildhauer *Ludwig Habrich* aus Darmstadt zuerkannt, dem auch die Ausführung des Entwurfes übertragen wird. — In *Gera* ist am 22. März ein Reiterdenkmal Kaiser Wilhelm's I. enthüllt worden, das nach dem Modelle des Professors *G. Eberlein* in Berlin von der Akt.-Ges. Schäffer & Walcker dargestellt in Bronze gegossen worden ist.

— tt. *Staufburg i. Els.* Dem 1841 geborenen Elsässer Tondichter *Viktor Nessler* wird ein öffentliches Denkmal errichtet werden. Dazu hat der Bildhauer *Marzoff* den Entwurf zu einer auf einem Postamente aufzustellenden Kolossalbüste geliefert. Derzeit ist die Modellskizze der Nessler-Büste im Lokale des Kunstvereins ausgestellt und wird vom Denkmalkomitee als gelungen bezeichnet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

• Die *Angelegenheit des Erweiterungsbaues der königlichen Museen in Berlin* ist in der Sitzung des preussischen Abgeordnetenhauses vom 27. Februar bei der zweiten Etatsberatung zur Sprache gekommen. Es waren 180 000 M. zum Neubau eines Dienstgebäudes für das Hauptsteueramt für inländische Gegenstände gefordert worden, das sich zur Zeit auf dem Terrain des alten Packhofes befindet, das für spätere Museumszwecke freigelegt werden soll. Ein Teil der Redner trat gegen, ein anderer Teil für die Bewilligung der Position ein, wobei übrigens von allen Rednern die Notwendigkeit des Erweiterungsbaues anerkannt wurde. Die Gegner beriefen sich nur auf die allgemeine schlechte Finanzlage des Staates und auf den Umstand, dass ein Plan für die Neubauten noch nicht feststehe. Die Forderung wurde mit schwacher Mehrheit abgelehnt. Dagegen stimmten die Konservativen (unter dem Eindruck des deutsch-russischen Handelsvertrages) und die Hälfte des Centrums und der Freikonservativen.

• Die *Sammlung der antiken Skulpturen im Berliner Museum* ist, wie wir der „Post“ entnehmen, vor kurzem durch ein hervorragendes Werk der attischen Schule bereichert worden, eine etwas überlebensgroße weibliche bekleidete Figur aus pentelischem Marmor. Sie ist leider nicht ganz vollständig erhalten (der Kopf und beide Arme fehlen, der linke auf einer Schildkröte ruhende Fuß ist ergänzt), aber trotzdem ein Museumsstück ersten Ranges, wie es gleichartig keine andere Sammlung besitzt. Der Direktor der Skulpturenabteilung, Geh. Rat Kekulé, hat in einem kürzlich erschienenen Prachtwerk („Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren“, Berlin bei W. Spemann), das in vier von der Reichsdruckerei ausgeführten Lichtdrucktafeln Abbildungen der Figur von verschiedenen Seiten bringt, die künstlerische und wissenschaftliche Bedeutung der Statue dargelegt. Nach seinen Ausführungen stellt sie Aphrodite vor, die sich links auf ein altertümliches Idol stützte, einen Apfel und eine Taube in den vorgestreckten Händen hielt und den linken Fuß auf eine Gans aufsetzte. Der große Wert der Statue liegt darin, dass sie, wie der Titel der genannten Schrift schon andeutet, ein griechisches Originalwerk aus derselben Zeit und Werkstatt, aus der die Giebelfiguren des Parthenon stammen, und zwar die einzige aus dem Altertum erhaltene Einzelstatue dieser Kunst ist und dass sie als solche von ungleich feinerer und vollenderer Durchbildung ist als die berühmte Gruppe der sog. Thauschwester, mit der sie im Stil die größte Ähnlichkeit hat.

A. R. Die *XIV. Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin*, die am 11. März in den drei Ausstellungsräumen des Akademiegebäudes eröffnet worden ist, steht, obwohl sie sehr reich besetzt ist, erhablich hinter ihren letzten Vorgängerinnen zurück. Wenn man von der, wie gewöhnlich, sehr großen Zahl von Blumen- und Fruchtstücken und Stillleben jeglicher Art absieht, in denen sich die koloristische Virtuosität der Damen von ihrer besten Seite und zum Teil auch in glänzenden Leistungen zeigt,

kommen nur sehr wenige Bilder ernsthaft in Betracht: in erster Linie ein Gemälde mit zwei lebensgroßen Figuren, Christus, der einen reuigen Sünder zu sich emporbitt, eine gediegene Arbeit von kräftiger, breiter Malerei und energischer Charakteristik, von Gräfin *Marie Kalkreuth* in München, die auch mit einem geistvollen Damenbildnis vertreten ist, dann eine italienische Landschaft mit einem Steineichenwäldchen von *Laise Begus-Parmentier*, eine Ansicht des Altmarkts zu Dresden nach einem Regenschauer im Frühling von *Bertha Schrader* in Dresden, ein Blick von der Stadtmauer von Wisby auf den ruhigen Meeresspiegel von *Liska Schröder*, zwei schweizerische Landschaften von *Marie von Koudell* und ein geschmackvoll polychromirter Mädchenkopf in Gips von *H. Geiger-Spiegel*. Im übrigen, besonders im Bildnis und im Genre, macht sich nicht bloß die Mittelmäßigkeit, sondern, was schlimmer ist, ein unzulänglicher Dilettantismus so erschreckend breit, dass man nach dieser Ausstellung genötigt wird, die frohen Hoffnungen, zu denen uns die vier oder fünf letzten Ausstellungen des Vereins berechtigt hatten, wieder herabzustimmen. Vielleicht hat aber auch die Not, die viele malende Damen zwingt, auf höhere Aufgaben zu verzichten und leicht verkäufliche Arbeiten eilig zu produziren, die Hauptschuld an der wenig günstigen Physiognomie der XIV. Ausstellung, wozu noch einige andere, mehr zufällige Umstände hinzukommen. Einige der hervorragenden unserer Künstlerinnen haben sich an der Ausstellung gar nicht beteiligt, vielleicht weil sie und andere, die schwach vertreten sind, ihre besten Trümpfe für die große Ausstellung sparen wollen. Auch ist in jüngster Zeit durch eine beträchtliche Zahl neu begründeter Privatmaler- und Kunstlerproletariat großgezogen worden, das sich mit seinen unreifen Erzeugnissen natürlich zu jeder Ausstellung drängt und sich auch auf der des Vereins der Künstlerinnen in seiner ganzen Blöße zeigt. Von den Blumen- und Stilllebenmalerinnen sind, wie noch erwähnt werden mag, *Elise Hellinger*, *Marie Thun*, *Clara Lobodan*, *Anna Peters* (Stuttgart), *Clara Hoppenrath*, *Anna Kempf* und *Katharina Klein* besonders gut vertreten.

* Die *Berliner Gemäldegaleri* ist, wie wir dem neuesten Hefte des „Jahrbuchs der königlich preussischen Kunstsammlungen“ entnehmen, durch ein jetzt erst in Kraft getretenes Vermächtnis der 1877 verstorbenen Gattin des Regierungsrates von Ulrich in den Besitz von zwölf Gemälden aus der deutschen und niederländischen Schule gekommen. Darunter befinden sich zwei Bildnisse von C. Netscher, eine Walddlandschaft mit Vieh von Dirk van Bergen, das Bildnis der Königin Henriette von England von Peter Lely, ein Alchymist von Thomas Wyck und eine Wachtstube von M. Stoop. Die anderen Bilder sind von unbekanntem Künstler. — Für das Kupferstichkabinett sind zwei Zeichnungen von Rubens angekauft worden: eine sitzende junge Frau, eine in schwarzer und roter Kreide gezeichnete, weiß gehöhte Studie zum Liebesgarten, und drei Kinder mit einem Lamm spielend, eine in gleicher Technik ausgeführte Studie zur Ruhe auf der Flucht.

Berlin. Auf der diesjährigen Großen Kunstausstellung wird auch die Architektur, die zumeist etwas stiefmütterlich behandelt wurde, mehr in den Vordergrund treten. Die Ausstellungskommission hat nämlich beschlossen, der Vereinigung Berliner Architekten (Vorsitzender Baurat v. d. Hude) einen großen, in der Mittelaxe gelegenen Saal zur Verfügung zu stellen. Die Architekten haben freie Hand und gedenken dort ein gefälliges Bild ihres Könnens zu entfallen. Von Grundrissen und ähnlichen fachmännischen Beigaben soll völlig Abstand genommen und die Architektur

in einer mehr volk-tümlichen, anmutenden Weise vorgeführt werden. Es wird damit in den Reihen der Bildersäle zugleich eine wohlthuernde Unterbrechung geschaffen. Noch mehr soll nach dieser Richtung das Kunstgewerbe wirken, welches zum erstenmal in bestimmten Grenzen zugezogen wird, nämlich so weit es in Erfindung und Ausführung einen künstlerischen Charakter trägt. Das Kunstgewerbe wird aber nicht gesondert auftreten, sondern soll im Verein mit den Kunstwerken mitthelfen, um einer Reihe von Sälen ein mehr intimes, reizvolles und an Abwechslung reiches Bild zu verleihen. Es wird allerdings schwer halten, die gar zu hohen Räume des Eisenpalastes in trauliche Gemächer umzuwandeln. Auch diesmal werden dem Vernehmen nach einige Sonderausstellungen vorbereitet, in denen hervorragende Künstler sich mit einer Zahl von Werken präsentieren. So sind dem Karlsruher Landschafts- und Genre-ualer Friedrich Kallmorgen zwei Kojen zugewiesen, und weiterhin ist zunächst eine größere Ausstellung von Werken des polnischen, in Berlin ansässigen Jagdmalers Julian Falat ins Auge gefasst. (Nat.-Zeitg.)

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Verein für Geschichte der bildenden Künste in Breslau.

In der ersten diesjährigen Vortragsversammlung (am 11. Januar) legte zunächst der Provinzialkonservator der schlesischen Kunstdenkmäler, Landbauinspektor *Lutsch*, einige Proben der photographischen Aufnahmen vor, welche von der königl. Messbildanstalt in Berlin nach Breslauer Bauwerken in mustergültiger Weise hergestellt worden sind. Er machte weiter darauf aufmerksam, dass Bestellungen auf diese Blätter im Museum der bildenden Künste erfolgen können. Nummehr ergriff der Geheime Medizinalrat Professor Dr. *Hasse* das Wort zu seinem als „Kunstkritische Gänge“ angekündigten Vortrage. Er lenkte die Aufmerksamkeit der Versammlung auf Raffael's letztes Werk „Die Verkörperung Christi“ hin und besprach nach einer kurzen Schilderung der Geschichte dieses Meisterwerkes einen Erklärungsversuch, den Dr. *Alfred Kirstein* in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (Dezember 1893) veröffentlicht hat. Er schließt sich ohne Berücksichtigung der vom Vortragenden verfassten Schrift (Kunststudien. III. Heft. Breslau, Verlag von Wiskott, 1890) so gut wie vollkommen der bekannten Deutung *V. Valentin's* an. Wie dieser, betrachtet Kirstein die Verkörperung Christi als die Vision des besessenen Knaben, welche zugleich heilend in sein Leiden eingreift, und welcher die versammelten Jünger im Unglauben gegenüberstehen. Diese Auffassung lässt sich medizinisch recht wohl begründen, hat aber zur Voraussetzung, dass Raffael ein realistischer Künstler war und sich streng an das Geschehene hielt. Die Künstlerlaufbahn Raffael's weist nun aber auf das gerade Gegenteil hin. Wäre Raffael aber auch wirklich Realist, so wäre doch das Hinstellen des Schreck und Granen einlösenden Knaben in den Mittelpunkt der Handlung ein ästhetischer Fehler, den man Raffael nicht zutrauen kann, und außerdem erlöben sich große Schwierigkeiten in der Deutung der Gesten und der Seelenstimmungen der einzelnen Jünger. Kirstein macht auch kaum einen Versuch zu einer solchen Deutung. Somit hielt der Vortragende an seiner Deutung fest, dass die Verkörperung Christi als Vorwurf und Grundgedanken die Apotheose des christlichen Glaubens hat, und dass sie eine Stufenleiter vom Unglauben bis zu dem in der Verkörperung gipfelnden Glauben an den einzigen Gott darbietet. Darauf besprach der Vortragende die neueste Arbeit über den berühmten Torso vom

Belvedere, verfasst von dem Privatdozenten Dr. Sauer. Auf Grund der von dem Vortragenden („Wiederherstellung antiker Bildwerke“). Kunststudien, II. Heft. Jena, Verlag von G. Fischer, 1888) gefundenen Thatsache, dass das über den Schenkel des Bildwerkes geschlagene Fell das eines Pantheres ist, verwirft Sauer die Deutung eines ruhenden Herakles und betrachtet ihn als Polyphem, welcher am Meeresstrande sitzend mit der rechten Hand die an seinem linken Schenkel ruhende Keule hält und mit der linken Hand das Gesicht beschattend nach der von ihm geliebten Galathea ausspäht. Gegenüber dieser Deutung ist zunächst hervorzuheben, dass das Pantherfell so außerordentlich oberflächlich ausgearbeitet ist, dass ihm kaum die wesentliche Bedeutung zugeschrieben werden kann, welche ihm Sauer zuschreibt; denn es finden sich namentlich auf Vasen bildliche Darstellungen genug, in denen der Charakter des Felles, welches Herakles trägt, nicht scharf ausgeprägt ist. Zudem ist die Sauer'sche Restauration gezwungen. Mit der rechten Hand die links stehende Keule zu halten und mit der linken Hand die Augen zu beschatten, ist mindestens ungewöhnlich. Wenn auch Sauer darin recht hat, dass der rechte Ellbogen nicht unmittelbar auf dem rechten Schenkel, sondern durch Hilfe eines Duhels aufgestützt gewesen ist, so lässt sich doch die Haltung und Deutung, welche der Vortragende dem Torso gegeben hat, vollkommen aufrecht erhalten. Mit reger Aufmerksamkeit folgte die zahlreiche Zuhörerschaft den fesselnden Darlegungen des Redners, welchem das anwesende Ehrenmitglied des Vereins, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Förster, den Dank der Versammlung aussprach. —ck—

Leipzig. Der 22. Bericht des Leipziger Kunstvereins ist schon erschienen und gibt Nachricht über die Vorgänge seit dem Oktober 1891, erstreckt sich also auf zwei Jahre, bis Ende September 1893. In dieser Zeit sind an Mitgliederbeiträgen, Eintrittskarten, Zinsen u. s. w. eingelaufen: M. 25 229.65. Die allgemeinen Einkosten innerhalb der zwei Jahre betragen an Gehältern, Verwaltungsspesen ca. 7800 M. Die Ausstellungskosten beliefen sich auf ca. 3100 M., für Vorträge wurden ca. 2000 M. ausgegeben. Die Gesamtausgaben betragen M. 15 445.94. Der Überschuss von M. 9783.71 wurde satzungsgemäß zu 2, an die Kasse des Museums, zu 1, an die Sammlungskasse des Vereins abgeführt. Aus der Museumskasse wurden eine Anzahl Bilder, Radirungen und Prachtwerke angekauft, die unter den Mitgliedern teils verlost sind, teils erst verlost werden sollen. Aus der Kasse wurde der Ankauf eines Bildes für das Museum: *Anton Müller*, Winzer und Weinhändler, bestritten. Die Bereicherungen des Museums bestehen in zwölf Ölbildern (davon drei als Geschenke, ca. 30 Aquarellen und Zeichnungen (wovon über die Hälfte als Geschenke), 6 plastischen Originalwerken (3 geschenkt) und 7 Gipsabgüssen (einer als Geschenk). Das Kupferstichkabinett ging nicht leer aus, denn ihm wurden einige Radirungen Stauffer-Born's zugewiesen und die Kunstblättersammlung und Bibliothek des Kunstvereins erfuhren mannigfache Vermehrung. Die neuen Ölbilder des Museums führen wir nachstehend auf: *Th. Weber*, Nach dem Sturm, *Ignaz Günther*, Der Nemese, *Ernst Zimmermann*, Christus Consolator, *Frz. v. Leubach*, Bildnis des Königs Albert von Sachsen; *Ed. Schleich*, Chiemseelandschaft; *Jos. Wronlein*, Spätherbst im Isarthal; *C. Oesterley jr.*, Romschlifford; *J. E. Schindler*, Thal des Friedens; *Culture Viratelli*, Festtag in Cerevaco; *Elbe, Compton*, Die Penninischen Alpen; *A. Eberhart*, Porträt Ludw. Richter's; *G. A. Hennig*, Austreibung aus dem Tempel. Die plastischen Originalwerke sind: *A. Ritschel*, Vier Porträtskizzen; *Carl Seifner*, Der Fliegenfänger (Bronze); *Hermann Knorr*, Reliefmedail-

lon; *Ad. Lehnert*, Büste der Fr. Reicher-Kindermann. — An periodischen Sonderausstellungen haben im Jahre 1891/92 drei (Hermann Prell, Kunz Meyer, Heinr. Rasch), im Jahre 1892/93 sechs stattgefunden (Th. Große, Joh. Ferry, Asc. Lufftorff, Ad. Mämnchen, Radirungskonkurrenz, Goethebilder). Vorträge wurden in jedem Wintersemester sechs gehalten, von Jaro Springer, K. Woermann, Th. Schreiber, Heinr. Brockhaus, Herm. Lücke, R. Graul, E. Lehmann, J. Vogel, von den ersten vier in jedem der beiden Jahre ein Vortrag. Die Zahl der Mitglieder beträgt Ende September 1893 971.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin*, Februarsitzung. Da die Januarsitzung wegen des Neujahrstages nicht abgehalten werden konnte, musste die Rechnungsablage und Wahl des Vorstandes in dieser Sitzung vorgenommen werden. Der Jahresabschluss ergab von der finanziellen Lage der Gesellschaft ein günstiges Bild, trotzdem für die Drucklegung des letzten Winkelmannsprogramms und der stets eingehender werdenden „Berichte“ erheblich größere Summen aufgewendet werden mussten, als in Aussicht genommen waren. Der vorjährige aus den Herren *Curtius*, *Schöne*, *Conze* und *Trendelenburg* bestehende Vorstand ward durch Akklamation wiedergewählt. Aufgenommen als ordentliches Mitglied wurde Herr Dr. *Kretschmer*. Nachdem der Vorsitzende Worte der Erinnerung dem jüngst verstorbenen Geheimrat *P. W. Forchhammer* in Kiel gewidmet hatte, der bei seinen häufigen Besuchen Berlins ein steter Gast der Gesellschaft war, hielt Herr *Wilmfeld* den ersten Vortrag des Abends über die Villa Hadrian's bei Tivoli, von der der große Plan von Piranesi im Saale ausgehängt war. Hierauf sprach Herr *von Fritze* über ein Alabasterfragment aus Naukratis im britischen Museum mit der Darstellung einer geflügelten, ein Kind tragenden Gestalt, deren Leib wie bei den sogenannten Harpyien an dem bekannten lykischen Grabmal eiförmig gestaltet ist. Zum Schluss sprach Herr *W'il* über die auf das attische Münzwesen bezüglichen Angaben des Aristoteles (Staat der Athener, Kapitel 19). Er sieht darin eine Bestätigung der Böckh'schen Ansicht, dass Athen erst Münzen ägäetischen Gewichts, dann seit Solon solche euböischen Gewichts gehabt habe.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Die *Ausgrabungen an der Akropolis von Athen*. Wie der „Reichsanzeiger“ mitteilt, hat die griechische Regierung beschlossen, den ganzen westlichen Abhang der Akropolis, der von moderner Bebauung noch freigeblichen ist, zu enteignen und anzukaufen, um dort Ausgrabungen zu veranstalten. Den Anlass dazu haben die wichtigen Funde gegeben, die der erste Sekretär des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts in Athen, Prof. Dörpfeld, während der letzten zwei Jahre bei seinen Ausgrabungen zwischen Areopag und Nyx gemacht hat.

VERMISCHTES.

Der *Bildhauer Tolbert*, dessen Streitsache mit dem Verein Berliner Künstler an dieser Stelle mehrfach erwähnt wurde, ist aus dem Verein ausgetreten.

==tt *Wiesbaden*. Der Theaterneubau ist nach den Plänen der Wiener Architekten *Felbner* und *Helmer* in der Ausführung begriffen, die dabei bestellte Kunstkommission hat nun die Herstellung der Giebelbildwerke nach den von Professor *Folz* in Karlsruhe geschaffenen Modellen und die Herstellung der Panthergruppen nach dem Modelle von Bildhauer Professor *Eberlein* in Berlin beschlossen.

= tt. Köln. Das Museum Wallraf-Richartz hat einen Rubens „Juno und Argus“ zum bleibenden Besitz erhalten; Kölnr Kunstfreunde haben das Bild von seinem Besitzer Herrn Steinmeyer um den Preis von 46000 M. erworben.

* * * *Zum Ankauf eines männlichen Bildnisses von Luca Signorelli* für die Berliner Gemäldegalerie hat der Kaiser, wie die „Vossische Zeitung“ erfahren hat, 52 000 M. bewilligt.

* * * *Im Saale des Kaiserhauses in Goslar* ist die Arbeit der Ausschmückung von Prof. *Wißlicenus* und Maler *Wri-nack* wieder aufgenommen worden. Die Künstler arbeiten gegenwärtig an den beiden Gemälden: „Karl der Große zerstört den Sachsen die Irmsensäule“ und „Luther auf dem Reichstage in Worms“.

VOM KUNSTMARKT.

* * * *Die Versteigerung der Liebermann'schen Kunstsammlungen in Berlin* hat eine Gesamtsumme von rund 5000000 M. ergeben.

London. Am 10. Februar wurde durch Christie eine größere Anzahl Bilder und Skulpturen, aus verschiedenem Besitze stammend, meistbietend verkauft. Die bemerkenswertesten Kunstgegenstände sind die dafür gezahlten Preise waren folgende: Andalusische Bauern an einem Brunnen, von Ansell, 70 £ 7 Sh. (Barnby). Landschaft in Dalmatien von E. W. Cooke, 99 £ 15 Sh. (Baretter). Ein Tierstück von Landseer, 96 £ 12 Sh. (Barnby). Das Urteil des Paris, 1846 in der königl. Akademie von W. Etieus ausgestellt, 430 £ 10 Sh. (Wallis). Ein Genrebild von Holmeberg, 137 £ 11 Sh. (Wallis). Ein Porträt einer Dame von Opie, 588 £ (Clayton). Das Musikzimmer, von Whistler, 139 £ 10 Sh. (Colland). Eine englische Landschaft von Cooper, 309 £ 15 Sh. (Waller). Ein Genrebild von E. Waller 141 £ 15 Sh. (Gribble). Auf der Terrasse, von E. von Blaas 152 £ 5 Sh. (Batter). Landschaft mit Viehherde, von Cole 168 £ (Andrew). Presbyterianische Schule, von Phillip, 252 £ (Wallis). Weibliches Porträt, von Stone, 98 £ 14 Sh. (Crosbie). Schottische Heidelandschaft von Crofts, 262 £ 10 Sh. (Dole). Dante im Exil, von Sir F. Leighton, Präsident der königl. Akademie, 352 £ (Lister). Skulpturen: Der griechische Sklave, lebensgroß, von Rossette, Rom 1856, 78 £ (Restell). Der junge Naturforscher, von Weekes, 1857, 99 £ 15 Sh. (Watson). Venus und Cupido, 64 Zoll hoch, von B. E. Spence, 315 £ (Warren). Eine Gruppe um eine Fontäne lagernd, von Swinnerton, 168 £. Medea, Statue, etwas überlebensgroß, von Storey, Rom 1855, 210 £ (Strongis).

London. Auction. Am 20. und 21. Februar versteigerte Christie den ersten Teil der Sammlung von Kunstgegenständen und dekorativen Möbeln des Mr. George Sinclair. Die Preise waren gut und erzielte der Verkauf der Kollektion im ganzen 5993 £. Die bemerkenswertesten Preise waren folgende: Vier Mandarin-Vasen mit Deckeln, emailirt mit Pfauen und Blumen, 100 £ (Isaacs). Eine Louis XIV-Kommode mit eingelegtem Tulpenholz, reiche Montirung in Goldbronze nebst Marmorplatte, 250 £ (Stinger); eine Louis XVI-Kommode mit Montirung in Goldbronze, Masken und Festons, Marmorplatte, 152 £ (Philpot); zwei Schreibstische mit reichen Einlagen, Pendants, 183 £ (Philpot); ein Louis XVI-Schreibstisch, Ebenholz mit Einlagen von Landschaftsbildern, Goldbronze, grüne Marmorplatte, 252 £ (Cares); acht Thürfüllungen, gemalt von J. de Wit, aus der Sammlung des Herzogs von Norfolk, 167 £ (Philpot).

London. Am 26. Februar beendete Christie den Verkauf der Aquarellen aus der Murrieta-Sammlung, deren Haupt-

bestandteile bereits im vorigen Jahre verauktionirt worden waren. Der Erlös betrug 3500 £, und die besten Preise waren folgende: Ein Genrebild von Shields, 99 £ 15 Sh. (Agnew). „Honfleur“ von Andrews, 31 £ 10 Sh. (Vacher). Eine Scene im Hochgebirge von Wales, von Cox, 48 £ (M'Lean). Eine Landschaft in Wales, von Cox, 51 £ 12 Sh. (M'Lean). Eine Küstenscene mit Schiff, von Cox, 32 £ (Robinson). Zurückkehrende Boote von Fielding, 33 £ (Tooth). Eine Landschaft mit Vieh von Foster, 177 £. Die Heidelbeerensammler von Foster, 252 £ (Vokins). Eine Landschaft von Frupp, 32 £. Marinenstück mit Leuchtturm von Herbert, 36 £ (M'Lean). Ein interieur, spinnende Frauen, von l'Hermite, 168 £ (Robinson). St. Maclon von l'Hermite, 31 £ (Robinson). Die Kathedrale von Rouen von l'Hermite, 34 £ (Robinson). Ein französischer Marktplatz von l'Hermite, 37 £ (Robinson). Die Kapelle von Notre Dame de Delivrance von l'Hermite, 49 £ (Tooth). Winterlandschaft von Manoe, 38 £ (Obach). Der Streit von Kate, 35 £ (Wallis). Der Gefangene von Kate, 40 £ (Vicars). Dendera in Oberägypten von Vacher, 42 £ (Dunn). Der Zauberkraut von Turner, 43 £ (Harris).

= Leipzig. Im Verlage von K. W. Hiermann sind die Antiquariatskataloge Nr. 131 und 132 erschienen, welche Werke über Möbel- und Wohnungseinrichtungen und über Webkunst und Nadelarbeiten enthalten. Dieselben werden Interessenten kostenlos von der Verlagsbuchhandlung zugesandt.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 45.

Kulturgeschichtliche Bilder. Ein Blick in die Gräfte von Beni Hassan. Von G. Ebers. — Heinrich von Brunn und die Erhaltung des antiken Ideals in der modernen Welt. II. III. — G. A. Amberger. Von R. Schäfer.

Die Graphischen Künste. 1894. Heft 1.

Leopold Karl Müller. Von C. v. Lützow. — Französische Malerei am Hofe Friedrich's des Großen. Von R. Grant.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 12.

Die moderne Kunst Spaniens. II. Von G. Dierns. — Das Bild als Wand schmuck. Von E. Zimmermann.

Mitteilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 1894. Heft 1.

Nachlese aus Ruhestein. Von E. K. Grafen Waldstein. — Die beiden biblischen Gemäldedecken des Hofes zu Turk. V. Von Dr. A. Scherlich. — Die iomanischen Fresken zu Purg in Steiermark. Von Prinz Ph. zu Hohenlohe-Schillingsfürst. — Trödel Burgen. (Schluss.) Von P. Cleinen. — Der Grabstein der Schenken auf Liebenich zu Terlan. Von K. Atz. — Saba guardia. Von H. Petschitz. — Die St. Michaelskirche zu Olmutz. Von A. Prokop. — Nachrichten über das k. k. Staatsmuseum in Aquileja. Von Fr. Majonica. — Die griechisch-orientalische ehemalige Klosterkirche in Woronez. Von K. A. Romstörter.

L'Art. Nr. 715. 1. März 1894.

L'estampe japonaise au Musée du Louvre. Von G. Migeon. — Vandalisme. Von P. Leroi. — Willem Jacobz Delft. Von H. Havard. — La seizième exposition de la Société d'Aguairelles Français et l'exposition d'Aguairelles hollandais. Von P. Leroi. — Le nouveau catalogue de la Galerie des tableaux de l'Eremitage imperial a Saint-Petersbourg. Von P. Leroi. — Royal Academy of Arts. Winter Exhibition, twenty fifth-year (Fortsetzung).

The Magazine of Art. Nr. 161. März 1894.

Early Italian art at the new Gallery. I. Von G. Phillips. — The fouls academy and James Tassie. Von J. M. Gray. — Private picture collections in Glasgow and West of Scotland. I. Mr. James Jodis collection. Von R. Walker. — Art in the theatre: the decline of scenic art in America. Von R. Warstone. — John Maclean swan. Von C. Monkhouse. — The decorations of St. Paul.

Kunstauktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Montag den 9. April 1894.

Kunstnachlass des Herrn Karl Eduard v. Liphart,
ehemals in Florenz.

Kupferstiche und Radirungen alter Meister, darunter das
kostbare Werk des A. van Ostade.

Holzschnitte alter Meister.

Kupferwerke und kostbare alte Drucke.

Kataloge zu beziehen durch die

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.
Nürnbergersstrasse 44.

Stuttgart.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion Nr. 46.

Am 23. April und ff. Tage Versteigerung einer reichen Sammlung
von **kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten und Zeichnungen alter
und neuer Meister** aus dem Besitze eines süddeutschen Kunstfreundes,
daher viele kostbare und seltene Blätter von **Aldorfer, Dürer,
Lucas von Leyden, Raimondi, Rembrandt, Ridinger,
Lud. von Siegen, Schongauer etc.** und eine reiche Auswahl
von Blättern der englischen und französischen Schule des 18. Jahrhun-
derts, ca. 2200 Nummern.

Gew. Kataloge gratis gegen Porto von 30 Pf., Ausland 60 Pf.
Illustr. „ mit 16 Lichtdruckabbild. M. 3.— und Porto.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung.
Olgastrasse 1b, Stuttgart.

[1896]

Gegründet
1770.

Kunsthandlung und Kunstantiquariat

Gegründet
1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-
Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten.
Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in
Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869.

Inhalt Hans Holbein der ältere und der „Meister des Amsterdamer Kabinetts“. — Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunst-
denkmäler der Provinz Sachsen II. 13 u. 14 — Raffael's Sistina, gestochen von J. Kohlschen. — K. v. Blass †; A. Schmitz †. —
Denkmälerchronik; Denkmal für V. Nessler in Straßburg i. E. — Erweiterungsplan der königlichen Museen in Berlin; die Sammlung
der antiken Skulpturen im Berliner Museum; Die XIV. Ausstellung des Vereins der Kunstlerinnen und Kunsttendinnen in
Berlin; Vermächtnisse und Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie; Die diesjährige Berliner Kunstausstellung. — Verein für
Geschichte der bildenden Künste in Breslau; Leipziger Kunstverein; Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Ausgrabungen in
der Akropolis in Athen. Austritt des Bildhauers Toberentz aus dem Verein Berliner Künstler; Theaterneubau in Wiesbaden;
Geschenk für das Museum in Köln; Ankauf eines Bildes von L. Signorelli für das Berliner Museum; Ausschmückung des Kaiser-
hauses in Goslar. — Erlös der Versteigerung der Liebmanschen Sammlung; Auktionen bei Christie in London; Antiquariats-
katalog Nr. 131-132 von K. W. Hiersmann in Leipzig. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Arthur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Sobien erschienen:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Ab-
bildungen im Text.

Elegant gebunden M. 10.—

Die Zeitschriftenleser werden erfreut sein,
die Reihe geistvoller Aufsätze, durch die
sie W. v. Seidlitz im vorletzten Jahrgang
unseres Blattes mit Rembrandt's
Kunstweise vertraut machte, jetzt in geschlossener Form, textlich und illustrativ
vermehrt vorliegen zu sehen.

Das kleine Prachtwerk wird dazu beitragen,
der gerade heute so vorbildlichen Individualität des Meisters verständnisreiche Verehrung zu wecken.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von

Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre,
1 Lichtdruckbild und zahlreichen
Textillustrationen.

Preis 5 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Max Klinger, Pietà

(angekauft für die Kgl. Gemälde-
Galerie in Dresden).

Radirung von A. Krüger.

Folio. Drucke auf Chinapapier vor
der Schrift M. 3.—



Hamburg & Gans, Köln,
Malerfarben- und Malrequisitenfabrik
empfehlen ihre feinst präparierten
Öl-, Wasser-, Tempera- u. Emaillefarben
für Kunst- und dekorative Malerei.
Hohe Rabattsätze.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 21. 12. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlags-handlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DRITTE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN WIEN.

I.

Nach langer Zeit wieder einmal eine Ausstellung, die das Interesse des großen Publikums lebhaft beschäftigt und auch dem kaunflustigen Liebhaber viel Begehrteswertes bietet! Die großen Besuchsziffern und die ungewöhnliche Menge von Ankäufen gleich in den ersten Wochen bürgen für einen vollen Erfolg.

Es ist nicht etwa ein bloßer Akt der Höflichkeit gegen den neuen Gast, wenn wir die *englische Kunst* an die erste Stelle unseres Berichtes setzen; ihr gebührt, wenigstens auf den Gebieten des Porträts und der Landschaft, der Vortritt selbst vor Frankreich. Nachdem in den letzten Jahrzehnten die Porträtkunst wieder eine so hervorragende Stellung sich errungen hat, scheint es uns kein geringes Verdienst, sich eine so ganz einzige Position in dieser Kunstgattung erobert zu haben, wie es in England der Fall ist. Für uns ist dies um so interessanter, als wir eine Reihe von Künstlern, deren Namen längst den besten Klang nicht nur in England haben, in Wien heuer zum erstenmal mit vorzüglichen Werken vertreten sehen.

Die Künstler Großbritanniens sind, die Schotten begriffen, in Wien etwa durch 120 Werke vertreten. Die Palme darunter verdient — bei sorgfältigster Erwägung und Vergleichung — das 1888 gemalte Porträt des Kardinals Manning von W. W. *Onless* in London. Wo ist an diesem Bild auch nur ein Strich, der nicht bedeutungsvoll wäre? Wie

überzeugend blicken diese ruhigen, abgeklärten, zielbewussten und treffsicheren Augen! Sie sind so unvergesslich wie die eleganten sehnigen Hände, von denen die rechte das Gebetbuch hält. Neben diesem Bilde kann nur ein so vorzügliches Porträt bestehen, wie desselben Meisters Edward Armitage, an Lebendigkeit und plastischer Kraft bewundernswürdig. Kaum weniger fesselnd ist *Hubert Herkomer's* Archibald Forbes, ein Bild, das, wie alle seine großen Porträts, in einer gewissen monotonen Färbung gehalten ist, die gleichsam symbolisch den Charakter darzustellen sucht. *Theodore Blake Wirgman's* Lord Kamen reiht sich würdig an, ohne jedoch gleichwertig genannt werden zu können. Diesem vollkommen ebenbürtig und besonders glücklich in der Darstellung ausgeprägter weiblicher Charaktere ist *J. J. Shannon*, mit seinen Porträts der Mrs. T. Carren O'Brien in Weiß (vorzüglich fein der kränklich-matte Ausdruck beobachtet und ebenso vorzüglich wiedergegeben wie das Stoffliche des Gazeschleiers) und der Mrs. George Hitchens — gemalt 1892 — in Schwarz, letzteres ein Bild von fast dämonisch lebendiger Wirkung des Auges. *W. B. Richmond's* Bismarck zeichnet sich vor dem Lenbach'schen Charakterkopf durch ein aufrichtiges Bestreben aus, die Farbe wahr zu reproduzieren, ohne dass jedoch die große Energie in der Erfassung des Charakters erreicht wäre, die Lenbach's Bilder auszeichnet. *Richmond's* Porträt von W. Holman Hunt wirkt trotz Mangels aller Kontraste so vorzüglich wie *Miss Anna Anna Toloma's* Selbstporträt, dem Qualitäten beizumessen sind, die einen Holbein auszeichnen: jene Delikatesse und Solidität, die wir bei den Modernen so oft vermissen

und die daher hier doppelt fesselnd wirkt. *Millais'* Erbsenschülerin ist eine besonders im Kopfe entzückend lebendige, hier und da nur zu skizzenhafte Studie, während die 1887 gemalte *Clarissa* — ein Kostümstück aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts — zu den sorgfältigsten Arbeiten dieses feingebigten Künstlers gehört.

Das historische und mythologische Bild repräsentieren *L. Alma Tadema* und *Sir Frederick Bart. Leighton*, beide für Wien keine neuen Größen. Gegenüber des letzteren Persens und *Andromeda*, das übrigens bei aller Verblasenheit noch feiner in der Zeichnung und relativ wahrer ist als seine *Actaea*, steht *Alma Tadema* an innerer und äußerer Wahrheit sowohl in seiner kräftig charakterisirten *Fredgonda*, als auch in dem reizvollen Aquarell „*Hailing the quests*“ als *Naturalist* da. *Burne-Jones*, der nächstens in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ eine eingehende Würdigung finden wird, ist mit seinen als die Meister der Frührenaissance gemahenden Werken nur in Photographieen vertreten. Sie atmen poetischen Duft, von edlem Schönheitssinn getragen. *Walter Crane's* „*Freiheit*“, die *Emancipation* des Menschen von den eingeschlafenen Mächten des Mittelalters, Rittertum und Klerus, darstellend, ist eine im Gedanken wie in der Ausführung etwas gequälte, nicht glückliche Arbeit dieses sonst so vortrefflichen Meisters. „*Diana* und *Endymion*“ von *H. C. Symons* ist bei schöner Farbengebung etwas unklar in der Zeichnung, trotzdem aber ein vorzügliches Bild, verglichen mit der etwas gedrechselt behandelten schauungsbornen Venus von *William Stott of Oldham*. *Sir James Lionel's* weibliche Charaktere nach Walter Scott (*Lady Heron* und *Jacqueline*) sind von frapperter Charakteristik und Naturwahrheit, und auch rein technisch betrachtet wahre Meisterwerke. Ein tief-religiöses Gemüt spricht aus den Bildern der *Marianne Stokes*; ihr „*Schlummerlied*“ — zwei hartenschlagende Engländer vor der ermüdeten *Madonna* mit dem neugeborenen Kinde — hat nur etwas grelle Farben.

Unter den Genrestücken ist eines der vorzüglichsten der „*Cupido*“ von *Symons*; das Bild ist zwar unvollendet, zeigt aber in der Anlage eine Frische und Lebendigkeit, eine Unbefangenheit im Ausdrucke, wie sie nur einer Gruppe von Menschen eigen ist, die sich unbeobachtet glauben. Die Scene stellt die Modellstunde eines kleinen lockigen Jungen vor, unter weiblicher Assistenz natürlich; im Vordergrund steht der Bildhauer, an einer barocken Herme arbeitend, auf der er den Kleinen als *Cupido* bringt. — Trefflich im Tone einer Abend-

stimmung — und mehr Landschaft mit Staffage als Genre — ist *Heckomer's* „*Erstgebörner*“, den der von der Arbeit heimkehrende Vater schon auf dem Wege aus den Armen der Mutter empfängt und herzt: ein Bild von kerngesunder, erfrischender Farbengebung. — „*Guliver's* Erwachen im Königreiche *Liliput*“ von *James E. Christie* in Glasgow ist wie *William Kennedy's* „*Nachmittag im Feldlager*“ und die „*Erwartung der Bergwache*“ von außergewöhnlicher Farbenkraft, aber in der Zeichnung sehr vernachlässigt. Nur das letztgenannte zeigt Spuren davon, dass *Kennedy* schärfer charakterisiren kann. Eine wahre Wohlthat gegen derartige Farbenfleck-Mosaikbilder sind die soliden Werke *John R. Beil's*; seine „*Hochzeit des Schiffers*“ ist wie alle seine Genrestücke in Farbe und Zeichnung solid und von bleibendem Werte durch die tüchtige Charakteristik; ein poetischer Ansschnitt aus der Natur, köstlich in der Wiedergabe von Luft und Licht. — *Heckomer*, der auch eine große Anzahl feinsten Radirungen ausgestellt hat, darunter zwei *Unica*, einen Alten und einen Maler (*Monotypen*) — ist in seiner aquarellirten „*Hagar* mit *Ismael*“ — ganz modernen Gestalten — allzu tief ins Gelb verfallen — der Charakteristik der Köpfe unbeschadet, die seinen sonstigen Arbeiten gleichstehen.

In der Landschaft sind *Alfred Parsons*, *H. W. B. Davis*, *E. A. Waterlow* und *David Murray* im Ölbild, *B. B. Nisbet*, *J. B. Hardy* im Aquarell die ersten — neben vielen andern guten. Merkwürdigerweise sind die besten Werke der drei von uns zuerst genannten sämtlich Dämmerungsbilder — kurz vor oder nach Sonnenuntergang; das von *Davis* ganz realistisch eine Mulde mit blühenden Obstbäumen, darunter Kälber — alles schon im Schatten, der duftige Hintergrund in warmes Rot getaucht, vergoldet von den letzten Sonnenstrahlen. — „*Die alte Brücke*“ von *Waterlow* hat wie *Parson's* Landschaften (so sein Frühling oder die *Rottföhre*) alle Vorzüge vollster Naturwahrheit im Lichte einer poetischen Auffassung. „*Die Blumen entsprossen der Erde*“ ist ein Frühlingsbild *Parson's*, wie es überzeugender nicht gemalt werden kann. Unter blühenden Obstbäumen heben sich auf Rasengrund, der von einem spiegelklaren Bach durchzogen ist, alle Arten bescheidener Frühlingsblumen aus dem Boden. *David Murray's* „*Weißer Haide*“ ist in Luft, Wasser, Himmel und Erde, mit den Menschen, Tieren, Bäumen und Sträuchern darauf, die sich im leichtbewegten Wasser spiegeln, eine der großartigst erfassten und vollendet wiedergegebenen Landschaften. — *Nisbet's* „*Beim Eggen*“ ist eines der bedeutendsten Aquarelle, mit

einer Leichtigkeit und Sicherheit gemacht, die in Erstannen setzen muss: die Weite der dargestellten Felder, die fern im Hintergrunde von blauen Hügeln begrenzt sind, die Weite des Himmels, das Ganze in warme Regenluft getaucht — es ist ein Genuss, einen solchen Künstler derartig unscheinbare Motive behandeln zu sehen. *Hardy's Dogenpalast* in Venedig ist vorwiegend Marine mit Segelbooten und Staffage, farbenfroh und scharf gezeichnet: eine reich belebte Scene an der Mündung des Canal grande, wie wir sie selten auf einem Bilde zu sehen bekommen. Wenn wir noch *Doris' „Anbruch der Nacht“* — der Mond hinter großen Lämmerwolken versteckt — ein Haidebild von großer Wirkung, erwähnen und die ähnlichen Sujets — *Mondaufgang* und *Nachtstimmung* von *R. Macaulay Stevenson* in Glasgow und *J. E. Mitchell*, so ist das Hervorragendste kurz berührt.

Unter den englischen Tiermalern brillirt *J. C. Dollmann* mit seinen Genrescenen, in denen er Enten, Hund und Kätzchen verwendet: es sind Tiercharaktere, die einem, wenn man erst ihre nähere Bekanntschaft gemacht hat, unvergesslich in Erinnerung bleiben. Viel Kraft zeigt *Georg Pirie* in Glasgow in seinem Texaner Zugochsen und in seiner vortrefflichen breiten Ölskizze „Schlafender Jagdhund“ — die in Farbe, Luft und Licht ausgezeichnet sind. *John Mac Allan Swan's* Leoparden, Tiger und Löwen (in Zeichnung) sind vortrefflich charakterisirte Darstellungen: er hat eines dieser Tiere auch in Bronze dargestellt, in der das Strecken des Tieres nach dem Erwachen mit stauenswerth feiner Beobachtung wiedergegeben ist.

Damit berühren wir die englische Plastik, die nur noch durch *E. O. Ford* vertreten ist, allerdings höchst interessant. Von seinen drei Werken sind der patinirte Bronzekopf eines Mädchens und der kleine jugendliche weibliche Akt „Folly“ wert einer besondern Auszeichnung.

RUDOLF BÜCK.

BÜCHERSCHAU.

Handy List of Books on Fine Arts and Architecture, Painting, Sculpture, Decoration, Ornamentation, Carpentry, Building, Art Industries etc. Compiled by *H. E. Haferkorn*. Milwaukee, H. E. Haferkorn; London, Gay & Bird, 1893.

Dieses „handliche Verzeichnis“ von Büchern, welche sich mit allen nur möglichen Kunstfächern befassen, bildet Teil V und VI einer Serie von „Handy Lists of Technical Literature“ (Handliche Verzeichnisse technischer Litteratur), deren Compiler Herr H. E. Haferkorn, ein deutscher Buchhändler in Milwaukee, ist. Die Teile I bis III sind uns nicht zu Gesicht gekommen, wenn man aber von den vorliegenden Teilen auf das Ganze schließen darf, so muss die Serie sehr brauchbar sein. Die betreffenden zwei Teile schließen, laut Titel, alle (in Amerika und England) von 1880 bis Mai

1893 erschienenen Publikationen nebst einer Auswahl von Büchern früheren Datums ein. Dazu kommt noch ein Verzeichnis von Zeitschriften und Jahrbüchern in der einschlägigen Branche mit ein kurzes Verzeichnis wichtiger Werke in deutscher Sprache. Es wäre Thorheit, an einer mit so augenscheinlichem Fleiß durchgeführten Arbeit kleine Mängel aufweisen zu wollen. Dass sie jedem Spezialisten von Nutzen zu sein verspricht, kann Schreiber dieser Zeilen aus eigener Erfahrung bezeugen. Zu bedauern ist nur, dass das Unternehmen nicht Anklang genug gefunden hat, um zu seiner Fortsetzung zu ermuntern. Dies scheint wenigstens daraus hervorzu gehen, dass der Compiler ein weiteres, schon angekündigtes Verzeichnis von Nachschlagewerken aufgegeben hat. Sehr wünschenswert wäre eine Ausdehnung der Arbeit auf Publikationen in anderen Sprachen und im Anschluss daran regelmäßige Jahreskataloge der im vergangenen Jahre erschienenen Novitäten. Zuverlässige Verzeichnisse dieser Art sollten doch sicherlich jedem Fachmanne willkommen sein. Hoffentlich finden diese „Handy Lists“ doch noch Absatz genug, um die Verwirklichung der oben angeregten Idee zu ermöglichen. K.

NEKROLOGE.

Der Architekt- und Landschaftsmaler Julius Helfft, ein Schüler von F. W. Schürmer, ist am 28. März im 76. Lebensjahre in Berlin gestorben. Er hat vorzugsweise italienische Landschaften und Architekturstücke in der romantischen Art seines Lehrers gemalt. Zwei seiner besten Werke, den Dogenpalast in Venedig (1846) und einen italienischen Klosterhof (1847), besitzt die Berliner Nationalgalerie.

PERSONALNACHRICHTEN.

Die französische Tiermalerin Rosa Bonheur hat das Offizierskreuz des Ordens der Ehrenlegion erhalten. Es ist das erste Mal, dass eine Künstlerin mit dieser Rangstufe des Ordens ausgezeichnet worden ist.

Der Architekt Adolf Batticher, der Verfasser der populären Werke über Olympia und die Akropolis in Athen, ist zum Provinzial-Konservator der Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen bestellt worden. Von dem von ihm begonnenen Inventarisationswerke liegen bereits drei Lieferungen vor.

DENKMÄLER.

Bismarck-Denkmal in Berlin. Der Ausschuss zur Errichtung eines Denkmals für den Fürsten Bismarck in Berlin hat den Beschluss gefasst, es vor dem Westportal des Reichstagsgebäudes aufzustellen. Dem Kaiser als dem Protektor soll nunmehr das Gesuch um Genehmigung dieses Beschlusses unterbreitet werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Kunstausstellung von taubstummen Künstlern in München. Die „Vereinigung der taubstummen bildenden Künstler“ mit dem Sitze in München stellt die Veranstaltung einer Kunstausstellung zu München in Aussicht. Der Zweck dieses Unternehmens ist nicht nur, die Leistungen ihrer Schicksalsgenossen auf dem Gebiete der bildenden Künste und des Kunstgewerbes höheren Stils dem allgemeinen Publikum zur Beachtung und Beurteilung vorzuführen, sondern auch für die Hebung und Förderung des Taubstummenbildungswesens Sorge zu tragen. Um zur Durchführung dieser Humanitäts-

bestrebungen gelangen zu können, lässt die Vereinigung an sämtliche kunstbunnte Kunstgenossen aller Nationen die Aufforderung ergehen, ihre Anmeldungen behufs Beteiligung an der Ausstellung baldigst machen zu wollen. Zur Ehrung verstorbener Kollegen werden auch deren Nachlässe und in anderweitigem Besitze befindliche Kunstwerke zur Ausstellung zugelassen. Nach Zustandekommen des Ausstellungsprojekts werden die Programme den Interessenten zugestellt werden. Anmeldungen etc. sind zu richten an die „Vereinigung der kunstbunnten bildenden Künstler“ in München, Schellingstraße 113, III. I.

Kunstaussstellungen in Venedig. Der Gemeinderat hat die Veranstaltung von Kunstaussstellungen beschlossen, deren erste im April 1895 zur Erinnerung an die Feier der silbernen Hochzeit des italienischen Königspaares eröffnet werden soll. Die Ausstellungen werden alle zwei Jahre stattfinden, einen internationalen Charakter haben und teils durch freie Beschickung, teils durch Einladungen veranstaltet werden. Die erste derartige Ausstellung wird als gesichert angesehen. In dem Patronatsausschuss werden Oesterreich-Ungarn durch Bassini und Munkacsy, Deutschland durch Liebermann, Frlde und Schönleber vertreten sein.

Landsberg a. W. Der hiesige „Kunstverein“ veranstaltete vom 8.—13. März er. eine Ausstellung von Kunstwerken und kunstgewerblichen Gegenständen. Dieselbe wurde außerordentlich stark besucht und trug dem Vereine einen bedeutenden Überschuss ein. Eine Anzahl Bilder wurden vom Publikum gegen gute Preise angekauft, und die Presse sprach sich äußerst lobend über diese Ausstellung aus. Zu der im nächsten Frühjahr stattfindenden Ausstellung sollen besonders auswärtige Künstler herangezogen werden. Der Verein beabsichtigt, zu der damit verbundenen Verlosung für circa 2000 Mk. Kunstwerke anzukaufen.

Lübeck. Von den Vorständen der Kunstvereine zu Lübeck, Rostock und Stralsund wird im Jahre 1894 eine Gemäldeausstellung veranstaltet. Die Ausstellung findet in Lübeck vom 15. Mai bis 12. Juni, in Rostock vom 24. Juni bis 22. Juli und in Stralsund während des August statt und zwar unter den folgenden Bedingungen. Die Gemäldeausstellung soll am 15. Mai d. J. eröffnet werden, die Gemälde sind an die Adresse des Kunstvereins zu Lübeck spätestens bis zum 10. Mai einzuliefern. Für die bis zu diesem Tage von den dazu aufgeforderten Künstlern eingesandten und vorher angemeldeten Bilder übernehmen die Kunstvereine die Einsendungskosten und die Rücktransportkosten, sowie die Kosten der Transporte zwischen Lübeck, Rostock und Stralsund auf dem kürzesten Wege als Frachtgut mit der Eisenbahn. Nur für die bis zum 10. Mai in Lübeck eintreffenden Bilder ist eine Aufnahme in den dort zu entwerfenden Katalog zuzusichern.

Römische Ausstellungen. Der Frühling ist in Rom die Zeit der Ausstellungen. Was die Hand der Künstler im Winter geschaffen, pflegt um diese Zeit dem römischen Publikum dargereicht zu werden, um bald darauf nordwärts nach München, Berlin oder Wien zu wandern. Auch in diesem Jahre hat sich im Palazzo dell' Esposizione die gewohnte Schaar zusammengefunden und auch der kleine Kreis der „Sezessionisten“, deren Verein sich den Namen „In arte libertas“ gegeben hat, ist im Palazzo Borghese wieder zusammengetreten. Allein diese hinter den berechtigten Erwartungen und den Traditionen früherer Jahre leider beträchtlich zurückgebliebenen Ausstellungen sind es nicht, die das künstlerische Interesse augenblicklich lebhaft erregen; es ist dies vielmehr eine andere Sammlung, die, obgleich schon 70 Jahre ihres Alters zählend, dennoch mit der vollen Frische der Neuheit sich vor uns entfaltet, nachdem die

Werke, welche sie bilden, lange Zeit verborgen gewesen waren und erst jetzt wieder aufgetaucht sind. Es handelt sich um nicht weniger als 250 Umrisszeichnungen des römischen Meisters *Barbomaeo Pinelli*. Ein Kind der klassicistischen, „akademischen“ Kunstperiode, hat Pinelli (gest. 1835) mit den ihm überkommenen Stilprinzipien doch eine starke Dosis gesunder Natürlichkeit verbunden, die ihre Nahrung wohl hauptsächlich aus dem römischen Mutterboden zog, den der Künstler niemals verlassen hat. Es lebt hier das naive, ungeordnete und doch höchst einfach geregelte Leben eines Künstlers der damaligen anspruchslosen Zeit, der täglich in derselben Trattoria zu finden war und ebenso schnell durch ein stets ihm gehorsames frisches Talent sich Geld zu verschaffen wusste, als er es im Kreise fröhlich zechender Freunde wieder los zu werden verstand. So wurden seine Zeichnungen aus dem römischen Leben ein wahrhaft volkstümliches, lebensfrisches Gewächs; daneben aber wurde er einer großen Anzahl andersartiger Aufgaben gerecht, indem er Ariost wie Manzoni, die griechische wie die römische Geschichte illustrierte. Was jetzt von ihm nach langer Verborgenheit ans Licht gekommen, sind mythologische Illustrationen, ein vollständiger Cyklus, zum Teil sehr ob-kure Sagen behandelnd, die seit dem Hinwinken der klassischen Traditionen aus dem Bewusstsein der Gebildeten geschwunden sind und dem Beschauer den Wunsch nach dem Konversationslexikon erwecken könnten, wenn sie sich nicht selbst durch ihre frische Lebendigkeit erklärten. Mit bewundernswerter Fruchtbarkeit der Phantasie sind diese zweieinhalb Hundert Zeichnungen sämtlich in einem Jahre (1826) entworfen; eine jede hat der Künstler mit einer kurzen Unterschrift und der Jahreszahl versehen. Es ist von höchstem Interesse, diese in seltsamem Kontrast zur heutigen Kunstbewegung stehenden Blätter trotz ihres Alters als ein Neues durchmustern zu können. Vorzüge und Mängel des Zeichnercharakters treten offenkundig zu Tage. Die Individualisierung, welche wir heute fordern, darf man nicht suchen; die Köpfe sind meist ohne scharfe Charakteristik gezeichnet, der Ausdruck oft leer; auch die Körperformen sind nicht selten nachlässig behandelt, obgleich eine bedeutende anatomische Kenntnis offenbar zu Tage liegt. Der Hauptvorzug der Blätter liegt dagegen in der Komposition, in dem, was Lessing und Goethe die Prägung des Kunstwerkes nannten; in der Fähigkeit, mit wenig Mitteln, durch die Gruppierung weniger Figuren eine ganze Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Die Menschen Pinelli's zeigen nicht ihre Beschaffenheit, ihre Eigentümlichkeit auf; aber sie offenbaren aufs deutlichste, was sie wollen oder müssen, thun oder erliden; sie sind nicht die interessanten Gestalten, welche die Maler heute uns als Rätsel aufzugeben lieben; aber es sind handelnde, aus einem Guss geschaffene Personen; nichts Unbestimmtes, Träumendes, Problematisches ist in ihnen, sondern jeder ist ganz und gar von der Situation, in der ihn der Künstler vorführt, eingenommen und in ihr an seinem Platze. Man kann hier das alte Wort von der „Gemächtheit“ der Antike in seiner Wahrheit erfassen, obgleich uns die Bilder nicht etwa die ursprünglichen, volkstümlichen Formen der Mythe vorführen, sondern vielmehr die Fortbildungen, die ein schon raffiniertes Zeitalter ihr gegeben hatte. Selbst im verflänglichsten Stoff zeigt sich die Behandlung als naiv und kräftig, nicht von romantischer Schwäche angekränkt. Auf Details einzugehen, müssen wir uns leider versagen, da die vollkommen gleichmäßige Ausführung der Blätter nicht Anlass bietet, einzelne hervorzuheben und zudem der Effekt des Ganzen gerade von der Reichhaltigkeit und Fülle der gesamten Phantasieschöpfung, nicht von den einzelnen Blättern bewirkt wird. So viel Interesse diese

künstlerische Ansgrabung erregt, so wenig sind leider die beiden im Eingang unseres Berichts angeführten modernen Ausstellungen geeignet, Interesse zu erregen. Auffallend ist schon die gegen frühere Jahre viel geringere Zahl der Werke, noch auffallender die Gewöhnlichkeit, der Mangel selbständigen Wagemutes in dem Gebotenen. Man möchte sagen, dass die allgemeine Depression, welche sich infolge unbefriedigender öffentlicher Zustände in Italien geltend macht, auch auf das Schaffen der Künstler wirkt, den Schwung und die Lust zu größeren Unternehmungen lähmt. Auch die Kunstthätigkeit kann von den ökonomischen Bedingungen des Landes sich nicht unabhängig machen. Wenn der Künstler nicht mehr darauf rechnen kann, für Werke von größerem Aufwand und über das Gewöhnliche hinausgehender Anlage Liebhaber und Käufer zu finden, wenn der Staat von jeder Unterstützung und Ermutigung seines Schaffens sich zurückhält, wenn zugleich durch schwere materielle Schäden das Interesse und die Teilnahme der Öffentlichkeit von künstlerischen Genuss ganz und gar abgelenkt wird, so muss alles dies auch auf die künstlerische Produktion zurückwirken. Besonders die Plastik wagt sich über die Porträtbüste kaum hinaus, und auch die Malerei beschränkt sich größtenteils auf Porträt und Landschaft. Charakteristisch ist zugleich, dass die in Rom so zahlreich vertretenen fremdländischen Künstler, die früher regelmäßig die Ausstellung zu besichtigen gewohnt waren, sich jetzt fast ganz zurückgezogen haben; sie finden offenbar es nicht mehr der Mühe wert, ihre Werke, bevor sie den Weg nach Norden antreten, erst noch in Rom zur Ausstellung zu bringen. — Ein prinzipieller Grund für die Scheidung der römischen Künstlerschaft in die beiden Gruppen der „Società degli anatori e cultori delle belle arti“ und der „In arte libertas“ liegt nicht vor. Es sind persönliche Ursachen, die schon seit Jahren zu dieser Spaltung geführt haben (seltensamerweise ist übrigens ein Künstler, der Campagnamalier *Raggio* auf beiden Ausstellungen vertreten). An die Münchener „Sezession“ darf man hierbei nicht denken. Natürlich hat die modernste Kunstrichtung auch in Italien ihren Einzugs gehalten; aber sie hat hier nicht zu den leidenschaftlichen Parteikämpfen geführt, wie in Deutschland; nimmt doch der Italiener überhaupt die Dinge nicht so ernst und schwer wie der Nordländer und kennt eigentlich keine anderen Parteigegensätze als persönliche! Im modernen Ausstellungspalast der Via Nazionale, wie in dem alten Renaissancebau, der einst der Familie Borghese gehörte, hängt das impressionistische Bild friedlich neben einer gewissenhaft gezeichneten und kolorierten Leinwand und das Freilicht verträgt sich ohne Streit mit dem phantastischen Beleuchtungseffekt des Helledunkels. Der Deutsche ist meist auf seine Prinzipienstreue und Konsequenz stolz — und gewiss mit Recht; aber etwas Toleranz, Leichtigkeit und Vielseitigkeit des Wesens dürfte er ohne Schaden von dem beweglichen Südländer lernen; sonst freilich wäre für ihn auf den römischen Ausstellungen dieses Jahres wenig zu lernen. Sollen wir einzelnes anführen, so möchten wir im Ausstellungsgelände die prachtvollen Gebirgslandschaften von *Pietro Sassi* nennen, der alljährlich mit einem Glangstück aus den Alpen oder dem Apennin (diesmal dem Gran Sasso) hervorzutreten pflegt. Mehr in moderner Art hat *Ferrarini* einen eigentümlichen Gegenstand gemalt: „Schneeefall in der Campagna“, ein nächtliches, scharf im Detail beobachtetes und doch stimmungsvolles Bild. In der vollen sommerlichen Sonnenglut des Südens lässt dagegen *Fallini* einen Kastanienwald fnkeln und blitzen. Ein schönes Seestück hat *B. Knüpfer*, einer der wenigen nicht italienischen Aussteller, in seiner „Sirene“ ge-

schaffen, die einsam am felsigen Strande des wildbewegten, rötlich beleuchteten Meeres ruht. Dem modernen „sozialen“ Probleme nähert sich das Landschaftsbild in *Lamberti's* „Fieberkahn in den Pontinischen Sümpfen“: das über ein schlechendes Gewässer des Malaria-gebiets mühsam hinübergezogene Fieberboot trägt eine traurige, in Miene und Haltung die Schläftheit der chronisch-erkrankten Bevölkerung verratende Gesellschaft. Die belichteten und bis zur Einformigkeit wiederholten Motive für Landschaftsbilder bieten der römischen Kunst die Campagna und Venedig; doch nur in seltenen Fällen tritt aus der gewohnten Manier ein wirklich originell beobachtetes und nachempfundenes Bild hervor. Immerhin haben die Campagna-Motive den Vorteil, dass sie dem Maler stets nötigen, eine weite Ferne mit angemessener Luftperspektive und fein nuancierter Beleuchtung wiederzugeben und damit Fähigkeiten in Übung zu erhalten, welche eine auf durchaus eng begrenzte Gegenstände gerichtete naturalistische Kunst zu entwickeln geradezu verhindert. Es wäre nun noch über das Porträt zu reden, das auf der Ausstellung zwar nicht glänzend, aber doch respektabel vertreten ist; am meisten nennenswert scheint mir das Ölbild des preussischen Gesandten von Bülow, ein fleißiges und lebhaft charakteristisches Werk von *El. Ballo*. Die kleine Ausstellung der „freien“ Künstler im Palazzo Borghese bietet relativ mehr Bedeutendes als die „allgemeine“. Allerdings präsentieren sich die Bilder hier in den drei mächtig großen Zimmern auch vorteilhafter als dort in den weiten Räumen, für welche die Ausstellung bei weitem zu klein und geringfügig ist. Freilich von der Skulptur ist auch hier nichts Günstiges zu sagen, unter den Gemälden fällt vor allem eine Reihe von Werken *Boggianni's* auf, der eine hervorragende Fähigkeit besitzt, die Zusammenstimmung einer Wasserfläche mit grüner Wald- oder Buschungebung kolonistischer darzustellen; mehrere italienische Landschaften zeigen Seen, am meisten aber eine südamerikanische (Rio della Paz). An Böcklin erinnernd hat *Moroni* eine geheimnisvolle Cypressenwaldung um einen stillen Teich vereinigt und durch bescheidene, kaum merkbare Mittel dem Ganzen einen wahrhaft mystischen Zauber gegeben. In übertrieben impressionistischer Weise malt *Bisio* ein Wüstenbild, dessen Hintergrund, eine orientalische Stadt, obgleich nicht allzu entfernt gedacht, doch keine einzige, deutlich erkennbare, plastische Form sehen lässt. Eines der wenigen, von wirklicher Auffassung des handelnden Lebens zeugenden Bilder ist das von *Coleman*, welches eine Artillerieabteilung zeigt, die ihren Weg über das Eis nehmen muss und hier mit dem Stürzen, dort mit dem Einbrechen der Perle zu kämpfen hat; da ist Bewegung und Anstrengung der Menschen wie der Tiere mit Lebhaftigkeit und Wahrheit dargestellt. Im ganzen können wir zum Schluss freilich nur die Hoffnung aussprechen, dass das nächste Jahr dem schönen Italien mit glücklicheren Zeiten auch eine reichere und vollere Kunsterte bringen möge als die heurige. OTTO HANNAK.

Düsseldorf. Im vorderen Saal in Ed. Schulte's Salon waren gleichzeitig mit der Ausstellung der „Jungen“ drei Bilder zu sehen, die wohl geeignet sind, alle „Vorurteile in Bezug auf Richtung“ ad absurdum zu führen. Es ist dies ein Pradilla, ein Lenbach und ein ganz alter Knauts. Pradilla's Marine mit reizend eingesetzter Staffage am Strande ist in graugelbem Ton gehalten und sehr flott hingeworfen. Man sieht noch an einzelnen Stellen, dass ein ganz anderes Bild darunter steht. Der Knauts ist noch aus der Düsselddorfer Zeit des Meisters. Ein alter Mann mit Stock in der Hand sitzt am Tisch, auf dem ein Glas Bier steht. Durchgeführter, und doch nicht penibel, habe ich nie etwas gesehen. Ein

echter Knaus. Lenbach's Porträt des Afrikareisenden Eugen Wolf ist das gerade Gegenteil davon, eine sicher hingeworfene große Skizze, voll inneren Lebens. Man sieht unter der dünn hingezogenen Farbe noch die Bleistiftstriche der ersten Aufzeichnung. Die Konzentration liegt, wie immer, in den Augen; Hände hat man sich allmählich ganz abgewöhnt bei Lenbach zu erwarten. —

Für die diesjährige Große Kunstausstellung in Berlin sind weit über 2000 Werke eingeliefert bezw. angemeldet worden.

Über die Errichtung eines neuen Ausstellungsgebäudes in Berlin auf dem Terrain des Landesausstellungsparks bringen die Berliner Zeitungen eine Mitteilung, aus der hervorgeht, dass die Angelegenheit seit geraumer Zeit den Gegenstand von Verhandlungen bildet; sie hat auch die grundsätzliche Genehmigung des Kaisers erhalten und ruht jetzt zur Entscheidung beim Unterrichtsministerium und beim Finanzminister. Die Verwirklichung des Planes dürfte um so sicherer sein, als keine staatlichen Mittel gefordert werden. Die zur Ausführung nötigen Summen werden von privaten Seiten zur Verfügung gestellt, die an dem Zustandekommen des Unternehmens ein Interesse haben. Es handelt sich nicht allein um den Bau eines Ausstellungsplatzes, der in monumentalen Formen und in zweckmäßiger Einrichtung herzustellen wäre, sondern es sollen zugleich in Verbindung damit große und prächtige Repräsentationsräume geschaffen werden, die während des ganzen Jahres den Zwecken des Staates, der Stadt und einer weiteren Öffentlichkeit dienen sollen. Der Fiskus hätte nichts weiter beizusteuern als die Grundfläche, dagegen soll ihm der Palast als Eigentum überlassen werden. Sehr wünschenswert würde es sein, wenn der neue Ausstellungspalast schon 1896 mit einer großen Veranstaltung zur zweihundertjährigen Jubelfeier der Akademie der Künste eröffnet werden könnte.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

In der letzten Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler, die am 3. April stattfand, kam die Toberentz'sche Angelegenheit auf Grund einer an den Vorstand gerichteten Interpellation wiederum zur Sprache. Der Vorstand erklärte, eine bindende Antwort darauf noch nicht erteilen zu können. Das Erkenntnis sei dem Verein erst am 20. März zugegangen und der Vorstand habe noch keine Zeit gefunden, das 20 Seiten umfassende Aktenstück genügend durchzuarbeiten. Rechtsanwalt Müseler, der Syndikus des Vereins, teilte mit, dass der wesentliche Inhalt des Erkenntnisses der sei, dass das Gericht in dem Verhalten des Herrn Toberentz eine Verletzung des § 8 der Vereinsstatuten „Wenn die Ehre des Vereins durch das Verhalten eines oder mehrerer Mitglieder des Vereins gefährdet erscheint, so kann deren Ausschließung aus dem Verein beantragt werden u. s. w.“ nicht habe erblicken können und dass deshalb der Beschluss des Vereins auf Ausschluss des Herrn Toberentz anzufehen sei. Rechtsanwalt Müseler erklärte dagegen, dass, wenn der gesamte Verein der Meinung gewesen sei, dass Herr Toberentz die Ehre des Vereins gefährdet habe, das Gericht schwerlich zu einem entgegengesetzten Spruche berechtigt sei. Er empfahl deshalb dem Verein, in der Angelegenheit die höhere Instanz anzurufen. Der Verein wird sich in einer demnächst anzuberaumenden außerordentlichen Hauptversammlung über diese Frage schlüssig machen. Vorläufig ist dem Vorsitzenden A. v. Werner als Antwort auf die Angriffe, die Herr Toberentz in dem Schreiben, in dem er seinen Austritt aus dem Verein erklärt, gegen

ihn gerichtet hat, auf einstimmigen Beschluss der Hauptversammlung ein Vertrauensvotum erteilt worden.

Die *Mitrsitzung der Archäologischen Gesellschaft in Berlin* hatte sich eines ungewöhnlich reichen Besuches von Mitgliedern und Gästen zu erfreuen, die der mit Spannung erwartete Bericht der Herren R. Kekulé und O. Kern über die von der Skulpturenabteilung der königlichen Museen vom März 1891 bis Juli 1893 auf dem Boden von Magnesia am *Maander* unternommenen Ausgrabungen angelockt hatte. Nachdem Herr Kekulé zunächst einen kurzen Überblick über die Geschichte der von C. Humann geleiteten Ausgrabungen und eine zusammenfassende Orientierung über die aufgedeckten Baulichkeiten, den Tempel der Artemis Leukophrone, den großen Altar davor mit seinen kolossalen 3,50 m hohen Skulpturen, die gewaltige, dem Berliner Lustgarten an Ausdehnung gleichkommende Agora u. a. gegeben hatte, sprach Herr Kern eingehend über den auf der Agora befindlichen, nach Westen orientierten Tempel des Zeus Sospolis und im Anschluss daran über den Kult und die Bedeutung dieses Zeus, den der Vortragende als einen Zeus Chthonios erwies. Zum erstenmal tritt uns, nach den Ausführungen des Vortragenden, in Magnesia die durch Aristoteles und Inschriften bezeugte „heilige“ Agora in ihrer Anlage vor Augen, die dem Marktverkehr entgegen, im wesentlichen für Kultuszwecke bestimmt war. — Vor diesen Vorträgen hatte Herr Gose einige Vorlagen gemacht, unter denen die außerordentlich schöne farbige Reproduktion eines der vielbesprochenen ägyptischen Porträts, die für das nächste Heft der antiken Denkmäler bestimmt ist, besonderes Interesse erregte. Sie ist in der Anstalt des Herrn Steinbock durch Herrn Maler Neeser hergestellt.

Erstes Verzeichnis der Mitglieder der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen (Anmeldungen nimmt entgegen Herr Professor A. Schmarsow in Leipzig) Prof. Dr. v. Oechelhaeuser, Dr. M. Friedländer, Prof. Dr. Lücke, Dr. Friedr. Schneider, Eng. Müntz in Paris, German. Nationalmuseum, Dr. Haendke, Dr. Umann, Prof. Dr. Wölfflin, Prof. Dr. Georg Zimmermann, Santellan, Eugen Schweitzer, Prof. Brockhaus, Prof. Dr. Neisser, Kupferstichsammlung der Universität in München, Werner Weisbach, Dr. A. Wesse, Dr. Kart. Otto Kähler, Carl Cornelius, Oberregierungsrat Dr. v. Seidlitz, Kommerzienrat Dr. Borsche, Museum in Weimar, Dr. Hugo von Tschudi, Kupferstichsammlung der Universität in Königsberg, Dr. Vöge, Dr. A. Winkler, Museum in Schwerin, Schlesiens Museum der bildenden Künste, Prof. Dr. Matthei, Alex. Schmitgen, Kupferstichkabinett in München, Ältere Pinakothek in München, F. de Maréchal, Dr. Warburg, Graf Lanckoronksi, Kupferstichsammlung der Universität in Göttingen, Kunstgeschichtliches Institut in Straßburg, Dr. Kristeller, Dr. Fr. Haack, W. Eitmann, Dr. Harek, Kupferstichkabinett in Dresden, Prof. Dr. H. Semper, Professor Dr. Thode, Dr. Thieme, Prof. Dr. Strykowski, Kunsthistorisches Institut in Graz, Konservator Bayersdorfer, Prof. v. Litzow, Prof. Dr. Schmarsow.

VERMISCHTES.

Rubens und Tobias Verhaecht. Eine Anmerkung in der Märznummer der Zeitschrift lässt mich darauf schließen, dass es dem Verfasser des Artikels „Peter Paul Rubens“ erwünscht wäre, zu erfahren, wo sich Werke von der Hand des Tobias Verhaecht erhalten haben. Das Ölgemälde, das er in Deutschland sucht, ist ein kleines Breitbild aus dem Jahre 1643 in der Aachener Galerie, eine fein durchgebildete Landschaft in altländischem Stil und in der Malweise vollkommen zu

der allbekanntem Brüsseler Landschaft passend. Der große Katalog von 1883 beschreibt das Bildchen wie folgt: „142. Eine gebrügelte Flussgegend. Auf einem Wege, welcher sich durch ein Dorf hinauf ins Gebirge zieht, zwei Reiter mit einem weißen Windspiel. Links Aussicht über ein Flussthal mit mehreren Städten und Dörfern“, Kupfer 0,14 > 0,41, auf einem Felsen links vom Wege das Monogramm und die Jahreszahl 1613. Die Figuren sind in ihrer künstlerischen Bedeutung ungefähr ebenso schwach, wie die auf dem Bildchen der Brüsseler Galerie. — Eine weitere sichere Arbeit des Verhaeght, auf die ich schon vor Jahren in einem Vortrage im Wiener wissenschaftlichen Klub aufmerksam gemacht habe, ist eine Zeichnung in der Albertina. Die Formengebung dieses Blattes, das signirt ist, lässt sich mit den beiden Ölgemälden Verhaeght's trefflich zusammenreimen und vertritt seinerseits, wie die Ölgemälde in der malerischen Technik, so hier in der zeichnerischen Ausführung die altländische Weise. Die Zeichnung in der Albertina (Niederländer, Bd. VI) bringt eine Landschaft mit steilen Bergen und zahlreichen Geländen zur Darstellung. Rechts im Vordergrund ein Saumweg und mehrere Figuren (Federzeichnung in Sepia, bläulich lavirt). Links unten die alte, wohl echte Bezeichnung „Tobias Verhaecht“. Nach Verhaeght ist auch die Reihe der vier Zeitalter gestochen u. z. von Joan Collaert mit der Bezeichnung „Tob. Verhaecht inv.“ und mit der Adresse des Phil. Galle. Diese Blätter sind im Musée Plautin vorhanden und wurden mir im Sommer des vorigen Jahres von Rooses freundlichst vorgewiesen. — Für die Annahme, dass Verhaeght tatsächlich der erste Lehrer des Rubens war, spricht neben Sandrart's Zeugnis auch die Unterschrift unter dem Bildnis des Verhaeght im „Gulden Cabinet“ des C. de Bie.

Dr. TH. c. FRIMMEL.

VOM KUNSTMARKT.

Haag. Vom 26. bis 28. April kommen durch die Firma W. P. van Stockem & Zoon eine reichhaltige Sammlung von Steinen, enthaltend Porträts, geschichtliche Vorgänge und Stadtansichten, zur Versteigerung. Der Katalog, der 1011 Nummern enthält, ist soeben erschienen.

London. Am 1. März beendete Christie die Auktion von Kunstgegenständen aus dem Nachlass des Kunst- und Antiquitätenhändlers E. Joseph. Für viele Nummern wurden hohe Preise gezahlt, die besten waren nachstehende: Eine Louis XVI goldene runde Dose, schön emailirt mit hübscher Miniatur, 67 £ (A. Wertheimer). Eine achteckige goldene Dose mit sechs Miniaturen in feinem Watteau-Stil, 204 £ 15 Sh. (Wertheimer). Eine altfranzösische Bronze, zwei Hunde auf einer Marmorplatte, 10½ Zoll hoch, 63 £ (Briggs). Eine vortreffliche Büste von Voltaire, lebensgroß, französische Bronze, von Houdon, bezeichnet 1778, 81 £ 18 Sh. (Benjamin). Eine kleine, sehr sorgsam durchgeführte Büste von Voltaire, gleichfalls von Houdon, 1778 bezeichnet, französische Bronze, 106 £ (Wertheimer). Eine Vase mit Deckel, blau, altchinesisch, 24 Zoll hoch, auf geschnittenem Holzuntersatz, 91 £ (Wertheimer). Eine cylinderförmige Flasche, altchinesisch, hellblaues Porzellan, emailirt mit bunten Blumen und Medaillons, 126 £ Durlacher. Ein altchinesisches Wassergefäß, Porzellan, mit Löwenmasken als Griff, emailirt mit Blumen in brillanten Farben, aus dem Palast Borghese, 215 £ (A. Wertheimer). Ein Paar Krüge mit Deckel, altjapanisches Porzellan, Malerei von weiblichen Figuren, Girlanden und Medaillons, 504 £ 10 Sh. (Durlacher). Ein silber-verguldeter Becher mit Deckel, 16. Jahrhundert, cylindrisch, gravirt mit Blumen, Engländer

und mythologischen Helden, 7¾ Zoll hoch, 231 £ Durlacher). Ein Elfenbeinkasten, geschnitzt, romanischer Stil, 12. Jahrhundert, 5 × 7 Zoll, 110 £ (Wertheimer). Ein ovaler Teller, Bergkrystall gravirt mit Engeln und Arabesken, 73 £ 10 Sh. (Harding). Eine eiförmige Vase, Krystall de Roche, in Goldfassung, fein emailirt mit Ornamenten in schwarz und bunt, 6½ Zoll hoch, italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts, 168 £ (Cursie). Ein eiförmiger Urbinokrug, Malerei von mythologischen Sujets, 12 Zoll hoch, 204 £ 15 Sh. (Durlacher). Eine eiförmige Urbinovase, schöne Malerei von klassischen Figuren, 21 Zoll hoch, 200 £ 11 Sh. Davis. Ein Louis XVI Schreibsekretär, Rosen- und Tulpenbaumholz, mit getriebener Goldbronze montirt, 199 £ 10 Sh. (Ehrenbacher). Ein Louis XVI Bibliothekisch, 6 Fuß 4 Zoll lang, mit getriebener Goldbronze montirt, auf sechs Füßen stehend, welche männliche und weibliche Figuren darstellen, in der Mitte ein Schild mit dem Wappen der Familie Borghese. Der Tisch ist gezeichnet und modellirt von P. Laurent Roland und stammt aus dem Palast Borghese, 987 £ (Durlacher). Der Erlös der zur Auktion gestellten Objekte betrug 11 157 £.

Frankfurt a. M. Am Montag den 30. April kommt die Sammlung des H. Herrn F. Prächter, bestehend aus 119 Gemälden älterer Meister, durch *R. Bangel* im Auktionslokal Mainzerstraße 66 zur Versteigerung. Ein illustrirter Katalog ist soeben erschienen.

Stuttgart. Am 23. April und den folgenden Tagen kommt durch *H. G. Gutekunst* eine reiche Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten und Zeichnungen alt und neuer Meister Altdorfer, Dürer, Lucas von Leyden, Raimondi, Rembrandt, Rißinger, L. von Siegen, Schongauer u. s. w. zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 67.

Viktor Tilgner. Von Cl. Sokal. — Sezession und Genossenschaft. — Kritische Rundschau in der Kunstliteratur. — Kunstblatt aus St. Petersburg. Von K. Tändler. — Hermann Hendrich. Von Cl. vander Linden. — Die Wiener internationale Jubiläumsausstellung. Von Cl. Sokal.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 13.

Bilder von Burne-Jones. Von H. Helfferich. — Die internationale Jubiläumsausstellung in Wien. Von K. v. Vincenzini. — Rundschau. Von H. Helfferich. — Die Ausstellung der XI. Von Dr. Relling.

Kunstsalon. 1893/94. Heft 4. Februar.

Fächer und Fächeln. Von G. Büss. — Münchener Kunstleben. Von Fr. Walter. — Bilderansstellungen in Dresden. Von G. Romint.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1893/94. Heft 12.

Thomastafel des Giovanni della Robbia. Von F. Deucken. — Geschichte eines Hochaltars. Von Fr. Gotsche. — Griechische Ehrentafel im British Museum in London. Von Schviller. — Die mittelalterlichen Mosaiken von San Marco in Venedig II. Teil. Mosaiken im Innern der Markuskirche. Von St. Beissel.

L'Art. Nr. 716 u. 717. 15. März u. 1. April 1894.

La comédie d'aujourd'hui. Von F. Lhonnime. — Silhouettes d'artistes contemporains: Mlle. Gabrielle Niel. Von P. Leroy; Edmond Volz. Von N. Grelhac. — Andrea Pisano et son nouvel historien. Von P. Millet. — Royal Academy of Arts. Winter Exhibition: twenty-fifth year. (Fortsetzung.) Von R. Reynier. — A propos des manuscrits de Léonard de Vinci. Von P. de Volpache. — Deux vues du château de Versailles sous Louis XIV. Von E. Guillard. — Royal Institute of painters in water colour. Von P. Reynier. — Une lettre inédite de Rubens aux Farnesini. Von E. Michel. — Une oeuvre inconnue de Carpeaux. Von L. Viltart. — L'exposition de tableaux anciens qui se fera à Bruxelles, en septembre 1894. Von D. Franken. — Les pochettes de maîtres de danse. Von E. v. Brückwille. — Courrier d'Italie. Von A. Melani. — Courrier des Pays-Bas. Von Ph. Zilcken. — Le séjour de Voltaire en Angleterre. Von P. Leroi.

The Magazine of Art. Nr. 162. April 1894.

The Master's portrait-painter. Von J. A. Winters. — The Malcom drawings at the British Museum. Von L. Curtis. — Early Italian art at the New Gallery. H. Von Cl. Phillips. — Little Bouilliac. Von Austin Dobson. — In the down country. Von G. R. Tomson. — Measurement of light and colour sensations and Review. Von W. de W. Abney.

Gemälde - Versteigerung.

Montag, den 30. April 1894

[809]

wird der Unterzeichnete die Kollektion des sel. Herrn

Friedrich Praechter, Frankfurt a. M.,

bestehend aus **119 Gemälden** älterer Meister, im Lokal, **Neue Mainzerstrasse 66** in **Frankfurt a. M.** öffentlich versteigern.

Illustrierte Kataloge, sowie Anskünfte durch

Rudolf Bangel, Frankfurt a. M.

Stuttgart.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion Nr. 46.

Am 23. April und ff. Tage Versteigerung einer reichen Sammlung von **Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten und Zeichnungen** alter und neuer Meister aus dem Besitze eines süddeutschen Kunstfreundes, dabei viele kostbare und seltene Blätter von **Aldorfer, Dürer, Lucas von Leyden, Raimondi, Rembrandt, Ridiger, Lud. von Siegen, Schongauer** etc. und eine reiche Auswahl von Blättern der englischen und französischen Schule des 18. Jahrhunderts, ca. 2200 Nummern.

Gew. Kataloge gratis gegen Porto von 30 Pf., Ausland 60 Pf.
Illustr. „ „ mit 16 Lichtdruckabbild. M. 3.— und Porto.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung.

[803]

Olgastrasse 1b, Stuttgart.

Kölner Kunst-Auktion.

Die reichhaltige Kunstsammlung aus dem Nachlasse des Kunsthändlers Herrn

Benedict Giersberg zu Köln

gelangt den **16. bis 20. April 1894** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung. Dieselbe enthält: **Töpferien, Fayencen, Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein, Email, Stein, Perlmutter und Wachs, Arbeiten in Metall, Textilarbeiten, Holzschnitzereien, Möbel, Gemälde, Miniaturen** etc. 1527 Nummern. Kataloge mit 4 Phototypien sind a 1 Mark zu haben. [819]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [103]

Inhalt: Die dritte internationale-Kunstausstellung in Wien. I. Von E. Böck — II. E. Hafekost: Handy List of Books on Fine Arts and Architecture. — J. Bellot: A. Bonheur: A. Böttcher: — Bismarck-Denkmal in Berlin — Kunstausstellung von tanztunsten Künstlern in München; Kunstausstellungen in Venedig; Kunstausstellung in Landsberg a. W.; Kunstausstellungen in Lübeck, Rostock und Stralsund; Römische Ausstellungen; Ausstellung bei Ed. Schulte in Dusseldorf; Anmeldungen für die diesjährige Berliner Kunstausstellung; Errichtung eines neuen Ausstellungsgebäudes in Berlin. — Verein Berliner Künstler; Archäologische Gesellschaft in Berlin. Erstes Verzeichnis der Mitglieder der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen. — Rubens und Tobias Verhaecht — Auktion im Haag; Ergebnisse einer Londoner Kunstauktion; Versteigerung der Sammlung F. Praechter in Frankfurt a. M.; Versteigerung bei H. G. Gutekunst in Stuttgart. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Abbildungen im Text.

Elegant gebunden M. 10.—

Die Zeitschriftsteller werden erfreut sein, die Reihe geistvoller Aufsätze, durch die sie **W. v. Seidlitz** im vorletzten Jahrgang unseres Blattes mit **Rembrandt's** Kunstweise vertraut machte, jetzt in geschlossener Form, textlich und illustrativ vermehrt vorliegen zu sehen.

Das kleine Prachtwerk wird dazu beitragen, der gerade heute so vorbildlichen Individualität des Meisters verständnisreiche Verehrung zu wecken.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von

Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen.

Preis 5 M.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Max Klinger, Pietà

(angekauft für die Kgl. Gemälde-Galerie in Dresden).

Radirung von **A. Krüger.**

Folio. Drucke auf Chinapapier vor der Schrift M. 3.—

Radirungen.

Alphons, Th., Haidelandschaft. Originalradirung. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 5.— (Druck in zwei Farben.)

Meyer-Basel, L. Th. Von oben. Originalradirung. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.— (2. Preis der Radirungskonkurrenz.)

Liebermann, Max. Im Garten. Radirung von **A. Krüger**. Drucke vor der Schrift auf Chinapapier M. 2.—

Liebermann, Max. Gerhard Hauptmann. Heliogravüre, Drucke mit Faksimile auf Chinapapier M. 2.—

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Hengasse 58. Teletowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 22. 19. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlags-handlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Pettzeile, nehmen außer der Verlags-handlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IN WIEN.

Das österreichische Museum birgt gegenwärtig in seinen Räumen wieder einmal eine Spezialausstellung der graphischen Künste, wie sie von dieser Anstalt bereits wiederholt mit dem besten Erfolge patronisirt worden ist. Diesmal verdanken wir das gelungene Werk in erster Linie der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ und den Herren Artaria. Der Direktor des Museums, Jakob v. Falke, schrieb zu dem sorgfältig gearbeiteten Katalog eine instruktive Einleitung.

Die Ausstellung zerfällt in drei räumlich und sachlich getrennte Abteilungen. Die erste derselben ist in der oberen Halle des Säulenhofes aufgestellt und umfasst vornehmlich moderne deutsche und französische Lithographien. Die zweite, in dem links anstoßenden Saal aufgestellte, giebt eine Übersicht über das gesamte Wirken von vier deutschen Meistern der graphischen Kunst, Hecht, Koeppling, Sonnenleiter und Unger. Die dritte Abteilung endlich, die den Vorlesesaal des Museums füllt, ist internationalen Charakters. Die Firma Artaria hat hier ein halbes Hundert moderner Stiche und Radirungen zusammengestellt, welche den Stand dieser Künste in den verschiedenen Ländern Europas veranschaulichen.

Die für die Verhältnisse der Gegenwart unstreitig interessanteste Erscheinung, von welcher die Ausstellung Zeugnis giebt, ist das kräftige Wiederaufleben der künstlerischen Lithographie. Überwältigt von den Erfolgen des Lichtbildes in allen seinen Gestalten und auch durch die glänzenden Erfolge

der Radirung zeitweilig in Schatten gestellt, war die Lithographie während der letzten Decennien fast völlig aus dem Gesichtskreise der Kunstfreunde verschwunden und vegetirte nur noch als mechanisch betriebenes Handwerk fort. Jetzt feiert sie eine doppelte Auferstehung: einmal als künstlerisches Reproduktionsmittel, dann aber auch als Original-Lithographie von ganz eigentümlichem Gepräge.

In letzterer Hinsicht sind vor allem einige Blätter von deutschen Künstlern beachtenswert, unter denen in erster Linie Hans Thoma zu nennen ist. Die Ausstellung enthält 21 Blätter von seiner Hand, von denen die Hälfte Lithographien, die andere Hälfte als tachographische Drucke¹⁾ (Schnellzeichnerdrucke) aufgeführt sind. Max Lehrs hat im vorigen Jahrgange der „Graphischen Künste“ (S. 86 ff.) von diesen Thoma'schen Blättern eingehend gehandelt und sowohl ihre technischen Eigentümlichkeiten als

1) Im Ausstellungskatalog steht irrthümlich: „Tachographische Drucke“. Über das Verfahren mit dem „Tachographen“ macht uns Thoma brieflich folgende, sehr dankenswerte Mitteilungen: „Die Zeichnung wird auf Stein gemacht, geätzt, mit Druckerschwärze eingewalzt, sodann wird eine elastische Gelatinplatte aufgelegt, angedrückt, und auf dieser erscheint dann das Negativ in Schwärze hergestellt; von diesem macht man dann den Abdruck auf Papier, der sich also wieder wie die Steinszeichnung darstellt. So kann man ziemlich viele Abdrücke herstellen; ich machte von jeder Zeichnung etwa 20 Stück, wischte auch oft bei der noch nassen Druckerschwärze auf dem Papier Schatten an, so das ziemlich primitive Verfahren mit der Hand verbessert; dann benutzte ich einzelne Exemplare, oder höhte die auf Tonpapier gedruckten mit Weiß oder auch mit Metallbronze auf, — so dass auch tachographischen Drucke eigentlich in kleiner Zahl vervielfältigte Handszeichnungen sind.“

auch die geistige Richtung, die der Künstler darin eingeschlagen, trefflich charakterisirt. Thoma lehnt sich in Gedanken und Ausdrucksweise an die altdeutsche Art des *Holzschnitts* an. Er zeichnet, ähnlich wie Rethel seinen „Totentanz“, nach der Weise Dürer's die Gestalten mit breiten großen Zügen, leistet Verzicht auf weiche Modellirung und volle Körperlichkeit, giebt seinen Blättern dagegen durch den Druck auf getöntem Papier oder durch Übergehen mit dem Pinsel einen ganz eigenen malerischen Reiz. Manche der Drucke gewinnen dadurch ein Aussehen, welches an die Helldunkelschnitte Burgkmair's oder Wechtlin's erinnert. Leider ist das gelungenste Blatt des Künstlers in dieser Technik, das „Bildnis eines jungen Mädchens“, welches dem erwähnten Artikel von Lehrs in verkleinerter farbiger Nachbildung beigegeben war, in der Ausstellung nicht vorhanden. Unter den vorgeführten Blättern heben wir hervor: die Bildnisse eines alten Bauern und der greisen Mutter des Künstlers, vortrefflich gezeichnete Charakterköpfe in einfach verzierter, viereckiger Umrahmung, ferner die stimmungsvolle „Heilige Familie“, die „Engelswolke“, den großgedachten „Hüter des Thales“, den „Berggreis“, den „Jüngling an der Quelle“ und die in ihrer Schlichtheit ungemein ansprechende „Landschaft am Main“.

Im ganzen betrachtet, erscheint das Talent des Künstlers auch in diesen Werken als ein vorzugsweise lyrisches. Die landschaftliche Stimmungspoese ist sein eigentliches Element, und seine Figuren machen sich dort am besten, wo sie zu den von der Landschaft angeschlagenen Melodien nur die begleitenden Stimmen abgeben, wie z. B. in dem reizvollen „Sommeridyll“ mit dem ruhenden flöteblasenden Jüngling am Weiher, in dem Bilde des Paradieses mit dem mächtigen Pfau im Vordergrund und in ähnlichen Kompositionen. Die Blätter von ausgesprochen idealem oder historischem Stil dagegen, wie die Versuchung Christi, die lautenspielende Frau und andere ähnliche, lassen in der Zeichnung der Figuren, besonders in den Extremitäten, oft manches zu wünschen übrig, so dass sie keinen völlig befriedigenden Eindruck machen können. Lehrs nennt in dem oben citirten Aufsätze die Blätter des Frankfurter Meisters „gesundes Schwarzwälder Bauernbrot“ und wünscht ihnen weite Verbreitung in Hütte und Haus, wie den alten Holzschnitten, die auch als fliegende Blätter ins ganze Volk drangen. Wir können diesen Wunsch nur teilen. Aber damit er in Erfüllung gehen könne, dazu wäre vor allem eines nötig: ein ganz *billiges* Verfahren!

Selbst 10 Mark für den Abdruck ist zu viel. Die in Wien ausgestellten, von dem Künstler in Farbe retouchirten Drucke zu 50, 100, ja 300—400 Mark, können ohnehin nur Kuriositäten für den Liebhaber oder für das wohlthirte Kupferstichkabinet bleiben.

Am nächsten stilverwandt mit den Werken von Thoma, wenn auch von ausschließlich religiösem Inhalt, sind die großen Lithographien und Photographien von *Wilib. Steinhauseu* in Frankfurt. Blätter voll echter Empfindung, von kräftiger, volkstümlicher Ausdrucksweise, die sich eben so fern hält von Altertümelei wie von der plebejischen Manier mancher modernen Naturalisten. Vornehmlich fallen zwei große bemalte Steindrucke ins Gewicht: Christus am Kreuz, umgeben von der erlösungsbedürftigen Menschheit, und das originell gedachte Abendmahl der reuigen Sünder. Unter den kleineren Blättern ist „der gute Hirt“ in Komposition und Behandlung eines der ansprechensten. Auf der „Heilung des Blinden“ streift die Bewegung der Hauptfigur ans Manierirte. Sehr schön und empfindungsvoll ist dagegen der den Heiland erkennende Blindgeborene. Im ganzen empfängt man den Eindruck der Wahrheit und Natürlichkeit.

Noch einen Schritt weiter ins Primitive führen uns die ausgestellten sieben autographirten Federzeichnungen von *K. v. Pidoll*, ebenfalls in Frankfurt. Es sind Ansichten aus Gehlhausen, halb architektonischen, halb landschaftlichen Charakters, mit blumenumrankten Umrahmungen. Die Behandlungsweise Pidoll's sieht von jeder tonigen, malerischen Wirkung ab, sie giebt eigentlich nur das Gerippe der Natur. Trotzdem ist die Darstellung nicht ohne einen gewissen Reiz: die Motive sind mit Geschmack ausgewählt; der Zusammenklang von Architektur und Landschaft, das Knospende, Frühlingsmäßige in der vegetabilischen Umrahmung verleihen den Blättern ein originelles Gepräge.

Das energischste Talent unter den auf der Ausstellung vertretenen deutschen Maler-Lithographen ist entschieden der junge Leipziger Klinger-Schüler *Otto Greiner*. Leider ist er sehr mangelhaft repräsentirt. Von seinen merkwürdigen, an Mantegna oder Robetta gemahnenden Allegorien, in denen ein strenger Formensinn, gepaart mit frischem Naturgefühl, uns eigenartig und stark berührt, sowie von den bacchischen und phantastischen Darstellungen des Künstlers ist nur ein einziges und nicht gerade sehr schönes Blatt zu sehen. Die übrigen Lithographien sind kleine Figurenstudien nach dem Leben, auf Stein radirt und zu schwarz gedruckt, darunter

die Porträtfigur des Bildhauers Oppler in München u. a. Es wäre zu wünschen, dass diese hervorragende junge Kraft einmal auf einem großen, poetischen Stoffgebiete den ihr entsprechenden Spielraum zu freier, künstlerischer Entfaltung finde.

In scharfem, charakteristischem Gegensatze zu den deutschen stehen die auf der Ausstellung erscheinenden *französischen* Lithographen. Sie bewegen sich fast ausnahmsweise auf der hergebrachten Bahn und wissen der Steinzeichnung mit gewohnter Virtuosität alle jene weichen, malerischen Reize abzugewinnen, deren die Technik fähig ist. Sie setzen die Lithographie der dreißiger und vierziger Jahre mit Erfolg fort und kultiviren auch dieselben Gebiete, wie sie damals angebahnt wurden: das Porträt, die Reproduktion von Gemälden und die Originalithographie von selbständiger Erfindung. Wir erwähnen unter den ausgestellten Bildnissen das zart behandelte Brustbild einer jungen Dame im Mantel von *E. P. Bertrand*, die Porträts des berühmten Tragöden Mounet Sully (als Hamlet) und des provençalischen Dichters J. Roumanille von *P. Maunou*; dann unter den Reproduktionen von Gemälden das reizvolle, an Sandro Botticelli gemahnende Blatt nach der „Vision“ von H. Martin, ebenfalls von *Maunou*, die schönen großen Blätter von *A. L. Hermant* und *J. J. Pélissier* nach Delacroix, und die mit vollendeter Meisterschaft und weichstem Schmelz wiedergegebene „Ekloge“ von Henner, lithographirt von *G. L. Fuchs*. Die Preise dieser Blätter kommen denen der deutschen Originalithographien ziemlich gleich. Sie schwanken zwischen 100 und 250 Franken: der beste Beweis für die hohe Schätzung, deren sie sich in Liebhaberkreisen erfreuen. Unter den von den Franzosen ausgestellten Originalithographien sei noch der ersten stimmungsvollen „Mühle“ von *Maunou* gedacht. *Linois* ist leider auf der Ausstellung nicht vertreten.

Der übrigen Teile der Ausstellung brauchen wir keine ausführlichen Bemerkungen zu widmen, weil sie nur oft Besprochenes enthalten, das freilich zu sehr lehrreichen Vergleichen herausfordert. Der von der Firma Artaria zusammengestellte internationale Saal ermöglicht den Vergleich der Hauptschulen, der andere, an den Säulenhof anstoßende Saal gewährt einen klaren Überblick über das Wirken der vier genannten Meister. Da sehen wir das gesamte Wirken des höchst vielseitigen *Willi. Hecht*, des trefflichen *Sonnenleiter*, des genial angelegten *Koeppling*, endlich unseres unvergleichlichen *William Unger* in allen ihren Hauptschöpfungen repräsentirt.

Von *Koeppling* fesseln, außer seiner geistreich behandelten „Froufrou“ nach Clairin, vor allem die fünf den letzten Jahren angehörigen, meistens umfangreichen Blätter unsere Aufmerksamkeit: die *Syndici*, der bärtige Greis und Joseph mit Potiphar's Frau nach Rembrandt, das große Schützenstück nach Hals und das wunderliche „Sommeridyll“ nach der eigenen Erfindung des Künstlers, im Ganzen ein staunenswertes Ensemble virtuos gehandhabter technischer Eigenschaften. In *Unger's* Werken, die von seinen frühesten Weimarer Blättern angetanzen den ganzen weit gespannten Umkreis seiner unübertroffenen künstlerischen Übersetzungskunst vor uns ansbreiten, ist es in erster Linie die erstaunliche Fruchtbarkeit, in zweiter aber die nicht minder bewundernswerte Feinheit und Tiefe der künstlerischen Empfindung, die uns entzücken. Brillanteres, Vollendeteres in Nachempfindung und weichem Schmelz der Technik als sein Selbstporträt Rembrandt's nach dem Original der Galerie Liechtenstein hat die moderne Radirkunst nicht hervorgebracht.

Aus dem internationalen Saal stechen uns vor allem die köstlichen Blätter einiger modernen Franzosen in die Augen, z. B. die von *A. Bruant-Debaines*, *J. Jacquet*, *G. Greur*, *A. Lamotte*, *H. Mauesse* und *E. Buland*. Vollendete Zeichnung und freie Führung des Instruments bilden in allen diesen Werken die hervorleuchtenden Eigenschaften. Spanien ist durch zwei schöne Radirungen von *R. de los Rios* vertreten. Das Interessanteste aus Deutschland bringen *Klinger*, *A. Krüger*, *Krostewitz*, *Doris Raab* und *W. Krauskopf*; letzterer das vortreffliche Porträt Theodor Mommsen's.

Von den Wiener jüngeren Radirern, sämtlich Schülern oder Genossen *Unger's*, von *J. Klaus*, *Wocornle*, *Alphons* u. a. rühren die vorzüglichen farbigen Blätter zu dem Prachtwerke des österreichischen Museums und zu dem von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ geplanten Theaterwerke her, die im Säulenhofe hängen. Der ersteren haben wir neulich erst mit gebührender Liebe gedacht. Auf das letztere wird im Herbst zurückzukommen sein, wenn die Publikation des Theaterwerkes zu erscheinen beginnt.

Aus dem Gesagten werden die Kunstfreunde die Gewissheit schöpfen, dass neben der internationalen Kunstschau im Künstlerhause, die das Wiener Publikum in hellen Scharen anlockt, auch diese bescheidenere Ausstellung in Schwarz und Weiß viel des Lehrreichen und Anziehenden darbietet, und dass ihren Veranaltern der Dank aller ersten Kunstfreunde gebührt.

C. v. LÜTZOW.

Die Märzausstellungen der Düsseldorfer Künstler.

Die Hoffnungen friedlich gesinnter Optimisten sind nicht in Erfüllung gegangen. Wieder gab es, wie im Vorjahre, zwei Märzausstellungen in Düsseldorf. Also auch hier noch Trennung, immer noch „Sezession“! Eine Sezession innerhalb oder besser aus der Sezession heraus, wie in dem allzeit kampflustigen München haben wir vorläufig noch nicht und eine baldige Rückkehr in den mütterlichen Schoß der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft steht hier einweilen um so weniger zu erwarten, als der Lokalvorstand freiwillig auf die Übernahme des Hauptvorsitzes verzichtete und dieser somit unerwarteterweise an München zurückfiel, welches sich dann auch beeilte, die sezessionsbedürftigen verlorenen Söhne ohne langes pater peccavi wieder in seine offenen Arme aufzunehmen. So sehr die ganze Bewegung an sich beklagenswert und, bei Licht besehen, recht thöricht und unhaltbar erscheint und obwohl mancher, des langen Haders müde, im stillen Herzkämmerlein den Anschluss an die Genossenschaft ersuchen mag, so hat doch vorläufig die „Düsseldorfer freie Vereinigung“ keinen sonderlichen Grund, unter die schützenden Fittiche der hiesigen Lokalgenossenschaft zurückzueilen. — Ergo: es bleibt beim alten.

Dass in künstlerischer Hinsicht ein Nachteil mit der Teilung in zwei Heerlager verknüpft wäre, läßt sich jedenfalls fürs erste nicht behaupten. Im Gegenteil, man sieht, dass man ganz gut allein fertig wird und alle Kräfte bleiben, aus leicht erklärlichen Gründen, dabei angespannt.

Widerum hatten die „Jungen“ einen Teil des Ed. Schulte'schen Salons inne, während die anderen die Kunsthalle mit etwa hundert Werken besetzt hatten. Machte man einen Rundgang durch diese Räume, so fiel zunächst der große Mangel an figürlichen Bildern und der vorwiegend landschaftliche Charakter der Ausstellung auf. Überhaupt herrschte in beiden Gruppen diesmal die Landschaft souverän, quantitativ wie qualitativ. Unter den „Alten“ war das Figurenbild durch *van der Beek*, *Carl Heypen* und *Bachmann* vertreten. Des ersteren „Arabischer Tanz“ ist ja eine durchaus fleißige Arbeit, auch ruhig und nicht unharmonisch im Kolorit, aber niemand dürfte beim besten Willen etwas Orientalisches an diesen tanzenden und spielenden Schönen entdecken können, die Kostüme ausgenommen. Das sind recht echte, mit etwas Chokolade geschminkte,

ganz liebe rheinische Mädchen. Die beiden Pastellporträts sind lebendig und chic gezeichnet. *Bachmann's* „Poesie und Prosa“ (ein Arbeiter im Freien auf einer Bank sitzend, dem sein Kind das Mittagessen gebracht hat) ist fein beobachtet und gezeichnet. Der Schnee ist gut gemalt und steht „gut gegen die Figuren“. Ein anderes Bild „Der entscheidende Tag“ stellt den kritischen Moment einer schweren Krankheit dar; im Vordergrund spricht der Arzt beim Hinansgehen mit der Mutter des Kranken. Der Kopf der Alten ist psychologisch fein wiedergegeben. Damit wäre, wenn wir *Ad. Lecl's* unglaublich technisch tüchtiges und doch so unglaublich langweiliges Aquarell: „Arabisches Café in Kairo“ ausnehmen, das figürliche Genrebild erschöpft und wir können zu den Landschaftern übergehen. Hier waren die Koryphäen wie gewöhnlich, mit Ausnahme von *Oswald Achenbach*, alle gut repräsentirt. Letzterer hat ein großes Bild „Isehia“ gemalt, das den Beweis liefern kann, dass auch das Genie nicht immer gleich glücklich schafft. Das große Stück ist entschieden seit langer Zeit das schwächste des Meisters, nicht einheitlich und auch in der Farbe süßlich und verfehlt. *Andreas Achenbach's* „Am Strande“ ist ein frisches Bildchen, welches den früheren Arbeiten des jetzt ins biblische Alter eingetretenen unermüdeten Künstlers an Leuchtkraft der Farbe nicht nachsteht. *Christian Krüner*, dem man neulich den „Professor“ verliehen hat, beweist, dass der Titel keine schwächende Wirkung auf sein Schaffen ausgeübt, wie das nach der Meinung — natürlich neidischer — Spötter manchmal vorkommen soll. Seine drei großen Ölbilder sind Meisterwerke. Amüsant ist es, ihn als humorvollen Beobachter einer Herde Seehunde von einer neuen Seite kennen zu lernen. Die Robben liegen am flachen Straunde von Borkum in friedfertiger Genügsamkeit und Gemeinschaft mit zahllosen Möven und Strandläufern, ihr Nachmittags-schlüpfchen genießend. „Siesta“ nennt er das Bild. Auch die Hasenjagd im Schnee ist köstlich gegeben. Im Hintergrunde die Schützen, nach vorne zu die tolle Flucht der Familie Lampe, von der sich einer im Purzelbaum überschlägt. Ein „Reineke“ duckt sich tief in den Schnee und läßt die leckeren Bissen unbehelligt vorbeilaufen. Er weiß wohl, warum! Solche köstliche Beobachtungen offenbaren ebenso den passionirten Weidmann, wie den Künstler und Humoristen. Die Aquarelle („Wintermorgen“ und „In den Dünen“, Borkum) gehörten auch zu den Perlen der Ausstellung. Es sind Naturausschnitte, also ganz modern, aber mit Geist- und Hineinleben

in die Natur und ihre reizvolle Schönheit, das Einfache und Wahre durchwertet von eines Künstlers seelischem Auge. Fran *Martha Kröner* hatte zwei Stillleben ausgestellt, von denen das eine so merkwürdig viel besser ist als das andere, dass der Verdacht, wie weit wohl des Gatten Meisterhand — ergänzend eingegriffen habe, sich einschleichen möchte. „Zurück in den Orkus, schöner Verdacht!“ und zu den anderen Landschaften, deren eine ganze Fülle vor uns hing. *Petersen-Angeln* hat wieder zwei Dänenbilder aus Holland gemalt, die bei duftiger Luftperspektive und sonniger Helle Freilichtbilder par excellence genannt zu werden verdienen und auf gleicher Höhe mit dem im vorigen Jahre von der städtischen Galerie angekauften stehen. *Georg Mucce's* immer groß angelegte Hochgebirgsmotive wirkten diesmal etwas gar zu kahl und öde, besonders das große Gletscher-Schneegebilde. von *Canal's* „Westfälische Mühle“, bei der die Silberpappeln und überhaupt die feine silber-bräunliche Gesamtstimmung meisterhaft durchgeführt ist, gehörte zu dem Besten der Ausstellung. *Alfred Graf Brühl* (früher ein Krönerschüler) erreicht ihn noch nicht an Kraft und Sicherheit, wohl aber an feinem Tongefühl. Das kleine Bild „Schlechter Wind“ mit dem schnobernden Hirsch im Walde ist intim und stimmungsvoll. *Bühmer's* Behandlung des Buchenwaldes ist sehr gut. Er weiß immer eine richtige Bildwirkung zu erzielen. *Carl Jutz*, der sich so oft wiederholt und doch nicht langweilig wird, führte seine alten Lieblinge, Enten und Hühner, vor, die er immer in sprühender Farbenfrische und liebevoller humoristischer Durchführung zu variiren nicht müde wird. Vermutlich auch deshalb nicht, weil seine Hühner ihm mehr einbringen, als es das lebendige Federvieh in der Regel zu thun pflegt. Des Malers ohne Arme. *Ahau Siepen*, kleines Waldbild mit der weiblichen Figur ist in Anbetracht, dass der Urheber mit den Füßen malt, ein erstaunlich-sauberes Stück Malerei und liefert den Beweis, wie weit Talent und Liebe zur Kunst körperliche Gebrechen zu überwinden vermögen. Als Landschaftler sind noch zu nennen: *Duibenspeck* (besonders die duntige „Morgenstimmung“), *Heinrich Deiters*, dessen „Morgenfrühe vor einem westfälischen Städtchen“ und die Aquarelle ihm von der besten Seite zeigen, *Fährbach*, *Elbe*, *Jacobson*, *Metzner*, *Ernst Tannert* und *Adolf Scherzer*. Des letzteren „Mondaufgang an der südlichen Küste von Norwegen“ ist ein schönes tiefgestimmtes Gemälde. Die Luft ist vortrefflich im Ton. Auch sein „Früher Schnee“ zeigt den tüchtigen Landschaftler, der mit

größeren Massen Weiß umzugehen versteht. Die Ausstellung in der Kunsthalle machte im ganzen einen sehr geschlossenen, künstlerisch ruhigen und, wie gesagt, vorwiegend landschaftlichen Eindruck. Vor den „Jungen“ brauchte sie sich diesmal nicht zu verstecken, eher möchten wir glauben, reichlich so viel nicht Gelerntes dort wie hier gesehen zu haben. Doch wozu vergleichen? Nehmen wir für diesmal von den „Alten“ Abschied!

(Schluss folgt.)

NEKROLOGE.

= tt. *Basel*. Am 31. März starb im Alter von 94 Jahren der Kunstmaler *Anton Winterle*, der in Degerfelden im Bezirksamte Lörrach in Baden geboren, aber schon mit 18 Jahren nach der Schweiz gegangen war und in der Stadt Basel seinen Wohnsitz genommen hatte, wo er auch seinen dauernden Wirkungskreis gefunden hat.

= tt. *Heidelberg*. Am 5. April starb im Alter von 97 Jahren der Geschichtsmaler Professor *Koepmann*, vordem durch Jahrzehnte Lehrer des Figurenzeichnens an der großherzoglichen Technischen Hochschule in Karlsruhe.

= tt. *Bonn* Prof. Dr. *Constantin Lipsius*, der Erbauer des Johannishospitals und der neuen Peterskirche in Leipzig, der Börse in Chemnitz und der Kunstakademie auf der Brühl'schen Terrasse in Bresden, ist daselbst in der Nacht vom 10. zum 11. April im 62. Lebensjahre gestorben.

= tt. *Abolf Friedrich Graf von Schack* ist am 14. April in Rom im 79. Lebensjahre gestorben.

Der Schriftsteller *Ludwig Pfau*, der sich auch als Schriftsteller und Kritiker auf dem Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes bekannt gemacht hat, ist am 12. April in Stuttgart im 73. Lebensjahre gestorben.

DENKMÄLER.

= tt. *Karlsruhe*. Die von Professor *Ulls* geschaffene Marmorbüste der Großherzogin Luise von Baden wurde in dem von der Stadtgemeinde erbauten Luisenhause mit entsprechender Feierlichkeit auf einem schönen Postamente von Marmor zur Aufstellung gebracht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. Aus den *Berliner Kunstausstellungen*. Das Berliner Ausstellungstreiben artet mehr und mehr zu einer wilden Hetzjagd aus, die einen ruhigen Genuss und eine ruhige Prüfung der gebotenen Dinge ausschließt. Seitdem *Edward Schulte*, um dem Ansturm seiner beständig wachsenden Clientel zu genügen, den Entschluss gefasst hat, aller drei Wochen neue Bilder aufzuzeichnen, mussten ihm seine beiden Konkurrenten *Gurlitt* und *Amsharov* (Erdhold) nachgedrungen folgen, um nicht ins Hintertreffen zu geraten. Zu diesen drei sträubt alles, was in Berlin durchbringen will, da die permanente Ausstellung des Vereins Berliner Künstler im Laufe des letzten Jahres keine starken Anziehungspunkte mehr geboten hat und auch sonst, anscheinend aus mangelndem Interesse der eigenen Mitglieder, zurückgegangen ist. Bei Schulte ist die zweite Aprilwoche mit einer Sonderausstellung des Düsseldorf St. Lukasclubs eingeleitet worden, der zwölf Mitglieder in sich schließt, die zum Teil auch der Düsseldorf

„Freien Vereinigung“ angehören. Nach der Mappe von Radirungen, die der Lukasklub zu Weihnachten 1892 ausgegeben hat, war man auf eine Sippe von Revolutionären im Stile der „Elf“ gefasst; die zwölf Schutzgenossen des hl. Lukas bieten aber auch in ihren verwegenen Äußerungen nichts, was ein durch die Offenbarungen der „neuen Kunst“ bereits abgehärtetes Gemüt zu anfergewöhnlicher Entrüstung reizen könnte. Da die Anhänger des „neuen Kurses“ in der Malerei bereits selbst über den Skizzenunfug und die zwecklose, des Absatzes unfähige Massenproduktion eifern, wollen wir uns bei den teils massigen, teils für die Urheber wenig charakteristischen gemalten, gezeichneten, aquarollirten und in Kupfer radirten Studien, Skizzen und Entwürfen von *Gerhard Jaussen, Olof Jersberg, Eugen Kampf, Heinrich Liesegang, Heinrich Hermanns, Willy Spatz, Gustav Wendling, Anton Hecke* und *Emil Zimmermann* nicht weiter aufhalten. Wenn wir diese im Schoße des Lukasklubs vielleicht sehr fein ersonnenen, aber sehr mäßig zur Erscheinung gebrachten Absichten auf das ferne Ziel einer neuen Kunst ernsthaft nähmen, würden am Ende die Urheber am meisten darüber lachen, dass ihnen der Spaß so schön gelungen ist. Etwas wirklich Ernsthaftes und gründlich Durchgearbeitetes haben nur drei Mitglieder des Klubs zu dieser Sonderausstellung beigegeben: *Arthur Kampf* mit einem seiner Bilder aus dem Elend und der Noth des Lebens, einem neuen Kapitel aus dem Tanz des Todes, der diesmal einen jungen Bauernmann vor seiner Hütte mit dem Todeskuss berührt, während der neugeborene Sprössling des dem Tode Verfallenen neben ihm im Schoße eines Großvaters selig ruht, *Theodor Kochell* mit einem seiner prächtigen Bilder aus dem Leben des preussischen Militärs, der Kast eines Krässiers, der sein Ross nach heißen Ritt in einem Waldbache trinken lässt, und der zum Teil von Böcklin beeinflusste *Alexander Frey*, dessen „Sirenen“, die von einem Felseneiland ihren Opfern auflockern, freilich einen durchaus modernen Zug haben, der jede Romantik und Symbolik völlig ausschließt. — Ein Mystiker von reinstem Wasser ist dagegen der Pariser *Henri Martin*, der den Haupttraum der Gurlitt'schen Ausstellung mit einer großen Zahl von Bildern und Studien gefüllt hat, die zum Teil in Öl, zum Teil aber in Pereirafarben oder doch in Tempera gemalt sind. Martin gehörte bis vor kurzem der wunderlichen, von Sar Pekulan gegründeten Malersekte der Rosenkreuzer (Rose + Croix) an, und damit ist für den Kenner der Pariser Kunstverhältnisse sein Standpunkt ausreichend gekennzeichnet. Für den nicht Eingeweihten bemerken wir, dass Henri Martin eine seltsame Mischung zwischen der Naivität und Befangenheit Giotto's und seiner Nachfolger, der modernen Hellmalerei, die keine Perspektive kennt, und dem Impressionismus oder vielmehr der Punktmalerei (Pointillisme) darstellt. Er hat Landschaften und Innenräume mit Figuren gemalt, die dem Beschauer ganz oder nur zur Hälfte entgegentreten: Kinder, die auf einer Wiese spielen, Schäfer mit ihren Herden, eine Madonna mit dem Kinde, Christus und das Weib von Samaria, Prometheus am Felsen geschmiedet u. dgl. m., mit starker Vorliebe für gelbrothene Farben wie rosa, hellblau, graublau, lichtgrün u. s. w. Bisweilen ist die Farbe nur in Punkten aufgesetzt, so dass der Malgrund hell hindurchscheint und das Ganze etwas Flimmerndes erhält, wodurch der Eindruck des Mystischen vermehrt erhöht werden soll. Es verlohnt nicht der Mühe, sich noch weiter mit dieser neuen Krankheitserscheinung in der Bewegung der modernen Kunst zu beschäftigen. In einer zweiten Sonderausstellung bei Gurlitt führt der Münchener Naturalist oder, wie ihn seine Verehrer nennen, der „Neu-Idealist“ *Julius Exter* einen großen Teil seiner Werke vor, deren gemein-

sames Kennzeichen ein beständiges Hin- und Herschwanen zwischen Ude, Böcklin, Klinger, Besnard, Skarbina und anderen „Modernen“ dieser Richtung ist. Das Beste unter diesen Bildern ist der von der Münchener Ausstellung von 1890 bekannte „Kinderspielplatz“, der sich an die neuere Manier Uhde's anschließt, aber im einzelnen von selbstständigen Beobachtungen zeugt. Von einer im guten oder schlechten Sinne scharf ausgeprägten Persönlichkeit kann aber zur Zeit bei Exter noch nicht die Rede sein. — Bei Amsler & Rüdhardt hat der Berliner Tormaler *H. Spertling* eine Anzahl Ölgemälde, Pastellzeichnungen und Studien ausgestellt, in denen sich eine große Sorgfalt der Ausführung mit einer sehr gründlichen, durch Jahrzehnte lange Studien gewonnenen Kenntnis des Lebens der Haustiere, insbesondere der Pferde und Hunde, und des Jagdsports paart. Als Hundemaler insbesondere ist Spertling eine Spezialität, die in Deutschland nicht ihresgleichen hat. — Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch, dass die „Deutsche Schriftstellergesellschaft“ im Festsale des Rathauses eine Berlinische *Kunstaussstellung* veranstaltet hat, die vom 24. März bis 10. April dauerte. Sie enthielt gegen 350 Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Studien jeglicher Art, die sich auf Berlin und seine Umgebung bezogen. Da die Anstellung sehr hastig und planlos ins Werk gesetzt war, bot sie weder etwas Neues, noch etwas Vollständiges oder doch Charakteristisches. Die meisten Künstler hatten aus ihrem Vorrat hergegeben, was sie noch nicht verkauft hatten, und manche hatten dabei bis auf 25 und mehr Jahre zurückgegriffen. Der Versuch soll im nächsten Jahre wiederholt werden, hoffentlich mit besserem Erfolg.

In *Lemberg* findet diesen Sommer eine polnische Kunst- und Industrieausstellung statt, deren Beginn für den 15. Juni in Aussicht genommen ist. Man macht große Anstrengungen, um besonders die polnische Malerei ungefähr seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart so vollständig wie möglich zu repräsentiren. Matejko bekommt einen besonderen Pavillon.

H. A. L. Die *Königl. Gemäldgalerie in Dresden* ist in letzter Zeit theils durch Ankauf, theils durch Uebernahme und Vermächtnis nun einige interessante Bilder älterer Meister bereichert worden. Angekauft wurde ein 1643 gemaltes Seestück des bekannten Antwerpener Seemalers *Blaeuwmoeder Peters* (1611—1652). Der Meister gehört zu den angesehensten niederländischen Marinemalern der besten Zeit; das erworbene Gemälde gehört der frischen Zeit des Meisters an. Vom Kriegsministerium wurde der Galerie ein Bildnis des berühmten Generals und Baumeisters *Jan de Bult*, 1729 vom sächsischen Oberhofmarschal *Louis de Silvestre* gemalt, überwiesen. Vermacht wurde der Galerie durch den am 8. Sept. 1893 in Dresden verstorbenen Rechtsanwalt und Justizrat Bähr ein von dessen Vater, dem 1809 verstorbenen Dresdener Akademieprofessor Carl Johann Bähr herrührendes Brustbild des berühmten Altdresdener Landschaftsmalers *Kaspar David Friedrich* († 1812). Beide Bildnisse sind wertvolle Denkmäler der Dresdener Kunstgeschichte.

VERMISCHTES.

H. A. L. Nach einer Mittheilung der Dresdener Anzeigen vom 17. März hat der unlängst in Düsseldorf verstorbene Bildhauer *Hilff*, der am 23. März 1823 in Meissen geboren war, letztwillig seiner Vaterstadt eine Anzahl Bronzebüsse seiner Werke vermacht. Die Hauptstücke der Stiftung sind die Gruppe Hagar und Ismael, eine Charitas, die Grabung Christi und drei Reliefs: Ganymed, der dem Adler Jupiter's

aus einer Schale zu trinken giebt, Hebe, die Pfauen der Juno fütternd, und die Loreley. Der Gesamtwert der Stiftung soll die Summe von 16 446 M. ausmachen. Gegenwärtig in einem Dachraum untergebracht, sollen die Kunstwerke so bald wie möglich in einem entsprechenden Räume zur öffentlichen Besichtigung gebracht werden.

Das Linzerthor in Salzburg. Die „Deutsche Bauzeitung“ schreibt: „Das Linzerthor in Salzburg, das man beabsichtigt abzutragen und für dessen Erhaltung wir uns aussprachen, soll nun doch verschwinden und dürfte im Augenblicke des Erscheinens dieser Nachricht bereits zu einem großen Teil abgetragen sein. Dieser Beschluss unverständiger und pietätloser Neuerungssucht ist um so mehr zu beklagen, als in einer Stadt wie Salzburg, die wie keine andere deutsche Stadt sich das alte Gepräge geschichtlichen Werdens erhalten hat, das Abtragen auch nur eines Steines von einer historischen Stätte von künstlerischer Bedeutung lebhaft beklagt werden muss. Wie viele Städte deutscher Zunge haben wir noch, die ein so geschlossenes, wohlerhaltenes Bild alter Pracht und bewegter geschichtlicher Entwicklung zeigen? Wenn nur noch ein Bedürfnis vorgelegen hätte und dieses als Milderungsgrund hätte angeführt werden können! Aber nichts von alledem. Wir haben es uns angelegen sein lassen, im letzten Sommer das vielumstrittene Thor zu besichtigen und seine Lage zu den bezüglichen Stadtteilen zu studiren, und mussten erkennen, dass der Verkehr, den es nach der Meinung einer einsichtlosen Majorität in Salzburg hindern sollte, ein so unbedeutender ist, dass auf dieser Grundlage die Abtragung des nach Art der italienischen Thoranlagen gebildeten Thores nicht gerechtfertigt werden kann. Vor dem Thore liegt ein verhältnismäßig kleiner, nur sehr dünn bebauter Teil der Stadt, für den die Thoranlage in keiner Weise die Bedeutung eines Thores hat, das, wie man mit ebenso viel Eigensinn wie Rechthaberei gesagt hat, „aus einer Stadt zwei Heerlager macht“. Auch der durch das Thor geleitete Verkehr mit den Nachbarorten ist keineswegs von solcher Bedeutung, dass die Bauanlage für ihn ein Hindernis wäre. . . . Indessen wir stehen vor einer Thatsache und können nichts anderes thun, als lauten Protest erheben gegen den Eigensinn und die Pietätlosigkeit, mit welchen in Salzburg eine autonome Majorität ein hervorragendes Kunstwerk geopfert und damit einen Schnitt ins eigene Fleisch gethan hat, der sich derselben vielleicht noch einmal bitter rächen dürfte.“ Wir brauchen wohl kaum hinzuzufügen, dass uns diese Worte aus der Seele gesprochen sind. Nur eines möchten wir fragen: Österreich besitzt doch eine Centralkommission für *Erhaltung* der Baudenkmale; ist denn die solchem Vandalismus gegenüber ohnmächtig?

Das Hasenhaus des Schlosses Augustsburg. Das sechste Heft des vierten Jahrgangs der N. F. dieser Zeitschrift enthält einen Artikel über das Hasenhaus in Wien. Es sei daher an dieser Stelle auf ein anderes Bauwerk aufmerksam gemacht, welches an einem seiner Teile ähnliche humoristische Darstellungen, wenn auch nur in dürftigen Überresten, trägt. Es ist das oben genannte Schloss Augustsburg, Amtshauptmannschaft Flöha in Sachsen. Eine ausführliche Beschreibung des Schlosses von Dr. R. Steche findet sich im Heft 6 der Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Hier möge nur kurz des im Laufe der Zeit seiner äußeren Reize beraubten und auch im Inneren nur vereinzelt Werke der einstigen Ausstattung enthaltenden, weithin im Sachseulande sichtbaren Schlosses gedacht werden. Von Kurfürst August in den Jahren 1567 bis 1574 durch Hieronymus Lotter errichtet, bildet die An-

lage ein Quadrat von ca. 85 Meter Seitenlänge, dessen Ecken vier gleichfalls quadratische Bauten flankiren, zwischen denen eine Kirche, ein Saalbau und zwei Thorbauten eingefügt sind. Jene Eckhauptbauten tragen die Namen Linden-, Sommer-, Küchen- und Hasenhaus. Die Wanddekorationen des letztgenannten Hasenhauses sind von dem Hofuater Heinrich Göding ausgeführt und stellen, in einfacher, klarer Technik auf den Putz gemalt, Kriegs- und Kinder-scenen, Turniere, Tanz und dergleichen mehr dar. Hasen treten statt der Menschen als Akteure auf, wonach dieser Baukörper, welcher ebendem die kurfürstliche Kellerei, die Amtsstube, den Venussaal etc. enthielt, seinen Namen hat. Steche sagt in dem oben genannten Werk auf Seite 40: „Die Bilder reiheten sich, gegen 90 an der Zahl (nach Hermann bez. Freyer), folgendermaßen aneinander: Reichstag der Hasen, Vorbereitung zum Kriege, Auszug, Sturm und Beschießung der Jägerstadt, deren Einnahme, Triumphzug, Strafgericht über die Hunde, Kampf gegen die Raubvögel, Hasenhochzeit, Abhaltung einer kirchlichen Messe, Prozession, Turnier, Bankett, Maskerade, Tanz, Schützenfest, Jagdbelustigung, Hasenfamilie, Kinderstube, Schule, Universität, Pflege des Rechts, der Künste, Wissenschaften und Gewerbe, des Bergbaues. Die sieben Hasen-schwaben. Verklagung der Hasen bei der Göttin Diana durch Jäger und Hunde, Kampf der Jäger und Hunde gegen die Hasen. Besiegung und Bestrafung der Hasen durch Töten, Braten etc.“ Leider sind nur wenige der von Steche angeführten Scenen, und auch diese nur teilweise erhalten; inmerhin bilden diese Reste des Hasenhauses zu Augustsburg eine wertvolle Ergänzung jener Werke, welche, wie die Burg Trausnitz bei Landshut, das Hasenhaus in Wien und andere mehr beweisen, wie eifrig dieser parodistische Humor in der Kunst jener Zeit gepflegt wurde. ††

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Am Dienstag den 1. und Mittwoch den 2. Mai cr. wird die bedeutende Gemäldegalerie des Herrn Pedro Añes in Barcelona im Rudolph Lepke'schen Kunstauktions-haus, Kochstr. 28/29, zum öffentlichen meistbietenden Verkauf kommen. Der illustrierte Katalog verzeichnet 176 Gemälde, meist alter spanischer und einzelner niederländischer und altdeutscher Meister, von welchen wir in erster Linie die hochinteressanten altspanischen Altar-, Kirchen- und Heiligenbilder, Triptychen etc. hervorheben. Dieselben sind zum großen Teil auch noch in den alten, gegenwärtig so sehr geschätzten und gesuchten geschnitzten und vergoldeten Rahmen. Ferner unnen wir Kostümbilder und Porträts, zahlreiche Stillleben, interessante Historienbilder. Im Anschlusse an diese Auktion findet am 4. und 5. Mai eine Versteigerung von Antiquitäten statt, unter welchen eine altspanische Reliquienruhe, ein indisches Räuchergefäß in Gestalt eines Pfanes u. a., die ebenfalls der Kollektion Añes entstammen, viel Interesse erregen dürften. Ferner wird die Kostümsammlung des Herrn Jacobi-Dresden ebenfalls versteigert werden.

ZEITSCHRIFTEN.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 442. 1. April 1894.
Germain Pilon II. — Von L. Palustris. — Etudes sur la Renaissance; Voyages et voyageurs. L. Von E. Bonaffant. — Le portrait miniature en France. La revolution et l'empire. II. Von H. Bouchot. — Un maître oublié du XV. siècle Michel Paecher. Von A. Marguillier. — L'art décoratif dans le vieux Paris. (XV.) Von M. A. Leclapart. — L'exposition d'art et la Royal Academy et a la New Gallery de Londres. Von Cl. Phillips.

Inserate.

Bewerbungsausschreiben.

Die Aula der technischen Staatslehranstalten in Chemnitz soll mit **4 Wandgemälden** in Olbuchsfarbe auf Leinwand geschmückt werden. Zur Honorirung dieser Gemälde stellt der Betrag von 20000 M. zur Verfügung.

Zur Beschaffung dieses malerischen Schmuckes wird auf Anordnung des königlichen Ministeriums des Innern unter sächsischen oder doch in Ausübung ihres Berufs in Sachsen lebenden Künstlern eine **Bewerbung** eröffnet.

Künstler, welche sich hieran beteiligen wollen, haben **Entwürfe** zu diesen Gemälden in Olbuchsfarbe im Maßstabe von 10:100 sorgfältig durchgeführt, gehörig fixirt und in Rahmen mit einem Kennworte bis spätestens **Sonabend, den 30. Juni 1894, mittags 12 Uhr** an den Kastellan der hiesigen Königl. Akademie der bildenden Künste (Brühl'sche Terrasse) während der Geschäftsstunden gegen dessen Empfangsbescheinigung abzuliefern.

Es wird dies hiedurch mit dem Bemerkten bekannt gemacht, dass die näheren **Bewerbungsbedingungen** von dem genannten Akademiekastellan unentgeltlich zu beziehen sind, bei diesem auch **Zeichnungen** der fraglichen Wand- und Bildflächen eingesehen werden können.

Dresden, den 16. Dezember 1893.

Der akademische Rat.

Gegründet
1770.

Kunsthandlung und Kunstantiquariat

Gegründet
1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc. —
Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Anktions-
Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten.
Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bangel in
Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1893. [463]

Zu dem am 1. Oktober 1893 abgeschlossenen Jahrgang der „Zeitschrift für bildende
Kunst und des Kunstgewerbeblattes“ hat die unterzeichnete Verlagshandlung neue ge-
schmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen; die Vorderseite zeigt eine, den Heftumschlägen ähnliche, in Schwarz- und
Golddruck ausgeführte Zeichnung.

Preis: { Decke zur „Zeitschrift“ mit Kunstchronik } jede Decke **M. 1.25.**
{ Decke zum „Kunstgewerbeblatt“ ohne Kunstchronik }

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die Verlagsbuchhandlung: **E. A. Seemann** in Leipzig.

Berliner

Kunstauktion.

Gemäldegalerie **Pedro Anés-Barcelona**, 176 Olgemälde, worunter viele hervorragende alter Meister, historische Porträts, Kirchenbilder etc. am **1. u. 2. Mai** (Katalog 946). **Freitag, den 4. Mai** etc.: Antiquitätensammlung astronom. Instrumente, Kostüme u. v. A. (Katalog 947).

Rud. Lepke's Kunstauktions-Haus,
Berlin, S.W., Kochstraße 28 29.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschienen:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Ab-
bildungen im Text.
Elegant gebunden M. 14.—

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von
Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre,
1 Lichtdruckbild und zahlreichen
Textillustrationen.

Preis 5 M.

Inhalt: Graphische Ausstellung in Wien. Von C. v. Lutzow — Die Marzausstellungen der husseladorer Künstler — A. Winterle; Koopmann; C. Lipsius; Graf von Schaak; L. Pfau; — Denkmal der Großherzogin Luise in Karlsruhe. — Aus den Berliner Kunstaustellungen: Polnische Kunst- und Industrieausstellung in Lemberg; Erwerbungen der Königl. Gemäldegalerie in Dresden. — Vermächtnis des Bildhauers Wittig an seine Vaterstadt Meissen; Das Linzerthor in Salzburg; Das Hasenhaus des Schlosses Augustsburg. — Kunstauktion bei R. Lepke in Berlin. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teiltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 23. 26. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haaseenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SEZESSIONISTEN.

VON HERBERT HIRTIL.

Man konnte auf diese Ausstellung gespannt sein. Den Erfolg der ersten, vorjährigen Sezessionisten-ausstellung hätte man folgendermaßen erklären können: sie war in der ersten, frischen Begeisterung geschaffen, das Unternehmen war noch neu, und wenn auch gleichzeitig die Berliner Ausstellung beschickt wurde, so behielt man doch die besten Sachen für den Münchener Triumph zurück. Der Reiz der Neuheit ist seitdem geschwunden, und ein Teil der prinzipiellen, oppositionellen Bedeutung des Vereins dadurch hintäufig geworden, dass viele ihn anerkennen, die es vordem zu überzeugen galt; selbst der Gegenverein, die Künstlergenossenschaft, hat ihre Statuten ganz im Sinne der von den Sezessionisten vertretenen Prinzipien revidiert. Schadenfrohe glaubten in dem Austritt einiger unzufriedener Mitglieder ein Zeichen des beginnenden Zerfalls erblicken zu dürfen. Die angekündigte Frühjahrsausstellung musste daher, wenn sie gut ausfiel, die Lebensfähigkeit der Vereins und seines Strebens beweisen. Sie ist gelungen. Es ist eine kleine, aber feine Ausstellung geworden. Gegen die vorige gehalten, zeigt sie dieselbe künstlerische Höhe, aber mehr Gleichmäßigkeit. Das Durchschnittsniveau ist gewachsen. Auswüchse finden sich weniger, die Härten haben sich gemildert; in rubigere, geschmackvollere Bahnen ist die Bewegung gelangt, die auch in jugendlichen Übertreibungen die ihr inwohnenden Kräfte bewies. Im Gegensatz dazu haben sich auch solche, die voriges Mal sich noch

schüchtern zurückhielten, mit ihrer Eigenart freier und offener hervorgewagt. Dabei ist die Vielseitigkeit der Bestrebungen und der ideale Standpunkt, einfach Kunst geben zu wollen, ohne Beschränkung auf ein bestimmtes Programm, der gleiche geblieben: bei einer parteimäßigen Vereinigung hätte die Möglichkeit des Gegenteils ja nahe gelegen, wie man auch hier und da zu hören bekam, diese oder jene Richtung werde an maßgebender Stelle im Vereine bevorzugt. Das war zum Glück nicht wahr. Dass aber nach verhältnismäßig so kurzer Zeit die Sezessionisten, lediglich aus eigenen Kräften, eine so reichhaltige, vielseitige und künstlerisch so hochstehende Ausstellung schaffen konnten, lässt nicht daran glauben, dass sie ihre Rolle schon ausgespielt haben sollten. Sie werden wohl, sei es in der jetzigen oder in anderer Form, vorderhand die Führenden, Tonangebenden in der deutschen Kunst bleiben und durch ihre Empfänglichkeit auch diejenigen, welche neue und fremde Bestrebungen und Errungenschaften, soweit sie auch unserer Kunst zu gute kommen können, zuerst uns übermitteln.

Dem sie lassen nichts unversucht vorbeigehen, das sich in der modernen Kunst irgendwo regt; alle technischen Probleme greifen sie auf, alle Ausdrucksnuancen suchen sie sich zu eigen zu machen. Man hat diesen Zug der jungen Münchener vielfach ihnen zum Vorwurf gemacht, als ein Kokettieren mit dem Neuesten. Ob mit Recht oder mit Unrecht: jedenfalls zeugt er von offenen Sinnen und Unternehmungsgeist und verleiht ihren Ausstellungen als Gesamtbildern der modernsten Kunst besonderes Interesse. Aber sie haben doch ihre Lieblingsneigungen.

und diese verleihen auch der jetzigen Ausstellung einen speziellen Charakter. Hier herrscht gesunde, kernige Frische; nichts Müdes, Krankhaftes, Frischer Blick in die Natur, ohne Gedankenblässe, ist der Grundzug. Die Landschaft ist darum ihr bevorzugtes Gebiet; zwei Drittel der hier ausgestellten Bilder sind Landschaften. Die Auffassung ist meist kräftig, sachlich, ohne Suchen nach Pointen; doch nicht ohne schlichte, stille Poesie. Dabei giebt es auch einige, die raffinierte koloristische Kunststücke lieben, sprühende, leuchtende Farbigkeit in ihre Bilder bringen, während andere wieder über das Raffinement zur Einfachheit zurückgekehrt sind und in wenigen breit hingestrichenen Tönen malen. Die neue Phantasiekunst hat verschiedene Hauptvertreter unter den Sezessionisten; breiten Raum aber nimmt sie auf dieser Ausstellung wenigstens nicht ein.

Da das Durchschnittsniveau ein sehr hohes ist, müssten wir viele Namen nennen, um alles Gute aufzuzählen. Lieber charakterisieren wir nur jene Erscheinungen, die sich besonders einprägen und der Ausstellung ihren Charakter verleihen. In der Landschaft treten zwei besonders hervor. *Höfel* hat seit der letzten Ausstellung einen gewaltigen Aufschwung genommen. Er malt einfache Landschaften aus Münchens Umgebung mit den denkbar einfachsten Mitteln; sehr kräftig, breit und derb; und doch ist ein feines Maßhalten in seinen Bildern, das ihnen Stimmung verleiht und an die alten Holländer erinnert. Bewusst, einem Charakter von herber Größe entsprungen, tritt die Stimmung in *Dill's* Bildern auf. Er findet in den sumpfigen Niederungen um Venedig herum Motive von eigenem Reiz. Da ist nichts von dem gewohnten sonnigen Reiz venetianischer Ansichten; vielmehr etwas Asketisches, große, freundlose Einsamkeit. Unter der Allgewalt des Natureindrucks erscheint alles Menschliche, Irdische unbedeutend und klein. Nicht so ausschließlich Landschaftler ist *Hummel*, der auch weniger Seelenstimmung zeigt. Vielmehr ist er ein geistreicher Farbenzauberer. Exquisite Farbenspiele giebt er raffiniert wieder; bald saftig breit in der Art der Schotten, bald sprühend in einem Raketenfeuer kleiner Farbentlecken, bald in wenigen matten, besinnlichen Tönen. Folgende jüngere Landschaftler, die wir gern eingehender betrachteten, werden dem Eingeweihten das Bild vervollständigen: *Blauserschmid*, *Baltenschel*, *Haupt Köhler*, *Keller-Rottlingen*, *Haus von Heiler*, *Vinnen*, *Lambacher*, *Niemeyer*. Von den jüngeren Tiermalern *Hobert* von *Dejden* und *Charles Touhy*.

Neben diesen aufstrebenden jungen stehen die

schon bekannteren Größen. Das ihnen Eigentümliche kennt jeder, der sich um moderne Kunst kümmert; und wenn sie hier auch gut, teilweise hervorragend, vertreten sind, so bringen sie doch keine neuen Züge zu ihrer bereits festgefügtigen Eigenart. *Ude* behandelt in seinem Bilde: „Nach kurzer Rast“ ein früher schon einmal von ihm verwertetes Motiv von neuem; ohne schwächer geworden zu sein, wie uns scheint. Doch gehen gerade darüber die Urtheile auseinander. Schlichtes, inniges, zum Herzen dringendes Gefühl ist gewiss darinnen, wie der Zimmermann sein todmüdes Weib stützt, unbeholfen und doch mit welcher Zartheit! Auch hier spricht die Landschaft als Stimmungsträger bedeutsam mit. Selbstverständlich und überzeugend, als müsste es so sein, ist bei *Stuck* alles hingeschrieben, und so macht er uns das Unglaublichste glaubhaft. Er hat in den Zauberväldern seiner Phantasie poetische, phantastische, bizarre Dinge gesehen, launige Lustigkeit und dämonisches Grausen, und berichtet uns anderen darüber anscheinend mit einer schlichten, humorvollen Ruhe, als ob gar nichts Außergewöhnliches passiert wäre. Aber seine Einfachheit ist doch teilweise raffiniert, ein Gemisch von Raffinement und der starken, ursprünglichen Empfindung der Krafnatur. *Albert Keller* ist wie immer exquisit in der Wahl seiner Motive und in seinen Farbenreizen, das gerade Gegenteil alles Banalen; *Zügel* schildert Schafherden in großem, lapidaren Stil und mit eigentümlicher, erdgeborener Kraft. *Samberger*, der an der Malweise in satten, leuchtenden Tönen festhält, brachte drei höchst dramatisch aufgefaste Porträts, von äußerster Schärfe in der Charakteristik.

Nur wenige auswärtige Mitglieder der Sezession haben ausgestellt. *L. von Hofmann* aus Berlin und der Schwede *Liljefors* sind unter ihnen zu nennen. Wir gehen nicht näher auf sie ein, weil wir gern diesen einen, interessantesten Charakterzug der gegenwärtigen Ausstellung besonders klar herausheben möchten; dass sie einen Einblick gewährt in das Schaffen der Münchener Sezessionisten im engeren Kreise, wo sie ganz unter sich sind.

Die Märzausstellungen der Düsseldorfer Künstler.

(Schluss.)

Ein so hohes Durchschnittsniveau, wie in der Kunsthalle, fand sich diesmal nicht in der Schultescher Ausstellung, aber dafür war sie auch um ein gut Stück interessanter. Das bitterliche Ringen des Künstlers mit der Natur gneckte noch hier und da

zwischen den Farben heraus, — es sind die Kämpfe um die Herrschaft der neuen Ausdrucksmittel. Hier sah man, dass die Helden streifen, während die Schildträger dabei stehen und wenigstens mit den Waffen vernehmbar mitrasseln. Und dabei feierten noch mehrere Kämpen, z. B. *Arthur Kampf*: Auch Heichert, Frenz und andere waren nicht auf die Arena gekommen und Rocholl gab nur eine Ölskizze, die das Thema von den „Nürnbergern, die keinen hängen ehe sie ihn haben“ (ein früheres Aquarell, wenn ich mich recht entsinne) insofern variiert, als der kühne Springer mit dem weißen Gaul diesmal ein Franzmann ist, während der preußische Ulan mit der Lanze nach ihm sticht. Man sieht es der Situation an, wie „unbeliebt“ unsere Lanzenreiter sich anno 70 gemacht haben. Im figurlichen Genrebild waren *Carl Sohn*, *Wilhelm Süss* („Musizirender Paar“), *Carl Mücke* („Belauscht“, holländisches Interieur), *Friedrich Schnitzler* („Im Trödlerladen“ und „Ruheständchen“, beides sehr malerisch behandelt), *Max Volkhardt* mit einem breiter als gewöhnlich gemalten „Fährich“ und *Fred. Vesin* mit Saloninterieurs bei Lampenbeleuchtung vertreten. *Rob. Engels* hat vor einem grüner als grünen Hintergrund zwei Figuren mit gänzlich unmotivirten röter als roten Gesichtern verbrochen. Vollends das Kind scheint das Scherlachfieber schon im höchsten Stadium zu haben. Im Porträt haben besonders *Walter Petersen* (Damen-Pastellporträt), *Emil Schwebel* (Selbstporträt in Kohle und Kreide), der junge talentirte *Ludwig Keller* und *Frl. Pauli Monji* mit einem sehr ähnlichen, intelligent aufgefassten, breit gemalten Bildnis des Schriftstellers Henoumont Tüchtiges geleistet. In dieser Branche wie überhaupt im Figurlichen sind die „Drei Vereinigten“ den Alten entschieden über. Über *H. Spatz*, der verschiedene Arbeiten religiösen Inhalts von mehr erstem als gesundem Streben zur Ansicht gebracht hatte, lässt sich noch kein halbwegs endgiltiges Facit ziehen. Das bedeutendste und interessanteste der vier Bilder ist: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid.“ Es steckt ein kolossal ernstes Stück Künstlertum darin. Die schon früher bemerkbare Begabung für seelischen Ausdruck bekundete sich wieder in mehreren wunderschönen und tiefempfundnen Köpfen. Aber die Komposition ist nicht glücklich, nicht aus einem einheitlichen verständlichen Guss. Das Ganze hat etwas Gesuchtes, Ergübeltes. Und das ist, wie auch bei Uhde, meines Erachtens ein Hindernis für die direkte Übertragung religiösen Empfindens, welches nur aus wirklich naiver Ursprünglichkeit heraus zu

wirken vermag. Unsere Zeit fühlt eben nicht mehr naiv, wie die Alten, und ich glaube kaum, dass das religiöse Gefühl im Volke auf diesem Wege wieder neu getränkt und erfrischt werden kann. Wenn die Gruppe rechts, wo der Mann (Christus ist hier, und das halte ich für sehr richtig, ohne Heiligenschein dargestellt) vornüber geneigt das niedergesunkene Weib tröstet, nicht so hellmatt wirkte, wäre das kompositionelle Gegengewicht gegen die linke Gruppe weit stärker und man empfinde auch nicht so den langen störenden Zwischenraum. Man soll vom geläuterten, aufgeklärten Gesichtspunkt aus das rein Menschliche, das Göttliche im Menschen Christus zum Bewusstsein zu bringen suchen, und das, glaube ich, ist auch des Malers Empfindung gewesen. Daher fehlt der Heiligenschein. Aber noch macht das Bild keinen widerspruchslosen, klaren Eindruck, dazu ist eben die Persönlichkeit Christi zu unbedeutend, zu flau und lässt allerlei unklare Vorstellungen zu. Dem kalauernden Berliner Lokalwitz sind noch allerhand Thüren und Thore offen gelassen. Dass vom Erhabenen zum lächerlichen den einen gefährlichen Schritt nur das größte Talent zu vermeiden vermag, sollte noch „Werdende“ mit Vorsicht erfüllen. Dazu kommt, dass das Reizvolle, was bei Spatz in der Zeichnung liegt, durch das oft ins Nüchterne fallende, kalt-violette Kolorit wesentlich beeinträchtigt wird.

Die Marine war durch *Carl Becker*, *Korin Günter* (Wendling fehlt), *Germain Grobe*, *Petersen Fleusburg*, *Heinrich Heimes* und *Louis Herzog* vertreten. Letzterer zeigte sich hier von einer neuen Seite. Die „Auswanderer“ (Blick von der Kommandobrücke eines Ozeandampfers auf das Vorderdeck, mit zahlreichen impressionistischen Figuren, bei dunkler Abendstimmung), gefiel mir besser, als das zweite, sehr kühl gespachtelte helle Bild „Pescatori“. Vor der in greller Beleuchtung brandenden See sind Fischer mit dem Bergen eines Bootes beschäftigt. Ein starkes Talent ist auch hier fühlbar und auf größere Entfernung ist die Wirkung nicht zu leugnen, aber es wirkt bei aller Kühnheit noch unsicher und schwer. *Herzog* hat schon Fertigeres, Besseres geliefert. *Carl Becker's* „Sturzsee“ scheint mir zweifellos die beste Marine der Ausstellung. Frische, kräftige Salzluft weht einem daraus entgegen. Die Schiffszeichnung im Vordergrund das Deck eines Seglers mit Figuren) ist sicher und breit behandelt, alles feucht, glitzernd und lichtvoll. Auch die kleine Studie von der Meereswelle ist fein getönt. *Günther's*: „Valley of the rocks“ (Devonshire), eine Brandung an felsiger Küste, scheint gegen seine letzten Arbeiten

kein Fortschritt. *Petersen-Fleensburg's*: „Im Hafen von Bergen“ ist breit und flott gemalt und sehr farbig.

In der Landschaft waren die Hauptvertreter ziemlich vollzählig erschienen. *Georg von Bochmann* hatte drei wie immer vollendete Beiträge geliefert. Den beiden kleinen holländischen Strandbildern möchte ich vor den großen „Rast am Krug, Motiv aus Esthland“ den Vorzug geben. Überhaupt scheinen die kleinen Formate diesmal weit glücklicher gelungen als die großen „Schinken“. Da ist z. B. *G. Meier's* köstlich frisches, kleines Motiv aus dem „Malkastengarten“, eine famos duffige Studie in Grün. Prächtig ist auch *Olof Jernbergs* „Winterlandschaft“. Der fließige Künstler, der Winter und Sommer im Freien arbeitet, ringt der Natur mit rastloser Energie ihre Werte ab, indem er unausgesetzt mit ihr in Berührung bleibt. Er ist ein modernes Talent, nicht „wie es im Buche steht“, sondern wie es, allzeit empfänglich, nicht von „des Gedankens Blässe angekränkt“, der reinen Natur gegenübersteht. *Heinrich Hermann's* Riesenleinwand „Neapel“ ist das Gegenteil davon, zusammengeleimt und komponiert, schwer und „pappig“ in der Farbe und ohne Italiens Duft. Für eins seiner kürzlich ausgestellten kleinen Aquarelle oder die „Villa Tosca“ (Palermo) schenkt man ihm gern ein Halbduzend davon. Der immer ernste *C. Trauer* war mit zwei Landschaften seiner würdig vertreten. Auch *H. Hartung* brachte eine groß aufgefassete „Eifelandschaft“. *Oder's* vornehm getönte, fein durchgeführte Motive, welche die „Poesie der Öde“ so unvergleichlich zum Ausdruck bringen, und Prof. *Ludwig Manthe* sind so anerkannte Sterne der Düsseldorfer Landschaft, dass sich nicht viel mehr über sie sagen lässt. Der Stimmung Gehalt bei beiden dürfte kaum zu übertreffen sein. *Aug. Schlüter* brachte wieder seine fein empfundenen Aquarelle, die sich, besonders die Schneestudien, in sehr einfacher Technik zu bewegen scheinen. *Carl Schutt's* „Winterstudie aus Düsseldorf“ ist gut, die Tauschneestimmung getroffen und der Ton wahr und einheitlich. *Frit: von Wille's* Ansicht aus der Vogelperspektive auf „Alt-Düsseldorf“ hat auch etwas Wahres in der Farbe, leidet aber an einigen Härten. *Hermann Lusch's* „Gehöft in den Dünen“ ist ehrlich und ernst gemalt. Die Schafe würden besser fehlen, oder bei dem stürmischen Wetter nicht so gemächlich dastehen. *Liesegang* und *Eugen Kampf* hatten Gutes gebracht; in der Zeichnung weniger als in der Farbe und in der breiten Behandlung möchte ich Liesegang den Vorzug geben. Da war noch ein großes Bild, „Ruhe“ betitelt, von

C. Gimm. Eine talentirte, kräftig gefärbte symbolisierende Landschaft mit hohen Stämmen im Vordergrund und, nach oben zu, blitzblauem Himmel. Geschmacksache! Doch da hätten wir beinahe zwei Namen von erstem Klang vergessen: *Carl Gehrts* und *Hugo Mühlig*. Ersterer brachte ein sehr durchgeführtes, farbiges Ölbildchen mit seinen reizenden Gnomen, die zwei Maikäfer getötet zu haben scheinen. Der eine hält eine Rede mit renommirender Handbewegung. „Jägerlatein“ heißt das Bildchen. Mühlig's „Heimkehr von der Treibjagd“ ist ein ähnliches Motiv, wie sein Bild im Vorjahre, die Behandlung der sonnenbeleuchteten Schneefläche ist virtuos. Von den beiden anderen kleineren Bildern („Spätsommer“ und „Kornbinden“), die an Sonnigkeit und meisterhafter Beherrschung der Mittel den daneben hängenden kleinen Bochmann's Konkurrenz machten, ist das letztere gleich verkauft worden. Zum Schluss möchte ich noch des interessanten Kircheninterieurs aus Venedig von Prof. *Ad. Schill* und der einzigen plastischen Arbeit, „Porträtbüste von *Clemens Buscher*, Erwähnung thun. Sie ist sehr einfach behandelt und gut getroffen.

Lässt man den Gesamteindruck des Gesehenen noch einmal auf sich wirken, so scheint mir die allgemeine künstlerische Entwicklung in Düsseldorf ihren harmonischen, natürlichen Gang zu gehen. Franz Servas hat kürzlich einmal in seiner geistvollen Weise München und Berlin mit einander verglichen und meint: „In Berlin verschwindet der Künstler in der Masse. Er kommt nicht in die Versuchung sich einzubilden, dass ihm alle Welt zum Atelierfenster hineingucke und sorgsam beobachte, ob er in einen grünen, blauen oder violetten Farben topf greife. Er fühlt sich mehr und intensiver als Individuum. Er lernt die Kunst als einen Teil der allgemeinen großen Kulturbewegung kennen. — Anders in München. Dort kommt alles viel zu sehr aufeinander und wird die ewigen Farbensünste nicht los. Ein rigoroses Fachmeiertum bildet sich aus. Man sucht sich gegenseitig durch malerische Virtuosenstücke zu steigern und zu schrauben. Die Individualität sinkt im Wert und das verblüffende Können tanzt als Schaum auf der Welle.“

Nimmt man Düsseldorf als „drittes Centrum“, so passt weder das eine noch das andere darauf. Der Künstler verschwindet nicht so in der Masse, hockt aber auch nicht so permanent im Farbensünst, wie in München. Fremde Einwirkungen stören hier den Entwicklungsgang des Einzelnen nicht so unmittelbar und nehmen ihm nicht den Atem zum

selbständigen Schaffen. Man hat noch nicht „alle Bilder der Welt gesehen“ und sucht daher auch nicht fieberhaft nach Unerhörtem, nach nie Dage-wesenem. Technisches Brillantfeuerwerk ohne ern-
sten künstlerischen Hintergrund kommt wenig vor,
denn die Malerei ist in erster Linie Kunst, nicht
Wissenschaft, keine Experimentaloptik! Der Haupt-
charakterzug der jetzigen Düsseldorfer Kunst läßt
sich in das einfache Axiom zusammenfassen: Wenig
reden, viel arbeiten!

—uu.

BÜCHERSCHAU.

Ernst Julius Hähnel's Litterarische Reliquien. Im
Auftrag der Hinterbliebenen gesichtet und herausgegeben
nebst einem Charakterbild des Meisters als Einleitung von
Julius Große. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung,
1893. 356 S. 8^o. 5 Mark.

Bald nach Hähnel's Tode verbreitete sich die Nachricht,
dass Julius Große, der langjährige Freund des Verstorbenen,
ein biographisches Werk über den Künstler vorbereite, von
dem man eine kritische Würdigung seiner Verdienste um
die Entwicklung der neueren deutschen Plastik und eine
eingehende Darlegung seiner bleibenden Bedeutung in der
Kunstgeschichte hätte erwarten können. Diese Hoffnung
hat sich jedoch nicht erfüllt. Allerdings hat Große eine Zeit
lang daran gedacht, seinem Freunde eine derartige Mono-
graphie zu widmen. Aber der Mangel an biographischem
Material — Hähnel hat keinerlei eigenhändige Aufzeich-
nungen über sein Leben hinterlassen — bestimmte ihn, seine
Absicht aufzugeben, obwohl ihm eine große Anzahl an
Hähnel gerichteter Briefe zur Verfügung gestanden hätte.
Dafür entschloss er sich, dem Wunsche der Hinterbliebenen
Folge leistend, die in etwa fünfzig Notizbüchern erhaltenen
Aufzeichnungen Hähnel's, die alle denkbaren Interessen des
Lebens und der Kunst betreffen, zu sichten und eine Aus-
wahl davon herauszugeben. So ist eine ziemlich stattliche
Sammlung Hähnel'scher Aphorismen und Einfälle zusamen-
gebracht worden, obwohl kaum ein Viertel der vorhandenen
Niederschriften zum Druck gelangt ist. Die Anordnung ist
chronologisch — die Aufzeichnungen beginnen mit dem
Jahre 1875 — und gewährt dadurch eine Art von Einblick
in Hähnel's geistige Entwicklung während der letzten Ab-
schnitte seines Lebens. Große wollte auf diese Weise die
Häufung alzuviel gleichartiger Aussprüche vermeiden, hat
jedoch trotz seines Verfahrens die Wiederholung zahlreicher
ähnlicher Gedanken nicht umgehen können. Wenn er aber
der Meinung war, durch seine Sammlung seinem Freunde
ein bleibendes Ehrendenkmal zu setzen, so werden sich alle
die, die sein Buch unbefangenen zur Hand nehmen, gar bald
von dem Gegenteil überzeugen. Ein großer Teil der darin
mitgetheilten Aussprüche ist herzlich unbedeutend, vieles so-
gar in hohem Maße trivial, und wenn man auch zugeben
muss, dass der Sarkasmus des Künstlers mit dem zuneh-
menden Alter seine Schärfe verlor und einer größeren Milde
in der Beurteilung der Menschen und Dinge wich, so ist
das Bild, das sich der Fernersehende nach diesen Aufzeich-
nungen der menschlichen Persönlichkeit des Meisters machen
muss, ebenso ungünstig, wie die lebenswürdige Erscheinung
seines Zeitgenossen und Rivalen Rietschel uns aus seiner
eigenhändigen Schilderung seiner Jugend anziehend er-
scheint. Wäre die Sammlung als Manuskript gedruckt unter

die Freunde und Bekannten, die allabendlich mit Hähnel
beim Wein zusammensaßen und seinen Einfällen lauschten,
vertheilt worden, so hätte die Kritik kein Recht, sich mit
diesen posthumen Gedankensplittern eines von seinen Ver-
ehrern überschätzten Geistes zu befassen; da aber die Ver-
öffentlichung allgemein zugänglich gemacht worden ist,
kann den Herausgeber der Vorwurf, dass seine Arbeit zum
mindesten überflüssig war, nicht erspart werden. Für die
Kunstgeschichte ist aus dem Buch so gut wie nichts zu ler-
nen, man müsste denn einen Gewinn darin sehen, dass die
längst bekannte Tatsache, dass Hähnel der modernen Kunst-
bewegung gegenüber einen durchaus einseitigen Standpunkt
einnahm, aufs neue aus seinen hier abgedruckten Betrach-
tungen über Kunst bestätigt wird. Sehr wenig befriedigend
erscheint endlich auch die vorangeschickte Einleitung. Sie
geht in der Würdigung des Künstlers in keiner Weise über
das hinaus, was Pecht in seinem bekannten Aufsatz über
Hähnel beigebracht hat, und begnügt sich damit, eine An-
zahl Einzelheiten durchaus anekdotenhaften Charakters hin-
zufügen, deren Wahl für die Biographie des Künstlers
nicht eben hoch angeschlagen werden kann.

H. A. LIEBE.

Zweundiachtzig Lebensjahre. Von *Emmanuel Max R.*
von Wachtstein. Prag 1893. 8^o. Selbstverlag d. Verfassers.
In Kommission bei H. Dominicus (Th. Verlag), Prag. IV,
537 S. gr. 8^o. 5 Mark.

In der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts
ist nur selten von dem Anteil Böhmens die Rede. Die Prager
Akademie hat zu keiner Zeit eine Bedeutung gehabt, die
sich auch nur annähernd mit der von Dresden, Weimar,
Karlsruhe messen könnte, von einem Vergleich mit derjenigen
Münchens, Berlins, Düsseldorfs oder Wiens ganz zu geschwe-
igen. Trotzdem hat es in Böhmen nicht an einzelnen Künst-
lern gefehlt, deren Schöpfungen einen Beweis für die Be-
gehung dieses deutschen Volksstammes ablegen, aber wenn
ihre Werke zum großen Teil weniger bekannt geworden sind,
so liegt das daran, dass sie vielfach über den Kreis der
engeren Heimath nicht hinausgekommen sind, und dass seit-
dem die Tschechen in dem schönen Lande die Oberherr-
schaft gewonnen haben, der Zusammenhang mit dem deut-
schen Kulturleben mehr und mehr verloren gegangen ist.
Dieser Umstand erklärt es auch, wie es kommen konnte,
dass ein Künstler wie Emmanuel Max bei uns in Deutschland
so gut wie unbekannt geblieben ist, und dass selbst viele
Deutschösterreicher den Mann kaum dem Namen nach kennen.
Und doch hat Max nicht nur eine geraden fabelhafte Thätig-
keit für die Ausschmückung böhmischer Kirchen und
Kapellen mit religiösen Skulpturen entwickelt und zahl-
reiche Büsten und Standbilder zumeist für das österreichische
Kaiserhaus sowie den böhmischen und österreichischen Adel
geschaffen, sondern er ist auch der Erbauer der Marmor-
standbilder der böhmischen Apostel Cyrill und Method in
der Theynkirche zu Prag und des Radetzkydenkmals auf
dem dortigen Kleinsaitener Ring, dessen Nebenfiguren von
seinem Bruder Joseph herrühren, wie denn auch die beiden
Brüder gemeinsam für die in unserem Jahrhundert herge-
stellten Standbilder und Gruppen auf der Prager Karlsbrücke
thätig waren. In Wien aber ist, nur nur die Hauptwerke
des Künstlers anzuführen, eine nicht unbeträchtliche Anzahl
der Statuen in den dortigen Museen aus der Werkstatt des
Künstlers hervorgegangen. Es dürfte sich daher wohl ver-
lohnen, künftig den Namen Max in der Geschichte der
neueren Bildhauerkunst nicht mehr so zu übergehen, wie
das bisher der Fall war, da ihm in ihr ebenso ein Ehren-

platz gebührt, wie seinem weit bekannteren Neffen Gabriel Max in der Geschichte der modernen Malerei. Als Einlage für eine solche Einbeziehung der böhmischen Meister in die Darstellung der Kunstgeschichte erscheint aber seine oben angezeigte Selbstbiographie von großem Wert. Max war ein durchaus nativ schaffender Künstler. Von Reflexionen über das Wesen und die Bestimmung der Kunst, wie sie eine Zeitgenossen so häufig anstellen, war bei ihm keine Rede. Handwerksmäßig vorgebildet und ohne eigentliche künstlerische Anlehnung herangewachsen, verließ er sich auf die ihm angeborene Befähigung, die er rastlos schaffend, zu einer achtenswerten Höhe zu entwickeln wusste. Diesen nativen Eindruck macht auch seine Selbstbiographie. Max hat kaum eine Ahnung davon, was eine schriftstellerische Arbeit zu besagen hat, da er, unter ärmlichen Verhältnissen in Bugstein bei Haidau in Nordböhmen geboren, nur eine höchst dürftige Schulbildung genossen hat. Und obwohl er später viele Reisen gemacht hat und jahrelang in Rom thätig gewesen ist, so scheint er doch keine Zeit gefunden zu haben, die Lücken seines Wissens in dieser Beziehung auszufüllen. Er schreibt also, wie ihm die Feder über das Papier gleitet, ohne Rücksicht auf Konstruktion, ohne Bedenken, ob er sich wiederholt, und mit der denkbar größten Behaglichkeit und Weitschweifigkeit, Wichtiges und Nebensächliches mit derselben Breite behandelnd. Trotzdem darf der Kunsthistoriker dieses Buch nicht unbeachtet lassen. Er wird in ihm nicht nur viel unbekanntes Material für die speziellere böhmische Kunstgeschichte finden, sondern ihm auch manche interessante Notiz über das Leben und Treiben der späteren deutsch-römischen Maler und Bildhauer entnommen und diesen und jenen Zug für die Biographie unserer größten deutschen Meister daraus schöpfen können, da Max in seinem langen Leben mit den meisten von ihnen in Berührung gekommen ist, namentlich auch mit Cornelius und Führich. Für den Kulturhistoriker aber hat das Buch noch ein besonderes Interesse. Steht es doch in der ganzen neueren Literatur einzig da in bezug auf das Maß echter Loyalität, die der Verfasser nicht nur dem österreichischen Kaiserhause in allen seinen Mitgliedern, sondern überhaupt allen höher gestellten Persönlichkeiten entgegenbringt.

H. A. LIEBK.

* Die *Theater Wiens* werden den Gegenstand eines sechs-bändigen Prachtwerkes bilden, das die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ im Herbst d. J. zu publizieren beizunehmen will. Das Werk soll nach einer geschichtlichen Einleitung über die früheren Zeiten des Bühnensessens in Wien eine eingehende Schilderung der gegenwärtigen beiden Wiener Hoftheater (Burg und Oper), des Carltheaters und des Theaters an der Wien in architektonischer und scenischer Hinsicht enthalten und mit zahlreichen Radirungen, Holzschnitten und Zinkos aus-gestattet werden. Den litterarischen Teil besorgen die Herren O. Teuber, Jos. Byger, Glossy u. a.

Für den eben erschienenen neunten Band von *Brockhaus' Konversations-Lexikon* (Jubiläumsausgabe) bot sich durch den Artikel Italienische Kunst wiederum Gelegenheit zu reicher Illustration. Außer den acht prächtigen Tafeln, welche diesem Abschnitte gewidmet sind, enthält der Band noch zehn andere Tafeln mit künstlerischen Gegenständen, darunter sieben vortrefflich ausgeführte chromolithographische. Die Kunst des Islam, sowie die indische und japanische Kunst und Kunstindustrie finden darauf ihre stiltreue Darstellung. Eine überraschend schöne Tafel führt uns das Darmstädter Original der Holbein'schen Madonna vor. Mit

jedem neuen Bande freuen wir uns in gesteigertem Maße der treuen Sorgfalt und Opferwilligkeit, mit welcher die weltberühmte Anstalt dieses ihr verbreitetstes Werk zu einem wahren Volksbuche und Hausschatze zu erheben weiß.

NEKROLOGE.

(5) *Der Geom. und Bildhauer Christian Ludwig Bokelmann* ist am 11. April in Charlottenburg bei Berlin an den Folgen eines unglücklichen Sturzes von einer Leiter wenige Wochen nach Vollendung seines 50. Lebensjahres gestorben. Erst im Spätsommer vorigen Jahres war er nach kaum ein-jähriger Lehrthätigkeit an der Kunstakademie in Karlsruhe einem Rufe an die Hochschule für bildende Künste in Berlin gefolgt, wo er die Leitung der Malklasse an Stelle des ausgeschiedenen Professors H. Vogel übernahm. Man durfte der Lehrthätigkeit eines zeichnerisch und koloristisch gleich gewandten, immer vorwärts strebenden Meisters mit frohen Hoffnungen entgegen sehen; aber es war ihm nicht vergönnt, mehr als Keime zu pflanzen. Die hohe Bedeutung Bokelmann's für die Entwicklung der Genremalerei Deutschlands, die er aus der Begrenzung der alten Düsseldorf'schen Art zur universellen Auffassung des ganzen modernen Lebens emporgeführt hat, hat die „Zeitschrift für bildende Kunst“ im ersten Bande der Neuen Folge (1890, S. 3—7) eingehend gewürdigt. Es war auch bereits angedeutet worden, dass eine zu Ende der achtziger Jahre unternommene Reise durch die schleswig-holsteinischen Marschen seinen Gesichtskreis erweiterte und dass ungefahr gleichzeitig eine Wandlung seiner koloristischen Ausdrucksweise zu größerer Breite, Freiheit und Kraft vollzogen hatte. Außer einer Anzahl von Kirchen- und Stubeninterieurs mit Figuren, landschaftlichen und figürlichen Studien und Bildnissen, von denen sich zwei des Dichters Klaus Groth (eines davon in der Berliner Nationalgalerie) durch Lebendigkeit der Charakteristik und Kraft des Ausdruckes besonders auszeichnen, sind ein „Strick in einer Tischlerwerkstatt“, „Eine Taufgesellschaft in Dithmarschen“, „Die Bewirtung der Abgebrannten“ und „Vor Beginn des Gottesdienstes in Boldixen“ Bokelmann's Hauptwerke aus der letzten Zeit seines Schaffens.

PERSONALNACHRICHTEN.

Zum ersten ständigen Sekretär der kgl. *Academie der Künste in Berlin* an Stelle des verstorbenen Dr. R. Dohme ist Professor Dr. *Hans Müller*, ein Sohn des Dichters Wolfgang Müller von Königswinter, ernannt worden. Professor Müller hat sich zumeist als Forscher auf dem Gebiete der Musikwissenschaft bekannt gemacht. Von seinen kunstgeschichtlichen Arbeiten ist bis jetzt eine umfangreiche Biographie Wilhelm von Kaulbach's, von der 1892 der erste Band erschienen ist, die bedeutendste.

DENKMÄLER.

Bei der zweiten Konkurrenz um das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Stuttgart erhielten der Bildhauer Professor *Kucmann* und der Architekt Professor *Thiersch* in München den ersten Preis.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

(5) Zum Gedächtnis des Landschafts- und Architekturmalers *Louis Spangenberg*, der am 17. Oktober vorigen Jahres in Berlin gestorben ist, hat Direktor Max Jordan eine Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie veranstaltet, die in

185 Nummern einen Überblick über den Umkreis der Thätigkeit des Verstorbenen giebt. Von vollendeten Ölgemälden sind nur elf zur Ausstellung gelangt. Der Rest besteht aus Aquarellen, Ölstudien, Zeichnungen und vier Kartons zu Wandgemälden, von denen zwei „Die Tempel von Paestum“ und „Der Parthenon“ in der technischen Hochschule zu Charlottenburg und die beiden anderen, für neptunisches und vulkanisches Gebilde typische Landschaften nach Motiven von der Ostsee und aus der Eifel, in der kgl. Bergakademie ausgeführt worden sind. Ursprünglich Architekt, hatte sich L. Spangenberg erst im Alter von 26 Jahren für die Malerei entschieden, die er anfangs in München, dann im Verein mit seinem jüngeren Bruder Gustav in Paris studirte. In den Jahren 1857 und 1858 bereiste er Griechenland und Italien, und aus dieser Zeit stammen die Studien nach griechischen und süditalischen Baudenkmalern, die ihm bis zuletzt als Grundlagen für seine Darstellungen des Parthenons, der Akropolis u. s. w. dienten. In diesen Bildern ist er ein Anhänger der stilisirenden Richtung. Selbständiger und empfindungsvoller, wenn auch immer mit starker Betonung der formalen Elemente des Naturbildes, giebt er sich in seinen Studien und Gemälden aus Holstein, dem Harz, Thüringen, den Ostseeküsten, Oberbayern und der Schweiz.

* *Jahresausstellung im kgl. Glaspalast in München.* Die Leitung der diesjährigen Ausstellung besteht aus dem derzeitigen Vorstand der „Münchener Künstlergenossenschaft“ und folgenden kopirtren Mitgliedern: den Professoren A. Echter, W. Firlle, J. Ungerer, L. Willroder, den Herren: A. Delug, G. Hiesinger und J. Rosen.

† In *Hien* wird die Gründung eines *Museums für moderne Kunst* geplant. Die dortige „Deutsche Zeitung“ bemerkt dazu: „Wir verstehen darunter ein vom *Staat* zu errichtendes Museum für die Malerei der letzten Jahrzehnte, worin die großen Reformatoren Millet, Roussau, Corot, Combet, Menzel, Leidl, Paris de Chavannes, Böcklin und Uhde vertreten sind, und wofür das Beste und Lehrreichste der jeweiligen europäischen Produktion von Künstlern angekauft wird, die mit den verschiedenen Kunstreisen in engstem Konnex stehen. Auf *keinen* Fall ein *städtisches* Museum, keine provinzielle Gemäldekammer mit all dem Wust von kleintlichen Porträts und nachgedankelten Abschriften alter Meister. Davor mögen wir bewahrt sein! Es müsste ein weitsichtiger und weitherziger Plan sein, um darauf ein solches Museum zu gründen. Darin muss unsere heutige Kunst zu studiren sein, was heute gemalt wurde, nicht das, was ebenso gut vor zwanzig Jahren angefertigt sein könnte; für das Museum muss gekauft werden, worüber sich der Philister ärgert, das der Kenner bewundert und wovon der junge Künstler in Verzweiflung gerät. Nicht die langweiligen und bedeutungslosen Sachen, die der Staat bisher zu erwerben gewohnt war.“

VERMISCHTES.

Meyer's Künstler-Lexikon. Der kürzlich erschienene offizielle Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Nürnberg, September 1893, erwähnt S. 63 einen Antrag auf Fortsetzung dieses Lexikons, der jedoch in der Versammlung in der Minorität blieb. Da im Hinblick auf die vorgerückte Stunde, zu der er eingebracht wurde, jede nähere Motivirung unterblieb, sei dieselbe in Kürze hier nachgetragen. Der vorgeschlagene Resolution lag keineswegs die optimistische Voraussetzung zu Grunde, dass ihre bloße Annahme genügen würde, das gründlich festgefahrene Unternehmen wieder flott zu machen. Wohl aber schien der Ort geeignet, das über die engeren Fachkreise

hinaus empfundene Bedürfnis nach Fortführung des Werkes zur Sprache zu bringen, dessen Schwierigkeiten, soweit sie in der Natur der Aufgabe lagen, von anderen, noch umfassender angelegten Unternehmungen ähnlicher Art — man denke nur an das Grimm'sche Wörterbuch oder die Allgemeine Deutsche Biographie — glücklich überwunden worden sind. Dass das Lexikon nur durch eine Reform an Haupt und Gliedern — Einschränkung auf die Künstler der christlichen Epoche, Festsetzung einer oberen Zeitgrenze, gedrängteste Fassung der Artikel — wieder lebensfähig gemacht werden könnte, wäre nachdrücklich betont worden. Über ein neues Programm, die Organisation der Arbeit und die Einzelausführung ließe sich nachher Einzelkeit erzielen, wenn der Fortgang des Werkes erst finanziell gesichert wäre. Zu diesem Behufe war der Vorschlag beabsichtigt, der ständige Ausschuss des Kongresses möge sich an die Akademien der Wissenschaften in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und eventuell auch im Auslande mit dem Ansuchen um eine regelmäßige Jahressubvention wenden. — ein Schritt, der gewiss von Erfolg begleitet wäre, da diese gelehrten Körperschaften zahlreiche lexikalische Unternehmungen, *Blotika* u. s. w. von weit geringerem allgemeinen Interesse als ein Künstlerlexikon mit zum Teil namhaften Beträgen unterstützen. Die Durchführung des Werkes ließe sich aber wesentlich beschleunigen und verwirklichen durch Heranziehung der Hilfskräfte, die an den kunsthistorischen Seminaren einer Anzahl von Universitäten zur Verfügung stehen; den vorgeschrittenern Mitgliedern derselben könnten unter Kontrolle der Seminarleiter — nach der für den VIII. Band des Grimm'schen Wörterbuches von M. Heyne befolgten Methode — ein gut Teil der Roharbeit, der Materialsammlung, ja selbst leichtere Artikel und Artikelserien übertragen werden. Jedenfalls sind die Zeiten ein für alle Mal vorüber, wo ein Kompilator von dem Münchsfleide Nagler's sich fände, um mit dem „Mute des Fehlers“ das gewaltige Werk, dessen Torso schon von dem gegenwärtigen Stande der Kunstwissenschaft rühmlichstes Zeugnis ablegt, allein auf seine Schultern zu nehmen. Und es liegt doch kein Ratschlus der Götter vor, dass gerade ein Künstlerlexikon nicht nach den auf so vielen anderen Forschungsgebieten erprobten Grundsätzen der Kollektivarbeit zu stande kommen kann! Aus verschiedenen nachträglichen Zustimmungserklärungen ist übrigens zu ersehen, dass der Wunsch nach Vollendung des Werkes außerhalb des vorjährigen Kongresses sich weit lebhafter geltend macht als unter den Teilnehmern desselben, und daher alle Aussicht hat, auf die Tagesordnung einer der kommenden Versammlungen zu gelangen. — Bei diesem Anlasse sei auch ein Ausdruck in dem genannten Referate richtig gestellt, der offenbar durch Zusammenziehung mehrerer Sätze des stenographischen Protokolles in eine falsche Beleuchtung gekommen ist. Nicht von der „Miserere des Repertoriums“ war in den ursprünglichen Geleitsworten eines von derselben Seite ausgegangenen Antrages auf Fortführung jener Zeitschrift die Rede (S. 63), sondern mit diesem Ausdrucke wurden ganz allgemein die bekannten, durch den exklusiven Charakter der kunstgeschichtlichen Speziallitteratur bedingten Verlagszustände gestreift, die auch namhaften Autoren die Einzelveröffentlichung streng wissenschaftlicher Arbeiten größeren Umfangs erschweren und ein raumausgiebiges und unabhängig redigirtes Fachorgan zur Notwendigkeit machen. Eine Kritik der früheren geschäftlichen oder gar der redaktionellen Leitung des Repertorium für Kunstwissenschaft, wie sie aus obiger Wendung herausgesehen werden könnte, lag dem Antragsteller durchauferne.

Inserate.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bange** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

LIES DIES!

Einige schöne **alte Ölgemälde** aus Holland stammend, noch ziemlich gut konservirt, zu verkaufen. Bitte um **baldigste** Offerten unter A.O. an die Expedition dieses Blattes.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig:

A. Wolfmann und K. Woermann

GESCHICHTE DER MALEREI

4 Bände gr. Lex. 8.
mit 702 Illustrationen und einem Namenregister.
Brosch. 66 M., geb. in Leinw. M. 74.50, in Halbfranz M. 78.50.

Verlag der Arbeitstube
Eugen Tietzmayr in Leipzig.

Die Hausfrau.

Praktische Anleitung zur selbstständigen und sparsamen Führung von Stadt- und Landhaushaltungen nebst einem vollständigen **Kochbuche** von **Henriette Davida**.
12. Auflau. Eleg. reb. 4 M. 50 Pf.

Neue Kunstblätter aus dem Verlage von E. A. Seemann in Leipzig

in Abdrücken auf chinesisches Papier in Folio-Format.

Maler oder Bildhauer	Stecher	Gegenstand	Abdrucksgattung	Preis
E. Beraton	Heliogravüre	Auf dem Heimwege	vor d. Schrift	2 Mark
Th. Alphons	Originalradirung	Haidemotiv (2 farbig)	„	3 „
Donatello	A. Krüger	Giovaninobüste	„	2 „
A. Fenerbach	W. Worale	Prometheus	„	2 „
M. Fleischer	W. Ziegler	Badevergnügen	„	2 „
M. Klinger	A. Krüger	Pietà	„	3 „
H. Laukots	Originalradirung	Vor dem Forum der Vernunft	„	2 „
M. Liebermann	A. Krüger	Im Garten	„	2 „
Matirko-Olgay, V.	Heliogravüre	Gerhard Hauptmann	„	2 „
Meyer-Basel, C. Th.	Originalradirung	Winter am See	„	2 „
K. Raudner	„	Von oben (Preistradierung)	„	2 „
P. P. Rubens	R. Raudner	Tiroler	„	2 „
Fr. Sinn	Heliogravüre	Helene Fourment	„	2 „
Stauffner-Bern	„	Erwartung	„	2 „
C. Stoving	„	Selbstporträt	„	2 „
H. Ulbrich	Originalradirung	L. v. Groszheim	„	2 „
		Rathaus zu Brieg	„	2 „

Zu dem am 1. Oktober 1893 abgeschlossenen Jahrgang der „**Zeitschrift für bildende Kunst** und des **Kunstgewerbeblattes**“ hat die unterzeichnete Verlagshandlung neue geschmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen; die Vorderseite zeigt eine, den Heftumschlägen ähnliche, in Schwarz- und Golddruck angeführte Zeichnung.

Preis: { Decke zur „**Zeitschrift**“ mit Kunstchronik } jede Decke **M. 1.25.**
{ Decke zum „**Kunstgewerbeblatt**“ ohne Kunstchronik }

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die Verlagsbuchhandlung: **E. A. Seemann** in Leipzig.

Inhalt: Die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezessionisten. Von H. Hirth. Die Marzasstellungen der Düsseldorfer Künstler. — Ernst Julius Halmel's literarische Reliquien; Zwanzigjährig Lebensjahre; Die Theater Wiens; Brockhaus' Konversations-Lexikon — Ch. L. Bokelmann's. — Dr. H. Müller. — Zweite Konkurrenz um das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Stuttgart. — Spangenberg-Ausstellung in der Nationalgalerie in Berlin; Jahresausstellung im kgl. Glaspalast in München; Gründung eines Museums für moderne Kunst in Wien — Meyer's Künstler-Lexikon — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Preis** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN S.W.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Nene Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 24. 3. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 20 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUM STREIT ÜBER DIE MODERNE KUNST.

Seitdem die Münchener Sezessionisten auf der vorjährigen Berliner Kunstausstellung zum erstenmal geschlossen auftraten, will der Streit über den Wert oder Unwert der modernen Kunst, oder genauer gesagt, über die von jener Gruppe vorzugsweise vertretene Richtung in der Malerei, gar nicht mehr zur Ruhe kommen. Die meist in ziemlich erregtem Tone geführten Wortkämpfe spielen sich nicht nur in den Unterhaltungen der Kunstfreunde und in den Kunstberichten der Tagesblätter und Zeitschriften ab, sondern sie haben auch schon eine stattliche Reihe polemischer Schriften hervorgerufen, in denen sich die Gegner mit mehr oder minder geschickt geführten Streichen gegenseitig niederzustorecken bemühen. Zwei dieser Broschüren, von denen die eine als Angriff, die andere als Abwehr erscheint, von *Franquet's* „Schaupöbel“ und *Ehrenberg's* „Die neue Kunst und der Schaupöbel“ haben wir bereits in unserer letzten Korrespondenz aus Dresden gewürdigt und unser Urteil dahin abgegeben, dass sie beide von einem einseitigen Standpunkt aus geschrieben, an Übertreibungen reich und darum für die Lösung der Streitfrage ohne Belang sind.

Seit dem Erscheinen dieser Schriften, deren Verfasser bis jetzt wenigstens noch nicht das Gewicht eines großen Namens in die Wagschale legen können, ist aber ein Mann hervorgetreten, der durch seine Stellung und seinen wissenschaftlichen Ruf ein Anrecht, gehört zu werden, wohl geltend machen darf, und der es auch nicht unterlassen hat, seine Auto-

rität gehörig in den Vordergrund zu stellen. Wir meinen Dr. *Gustav Fritsch*, Geh. Med.-Rat und Professor an der Universität zu Berlin. Leider aber haben sich die Erwartungen, die man an seine Broschüre: „Unsere Körperformen im Lichte der modernen Kunst“ (Berlin 1893. 5^o. Verlag von Carl Abel) knüpfte, in keiner Weise erfüllt. Im Gegenteil ist uns in dem ganzen Streit noch keine Meinungsäußerung entgegengetreten, die auf einer ähnlichen Verkennung der tatsächlichen Verhältnisse beruht und von solchem Dünkel und so unnobler Kampfweise gezeugt hätte, wie die des Berliner Professors. Fritsch untersucht eine Anzahl der im vorigen Jahre in Berlin ausgestellt gewesenen Sezessionistenbilder, auf denen nackte Gestalten zu sehen sind, vom Standpunkte des Anatomen aus, findet an ihnen Verzeichnungen und Naturwidrigkeiten und verurteilt nun an der Hand dieses gewiss nicht großen Materials die ganze Kunstbewegung unserer Zeit, für deren Ziele und Absichten ihm jegliches Verständnis abgeht. Dabei ist es ergötzlich, zu sehen, dass er zwar alle möglichen Mängel in den Werken eines *Klinger*, *Stuck*, von *Hoffmann* und *Ester* entdeckt, aber an *Büchlin's* Größe, der doch im Punkte der Verzeichnung auch kein Held ist, keinen Zweifel aufkommen lassen will. Es misst also mit zweierlei Maßstab; denn als echter Berliner macht er den dort gerade in Blüte stehenden *Büchlin*-Kultus mit, während ihm *Klinger* und Konsorten noch zu neu sind, um ihn zu veranlassen, sich ernstlich um das Verständnis ihrer Werke zu bemühen. Aber befände er sich selbst mit seiner Kritik ihrer Schöpfungen auf dem richtigen Wege, was wir bestreiten, da

der Standpunkt des Anatomen für die Würdigung eines Gemäldes, bei dem doch die Behandlung von Luft und Licht auch geprüft werden muss, erst in zweiter Linie in Betracht kommt, so wäre er deshalb noch lange nicht berechtigt, die ganze moderne Malerei zu verdammen und ihr den lächerlichen Vorwurf zu machen, dass sie „nur den Dreck wirklich recht natürlich wiederzugeben“ verstünde. Wir können daher *Aecurius* nur vollständig beipflichten, wenn er sein Urteil über die *Fritsch'sche* Broschüre im Kunstwart (VII, 41, S. 108) dahin zusammenfasst: „Alles in allem! Diese Schrift ist die größte Selbstblöbstellung, die mir seit Jahren vorgekommen ist.“

So maßlos und unwürdig, wie *Fritsch's* Angriffe auf die modernen Maler ausgefallen sind, so maßvoll und würdig ist die Antwort gehalten, die der Berliner Maler *August von Heyden* in seiner Broschüre: „Aus eigenem Rechte der Kunst. Ein Wort zur Abwehr“ (Berlin, F. Fontane & Co., 1894, 8^o) darauf erteilt hat. *Heyden's* Ausführungen bieten, so kurz sie sind, bei weitem das Beste, was bis jetzt in dieser Angelegenheit öffentlich ausgesprochen worden ist. Denn hier zuerst finden wir eine richtige Fragestellung. Indem *Heyden* darauf hinweist, dass die moderne Kunst das Problem des Lichtes und der Luft und ihrer Wirkung auf den Körper auf ihre Fahne geschrieben habe, weist er nach, dass die anatomische Richtigkeit der Zeichnung nicht selten unter dem Einfluss jener Momente einen geradezu falschen Eindruck hervorrufen könne. Vor allem aber sei es durchaus unrichtig, aus dem Vorhandensein anatomischer Fehler den Unwert eines Kunstwerkes beweisen zu wollen, da gerade die berühmtesten die „derbsten Verstöße“ zeigen. Dem Künstler müsse es gestattet sein, bei aller Achtung vor den Gesetzen der Natur, sich einmal über diese Gesetze zu stellen, wenn die höheren Zwecke und Ziele eines Kunstwerkes dieses fordern. Denn das sei das eigene Recht der Kunst. „Ton, Farbe, poetische Stimmung in jedem Kunstwerke sind die feindlichen Geschwister absoluter Richtigkeit. . . Der Maler aber befindet sich nur zu oft in dem Konflikte, einen feinen farbigen Ton der korrekten Form, oder letztere dem ersteren opfern zu müssen. Je nachdem der Beschauer nach der einen oder anderen Seite empfindungsfähiger organisirt ist, wird er dem Künstler das eine oder das andere verzeihen oder verargen, und ein guter Teil der von Ihnen (*Fritsch*) so ernst gerügten Fehler ist sicher auf den Konflikt zwischen dem Maler und dem Zeichner des Bildes zurückzuführen.“ Weder Stuck, der „ein zuverlässiger

Zeichner und Kenner der Anatomie sei“, noch *Klinger* oder *Harrison* hätten sich eigentliche Inkorrektheiten zu Schulden kommen lassen.

„*Harrison* und *Klinger* ist es auf ihren Bildern der letzten Ausstellung auf ganz anderes angekommen, als auf Malerei eines korrekten Aktes, und ich meine, was sie gewollt, haben sie auch erreicht. Man muss eben doch auch seinerseits den Willen und die Organisation haben, dieses andere zu erkennen: die Wirkung von künstlichem Lichte und Sonnenschein mit den bunten, schillernden Reflexen auf den nackten Körpern. Bei beiden, bei *Klinger* sowohl wie bei *Harrison*, handelte es sich um Wiedergabe dieses Farbeindrucks der Natur, der von kürzester Dauer sein musste. Diesen Eindruck wiederzugeben, ist ihre einzige Absicht gewesen. Wenn es ihnen darauf ankommen wird, nur eine richtig gezeichnete Nacktheit darzustellen, werden sie ihren Mann auch stellen.“

Auf diese durchaus ruhigen und sachgemäßen Ausführungen von *Heyden's* hat *Fritsch* eine Entgegnung folgen lassen, die seine erste Broschüre an Verkehrtheit noch weit übertrifft und sich als Anfluss gekränkter Gelehrtdünkels in traurigster Weise charakterisirt. Dieses neue Machwerk des Herrn Professors führt den Titel: „Ne sutor supra crepidam! Erweiterungen an einige meiner besondern Gänner unter der Kunstkritik, Antwort auf Herrn von Heyden's offenen Brief . . . nebst zustimmenden Urteilen der Tagespresse und Meinungsäußerungen namhafter Naturkenner über meine Schrift: Unsere Körperform . . .“ (Berlin 1894, 8^o, Verlag von Carl Habel).“ Lässt schon dieser schwülstige Titel ahnen, auf wie schlechtem Fuße der Verfasser mit der deutschen Sprache steht, so kann man sich nicht genug wundern, in der offenbar sehr rasch hingeworfenen Schrift aller Augenblicke auf die größten grammatikalischen Schnitzer zu stoßen, die man einem Tertianer kaum hingehen lassen würde, die aber bei einem Gelehrten von Ruf sich nur erklären, wenn man weiß, wie unentwickelt das deutsche Sprachgefühl gerade in den Kreisen, denen *Fritsch* durch seinen Beruf angehört, zu sein pflegt. Es fehlt hier der Raum, um diese unsere Behauptung eingehend zu beweisen, doch können wir nicht mühen, sie wenigstens mit einigen Beispielen zu belegen. Auf S. 5 lesen wir: „Klassizität scheint allerdings nicht gerade die Stärke von ihm zu sein.“ Weiter unten auf derselben Seite: „Ich habe besser gelesen wie er.“ S. 7 steht folgender schöne Satz: „Nicht ich reite auf der Naturwahrheit herum, son-

dem die Verehrer der modernen Malerei *und fordernd* dadurch zur Abwehr von seiten der Naturforscher heraus.“ S. 12: „scherzhaft *sein sollende* Darstellung.“ S. 10: „Er *frügt* mich danach.“ Schlimmer als diese Sprachfehler und ungeschickten Wendungen erscheint aber die Thatsache, dass *Fritsch* auch nach den Ausführungen von *Heyden's* noch immer nicht darüber zur Klarheit gekommen ist, um was es sich in dem ganzen Streit eigentlich handelt. Denn es entgeht ihm immer noch vollständig, dass dem Künstler ganz andere Aufgaben vorliegen, als dem Anatomen, der für wissenschaftliche Zwecke etwa einen Atlas auf Grund seiner Beobachtungen herausgibt. Dabei aber verwickelt er sich beständig in Widersprüche, ohne etwas davon zu merken. Er versichert nämlich beständig, dass er nur seine „private Meinung als Laie“ in Kunstsachen abgeben und sich „jedes Urtheiles als Kunstkenner oder Kunst-sachverständiger“ enthalten wolle, und doch kann er sich nicht genug thun in der Anhäufung von Schmähungen und Ausfällen gegen die Maler, denen er „schmutzige Phantasie“, „offenkundig gewollte, abscheuliche Vortragsweise menschlicher Gestalten“ und dergleichen schöne Dinge vorwirft. Offenbar aber hat sich *Fritsch* trotz seines Selbstbewusstseins nicht stark genug gefühlt, da er auf den Gedanken verfallen ist, eine große Anzahl seiner Fachgenossen um ihre Meinung in der streitigen Angelegenheit anzugehen, und ihre brieflichen Auslassungen zur Unterstützung seiner eigenen Ansicht abdruckt. Die meisten von ihnen haben sich allerdings zustimmend geäußert, einige vollkommen, andere dagegen weit vorsichtiger, als dies *Fritsch* selbst gethan hat. Einer aber, Prof. *Johannes Runke* in München, erklärt nur, dass ihm die Frage lebhaft interessire, da er beabsichtige, durch einen Münchener Anatomen einen Vortrag über einen ganz ähnlichen Gegenstand halten zu lassen. Diese Antwort enthält nun offenbar weder eine Zustimmung, noch eine Ablehnung, *Fritsch* scheint sie jedoch zu seinen Gunsten ausgelegt zu haben, da er sie mit in seine Zusammenstellung aufgenommen hat, um die Zahl der ihm günstigen Stimmen zu vergrößern. Aber gesetzt auch, dass sich ein noch viel größerer Bruchtheil naturkundiger Männer auf die Seite *Fritsch's* gestellt hätte, so würde ihm dies für die Entscheidung zu seinen Gunsten wenig helfen. Denn der Glaube, dass die wissenschaftliche Autorität in einem Spezialfache genüge, um über alles und jedes mitreden zu können, ist bei uns längst erschüttert, nachdem sich, leider Gottes, das alte Sprichwort: „Die Gelehrten, die

Verkehrten“ durch das Verhalten so vieler Angehöriger dieser Zunft in der Politik, in Kunst- und Erziehungsfragen, kurzum auf den verschiedensten Gebieten, gerade in jüngster Zeit viel zu häufig wieder bewahrheitet hat.

Unter solchen Umständen erscheint es doppelt erfreulich, dass auch ein Fachmann von anerkannter Bedeutung Veranlassung genommen hat, zu der Frage über den Wert der neuen Kunst Stellung zu nehmen, und mit möglichster Objektivität an der Hand einer umfassenden Betrachtung der geschichtlichen Ergebnisse den Nachweis zu führen, dass auch unter den Werken unserer Maler, und gerade der von *Fritsch* so herb verurtheilten, sich eine lange Reihe solcher befinden, die den Anforderungen der strengsten kunsthistorischen Kritik standhalten. Dieser Versuch ist von *Karl Wocermann*, dem Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, ausgegangen, dessen Buch: „Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei“ (Dresden, Verlag von L. Ehlermann, 1891. S^o), das bereits in zweiter Auflage erschienen ist, wir allen denen warm empfehlen, die das Bedürfnis fühlen, in dem Lärm und Zank der Parteien einen festen Standpunkt zu gewinnen, der sie befähigt, sich Rechenschaft darüber zu geben, nach welchen Grundsätzen wir nicht nur die Werke vergangener Zeiten, sondern auch die Leistungen der Gegenwart richtig zu beurteilen haben. Wer sich selbst schon eingehend mit kunstgeschichtlichen Studien befasst hat, wird die Lehren, die *Wocermann* der Kunstgeschichte entnimmt, allerdings nicht neu finden, da die von ihm aufgestellten Forderungen meist als allgemein gültig anerkannt sind. Aber es ist ja eine bekante Thatsache, dass auch die unauustößlichen Wahrheiten oft in der Hitze des Kampfes übersehen werden, und deshalb notwendig, dass sie gerade in so aufgeregten Zeiten, wie die unsrige ist, immer wiederholt werden. *Wocermann* hat dies in ungemein klarer und suchlicher Weise gethan und seine Sätze mit einer solchen Fülle von Beispielen und Aussprüchen erster Meister belegt, dass sein Buch in der That ein höchst willkommenes Rüstzeug für die Kämpfe der Gegenwart darstellt. Es richtet sich in erster Linie an die Kunstfreunde, die aus *Wocermann's* Besonnenheit lernen mögen, die Schöpfungen der Künstler erst ruhig auf sich wirken zu lassen und sich zu bemühen, ihre Absichten zu erkennen, ehe sie bloß deshalb, weil ihnen Ungewohntes und Neues, für das ihr Auge noch nicht geschult ist, entgegentritt, den Stab darüber brechen. II. A. LIEB.

DER ANGEBLICHE DÜRER IM K. KUNSTKABINETT ZU STUTTGART.

Daniel Burekhardt brachte im vorigen Jahrgang dieser Blätter Nr. 11 einen Artikel betitelt „Eine Dürer-Zeichnung aus dem Jahre 1497“. Seine Ausführungen gehen dahin: die Clair-obscur-Zeichnung in Wien als Original, die Stuttgarter Wiederholung als Kopie, aber aus dem Atelier Dürer's selbst hervorgegangen zu erklären.

Bekanntlich hat C. Grüneisen im Kunstblatt 1831, S. 111 erstmals auf die Stuttgarter Zeichnung aufmerksam gemacht und sie für Federzeichnung erklärt. Wie man später dazu kam, dieselbe für einen Holzschnitt zu halten, ist unbegreiflich. Die Zeichnung ist mit intensiv schwarzer Tusche auf braunrotes Papier gezeichnet, mit weiß schraffirten Lichtern gehöht, auf Eichenholz aufgezogen und gefirnisset. Rettberg beschreibt das Blatt, wie folgt: In einer prächtigen felsigen Baumlanschaft werden drei Ritter von drei Totengerippen überfallen. In der Mitte des Vordergrundes stürzt der eine Reiter bereits zugleich mit seinem Rosse, indem der mähende Tod über ihm schwebend die Sense schwingt; rechts neben ihm bäumt sich das Ross des zweiten Reiters vor dem im Totenhemd an den Füßen eingebundenen Tod, der über ihm schwebend gegen ihn ein Kimbackenbein erhebt; unter den Hinterhufen des Pferdes ein Straußenschädel und ein menschlicher Rückgrat. Der dritte Ritter entflieht im Mittelgrunde, doch hält ihn am Mantel der dritte Tod, der auf dem Boden steht und den wiederum an seinem Bahrtuche der Hund des Reiters zerrt; unter dem Hunde ein Grabkreuz und unter diesem (nicht auf dem Kreuz, wie Burekhardt schreibt) in der linken Ecke die Jahreszahl und das Künstlerzeichen Dürer's. Im Hintergrunde Aussicht in die Ferne.

In einem zweiten Artikel Rettberg's, Anz. f. K. d. d. Vorzeit, Jahrg. 1857, Sp. 80, den Burekhardt nicht eitirt, wird die Wiener Zeichnung namhaft gemacht, welche im wesentlichen mit der Stuttgarter Zeichnung vollkommen übereinstimmt, was eine Vergleichung der in der Kunstchronik gegebenen Phototypie mit der Originalzeichnung durchaus bestätigt. Leider ist das Stuttgarter Blatt jetzt unter Glas gebracht und nicht mehr aufgehängt, so dass es schwer wird, genauere Untersuchungen anzustellen. Doch so viel ist gewiss, dass es kein Holzschnitt, wie Rettberg annimmt, und keine Originalzeichnung Dürer's ist. Was nun das Monogramm und die Jahreszahl 1497 anbelangt, so ist dieses sichtlich mit blässerer Tinte

geschrieben als die sonstige Zeichnung; das von Thausing gegebene Faksimile ist nicht genau und von ungeschickter Hand kopirt; doch giebt es ein ungefähres Bild der Schriftformen, die indessen kein Hindernis wären, die Gleichzeitigkeit der Inschrift anzuerkennen. Dagegen sprechen jedoch andere Gründe; die ungemein lebendige Darstellung der ganzen Komposition ist für Dürer in dieser frühen Zeit ganz unmöglich und auch für das Material, auf welchem beide Zeichnungen ausgeführt sind, lässt sich kein Gegenstück aufbringen. Ferner beachte man doch das Kostüm der Ritter; es ist schon ganz das der frühen Renaissance; die üppigen Federn, die aufgeschlitzten Ärmel u. dergl., überhaupt die ganze Komposition, der ganze Vortrag gehören nicht mehr in das 15. Jahrhundert, sondern in die ersten Decennien des sechzehnten Säkulum. An Hans Baldung zu denken, ist angezeigt, doch vorerst nicht nachweisbar. Das Stuttgarter Blatt ist ganz gut erhalten, die Striche sind vollständig schwarz, nicht grau aufgetragen, nur an der oberen rechten Ecke in der Landschaft ist eine etwas verwischte Stelle. Im alten Inventar des Kunstkabinetts vom Jahre 1791 ist die Zeichnung folgendermaßen eingetragen: „Nr. 12. Eine ziemlich große Tafel in schwarzer Rahne worauf eine von Albrecht Dürer verfertigte Zeichnung mit schwarzen Strichen auf rothen Grund aufgepappt ist.“

Stuttgart.

MAX BACH.

NEUE KUNSTBLÄTTER.

Von den durch *Ed. v. d. Launitz* begonnenen „Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst“ ist soeben die 29. Tafel erschienen, welche eine Ansicht der Westseite des Forum Romanum nach der Rekonstruktion von *Dr. Ch. Hülsen* enthält. Dem großen Blatte liegt die hübsche kleine Darstellung von *F. O. Schulze* zu Grunde, welche dem bei Spithöver in Rom 1892 erschienenen topographischen Übersichtshefte von Hülsen beigegeben war. Die künstlerische Ausführung der Wandtafel ist jedoch im höchsten Grade mangelhaft, voll Perspektivfehler und auch in den Details ganz blüchtig und roh, in den Staffagen geradezu lächerlich. Mit solchem Anschauungsmaterial wird man den Sinn unserer Jugend für das klassische Altertum nicht beleben und ihr keine richtigen Vorstellungen von der Kunst der alten Römer beibringen.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der *Geschichtsmaler Professor Hermann Prell* in Dresden hat vom Deutschen Kaiser den Auftrag erhalten, den Festsaal des Palazzo Caffarelli, des Sitzes der deutschen Botschaft in Rom, mit Fresken zu schmücken.

WETTBEWERBUNGEN.

Bei der *erunden Konkurrenz um das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Stuttgart* hat der Bildhauer *Max Klein*

in Berlin den zweiten und der Bildhauer *Hermann Hübner* in Berlin den dritten Preis erhalten.

DENKMÄLER.

M. R. *Karlsruhe*. Der Bildhauer *Waltring*, der sich durch seine fein abgewogene Nymphengruppe (s. Zeitschr. f. k. u. N. F. III, S. 2021) bekannt gemacht, hat im Auftrage der Witwe ein Denkmal für das Grab des verstorbenen Kunsthistorikers *Lübke* in Arbeit. Der Grundgedanke der Komposition lehnt sich an die romantische Empfindungsweise der Zeit an, da Lübke seine Perlegrise durch Westfalen begann und den Grund zu jener umfassenden Denkmälerkenntnis legte, die ihn in so hervorragendem Maße auszeichnete. Wir sehen ihn, den Mantel ungeschlagen, das Notizbuch in der Hand, ausruhen an einem alten Gemäuer. Wir werden nach Vollendung der Arbeit, die in Bronze gegossen werden soll, noch einmal auf sie zurückkommen. Es schweben Verhandlungen, welche wahrscheinlich dazu führen werden, dass das Denkmal eine öffentliche Aufstellung finden wird. Wir würden dann zum zweifemal den Fall erlebt haben, dass ein Werk, welches ursprünglich für den Friedhof bestimmt war, wie es ja mit dem Volz'schen Kriegerdenkmal der Fall gewesen ist, der kleinen Gemeinde der Friedhofsbesucher entzogen und durch Aufstellung in der Stadt der weiten Öffentlichkeit übergeben wird.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ *Die Gemälgalerie des Grafen von Schack* ist, wie sich aus der am 23. April erfolgten Eröffnung des Testaments des Grafen ergeben hat, dem *Deutschen Kaiser* nach Ausscheidung einer Anzahl minderwertiger Gemälde vermachet worden. Damit ist die Besitzfrage erledigt worden. Bald darauf hat aber auch die Ortsfrage eine Erledigung gefunden, da Kaiser Wilhelm II. den Bürgermeister Borscht in München telegraphisch benachrichtigt hat, dass die Galerie in München verbleiben solle. Die Sammlung der Zeichnungen und Kupferstiche ist dem Großherzoge von Mecklenburg-Schwerin vermachet worden. Die Werke des Grafen Schack sollen durch billige Volksausgaben weiterverbreitet werden. Das Telegramm des Kaisers, das in München mit großer Freude aufgenommen worden ist, soll auf Beschluss der Gemeindebehörden in eine an der Außenseite des Galeriegebäudes anzubringende Marmortafel eingegraben werden. Es hat folgenden Wortlaut: „Ich ersehe aus den Telegrammen, dass Graf Schack Mir seine Bildergalerie vermachet hat. Dieser den Münchener Künstlern und Bürgern sowohl als allen Deutschen liebgewordene Kunstschatz soll München erhalten bleiben. Möge Münchens Bevölkerung hieraus einen neuen Beweis Meiner Kaiserlichen Huld und Meines Interesses an ihrem Wohlergehen erschen, ebenso wie Ich Mich freue, in Ihrer schönen Stadt ein Haus als Kaiserliches Wahrzeichen zu besitzen, in dessen Hallen ein jeder Anhänger der Kunst Mir willkommen sein soll. Wilhelm, Imperator Rex.“

M. R. *Karlsruhe*. Unsere Stadt ist durch ein neues Museum bereichert worden. Bei der Kunststickerschule des Badischen Frauenvereins bestand schon seit längerer Zeit eine dem praktischen Bedürfnis angepasste Sammlung von Kunststickereien, welche hauptsächlich durch fürstliche Geschenke auf Anregung der Großherzogin zusammengetragen war. Diese Art der Entstehung hat den großen Vorteil gehabt, dass fast jedes Stück seiner Provenienz nach authentisch beglaubigt ist und die schwierige Bestimmung der Herkunft älterer Erzeugnisse der Hausindustrie nicht

in das Belieben der Verwaltung gestellt ist. Durch Ankäufe sind dann die Lücken in systematischer Weise, besonders nach der historischen Seite hin, ausgefüllt worden. So verfügt denn jetzt die Schule, welche unter der umsichtigen Verwaltung von Fräulein L. Thelemann und unter der künstlerischen Leitung des Malers Professor Fritz Bär zu einem der ersten Institute seiner Art angerückt ist, über eine Sammlung, welche für Techniken und Muster schon ganz hervorragende Dienste geleistet hat. Da die Anstalt die Geschmacksbildung der Frauen, speziell auf dem Gebiete weiblicher Handarbeiten anstrebt, so musste es in ihrem Programm liegen, ihre Schätze öffentlich zugänglich zu machen. Durch eine Bitte beim Großherzog erlangte man einen trefflich passenden Raum, in welchem ein Teil der Sammlung in übersichtlicher und geschmackvoller Weise durch den Privatier G. J. Rosenberg aufgestellt worden ist.

⊙ *Die Jury der großen Berliner Kunstausstellung* hat, wie immer seit Menschengehenken, auch in diesem Jahre Anlass zu Beschwerden gegeben, die aber nach dem geringen Erfolge der vorjährigen „Freien Ausstellung“ anscheinend nur in Protestkundgebungen ihren Ausdruck finden werden. Eine Anzahl Künstler, die sich durch Zurückweisungen benachteiligt fühlen, hat die Abfassung einer Bittschrift beschlossen, in der der Kultusminister ersucht werden soll, eine Ausstellung der Werke, die von der Jury abgelehnt worden sind, in der Maschinenhalle des Ausstellungsparkes zu gestatten. Sollte dieses Gesuch abgeschlagen werden, so wollen sich die Zurückgewiesenen mit einer Immediateingabe an den Kaiser wenden.

Dresden. Das *königliche Kupferstichkabinett* ist mit allem Ernste bestrbt, der modernen Kunst nachzukommen. Es ist unseres Wissens die einzige öffentliche Sammlung Deutschlands, welche planmäßig moderne Radierungen erwirbt. Von Max Klinger, Karl Köpping und Bernhard Mannfeld als geborenen Sachsen werden alle käuflichen Blätter erworben, auch von Moritz Geyger. Es sind in den letzten beiden Jahren nicht weniger als 394 moderne Radierungen angekauft, dazu 570 von Dresdener Kunstfreunden und zum Teil von den Künstlern geschenkt worden. Es finden sich unter diesen 964 Stücken Blätter von Menzel, Stauffer-Bern, Köpping, Klinger, Krüger, Halm, Liebermann, Thoma, Whistler, Seymour-Haden, Legros, Geyger, Greiner, und Lunois. Für diese Radierungen wurden insgesamt 10612 Mk. bezahlt. Ferner wurden erworben drei Aquarelle von Nisbet, Dettmann und Kubierschky für zusammen 2240 Mk., 145 Zeichnungen durch Kauf, 505 durch Schenkung, darunter solche von Ludwig Richter, Stauffer-Bern, Theodor Große, Max Klinger und C. E. Morgenstern. Endlich wurden 209 alte Stiche erworben, darunter solche von Meister E. S., von Schongauer, Dürer, L. v. Leiden und Goya für 15801 Mk. Für die Skulpturensammlung wurden die Zeichnungen und Skizzenbücher von Ernst Bähnel erworben. Das Historische Museum erwarb für 150000 Mk. die berühmte Zschille'sche Sammlung in mittelalterlichen Waffen. Die Porzellansammlung erhielt einen Zuwachs von 65 Stück (davon 15 Geschenke) für 8418 Mk. Endlich wurde für das Grüne Gewölbe ein goldenes Kleinod des Kurfürsten Christian II. für 3500 Mk. erworben.

(Münch. Neueste Nachr.)

Prog. 53. Jahresausstellung des Kunstvereins für Böhmen. — Der Berichterstatter einer hiesigen Tageszeitung, der bei der „Generalprobe“ zugegen war, schloss seine Bemerkung darüber mit ungefähr den Worten: „Dass auch einige der neueren Freilichtmaler und Impressionisten zu Worte gelangt sind, ist nur zu billigen.“ Diese Warnung war beinahe überflüssig

Die wenigen derartigen Werke verschwinden völlig unter der Schar der gut konservativen Bilder; auch der gesinnungstüchtigste Besucher könnte sich nicht über sie aufregen. Es giebt sogar eine lange Galerie, mit der Vorzugsnummer III bedacht, in der sich kein einziges derartiges störendes Gemälde befindet, und man fühlt sich hier in eine Kunsthandlung für bravourbüchliche Kreise versetzt. Die einheimischen Künstler haben sich von der neuesten Malkultur noch nicht belecken lassen, was uns eigentlich verwundern kann, weil sich doch Prag sonst von dem frischen immer jungen Paris angezogen fühlte. Hier muß aber, unter den verschiedensten Namen, der Meister Kostiminski, Schüler des seligen und doch nicht totzukriegenden Piloty, seine Viertenakt-schlüsse unterleiert weiter. „Nur zu billigen“ ist es, dass die Preise-gleich im Katalog beigedruckt sind; das giebt Belehrung und Überraschung. *F. v. Panninger* bekommt 1100 fl. für seinen „starken Hirsch“. Das ist viel für die wohl getreue, aber doch nüchterne Wiedergabe des bekannten Landschafts-bildes; doch er wird es bekommen im Lande, wo die Malerei der Jägerreife, der Anekdoten-zählerei, überhaupt vielen anderen eher als dem spezifischen Kunstgenuss dient. Schon überraschender ist es, dass man ein weibliches Bildnis *Motylets* mit 10000 fl. ausgezeichnet hat. Man möchte fast sagen, dass derjenige, der ein zehntausend-stel Gulden dafür ausgiebt, sich am guten Geschmack ver-sündige. Es bietet wie gewöhnlich den Farbenhexensabbath eines Kurzsichtigen und ein Karnat, welches das Gesicht wie bemalte Lederarbeit aussehen lässt. Sehr zahlreich sind die „Palette-eusen“ vertreten, von den malenden Gräfinnen abwärts. Damit ist natürlich schon gesagt, dass es eine große Schar Blumenstücke und Stillleben giebt, von vortrefflichen auch abwärts. Unter den Stillleben fällt als anspruchsvollstes und zugleich bestes eines auf, das Eugenie Sommer „Lis-sette“ getauft hat. Früchte, Gemüse, die Straße sind her-vorragend, die Lisette selbst aber dafür recht fade gemalt. *Kunedit Knappfer*, der in Rom weilte und „draußen“ (wie's hier heißt) nicht genügend bekannt ist, hat unter anderem ein schönes Meerbild gemalt; dasjenige im Besitz des Rudolphinus, von seiner Hand, ist aber doch noch schöner. Von *Carleus* sind zwei wunderbare Landschaften mit Kühen da. Das größere, Abend-Stimmung bedeckt, ist besonders an der Erdobfläche, weniger am Himmel gelungen, die Tiere erinnern fast an *Sagittari*. Das kleinere ist sonig und zeigt von seiner rätselhafte Meisterschaft im Husetzen von scheinbar planlosen Farbenstrichen, die, wenn man nur ein wenig zurücktritt, Form und Leben gewinnen. *Haug's* „Sonntagsgenoss“, einige bekannte *Meslay, Starbina* u. s. w. bilden hier und da Oasen an den Wänden. Von *Neubaus* ist sowohl „Der verlorne Sohn“ als auch „Der barmherzige Samariter“ da, worauf der Laternenlichtschein auf dem Schnee so ausgezeichnet gemalt ist. Das letzte, kleinste und dunkelste Zimmer oben ist eine Art Totenkammer, und da befindet sich wie gewöhnlich gute Gesellschaft, mehrere Landschaften von dem wunderbaren *Moranday Stevans* in Glasgow, so wie von *Parisern, v. Stollen, Demont, Coubat* u. s. w. Ferner ist dort ein kleines Werk von Feinsten der Feinen zu sehen, ein vom Fischfang über Wiesen zurückkehrender Junge, von *Stoll v. Obellau*. So mögen die besten holländischen Meister aus-gesehen haben, ehe sie die Jahrhundert, das Firnis- und die Übermalung entstellte haben. Die Landschaft bei frühem Himmel bietet keine dunstige Atmosphäre und ist doch nicht glatt und luftlos gemalt. Ob wohl die Münchener wissen, wie sie um die zwei Meisterwerke dieses Malers in ihrer Neuen Pinakothek zu bewenden sind? *L. v. Hofmann* hat sich auch hingewagt, als einziger von den Modernsten, Er schickte

den schönen dekorativen Entwurf „Arkadien“, rechts und links von Traumesner begrenzt, und ist ferner unten, in der Abteilung für Zeichnungen u. s. w., mit drei jener zaubernden Farben-harmonien vertreten, deren er jetzt schon eine abwechslungs-reiche, doch immer eine schöne Reihe geschaffen hat. Wer klug ist, wird heute zugreifen, damit er nicht nach einigen Jahren bereut, die Gelegenheit verpasst zu haben. Auch von *Stoll v. Obellau* befinden sich unten zwei schöne Werke „Überschwem-mung“ und „Eiger“, der Berg, bei Nachtbeleuchtung. Sonst ist diese Abtheilung nicht so interessant. *Oscar Rex* drängt sich mit der Folge von 20 Tuschezeichnungen „Großstadtluft“ auf, die wie Anrisse eines Architekturgehilfen aussuchen und deren Langweiligkeit er antzulehen glaubte, indem er mög-lichst hochgeschürzte Frauentzimmer draufsetzte, während ihm zur Benennung solche hochwitzige Einfälle wie „Über alle Gipfel ist Ruh“, warte nur, bald kommest auch du, zum Rendezvous“ genügten. — Prag ist kein Kunstmarkt und zur Zeit bestehen andere wichtige Ausstellungen. Da ist es sehr verdienstlich, dass die Leitung immerhin so viel des Guten zusammengebracht hat. Aber dieses Gute hätte besser zur Geltung kommen sollen, indem es vorteilhafter, namentlich nicht so verstreut und verborgen, gehängt wurde.

H. W. S.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

In der Aprilsitzung der *Archäologischen Gesellschaft in Berlin* wurde zunächst der mit Spannung erwartete Bericht über die von den Königlichten Museen in Magnesia am Mäander unternommen Ausgrabungen fortgesetzt. Der an den Auflockerungsarbeiten beteiligte Architekt, Herr *Bygné*, gab eine durch zahlreiche Pläne und Einzelaufnahmen veranschaulichte Darstellung des *Artemision's*, das durch seinen Baumeister Hermogenes, wie durch seine Größe — nur dem ephesischen Artemis- und dem miltärischen Apollontempel stand es hierin nach — zu den berühmtesten Bauwerken des Altertums gehörte. Schon 1812 hatte eine französische Ex-pedition unter Texier's Leitung die Freilegung des merk-würdigen Baues versucht, allein die schwierige Ausgrabung nach vier Wochen aufgeben müssen, da alle Mitglieder von Fieber erfasst wurden. Auch die deutschen Ausgräber haben von der Ungunst des Terrains stark zu leiden gehabt, aber die Aufnahme des Tempels bis in alle Einzelheiten hinein trotzdem zu stande gebracht. Erst jetzt ist die Beschreibung, die Vitruv (II, 2 p. 69) von dem Artemision als Muster eines Pseudodipteros giebt, vollkommen verständlich geworden. Der Tempel ist nach *Westa* orientirt, hat acht Säulen an den Front- und fünfzehn an den Langseiten. Die Cella, der einge-räumiger Pronaos und ein halb so großes Posticum angefügt sind, ist dreischiffig. Der ganze Tempel ruht auf einem neu-stündigen Unterbau und ist erbaut mit Benutzung der Funda-mente eines älteren Dipteros. Hierauf besprach Herr *M. Kubensoln* eine Anzahl Epigramme der Anthologie, die sich auf in Magnesia befindliche Grabmal des Themistokles beziehen. Herr *Adler* unterzog die Maßangaben des Pausa-nias über den großen *Aeschaneultar des Zeus zu Olympia* einer eingehenden Untersuchung, die das Ergebnis hatte, dass diese Angaben — mit Ausnahme des Höhenmaßes — unrichtig sind. Der Vortragende kam bei seinem Wiederherstellungs-versuchen auf eine Höhe von 1,50 m für die Prothesis, 3,50 m für den Aeschaneultar und 7 m Durchmesser für den Brandplatz des letzteren. Zum Schluss berichtete Herr *Herr-lich* auf Grund der Verhandlungen des Historikertages zu Leipzig über die Frage der Stellung der Kunstwissenschaft zum Geschichtsunterricht auf dem Gymnasium.

Inserate.

Gegründet
1770.

Kunsthandlung und Kunstantiquariat

Gegründet
1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

➔ Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc. ➔

Alle und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

➔ Adressenanfrage behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-
Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten.

Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in
Frankfurt a. M., Kunstfunktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen

Handausgabe I. Cyklus

I. u. II. Abteilung à M. 2,50, (gebrochen) geb. M. 3,50. —
III. u. IV. Abt. à 3 M., geb. 4 M., zusammen in einen Band flach
geb. 15 M., in Halbfr. 16 M.; — ferner zu eingehenderem Studium:

II. Cyklus: **Ergänzungstafeln.**

I. Altertum: 17 schwarze und 7 polychrome Tafeln 5 M.
II. Mittelalter: 15 schwarze und 3 polychrome Tafeln 2 M.
III. Neuzeit: 53 schwarze und 3 polychrome Tafeln 5 M.

Der **II. Cyklus (Ergänzungstafeln)** kostet in zwei Bände gebrochen
oder in einen Band flach geb. 15 M., in Halbfranz flach geb. 16 M.

Zu dem am 1. Oktober 1893 abgeschlossenen Jahrgang der „**Zeitschrift für bildende
Kunst** und des **Kunstgewerbeblattes**“ hat die unterzeichnete Verlagshandlung neue ge-
schmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen; die Vorderseite zeigt eine, den Heftansschlägen ähnliche, in Schwarz- und
Golddruck ausgeführte Zeichnung.

Preis: { Decke zur „**Zeitschrift**“ mit Kunstchronik } jede Decke **M. 1.25.**
 { Decke zum „**Kunstgewerbeblatt**“ ohne Kunstchronik }

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die Verlagshandlung: **E. A. Seemann** in Leipzig.

Gesucht letzte 10 Jahrgänge der

Ausstell.-Kataloge

der Intern. Münch. Kunstausstellung.
Gebl. Offerten an **L. Angerer**, Berlin S. 42.



Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Ab-
bildungen im Text.

Elegant gebunden M. 10.—

Die Zeitschriftenleser werden erfreut sein,
die Reihe geistvoller Aufsätze, durch die
sie **W. v. Seidlitz** im vorletzten Jahr-
gang unseres Blattes mit Rembrandt's
Kunstweise vertraut machte, jetzt in ge-
schlossener Form, textlich und illustrativ
vermehrt vorliegen zu sehen.

Max Klinger, Pietà

(angekauft für die Kgl. Gemälde-
Galerie in Dresden).

Radirung von **A. Krüger.**

Folio. Drucke auf Chinapapier vor
der Schrift M. 3.—



Inhalt: Zum Streit über die moderne Kunst. Von **H. A. Lier**. — Der angebliche Dürer im K. Kunstkabinett in Stuttgart. Von **M. Bach**.
— Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. Von **Ed. v. J. Lammig**. — Prof. **H. Prell**. — Konkurrenz
um das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Stuttgart. — Lulke-Denkmal in Karlsruhe von **Wolffing**. — Die Gemädegalerie des Grafen
von Schack; Museum für Kunststickerie in Karlsruhe; die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung; Erwerbungen des königl.
Kupferstichkabinetts in Dresden; 55. Jahresausstellung des Kunstvereins für Böhmen in Prag. — Archäologische Gesellschaft in
Berlin — Ausstellungen der Franzosen in Delphi. — Kunstauktion bei Robinson & Fischer in London; Kunstauktion bei Rud.
Bangel in Frankfurt a. M. — Zeitschriften. — Inserate.

rungen von zwei Wochen urteilen lässt, in Bezug auf Zurückweisung von Bildern etc. keine Maßregeln getroffen worden sind, die zu berechtigten Beschwerden Anlass geben könnten. Jedenfalls ist die fast gänzliche Abwesenheit jener Erzeugnisse eines extremen Naturalismus oder, wie seine Verfechter wollen, „Neudealismus“, die im vorigen Jahre eine so lebhaftige Erregung in beiden Lagern hervorgerufen haben, nicht etwa auf eine besondere Strenge der diesmal etwas anders zusammengesetzten Aufnahmejury zurückzuführen. Die „Neuen“ im weitesten Sinne des Wortes haben im Laufe des letzten Winters so viele Gefechte in kleinen Kolonnen geliefert, dass sie es offenbar für wichtiger halten, für den Sommer ihre gesamte Streitmacht auf dem Hauptschlachtfelde, das nun einmal München ist, zu vereinigen. Auch scheint es uns, dass sich — wir müssen in unserer eiligen Zeit sagen — von Monat zu Monat die Anzeichen mehren, die auf eine Klärung der wildschäumenden Wogen oder, wie es jetzt am liebsten gesagt und gehört wird, des „ungeberdigen Mostes“ deuten. Wenn wir auch der alten Weisheit eingedenk sind, dass eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, wollen wir doch als ein Beispiel *Franz Stuck's* „Pietà“ citiren, die trotz der krass-naturalistischen Durchführung des Leichnams Christi — Stuck kann sich dabei auf den Holbein'schen Leichnam in Basel berufen — doch in dem tiefen ersten Gesamttou mehr von einem alten Meister aus der Zeit des Eklektizismus als von einem ganz auf sich selbst gestellten und aus der neuen „Phantasielust“ schöplenden Modernen an sich hat. Eine erfreuliche Klärung hat sich auch in der Kunst des Schotten *John Lavery* vollzogen, der 1890 in München als Führer der radikalen Glasgower Schule auftrat. Sein Bildnis einer jungen Dame auf einem hellbraunen Pony, inmitten einer hügeligen Landschaft, wirkt bei aller spezifisch modernen Breite der malerischen Behandlung doch plastisch und voll in der Form; aber trotz des modernen Wesens in der robusten, auf wenig Mittel gestützten Malweise merkt man doch, dass auch das Studium des Velazquez viel dazu gethan, um Lavery und seine Mitstreibenden auf diesen Weg zu führen. Auch andere von den schottischen „boys“ sind mittlerweile leidlich vernünftige Leute geworden, mit denen sich auch die Anhänger der alten Richtung verständigen können, wenn sie wollen. Als Beispiel nennen wir *James Paterson*, dessen fünfzehn Naturstudien aus Nithsdale (Dumfriesshire) doch schon erheblich über das formlose Nachstammeln von Eindrücken hinausge-

kommen sind, wenn sie auch immer noch mehr lyrische Stimmungsbilder als landschaftliche Porträts sind.

Dass die Ausstellung trotz der Abwesenheit der Münchener Radikalen und ihrer ausländischen Gefolgschaft einen frischen Zug hat, werden nur die grundsätzlichen Gegner aller Ausstellungen leugnen, die in Berlin unternommen oder von Berlin aus geleitet werden. Ein modernes Gepräge geben der Ausstellung zunächst einige dekorative Malereien großen Umfangs und die ungewöhnlich große Zahl von Bildern religiösen Inhalts, die das ganze Gebiet dieser Gattung, vom ältesten, naivsten Idealismus bis zum modernsten Realismus und Mystizismus umfassen. Aus der ersten Gruppe sind besonders drei der für das Rathaus in Erfurt bestimmten, schon auf mehrfachen Ausstellungen bekannt gewordenen Wandgemälde mit Darstellungen aus dem Volksbuche vom Dr. Faust von *Edward Kaempffer*, ein seltsames Gemisch von kühner Phantasterei und starkem, hier und da bis zur Grimasse übertriebenen Wirklichkeitsdrange, und eine figurenreiche, allegorische Darstellung von dem Berliner *Hugo Vogel* hervorzuheben, eine für ein Bankinstitut bestimmte Verherrlichung des werktätigen Berlins „unter dem Schutze der von der Wehrkraft gehaltenen Reichskrone“, wie es in der poetischen Erklärung des sonst knapp und nüchtern gefassten Kataloges heißt. Es ist eine Verquickung von ätherischen, allegorischen Gestalten mit robusten Figuren aus der Wirklichkeit, eine Verbindung von modernen Bildnissen mit hergebrachten Typen, die nicht schlechter gelungen ist als alles Andere ähnlichen Schlages, was nach den unerreichten Mustern dieser Gattung von Tizian und Paolo Veronese erdacht und gemacht worden ist. Aber es ist doch ein gutes Stück von Luft- und Lichtmalerei mit einigen ganz hervorragend gemalten Einzelheiten, die sich mit den besten Arbeiten des Franzosen Paul Baudry messen können, der zuerst die Mumie Paolo Veronese's aus der ersten Pracht und dem tiefen Goldton dem modernen Lichtdurst nahe gebracht hat.

Einen ungezwungenen Übergang von diesen allegorisch-historischen Darstellungen zu den religiösen bietet ein geistvoll erdachtes, dreiteiliges Bild des Berliner *Ludwig Dettmann*, der in ganz eigener, durchaus nicht von Ulke beeinflusster Art soziale und religiöse Fragen des modernen Lebens in moderner Darstellung zu behandeln liebt. Nur die äußere Fassung ist den erzählenden Triptychen die Mittelalters entlehnt: in dem breiten Mittelbilde die Schilderung harter Schmielearbeit in heißer Sonnenglut,

die die ganze Fläche grell überflutet, links ein Schmalbild mit einem dunkelgestimmten Raum, in dem eine Arbeiterfamilie ihre Mahlzeit einnimmt („Unser täglich Brot gib uns heute“), rechts ein Schmalbild, auf dem ein Knabe von dem greisen, gebrochenen Großvater Abschied nimmt, um sich Arbeit answärts zu suchen. Es ist, im Gegensatz zu Vogel's festlich-froher Allegorie, kein Hoheslied der Arbeit, sondern die Kehrseite der Medaille, trotz der Hellmalerei des Mittelbildes eine gallige Schwarzfärbung, die aber, objektiv betrachtet, als Kunstwerk von starker Wirkung ist und außerhalb der Kreise, die nur auf das Kunstwerk als solches sehen, vermutlich noch anders und tiefer wirken wird.

Zur allgemeinen Charakteristik der auf der Ausstellung vorhandenen Bilder religiösen Inhalts mag es genügen, wenn wir erwähnen, dass der alte Düsseldorfert Stil der Richtung Schadow-Deger durch eine anmutsvolle Madonna von *Joseph Kehlen*, vermutlich einem Sohne des Genossen Alfred Rethel's, vertreten ist und dass sich von da ab eine lange Kette bis zu Stück zieht, in der, wie schon gesagt, alle Schattierungen der religiösen Malerei vertreten sind. Als die ernsthaftesten, fleißigsten und verhältnismäßig selbständigsten Arbeiten citiren wir das letzte Abendmahl von *Frau Zimmermann* in Rom, die Grablegung Christi von *August von Brondis* in Berlin, die Kreuzigung Christi von *L. Glöckle*, Christus die Kinder segnend von *G. Fugel* in München, Maria und der Schafhirt von *Joseph Scheuermann* in Berlin, „In Bethlehems Stall“ (Geburt Christi) von dem wunderlichen Düsseldorfert Engelmaler *H. Spatz*, die Beweinung des Leichnams Christi von *H. Tichy* in Wien, die Verkündigung an die Hirten von *F. v. Ude*, die Pietà von *H. von Hebermann* und das Triptychon „der Menschheit Ostern“, in der Mitte der aus dem Grabe emporsteigende, von einem Engel emporgehobene Heiland, rechts und links anbetende und singende Engelchöre, von *Ernst Hausmann* in Berlin.

ADOLF ROSENBERG.

DIE DRITTE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN WIEN.

II.

Kein zweites Volk hat so wie die *Franzosen* seit Jahrhunderten immer das eine Prinzip allen andern in der bildenden Kunst vorangestellt, dass das ununterbrochene Studium des Nackten als Grundbedingung zu den höchsten Leistungen in Malerei und Plastik den ersten Platz einzunehmen habe. Diesmal

ist es — wie gewöhnlich — der weibliche Körper, der mit besonderer Vorliebe in ruhiger Stellung, nicht in leidenschaftlicher Bewegung, in einer größeren Anzahl malerischer und plastischer Werke eine mehr oder minder schöne und wahre Darstellung gefunden hat. In dieser Apotheose des keiner Modeveränderung unterliegenden Menschen sind die Kunstbestrebungen der modernen Gallier kongruent mit denen der alten Hellenen, und es mag darin neben dem ihnen von den Vätern her ererbten guten Geschmacke, — der ja auch zum größten Teile nur auf fleißiger Handwerksübung beruht — ein gutes Stück ihres Erfolges, ja ihrer Führerschaft seine Ursache haben.

Den Meisterwurf hat *Carolus Duran* gethan mit seinem Halbakt der *Lucia*, einer leuchtenden, im Lichte lebenswahren Darstellung des weichen, von warmem Leben durchpulsten weiblichen Körpers: hier fließt wirklich Blut unter der Haut. In den Schatten ist das herrliche Stück leider vernachlässigt. Mehr eine Marmorsehnsucht, aber von einer flüssigen Farbe, wie am lebenden Modell, weniger warm als *Lucia* ist die kleine Studie *Jeune Jacques Henner's*, die ein kauendes Mädchen darstellt. Besonders die Schattenpartien sind von überzeugender Wahrheit. — Noch kälter ist *Louis Joseph Raphaël Collin* in seinem weiblichen Halbakt „Schlummer“, dem alle Lebenswärme fehlt, so vorzüglich fein auch die zarteste Formmodellirung gelungen ist. Ein dekoratives Hauptwerk ist von *Gaillaume Dubufe fils* „Die Grille“, deren fein beleuchteter und kokett-pikant gemalter Körper viel durch den ungünstigen Hintergrund mit dem japanischen Fächer und ebensolchen Blütenzweig verliert. — Nicht seiner Größe, wohl aber der äußern und innern Wahrheit nach eines der hervorragendsten Werke ist *Albert Adolfs* Mädchen, das sich „am Meeresufer“ im wellendurchspülten Sande gelagert hat und den Rücken weist; ein genaueres Studium im Freilicht zeigt sonst kein Bild der Abteilung, ausgenommen vielleicht *Alfred Philippe Boll's* „Frau in Sessel“, eine vorzügliche Studie auf großer Leinwand — leider ohne Gedanken. *Gaston Casimir Saintpierre's* *Venus*, *Tony Robert-Fleury's* *Leda* und selbst *Jules Lafibure's* *Psyche* machen dagegen keinen nachhaltigen Eindruck — bei vielen Vorzügen in der Zeichnung — es ist zu viel Schminke und Raffinement darin. Zu den besten koloristischen Bildern mit Schärfe in der Zeichnung zählen wir die „Blume des Serails“ von *Gabriel Ferrier*, ein wahrer Farbenrausch ohne Übertreibung, besonders wahr und delikate der in den schattigen

Dämmer eines Vorhanges getauchte schöne Kopf mit den großen, sinnlichen Augen. Das Stoffliche ist virtuos behandelt. — *Emanuel Benner's* „Grüne Grotte“ verdient wegen des eingehenden Studiums des weiblichen Aktes eine besondere Anerkennung.

Wir wenden uns nun den Porträts zu, die in bedeutend geringerer Anzahl als in früheren Jahren da sind. *Leon Bonnat* ließ sich durch ein großes wirksames Bild „Idyll“, Figuren in voller Größe, tanzender Jüngling und Mädchen — den Platz für ein lebensgroßes Damenporträt reserviren, das aber von den Vorzügen, die seine männlichen und weiblichen alten Köpfe auszeichnen, nichts sehen läßt — es scheint dies eben nicht Bonnat's Domäne. Für einen andern wäre das Porträt — dem von der Ferne eine bedeutende plastische, mit allen Feinessen hervorgebrachte Wirkung nicht abgesprochen werden kann — eine sehr gute Arbeit, für einen Bonnat nicht. Die schweren grauen Schattcn, die sich im Gesichte ebenso finden wie in den Falten des Atlas, die starken, aufdringlichen Konturirungen, das unbeobachtet wiedergegebene Lognon bilden keine besonderen Lorbeeren für den Meister. Wohlthuend durch ungesuchte Naturwiedergabe ist dagegen *Afred Pierre Agoche's* „Phantasie“ — ein Mädchentrotzkopf mit schwarzer Haube, von rückwärts im Profil gesehen. *Theobald Chertreaux's* Monsieur Loz6 mit den lebensvollen Augen — das Fleisch ist etwas süß im Sinne Cabanel's — ebenso das liebenswürdig aufgefasste und im Stofflichen bravouröse lebensgroße Porträt *Leo's XIII.* (im Lehnstuhle sitzend) von der Hand desselben Meisters; besonders aber die feine aufrichtige Detailmalerei des *Gustave Courtois* „Mädchen unter Haselsträuchern“. Ein flottes Herrenporträt — sitzend, Hände in der Tasche, Hut auf dem Kopf, „zum Sprechen“, — hat *Jean Andre Rivens* ausgestellt. Illustrationenhaft, aber von gewinnendem Eindruck ist das lebensgroße Damenporträt von *Henri Gerres*. Ein kleiner Quattrocentist im modernen Kleide ist *Virginie Elobie Demont-Breton's* „Giotto“, ein Bild, das von echt weiblicher Empfindung ohne alle Süßerei getragen ist.

Genre, Landschaft und Tierstück sind in namhaften Werken vertreten und oft alle drei Richtungen in einer Hand glücklich vereinigt. Auch hier zeichnet — wenn nicht noch mehr als auf den anderen Gebieten — die französischen Maler feine Beobachtung, treue Wiedergabe der Natur und großer Gedankenreichtum aus. Das edelste dieser Bilder scheint uns *Francois Flameng's* „Er ist's! 1814“, Napoleon in einem Bauernhause im Lehnstuhle eingeschlummert. Seine kleine Begleitung und einige neugierige

Hausbewohner beobachten in dem nur spärlich von einer Kerze beleuchteten Raum den großen Mann, dessen Stern im vollen Niedergange ist. — Daneben ist die fast dramatisch zugespitzte Scene mit den Infanteriereserven von 1800 von *Ed. J. B. D'taille* das wirksamste in Ausführung und Gedanke. Würdig reiht sich *Jules Adolphe Breton* mit seinem „Chemin du Pardon“ an, in dem besonders die durch das Laub einfallenden Sonnenblicke schwere, aber glücklich gelöste Beleuchtungsprobleme bilden. — Eine derberkräftige, treffende Charakteristik, der nur noch etwas mehr Wahrheit in der Farbe zu Hilfe kommen sollte, zeichnet *Jean Eugène Baland* in seinen „Prozessleuten“ aus. — Etwas skizzenhafter und hier und da hart, aber doch von einheitlicher Wirkung ist *Jean Paul Laurens'* „weißer Mönch“, in der Zelle schreibend; besonders die Transparenz des Habits ist mit wenigen Mitteln vortrefflich wiedergegeben. *Ferdinand Rogbet* ist ein tüchtiger Stoffmaler, der Meissonniermotive en miniature vergrößert, ohne aber dem großen Meister an Wahrheit nahezukommen. — Ein merkwürdiges dekoratives Genrebild (Mädchen unter einem blühenden Baum) hat *Paris de Charannes* ausgestellt, das von einer erschreckenden Krankhaftigkeit in der Farbe, in der Zeichnung und im Ausdrucke ist. — Viel glücklicher ist da *Leon Perrault* in seiner Sappho, an der der Adel der Figur und die poetisch erdachte Abendbeleuchtung vorzüglich zum Ausdrucke gebracht sind. *José Julio de Souza-Pinto* — ein Portugiese, der in Paris studirte — hat große Ähnlichkeit mit modernen Italienern in seinem „Durchnässt bis auf die Knochen“, in dem er viel gute Beobachtung und Gestaltungskraft beweist.

Unter den Landschaften ragen *Pierre Emanuel Danoye* mit seinem Frühjahrsbild und *Adrien Louis Demont* mit seiner Landschaft bei Abendsturm mit dem gewaltigen Wolkenberg hervor. Auch *Jean Charles Meissonnier's* Ansicht von Antibes mit dem Netzfischer, der sich in dem unvergleichlich gemalten Wasser spiegelt, ist eine vorzügliche Landschaft. Hier müssen wir die gleichlichtige, noch freier gemalte Marine von *Frédéric Monteuard* „Remorqueur im Mittelmeer“ erwähnen, ein Bild voll Sonne und Bewegung. *Jules Alcis Mucnier's* Abend in der Provence, mit der träumerischen jungen Frau ist eines der stimmungsvollsten, wahrsten und farbenkräftigsten Bilder der ganzen Ausstellung. Nicht vergessen dürfen wir *Marie François Firmin-Girard's* Chrysanthemcn, eine Spätherbstimpression von trefflicher Wirkung. *Gaston Guignard* hat ein vorzügliches Nebelherbstbild mit einer Kuhherde, *J. B. Antoine*

Guillemet ein luftig-weites Seinbild von Charenton. In den „Sommertäden“ zeigt *Desiré François Longé* viel fein gestimmte religiöse Poesie, verbunden mit treuer Naturbeobachtung.

Unter den übrigen Arbeiten fallen *Pierre Denis Bergeret's* „Fische“ auf, die zwar skizzenhaft, aber von großer koloristischer Wirkung sind. *Guillaume Romain Fonace's* Stillleben zeigt bei wenig Geschmack in der Wahl der Gegenstände — Zuckerhut, Gurken, Glas, Trauben, Sèvresporzellan — eine bewundernswürdige Technik. Ein vorzügliches Tierstück ist der Jagdhund „Diana“ von *Leon Hermann*, der das Tier mit den klugen Augen in gespannter Aufmerksamkeit auf seinen Herrn wartend, im Profil darstellt.

In der Plastik fällt neben den feinen Marmorskulpturen besonders die hochausgebildete Bronze-technik auf, die durch Mehrtönigkeit eine malerische Wirkung von großer Schönheit zu erreichen versteht. Dies ist besonders glücklich *Raoul François Lavhe* in seinem „Jesus als Kind“ gelungen, ein zartes Anklingen an das italienische Quattrocento. Und wie ist das seelische Leben dieses Kindes durch Auge und Mund zum Ausdrucke gebracht! Wem fällt nicht die Johannesbüste von Donatello im Berliner Museum ein? *Henri Louis Lecasseur* ist ein überaus glücklicher Kinderbildner, was er in seinem „zukünftigen Beobachter“, dem nackten Knäblein, das einer Schnecke nachkriecht, zeigt. Eine der schönsten Gruppen, zwei junge Männer nach dem Kampfe, ist *A. Lanson's* „Besiegt“, von frischem wilden Leben von *Injalbert* „Der Faun und die Bacchantin“, der der Unbezüglichen einen Kuss rauben will. Etwas karikiert, aber humorvoll ist die grinsende Fratze eines Incroyable von *Hans St. Lavhe*. Von der reizendsten Wirkung ist die versilberte, feinst eisiernte Bronzestatuetten „Frühling“ von *Clodius Marioton*, der auch das Email anwendet, um nur recht lebhaft zu werden. *Emanuel Fremiets* „Latenträger“ ist ein kolossal statuarisch gedachtes Werk, das wie so viele andere des Meisters den herbfrischen Zug aufweist, wie er einen Donatello oder Verrocchio charakterisiert. Von lebendigster Wahrheit ist die Bronzebüste von *Gustave Deloye*, den F. Roybet vorstellend. Mit *Albert Bartholomé's* weinendem Mädchen, dem reizenden, gebeugten Akt mit den vollendeten jugendlichen Formen, schließen wir die Plastik. Wir haben nur noch auf die ganz einzigen Werke der Medaillekunst eines *Jules Clément Chaplain* hinzuweisen, des Meisters von *O. Boty*, deren Arbeiten seit einigen Jahren von so nachhal-

tigem Einflusse auf unsere Wiener Künstler desselben Faches sind.

Die Kunst der *Holländer* und *Belgier* zeigt fast nichts von einer nationalen Verwandtschaft der beiden — sondern vielmehr große Gegensätze in der Wahl der Sujets und in der technischen und künstlerischen Ausführung derselben. Die vertretenen holländischen Meister sind im ganzen beweglichere Geister als die Belgier, erreichen aber diese fast nirgends — wenige Ausnahmen bestätigen nur die Regel — an solider, gefälliger Durcharbeitung des künstlerischen Gedankens — es ist eben häufig der rücksichtslosste, nervöseste Impressionismus, der sich von Bild zu Bild hetzt und sich dabei zu keinem Zeit gönnt. — Bei aller Flottheit der Malerei ein in den wesentlichen Teilen sehr intim durchgeführtes Selbstporträt ist das der Amsterdamerin *Therese Schwartz*: e aus dem Besitze der Uffizien in Florenz; dieses tüchtige Stück Autobiographie — dem das von uns besprochene Porträt der Miss Alma Tadema geistesverwandt ist — gehört zu den besten Bildern der Ausstellung; es wird vielleicht einen so guten Ruf bekommen, wie das schöne Bild der Lebrun. Der Kopf mit den interessanten Augen, welche durch die das Licht abhaltende Hand in Schatten gelegt sind, der durchdringende, beobachtende Blick, das alles wird immer Eindruck zu machen im stande sein. Geradezu von erschreckender Platitude in Auffassung und Farbe ist dagegen *A. Hyger's* Porträt des Fräuleins von Zuydam. *Ch. Bishop* hat ein hübsch empfundenes und tüchtig durchgeführtes Frauenbildnis ausgestellt „Somnenschein im Haus“ — das auch noch neben dem gutbeobachteten Sonnenstreiflicht eine Spiegelung der Dargestellten bringt, die ein schwachsichtiger Tageskritiker vor kurzem für eine zweite Person hielt. — Im Genre ist *D. de la Mar's* monumental aufgefasste Bauernmagd zwar ein brutales Geschöpf, aber von großer Wirkung. Vorzüglich in den luftigen Hofraum hineingestellt sind die alte und die junge Frau in *Willy Morien's* „Plauderei“. Ähnlich intim und solid ist *E. S. Wilkemp's* „Mutter und Kind“, an dem nur die Schreitbewegung etwas ins Momentphotographische übertrieben ist. Bei weitem am feinsten durchgebildet ist das von inniger Empfindung durchwehte Bildchen „Abendtöne“ von *P. Hauermann* im Haag. Es berührt fast wie ein Alma-Tadema-Sujet ins Moderne übersetzt; abends auf einer runden Marmorbank am Wasser sitzend spielt auf der Laute eine junge Dame; ihr zu Füßen ruht eine Bulle, den Kopf erhoben. Was soll man zu *Edouard Konings's* „Gang zur Kirche“

sagen? Hinaus! Luft! Man glaubt ein veritables Künstlerfest-Geschmacksbild zu sehen, das eine gelungene Travestie auf ein bekanntes gutes Werk vorstellt. — In der Marine, Landschaft und im Blumenstück sind noch so viele ererbte, alte Tugenden bei den Epigonen zu entdecken, dass wir ihnen gerne manchen recht überflüssigen Fehler verzeihen möchten. *H. W. Mesdag's* Strand von Scheveningen erfreut durch den groß aufgefassen Himmel, so dass wir manche Härte in der Luftperspektive übergehen können. *Jacob Maris' „Am Strande“* bringt in impressionistischer Weise eine regengeschwängerte Atmosphäre mit größter Glaubwürdigkeit vor. In *Joseph Israels' „Durch Feld und Au“* ist die Alte mit dem karronziehenden Hund ebenso schlerderhaft und schmutzig gearbeitet wie die Landschaft — wenn man das Feld so nennen kann — mit dem späten Abendhimmel — gleichwohl leuchtet auch hier die Charakterisierungs-kunst Israels überal hervor; freilich können wir den Wunsch nach intimer Durchbildung als sehr gerechtfertigt nicht unterdrücken. — Etwas schwer in der Farbe ist *W. Borlofs' „Landschaft bei Presles“*, sonst aber von poetischer Konzeption. *Willem Maris* giebt in einem leider sehr flüchtig gearbeiteten großen Bilde mit Kühen vortreflich die heiße schwüle Sommerluft wieder. Vielleicht die bestdurchgearbeiteten Landschaften, in denen sich solide Technik mit Gedankereichtum und Beobachtung deckt, sind *Louis Apol's* Winter im Walde, eine Symphonie in Weiß und Grau, *E. J. Chatter's* Waldteich im Herbste mit der täuschend gemalten Wasseroberfläche und *H. W. Janson's* Winterabend in Amsterdam. *M. Vogel-Rosenboom's* Camilien und *G. J. Borkhuysen van de Sande's* Azaleen gehören zu den düftigsten Blumenstücken der ganzen Ausstellung. Aus den zum größten Teil recht skizzenhaften Aquarellen und Radierungen heben wir nur *C. L. Duke's* Radierung der jugendlichen Königin der Niederlande hervor, ein sehr kostbares Blatt in großen Dimensionen; besonders der sinnig-kindliche Blick ist dem Künstler vorzüglich gelungen. — In der belgischen Abteilung verdient *Jean Bosvier's „Toilette“* als lebensgroßes Genrestück besondere Hervorhebung durch seine Vortreflichkeit in Zeichnung und Farbe — die reizende blonde Frau, mit dem herrlich gemalten Haar und Nacken, das Stoffliche, die Nippes — alles ist mit seltener Meisterschaft ohne alle Kleinlichkeit reproduziert. — *Jan van Beers' Henri Rochefort* ist ein interessantes Virtuosenstück im kleinen Porträt, besonders durch die feine Wiedergabe von rückwärts einfallenden Lichtes, das den weißen Kopf des Laternenmanns wie eine Glo-

riole umflammt. *Von Leempullen's* Erwartung der zurückkehrenden Wallfahrer in der Umgegend von Antwerpen ist ein mit dem gesündesten Sinne beleuchtetes Stück Volksleben, das mit eingehender Naturwahrheit geschildert ist. *Albert de Vrienoit's* Carl VI. und Odette lässt gerade letztere, die eigentliche Hauptperson, zu wenig bedeutend hervortreten; sonst ist das geschickt gemachte Bild mit einer guten Gabe Natur und Humor ausgestattet. *Theophile Lybaert* bewegt sich immer in denselben frommthlucenden Typen — ja seine heilige Elisabeth von Ungarn gleicht einer seiner Figuren, die er 1882 ausgestellt hatte. *Jos. Th. Cooseman's* Walderand ist eine groß erfasste Landschaftl. und *J. Lamorinière's* Nadelholz von einer Delikatesse in der Ausführung, die mit der Eintönigkeit des Sujets vollständig versöhnt. Ein tüchtiges, recht modernes Stück sind *Isidor Verheyden's* Crevettenfischer in der grauen Stimmung; *Jean Paul Glys* ist wohl Marinemaler der alten Schule, aber ein so guter Naturalist und Beobachter in seiner „Windstille in Zeeland“, dass man ihm kein Alter anmerkt. RUDOLF BOCK.

NEKROLOGE.

* * *Der belgische Geschichtsmaler Ernst Slinguwer,* ein Schüler von Wappers, ist am 28. April in Brüssel im 71. Lebensjahre gestorben. Eines seiner Hauptwerke, der Untergang des Schiffes „Le vengeur“ (1845 gemalt), befindet sich im städtischen Museum zu Köln.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der englische Maler Edward J. Poynter, ein Schüler des Franzosen Gleyre, ist als Nachfolger Barton's zum Direktor der Britischen Nationalgalerie ernannt worden. Neben seiner künstlerischen Thätigkeit hat Poynter auch kunstwissenschaftlichen Studien obgelegen, in deren Folge er von 1871 bis 1877 als Professor der Kunstgeschichte am University College in London lehrte. Eine Frucht dieser Studien ist die 1879 erschienene Schrift „Ten lectures on art“.

Dem Maler Carl Breibach, Paul Flöckel und Ernst Köpfer in Berlin ist aus Anlass der Eröffnung der großen Berliner Kunstausstellung das Prädikat „Professor“ beigelegt worden.

Dem ord. Professor der Kunstgeschichte an der technischen Hochschule zu Darmstadt, Geh. Hofrat Dr. G. Schaefer, wurde von S. Maj. dem Könige Karl von Rumänien, dessen Erzieher er war, das Großfuzerkreuz des kgl. Kronenordens mit dem Stern verliehen.

= H. Stuttgart. Der König von Württemberg hat den Direktor der Kunstschule, *Chamlin von Schrammolph*, auf sein Ansuchen in den Ruhestand versetzt und demselben bei diesem Anlasse das Komthurkreuz des Kronenordens verliehen.

DENKMÄLER.

= H. Wiesbaden. Die Enthüllung des *Eisenstett-Denkmales* in den Kuranlagen fand mit entsprechender Feierlichkeit am 22. April statt. Das Denkmal besteht aus einem

Marmorpostamente mit Bronzebüste, welche der Bildhauer *Bucwralt* in Schwerin modellirt hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

= tt. *Basel*. Am 21. April wurde das aus eigener Kraft gegründete historische Museum in der ehemaligen Barfüßerkirche und ihren zweckdienlichen Anbauten, sowie Klostergärten unter entsprechender Feierlichkeit eröffnet. Die neue Stiftung umfasst die ganze Kultur von der Römerzeit und dem Mittelalter bis an die Grenze der Gegenwart, sowohl in profaner, als auch in kirchlicher Richtung und vertritt in übersichtlicher Aufstellung unzählige Repräsentanten.

⊙ *Über die Gemäldegalerie des Grafen Schack* sind nach der Eröffnung des Testaments viele einander widersprechende Versionen in Umlauf gebracht worden, von denen wir jedoch keine Notiz mehr zu nehmen brauchen, weil die Angelegenheit, die nach den Bestimmungen des Testators anfangs etwas verworren erschien, inzwischen durch einen raschen Entschluss des deutschen Kaisers geklärt worden ist. Das in der Briener Straße in München gelegene Gebäude, in dem sich die Galerie befindet, hatte der Bruder des Verstorbenen, Graf Rudolf von Schack, geerbt. Dadurch war eine Raum- und Ordungsfrage entstanden, die jetzt so gelöst worden ist, dass der Kaiser mit dem Grafen Rudolf von Schack eine Vereinbarung getroffen hat, nach der das Schack'sche Haus in München in den Besitz des Kaisers übergeht. Die Galerie bleibt also in ihrer Heimstätte und wird dem Publikum wie früher geöffnet sein.

⊙ *Der Katalog der großen Berliner Kunstausstellung* ist auch in diesem Jahre im Verlage von *Rudolf Schuster* in Berlin in zwei Ausgaben von gleichem bequemen Taschenformat erschienen. Die Illustrationen sind gesondert, so dass der Besitzer des illustrierten Katalogs beide Hälften trennen kann, was in diesem Jahre besonders empfehlenswert ist, weil die Zahl der Illustrationen auf 210 gebracht worden ist. Das ist eine ganz außergewöhnliche Leistung, wenn man in Betracht zieht, dass sich die Zahl der ausgestellten Kunstwerke, die für die Reproduktion in Betracht kommen, auf 213 belief. Die Illustrationen veranschaulichen also etwa den neunten Teil. Da nach Abschluss des Katalogs noch zahlreiche Nachzügler eingetroffen und noch viele andere angemeldet worden sind, darf man den Bestand der Ausstellung auf mindestens 3000 Nummern schätzen.

VERMISCHTES.

⊙ *Ein neuer Brief von Raffael*. Am 21. Mai wird durch das Antiquariat von *Albert Cohn* in Berlin, Mohrenstraße 53, eine Sammlung von Autographen versteigert werden, in der sich auch ein bisher noch nicht veröffentlichter Brief von Raffael befindet. Der Katalog giebt, wie es üblich ist, nur eine französische Übersetzung des Originals (nur den Schluss italienisch), die wir hier im Interesse der Wissenschaft reproduzieren: „Mon très honoré Monsieur Juliano. Je vous envoie le dessin de votre corniche avec les mesures faites par maître Jacquo. Veuillez avoir pitié de moi, car le travail de ces pilastres m'occupe jour et nuit. Maître Jacquo va s'engager par écrit devant mess. Joane glay, notaire de l'auditoire, de construire aussi les murs de l'escalier de S. Marie avec deux voütes et de mettre le toit au dessus du dit escalier, et pour paiement de tous ces travaux vous aurez à lui donner 160 ducats („gleich 160 de charlin“) dont un tiers aussitôt et les deux tiers qui restent au fur et à mesure de la continuation de travaux. Jamantonio et Foglieta fait promesse de travailler à son pilastre de S. Pierre tout comme le maître Giorgio travaille au sien et il

promet d'employer autant d'ouvriers que le maître Giorgio. E sta bene nõ altro. Da V. S. me ricomando. De roma li XVI. de gienaro 1515 nostro Raphaello santi.“ Der Brief ist vom 16. Januar 1515 datirt und bezieht sich auf Raffael's Thätigkeit als Baumeister der Peterskirche. Der Adressat ist *Giuliano Leno*, der Schatzmeister von San Pietro. Die drei in dem Briefe erwähnten Künstler sind offenbar Werkmeister und Steinhauer, über die auch andere Nachrichten und Urkunden bekannt sind. Zu dem Briefe Raffael's gehört zu seiner weiteren Begleitung eine Urkunde des Notars *Gay* oder *Gais*, in der die in dem Briefe Raffael's erwähnten Werkmeister das Schreiben Raffael's durch ihre Unterschrift bekräftigen.

Schleswig. Die von der Kaiserin für den Chor des restaurirten Domes geschenkten drei großen Mittelfenster gehen jetzt in der königlichen Glasmalerei zu Charlottenburg ihrer Vollendung entgegen. Sie sind über neun Meter hoch und enthalten, in den unteren und oberen Partien durch Teppichmuster und architektonische Teile zusammengestellt, in Zweidrittelhöhe Darstellungen aus dem Gebiete der biblischen Geschichte. Das mittlere Fenster stellt die Taufe nach Raffael dar, das Bild ist eine gelungene Kopie aus dem berühmten Deckengemälde aus dem Vatikan. Die zwei anderen Chorfenster, in deren ornamentalen Füllungen im Vergleich zu dem ersteren, rot gehaltenen, ein grüner Farbton vorherrscht, zeigen die Apostel Petrus und Johannes, sowie Markus und Matthäus. Sie sind Kopieen nach Dürer'schen Bildern, die sich in der Pinakothek zu München befinden. Im unteren Teile des Mittelfensters ist das Wappen und Namenszug der Kaiserin, sowie die Jahreszahl der Stiftung angebracht. Die weiteren 28 Fenster für den alten Dom, der, beiläufig bemerkt, eine Geschichte von 858 Jahren hinter sich hat, waren bei *Hemming* und *Andres* zu *Flanower* angefertigt. Die Anordnungen zu dem künstlerischen Ausschmuck obiger drei Fenster rühren von der Kaiserin selbst her. (Münch. Neueste Nachr.)

VOM KUNSTMARKT.

München. Ende Mai gelangen durch die Kunsthandlung von *H. Helbing* die Sammlungen des Architekten *F. Haselmann* in Offen-tetten zur Versteigerung. Dieselben enthalten in ihrer ersten Abteilung Ölgemälde, Pergamentminiaturen und Kupferstiche alter Meister, Hanzzeichnungen und Aquarelle alter und moderner Meister, in ihrer zweiten Abteilung ägyptische, germanische, griechische und römische Altertümer. Der Katalog wird franko und gratis von der genannten Kunsthandlung versandt.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 9.

Über die verschiedenen von mir vorhandenen Portrats. Von *A. F. Graf v. Schack*. — In Athen. — Das Bodenstedt-Denkmal in Wiesbaden und sein Schöpfer *Hugo Bernhart-Schwern*. Von *O. Weddigen*.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1894. Heft 2. Graberunde in Wehikon-Zürich III. Von *J. Heierli*. — Zu den Inschriften von Baden und Avenches. Von *Dr. K. Meisterhans*. — Inschriften aus Italien in Solothurn. Von *Dr. K. Meisterhans*. — Das Castrum Vinlonisense. Von *Dr. Th. Eckinger*. — Nachtrag zu *Fr. Jockims* Artikel: Zum Burgenort. Von *Dr. E. Häfiker*. — Sigille schwabischer Herzoge. Von *J. Mordel*. — Mittelalterliche Textilherbst. Von *E. A. Stuckelberg*. — Zur Geschichte des Berner Münsterthurms. Von *K. Stehlin*. — Die Altargemälde in der ehemaligen Atrienkirche zu Mail (Schluss). Von *H. Lehmann*. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von *J. R. Bahr*. Kanton Solothurn.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 443. Mai 1894.

Artistes contemporains: *Max Klinger* et son oeuvre. Von *E. Michel*. — La sculpture florentine au XIV. et au XV. siècle. (IV.) Von *M. Trepoüel*. — Les collections d'armes du Musée d'artillerie III. Von *M. Maindron*. — *Vittore Pisano III*. Von *G. Gruyer*. — Le trésor de la pyramide de Dacheou. Von *Al. Gayet*. — Un document sur Naffar. Von *B. Prost*.

Inserate.

Preis ausschreiben des allgemeinen deutschen Sprachvereins (167 Zweigvereine mit 12500 Mitgliedern) an die deutschen Künstler.

Es soll eine künstlerisch ausgestattete Wahlprüfungs-Tafel entworfen werden, welche geeignet ist, durch Druck vervielfältigt, in den Versammlungsräumen der Zweigvereine oder auch in der Öffentlichkeit den Hauptgrundsatz des Vereins vor Augen zu stellen.

Dieser Grundsatz, welcher lautet: „Kein Fremdwort für das, was deutsch gut ausgedrückt werden kann“, muss so klar und in solcher Größe dargestellt sein, dass er auch in einiger Entfernung lesbar bleibt.

Außerdem hat die Bezeichnung „Allgemeiner deutscher Sprachverein“ auf der Tafel Platz zu finden, und es ist ein leerer Raum zu lassen, auf dem in etwa 25 Druckworten über die Beitrittsbedingungen bei den einzelnen Zweigvereinen Aufklärung gegeben werden kann.

Es werden Skizzen in beliebiger Größe verlangt, über deren Umarbeitung für das Vervielfältigungsverfahren der Ausschuss sich vorbehält, mit dem Sieger im Wettbewerbe weitere Vereinbarung zu treffen. Die Bildgröße der Vervielfältigung soll etwa 40 zu 50 cm betragen. Die Darstellungsart ist frei gegeben, die Wahl von mehr als zwei Farben jedoch ausgeschlossen.

Die Entwürfe sind spätestens bis zum 1. August d. J. Mittags 12 Uhr bei unserem Schatzmeister, Herrn Verlagsbuchhändler **Eberhard Ernst**, Berlin W., Wilhelmstraße 99, unter Kennwort nebst beigefügtem verschlossenen Briefumschlag, welcher den Namen des Urhebers enthält, einzureichen.

Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren:

Professor **Woldemar Friedrich**, Maler,

Baumeister **Otto March**, Architekt,

Geheimer Baurat **Otto Sarrazin**, Vorstandsmitglied,

Professor **Anton von Werner**, Direktor der akademischen Hochschule für die bildenden Künste,

und der unterzeichnete **Vorsitzende** des Vereins.

Für den dem besten Entwurf zu erteilenden Preis von **500 Mark** ist der Verfasser verpflichtet, auch die Zeichnung für die Vervielfältigung in der erforderlichen Größe herzustellen. Außerdem behält sich der Ausschuss vor, fernere Arbeiten zum Preise von je 100 Mark anzufaufen.

Der Gesamtvorstand des allgemeinen deutschen Sprachvereins.

Dr. Max Jähns,
Vorsitzender.

Grosse Kunst-Auktion in München

der gesamten Kunstsammlungen des Herrn Architekt **Fritz Hasselmann** in **Offensietten**, früher in **München**.

Erste Abteilung: **Ölgemälde, Pergament-Miniaturen und Kupferstiche** alter Meister, dabei eine reiche Anzahl schöner **Ornamentstiche, Bücher, Handzeichnungen und Aquarelle** alter und moderner Meister, **Kunstarbeiten in Eisen** aus früheren Jahrhunderten.

Zweite Abteilung: **Ägyptische, germanische, griechische und römische Altertümer** — **Textilarbeiten, Münzen, Gegenstände aus Bronze, Eisen, Glas, Holz, Leder** etc., dabei hervorragende Seltenheiten.

Die **Versteigerung** findet **Ende Mai 1894** unter Leitung des **Kunsthändlers Hugo Helbing** in **München** statt.

Kataloge franco und gratis, sowie jede nähere Auskunft durch

Hugo Helbing, Kunsthandlung, München, Christofstrasse 2.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Anstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franco durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstanktionsgeschäft, gegr. 1863. [1463]

Inhalt: Die große Berliner Kunstausstellung I. Von Ad. Rosenberg. — Die dritte internationale Kunstausstellung in Wien. II. Von Rud. Bock. — Singeneyer 3. — Ed. Potyter; Carl Breitbach; P. Ffickel; Ernst Körner; Dr. G. Schäfer; U. v. Schraudolph. — Bodenstedt-Denkmal in Wiesbaden. — Baseler historisches Museum; Schack-Galerie in München; Katalog der großen Berliner Kunstausstellung — Ein neuer Brief von Radclaf; Domfenster für Schleswig — Helbing's Kunstanktion in München (Hasselmann). — Zeitschriften. — Inserate

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

Am 17. Mai wird ausgegeben:

Deutsche Konkurrenzen

herausgegeben von

A. Neumeister und E. Häberle.

III. Jahrg. Heft 5. Gerichtsgebäude in Götting.

Mit Beginn ihres III. Jahrgangs haben die Deutschen Konkurrenzen ihren Rahmen erweitert durch das Mitte jeden Monats erscheinende Beiblatt

Konkurrenz-Nachrichten,

das allen Abonementen der Deutschen Konkurrenzen unentgeltlich geliefert wird. Das Beiblatt bildet eine Chronik des Konkurrenzwesens, bringt ausserdem eingehende Besprechungen interessanter Wettbewerbe und giebt den Fachgenossen Raum zur Erörterung aller das Konkurrenzwesen betreffenden Fragen.

Der Abonementspreis für die *Deutschen Konkurrenzen* mit dem *Konkurrenz-Nachrichten* beträgt pro anno (12 Hefte) **M. 15.** — Einzelne Hefte (ohne Beiblatt) werden mit **M. 1.80** abgegeben.

I. **Inhalt des Jahrgangs I und II.**

1. **Rathaus** für Pforzheim. — 2. **Rathaus** für Plauen-Dresden. — 3. **Museum** für Flensburg. — 4. **Evang. Kirchen** für Breslau und St. Johann. — 5. **Villa** für Halle. — 6. **Evangelische Kirche** für Aachen. — 7—9. **Bahnhofempfangsgebäude** für Dresden. — 10. **Evangelische Kirche** für Pforzheim. — 11. u. 12. **Bewerbohnungen** für Stuttgart. — 13. **Stadtbibliothek** für Bremen. — 14. **Synagoge** für Königsberg. — 15. **Märkisches Museum** für Berlin. — 16. **Geschäftshaus** für Dresden. — 17. **Evang. Kirche** für Chemnitz. — 18. **Arbeiterwohnungen** für Essen. — 19. **Gymnasium** für Frankfurt a. M. — 20. **Hafenbauarbeiten** für Köln und **Schule** für Eschwege. — 21. **Klosterstiftung** für Halle. — 22. **Restaurationsgebäude** für Löbtau. — 23. **Industrie-Anstellung** für Erfurt und **Ateliergebäude** für Karlsruhe. — 25 u. 26. **Garnisonkirche** für Dresden. — 27. **Kristhaus** für Itzehoe. — 28. **Zwei evangelische Kirchen** für Düsseldorf. — Jahrgang I und II können, soweit der Vorrat reicht, noch für je **M. 15.** — nachbezogen werden.

Kunsthandel!

gebildetes Fräulein, sprachkundig (fertig **englisch** und **französisch**, etwas **russisch**), in alter und neuer **Kunstgeschichte** und Technik bewandert, gewandt im Umgang, wünscht als

Volontärin

in ein Geschäft für Kunst oder Kunstbedarf einzutreten. — Angebote unter „Phönix“ an **G. L. Daube & Co.**, Berlin, W. 8. [817]

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 26. 24. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und zuzü 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

SPAZIERGÄNGE DURCH ZWEI HANSEATISCHE KUNSTAUSSTELLUNGEN.

„Wer zunächst in der Absicht vor ein Kunstwerk tritt, ihm seine Schwächen und kleinen Unrichtigkeiten nachzurechnen, wird überall leichte Arbeit haben, aber nirgends zu künstlerischem Genusse kommen.“

KARL WOERMANN.

Dieser hübsche und beherzigenswerte Satz des Dresdener Schriftstellers und Kunstgelehrten aus seinem eben erschienenen: „Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ findet gleich seine praktische Anwendung auf die am 15. März eröffnete „Große Kunstausstellung“ der alten Hansestadt Hamburg. Es ist wohl die erste seit dem Jahre 1887, und wenn man nach der Anzahl der bereits verkauften Kunstwerke urteilen darf, scheint sie einem, wie es im Prospekt hieß, „schon längere Zeit fühlbaren Bedürfnisse“ abgeholfen zu haben.

In einer Zeit der Gärung und des Überganges ist es nicht zu verwundern, dass auch diese Ausstellung den gemischten Charakter der verschiedenen Störungen zur Schau trägt. Vorwiegend ist ihre Tendenz sogar entschieden sezessionistisch angehaucht; Helllicht, naive ungeklärte Naturanschauung und Kräftfarben drängen sich mehr als nötig hervor. Die Ausstellungskommission ist davon keineswegs überrascht worden, sondern hat es selbst so gewollt. In ihren Einladungsschreiben hat sie vor allem darauf acht gegeben, dass die Neuen und Neuesten nicht vergessen und unberücksichtigt bleiben. Ob sie damit die beabsichtigte Wirkung auf das Publikum und die Geschmacksrichtung erreichen

und neue Anhänger und Proselyten werben wird, ist vorläufig noch mehr als zweifelhaft, aber dass man die Jüngsten nicht stören und auch einmal, soweit künstlerische Befähigung nachweisbar ist, zu Worte kommen lassen darf und soll, ist an sich vollkommen berechtigt.

In einer Stadt, wo zwar viel Kunstliebe und Kunstempfänglichkeit vorhanden ist, wo aber die künstlerische Bildung nur von einzelnen betrieben wird und werden kann, darf man sich indessen nicht wundern, wenn eine im allgemeinen ablehnende Haltung gegen Werke wie *Max Klinger's* „L'heure bleue“ und ähnliche experimental-optische Versuche vorläufig noch beobachtet wird. Außer Klinger sind Uhde und Liebermann sehr repräsentativ und von ihrer besten Seite vertreten, weniger Exter, Ludwig von Hofmann und eine Anzahl dänischer Landschaftler verwegenster Qualität. Dass die Ausstellungskommission nicht ganz freigesprochen werden kann von Parteilichkeit und dass sich manches durchgeschlichen, was seine Existenz auf der Ausstellung nur einem ziemlich stark entwickelten Nepotismus zu verdanken hat, ist bedauerlicherweise nicht in Abrede zu stellen. Das erscheint recht wenig geeignet, den Kredit der ernsten Kunst zu erhöhen und neue Anhänger zu erwerben für den noch im Schwanken und Werden begriffenen „neuen Kurs“.

Unter den Namen von erstem Klang finden sich zunächst Altmeister *Munch*, welcher mit einem Atelierstillleben und zwei Handstudien in Gouache aus dem Jahre 1861 vertreten ist, ferner die beiden Achenbach, v. Bochmann, Böcklin, Knauts, Defregger, Lenbach, Pradilla, Whistler u. a.

Frit: von Uhde's „Verkündigung bei den Hirten“ erhebt sich weit über seine ersten Werke durch den Zug ausgereifter Abklärung und harmonischer Einheitslichkeit; namentlich auch dadurch, dass der Künstler von der Hellmalerei diesmal absieht. Er scheint allmählich einzulenken in allgemein verständliche Bahnen und der „Schönheit“ nicht mehr mit Halsstarrigkeit aus dem Wege zu gehen. Also auch Uhde hört endlich auf, mit jener falschen Originalitätshascherei zu kokettieren, die schon zu lange an so manchen tüchtigen modernen Werken einen ungetrübten Kunstgenuss nicht aufkommen ließ. Ein gutes Vorzeichen für die Zukunft! Das große Gemälde atmet eine hinreißende Intensität und Wärme und in einigen Köpfen ist eine seelische Vertiefung von seltener Kraft und Schönheit zum Ausdruck gebracht. Leider hängt es recht unvorteilhaft, sonst würde die herrliche Gesamtstimmung der Erscheinung des Engels bei Nacht deutlicher zum Ausdruck gelangen. Eine außerordentlich ehrlich beobachtete Studie eines Interieurs mit dem in Schmerz versunkenen, über den Küchentisch gebogenen Weibe, sowie der an Franz Hals erinnernde Kopf einer alten zahmlösen Hexe zeigen Uhde's Können auch von der besten Seite.

Ein Uhde nicht unverwandter und doch selbständiger Künstler ist der energische junge *Ludwig Dettmann*. Sein großes Tryptichon „I. Mose, Kapitel III“ ist ganz in grauem Lichtton gemalt und enthält einen entschiedenen Stimmungsauber von allerdings trübem Charakter und erbarmungsloser Wahrheit. Links ist am Eingange des Paradieses der Engel mit dem Schwert, vorne die Schlange; das große Mittelstück zeigt einen in Regenstimmung vorbeiziehenden ärmlichen Leichenzug von ergreifender Trostlosigkeit und auf dem Felde schwer arbeitende Tagelöhner. Merkwürdig ist hier der begleitende Bibeltext in englischer Sprache geschrieben, während die beiden andern deutsch sind, eine Eigentümlichkeit, deren Ursache nicht erkennbar ist. Ob das: „Du sollst im Schweiß deines Angesichtes dein Brot essen“ sich besser in der englischen Übersetzung macht? — Der rechte Flügel enthält die Erlösung durch den Heiland: „Kommet her zu mir“ etc. Ein tüchtiges Kunstwerk, worin Dettmann's Individualität seine eigene kräftige Sprache redet.

Meister *Franz von Lenbach* hat eines seiner Bismarckporträts gegeben und außerdem eine faunose Porträtskizze von *Liszt*, welche gleich in Privatbesitz überging. Kein Wunder! An Porträtstücken ist

sonst nicht viel vorhanden. Gut ist *Hans Fehner's* Rudolph Virchow und Gerhard Hauptmann. Ein dänischer Maler ist von einem Landsmann recht ähnlich, aber unangenehm trocken und kalt im Ton gemalt.

Gabriel Max hat die Ausstellung reich besichtigt. Dass er auch Humor hat, beweist das Bild „Bewusste Ziele“, wo eine Hüterin der Schweine ganz energisch mit einem Schrubber Ferkelchen abzubürsten bemüht ist. Den ganz durchseelten Ausdruck mit dem hellen durchsichtigen, etwas kranken Fleischtönen zeigen die „Abendglocken“ (ein inbrünstig knieendes Weib, im Hintergrunde liegt im Abenddämmernebel eine Stadt) und „Seelenkämpfe“. Braucht die Geschichte dieses jungen Geschöpfes einen Kommentar? Alles menschliche Leiden spricht aus ihm. Das Haupt hintenübergebengt, die Hände in Verzweiflung zusammengekrampft so zeigt sich das erschütterte Stück Frauenleben, das dieser Künstler kraft seiner seelischen Vertiefung und Phantasie zu verkörpern berufen ist.

Ein moderner Maler von großer Tüchtigkeit und sicherem Können ist *Gottward Kuehl*. Publikumsbilder malt er nicht. Er hat sich darin ganz gegen seine frühere Periode geändert. Seine Individualität ist kräftig und die Technik ungesucht und einfach. Zwei, von dem Museum in Lübeck angekaufte Bilder fielen mir als besonders tüchtig auf: „Die Segelhäher“ und „Ave Maria“; aber auch die „Kirche in Altenbruch“ ist eine interessante Studie. Wer soviel kann wie Kuehl darf gefrost pleinair oder „sonst was“ malen, er wird immer etwas Künstlerisches geben. — *Max Liebermann's* Individualität steht heute zweifellos fest. Als Bahnbrecher und Anregter haben die meisten andern, auch Uhde, ihm zu danken. Er ist hier mit einer Reihe von interessanten Arbeiten, die durch Beiträge aus Privatbesitz verstärkt sind, außerordentlich reich vertreten. Da ist u. a. das Dänenbild mit dem Wagen (das Seitenstück zu der Frau mit der Ziege), die bekannten Amsterdamer Waisenmädchen und eine Reihe feingetönter Landschaftsbilder, Studien und Eindrücke. Naturtreue und Stimmungsgehalt, diese beiden großen malerischen Hauptfaktoren, sichern den besten Arbeiten Liebermann's bleibenden Wert. Charakteristischer und vorteilhafter als auf dieser Ausstellung sieht man ihn wohl schwerlich wieder.

Thoma ist ein Sonderling von seltsam poetischer Anlage, in die man sich erst hineinfinden muss. Ich sah ihn noch kaum besser als in den hier ausgestellten Landschaften und musste ihn lieb gewinnen.

Er spricht aus einem fernen, fernen Märchenlande zu uns, und wenn man ihm gelauscht hat, geht man nicht unerquickt von dannen.

Trübner hat diesmal (sehr zu seinem Vorteil) nur Figürliches ausgestellt. Die „Lady Macbeth“ in der Nachtwandelscene, welche grade die Worte zu sprechen scheint: „Alle Wohlgerüche Arabiens waschen diesen kleinen Fleck nicht wieder ab“ . . . ist als vollständiges Mannweib aufgefasst, während seine Jünglinge (wie in dem früher schon besprochenen „Friedrich von Österreich bei Ampfing“) manchmal etwas weichliches Lüsternes an sich haben. Immer unverständlicher scheinen *Ester* und *v. Hofmann* zu werden, während *Lesser Ury* sich sehr zu seinem Vorteil verändert hat. In ihm steckt ein Talent. *Hans Olds'* Schnitter im Korn strahlt ja von Sonnenschein in — „wiegt schwer“ an Farbe. Die Luft ist selbst bei größerer Entfernung nicht als solche zu erkennen. Auch er ist eine starke Begabung, der man Abklärung von so mancher holden Jugendsünde wünschen möchte. Wir glauben die sonstigen, weniger begabten Neuen verschweigen zu dürfen. Die Zeit muss über sie zur Tagesordnung übergehen, der ihre Werke mehr psychologisch interessant, als künstlerisch genießbar sind. Über *Klinger's* „Blau Stunde“ ist schon so viel pro und contra raisonnirt worden, dass wir uns kurz fassen können. Das Bild hat für den Künstler als Studie, als Experiment und vielleicht auch in symbolischer Bedeutung Wert, für das Publikum ist es „Gemalter Usinn“. Auf uns macht *Klinger* den Eindruck eines ernsten Menschen, der, im gewaltigen Ringen mit der Form, der Kunst ihren tiefen Gehalt oft auf Kosten der Schönheit abtrötzt. Das eigentümlich Heiße seiner tiefgründlichen Natur macht ihn zu einer der interessantesten Künstlererscheinungen der Gegenwart. Außer L'heure bleue (welche übrigens einen Küfer gefunden!) ist noch die große „Kreuzigung“ und eine Reihe von Radirungen (die Illustrationen zu Brahms'schen Liedern) ausgestellt. Hier giebt *Klinger* entschieden sein Bestes.

Gregor von Bochmann's „Am alten Fischmarkt in Reval“ hatten wir seiner Zeit in der Chronik schon ausführlich besprochen. Man trifft überhaupt so manche alte Bekannte wieder. *Hans Dold* fängt nachgerade auch an, langweilig zu werden mit seinen immer lachenden norwegischen Fischerinnen und blitzbunten Wellen. *Hans Hermann* zeigt sich nicht besonders vorteilhaft in dem großen langweiligen Ölbild „Vor der Schule“ (Holland). *Arthur Knapp's* Studien und Skizzen sind malerisch und lebendig

wie immer. *Alexander Wagner's* großes Hochbild „Aus maurischer Zeit“ wirkt, wenn man aus der Entfernung des Treppenhauses hinsieht, wie „Wirklichkeit“. Eine Riesenarbeit steckt darin und großes, kaltes, sicheres Können; darum lässt es kalt und öde, man bewundert die Arbeit, aber man vermisst den Hauch des Genies.

Ein sehr feiner *Boston-Lepage* ist das kleine Bild „Zur Zeit der Weimerte“. Ein junges Weib kommt mit abgewandtem Gesicht den Weinberg herunter, indem sie nach dem hinter ihr her gehenden Wäzler blickt. Das hügelige Terrain und der warme graue Himmel sind warm empfunden. (Das Publikum schüttelt die Köpfe über den Preis des Bildes. Es kann nicht begreifen, dass ein einfaches Wäzermädchen 21000 Mark kosten soll.)

Josef Bloch hat schon Bekanntes zur Ausstellung gebracht. Ein großartiges Bild ist „Die Tränkung der Herden am Brunnen Ber Seba“, von *Eugene Ibach*. Die Riesenleinwand von *A. Delon*, München, „Alarich's Begräbnis“ hat etwas zu Verschwommenes, Unüberschaubares und auch zeichnerische Mängel. Des *Grafen von Kalkreuth* „Letzte Sonnenstrahlen“ und „Am Sonntag Nachmittag“ sind sehr gute Arbeiten. Gut vertreten sind auch *Emmer, Kallburg, Hermann Eschke, Metzner, Muntz, Petersen-Flensburg* und *Petersen-Angelo, Fiebel und Wenglein*. Letzterer mit einem prachtvollen oberbayerischen Hochmoorbild. — Von niederländischen Künstlern sind *Abert Neubays* mit einem kräftigen und tonigen Interieur, *Franz van Leemputten* („Sonntag Morgen in Flandern“) und als impressionistischer Landschaftler von koloristischer Meisterschaft *Willem Moris* mit einem Enten- und einem Kuhbilde zu nennen. — Die Dänen haben diesmal an bunten Extravaganzen das denkbar Äußerste geleistet. Man ist ihnen, wie es scheint, mit echt deutscher Ausländerbevorzugung entgegengekommen. Einige dieser ganz widerhaarigen Kleckereien entfesseln einen fortwährenden Sturm von Heiterkeit oder Entrüstung. Sehr hübsche Ausnahmen sind *H. Brasen's* ausgezeichnete Studie („Wäsche“), *Holmgaard's* humoristischer „Morgenkaffee“ und von allen die groß aufgefasste, feintonige Studie „In den Dünen“ von *Henrik Jespersen*.

Unter den plastischen Werken ragt *Adolf Brüll's* „Schwertfängerin“ Bronze als eine meisterhafte Arbeit hervor, deren ausführlicher Beschreibung schon bei früherer Gelegenheit von München aus Genüge geschehen ist.

In der großen Ausstellung des Kunstvereins in der Hamburger Kunsthalle sind nachträglich vier

Bilder von *J. Mc. Neil Whistler* zur Aufhängung gekommen und außerdem ein interessantes, aus Privatbesitz geliehenes Pastellporträt der Frau *Eleonore Duse* von *Lenbach's* Hand. Letzteres zeigt das bleiche, feingeschchnittene Gesicht der Tragödin, mit dem trauer verlorenen melancholischen Ausdruck, dessen Mittelpunkt in dem wunderbaren verschleierte Blick der Augen liegt. Der Kopf ist, mit leichter Neigung nach rechts, gegen die zusammengelegten Hände gepresst, Hals, Schultern und Arme sind bei großer Delikatesse der Zeichnung nur leicht angedeutet, das Ganze in feinem Grau gestimmt.

Whistler's Porträt (Öl) des Geigenkünstlers Pablo de Sarasate ist ein Meisterstück; Zeichnung, Kolorit und vornehme, geistvolle Auffassung reichen sich die Hände. Außerdem interessiren noch einige Ölskizzen impressionistischer Art (von denen besonders das originelle und lebendige „Feuerwerk“ und die dunkle, für das Künstlerauge einzig verständliche „Nebelstimmung auf der Themse“ auffallen) und zwei helle, feinempfundene Aquarelle (Strandmotive), in denen der für den berühmten Amerikaner charakteristische luftige Gaudein mit meisterhafter Technik und Stimmung zum Ausdruck gebracht ist.

Auf der Bremer Ausstellung findet man eine ganze Reihe „guter Bekannter“ wieder. So hat der Düsseldorfer St. Lucasklub in corpore ausgestellt, *Spatz*; mit drei, *Rocholl* mit zwei Gemälden, darunter das prächtige, in München mit der zweiten goldenen Medaille gekrönte Bild: „Ein Husarenstreich“. *Arthur Kampf's* Herrenporträt vor dem roten Hintergrund, mit einer Pagode spielend, ist ein interessantes koloristisches Stück. „Ich grüße die alten Bekannten“ und trete in die mittlere Kuppelhalle. Hier ist entschieden der „Ehrensaal“: *Knaus*, *Hugo Kauffmann*, *Beutling*, *Prodilla*, *Fr. Aug. Kaulbach* u. a. Unter allen emporragend, leuchtend in strotzender Farbenglut und Simenfreude, ein König unter ihnen: *Hans Makart*. Diese „Baechantenfamilie“ ist keins seiner größten Meisterwerke, aber es stammt doch aus der reifsten Zeit. Ausgegossen in verschwenderischer Fülle ist hier eine Verherrlichung übersäumender Simenlust, kraftvoll und siegestrunken gegeben, deren Farbenharmonie in einem wundervollen Accord von dem leuchtenden Fleisch des Weibes im Vordergrund bis zum tiefen Blaugrün des abendlichen Himmels voll und gesättigt ausklingt. Nachdem ich dieses herrliche Stück des unsterblichen Salzburgers gesehen, wollten mir die noch so tüchtigen Nachbarn nicht gleich wieder „schmecken“. Das Genie hat eine fatale Art, einem manchmal den Genuss am

„Guten“ zu verleiden, wenn es so gewaltig dreinschaut wie dieser Makart.

Prodilla's „Messe von der Wallfahrtskapelle in Guà“ ist ein fabelhaftes Bild. Ich zählte mehr als zweihundert Figuren und Figurenchen, jede mit ihrer besonderen Physiognomie; von jeder könnte man sagen, was sie in dem Augenblick fühlt und denkt. Und über das Ganze eine Klarheit und Sonnenglut ausgegossen, die alle Freilichtschwärmer in Ekstase versetzen müsste. In ähnlicher Lichtfreudigkeit kommen ihm *B. Galoffe* in Barcelona und *F. R. Enterberger* in Brüssel nahe. *Andreas Achenbach* ist außer zwei Marinen neueren Datums mit einem felsigen Küstenbild aus Schweden („bei Addevalla“) vom Jahre 1810 sehr interessant vertreten, *Oswald Achenbach* mit mehreren bekannten Stücken („Venedig“, „Blick auf das Sabinergebirge“, „Park in der Villa D'Este“). *Jules Ahum's* „Katzenfamilie“ ist des genialen Katzen- und Kätzchenarstellers würdig. *Andereotti's* „Frentinerin“ ist leuchtend in der Farbe und pikant aufgefasst. Professor *Hans von Bartels'* „Am Feuer“ (Intérieur) zeigt ihn, wie immer, von einer neuen, ein Beleuchtungsproblem lösenden Seite. *H. Behrens'* rothaarige „Primadonna“ ist breit und sicher gemacht und zeigt einen interessanten, etwas an den Typus der Eleonore Duse erinnernden Kopf. An allerhand Pikanterien fehlt es nicht auf der Ausstellung, so z. B. *H. B. Bernard's* (Paris) Blick durchs Schlüsselloch: „Un regard par le trou de la serrure“. Das Ding ist entschieden mit französischem chic behandelt und fein gemalt. Der Rahmen des kleinen Bildes hat eine Schlüsselform, man sieht hindurch auf ein am Betrande sitzendes, halbentkleidetes Weib, einen Brief lesend. Ähnlich ist auch *F. Cippola's* „Nicht herein!“, eine erschreckte Dame im Boudoir darstellend, welche die eine Hand abwehrend dem Beschauer entgegenstreckt. So tüchtig dies auch gemalt sein mag, wir möchten dergleichen Spekulationen auf den Gaumenkitzel alter Jungesellen nicht das Wort reden. Ein ernstes Genrebild ist *Tito Conti's* (in Florenz) „Abschied“ eines Ritters von seiner Dame, sauber gezeichnet und harmonisch in der Farbe. Es hat auch schon seinen Liebhaber gefunden. Professor *Wilhelm Dies'* „Gute Fremde“ (ein Bauer mit seinem Pferd) sind exquisit fein in der Farbe. An derartigen kleineren Genres ist überhaupt viel Tüchtiges vorhanden. Am tüchtigsten unter den Tüchtigen *Hugo Kauffmann* mit drei Bildern: „Der Aufschneider“, „Angepörscht“ und „Neckerei“. Auch bei den „Kantenden“ in Bremen scheint er gut angeschrieben zu sein. Seine aus

Humor und intimster Beobachtung zusammengesetzte Malweise mag dem nordischen Sein und Geschmack besonders zusagen. Vor dem *Böcklinschen* Bild: „Gott Vater zeigt Adam das Paradies“ sieht man eine fortwährend kichernde oder laut lachende Menge. Es ist so überaus kindlich empfunden, wirkt so auf das Zwerchfell in seiner märchenhaften Naivität, dass man meint, ein Kind habe einen Traum gehabt und beim Erwachen, ohne Scheu, ohne Bedenken seinen Traum gemalt. Der große rote Mantel Gott-Vaters mit den vielen Sternen, der biane Grund dahinter, Adams jugendlich verblüffte Gestalt mit den dünnen Beinchen, das alles ist fast unwiderstehlich komisch. Böcklin's seltsamer Sinn schafft wie ein großes Kind die Gebilde einer nie dem leiblichen Auge sichtbaren Welt, und darin liegt eben etwas Heiliges, Rührendes, wie wenn Kinder sich die Welt ausmalen in ihrer unschuldigen Unwissenheit. Wenn man dies Bild auch so betrachtet, lacht man nicht mehr. — *Frau v. Lenbach's* Porträt Richard Wagner's hat keinen besonders günstigen Platz und wirkt sehr gelb. Von dem verstorbenen *Meyer von Bremen* sind zwei kleine Meisterstücke ausgestellt, die in ihrer Art zu den subtilsten der Ausstellung gehören: „Großmutter erzählt“ und „Guten Morgen“. Professor *Gustav Gruef* (jetzt in München) sandte ein sehr tief gehaltenes Bild „Irlicht“, das wohl zu seinen besten zählt. *Rudolph Eichstädt's* „Finale“ zeigt sein bedeutendes Talent von einer neuen Seite. Ein junges Mädchen, das in einem Spreekanal den Tod gesucht und gefunden, wird eben herausgeholt von einem alten Bootsmann unter der Brücke. Neugierige aller Stände drängen sich heran. Das Bild ist inhaltvoll und spricht seine eigene Sprache. Auch *Walter Firlé* ist mit tüchtigen Genrebildern vertreten. Professor *Ferdinand Brüll's* großes Bild des „Bahnhofslebens“ zeigt den tüchtigen und lebenswürdigen Künstler in dem ihm eigenen, feinen, satten Kolorit, während es auch interessant ist, ihn als „Italiener“ in dem breit hingeworfenen „Marktplatz von Capri“ kennen zu lernen. Ausgezeichnet ist eine große Studie von einer Dogge und einem wüztigen Kätzchen, welche friedlich bei einander liegen, von *O. Ecremann* im Haag. Professor *Ed. Grützner* ist im Genre („Beim Frühschoppen“) und mit einem Porträt des Sängers Francesco d'Andrade vertreten. Damit wären die Genremaler so ziemlich erschöpft. An Landschaften ist eine große Zahl vorhanden; in der Marine treten *Hans Gude* (Berlin) mit dem „Regatta in Christiansfjord“ und „Auf Arran“ (Schottland) und *Hans Döhl, Hans Bohrt*, mit einer stim-

mungsvollen Mondscheinmarine und Prof. *Dücker* mit dem fein beobachteten, aber ziemlich langweiligen holländischen Straubild (Egmond an Zee) hervor. *Thomastöles von Eckendorfer's* schwere und trockene Ölbilder bleiben weit hinter seinen Aquarellen zurück. Unter den Landschaftsmalern ist *Wenglein* wie immer groß und kühn in der Auffassung und nobel im Ton; *Harrier's* „Montantgang“ ist ein weich gehaltenes tüchtiges Stimmungsbild. Zu erwähnen wären noch *Hans Hermann's* (Berlin) „Holländisches Hafengebilde“, *Irmer* mit drei Landschaften voll künstlerischen Ernstes, *Fr. Hochmann's* (Berlin) „Strand von Vilm“ und *Fr. Kallmorgen* (Karlsruhe). Von modernen Freilichtmalern fielen mir die „Neckischen Worte“ des talentvollen *Mos Uth* in Berlin auf. Am Ufer eines Baches sind Wäseherinnen beschäftigt, die sich einander etwas zuzurufen, Sonnenstrahlen spielen durch das Laub der Bäume. Auch *Hugo König's* „Am Gartenzaun“ ist eine Lichtstudie von so feinem Gefühl und solcher Bravour, dass die Künstler ihre helle Freude dran haben. Die „valeurs“ sind richtig eingesetzt, alles farbenfrisch, durch das Laub bricht und funkelt das Sonnenlicht und unspielt das reizende Köpfchen des Kindes.

Unter den Aquarellen fiel mir eine interessante Serie von *A. Stüchert* in Dresden auf: „Der Schmied von Jüterbogk“. Sie behandelt die verschiedenen Abenteuer des ehrbaren treuen Handwerkers mit Beelzebub, welcher schließlich den kürzeren zieht. Als vorzügliche Techniker bemerkte ich einige Spanier, so *F. Martin's* (Madrid) breit und flott gemalte „Ballettense“.

Zwei interessante Skizzen in Öl von *Anton von Werner* zu den Bildern: „Die Eröffnung des Deutschen Reichstages durch S. M. Kaiser Wilhelm II. am 25. Juni 1888“ und die Krönung Friedrich's II. (soll wohl Friedr. I. heißen?), König von Preußen“ enthalten eine Unzahl kleiner Porträtköpfe. Werner's charakteristische Stärke (und Schwäche) tritt schon in diesen Studien deutlich genug hervor.

Einen Vergleich der Summen künstlerischen Wertes zwischen beiden Ausstellungen möchten wir diesmal uns — und den Lesern — schenken. Das Hauptunterscheidungsmerkmal ist nur, dass man in Bremen im großen und ganzen dem schon Erprobten und Bewährten, also sagen wir „dem Alten“, in Hamburg „dem Neuen“ und Werdenden und den Revolutionsmännern den Vorzug gegeben zu haben scheint.

—m.

NEKROLOGE.

* *Der Bildhauer Prof. Robert Hertel*, Lehrer an der königl. Kunstschule in Breslau, ist daselbst am 5. Mai im 61. Lebensjahre gestorben.

* *Der französische Tiermaler und Maler Charles Jacque*, dessen Spezialität die Darstellung der Schafe war, ist am 7. Mai zu Paris, 81 Jahre alt, gestorben.

* *Der französische Maler Emil Renouf*, der sich besonders durch Marinen und Strandbilder mit oft dramatisch bewegter Staffage bekannt gemacht hat, ist am 6. Mai im Havre im Alter von 64 Jahren gestorben. (vgl. Ztschr. XIX, S. 261.)

* *Der Landschaftsmaler Hermann Baisch*, Professor an der Kunstakademie in Karlsruhe, ist daselbst am 18. Mai im 48. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Karl Humann in Smyrna*, der Leiter der deutschen Ausgrabungen in Kleinasien, der bereits den Titel eines Direktors an den königlichen Museen in Berlin führt, ist zum Geheimen Regierungsrat ernannt worden.

* Dem *Dr. Hugo von Schubert*, Direktorassistenten bei den königlichen Museen in Berlin, ist der Charakter als Professor beigelegt worden.

Zum ersten Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg ist vom Verwaltungsausschuss der Architekt *Gustav von Bezold*, Konservator am bayerischen Nationalmuseum in München, gewählt worden.

WETTBEWERLUNGEN.

Goethe-Denkmal in Wien. Zwischen den beiden Wiener Bildhauern, Prof. E. Hellner und Prof. F. Tlqner, welche bei der früheren Konkurrenz die meisten Stimmen erhielten, war ein enger Wettbewerb ausgeschrieben, welcher kürzlich durch den Spruch einer fünfgliedrigen Jury entschieden wurde. Derselbe beschloss (mit 4 Stimmen gegen 1), die Ausführung des Denkmals dem Prof. E. Hellner zu übertragen. Die Modellskizze des genannten Künstlers weicht nur in wenigen Punkten von dem früheren Entwurf ab, den wir seinerzeit den Lesern vorführten. (Zeitschrift, N. F. I, S. 297.) Goethe ist sitzend dargestellt, ein Buch in der Linken, den Blick sinnend in die Weite gerichtet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Heinrich Pudor's „Einerausstellung“. An Riesenausstellungen verliert man den Geschmack. Wir hatten dann Einmüddelbögiger, Viermüddelzweiger, Elferausstellungen. Mit der Erkenntnis der Mängel großer Bildermärskte geht hier und da wachsendes Selbstbewusstsein der Aussteller Hand in Hand. Eine „Einerausstellung“ ist eigentlich die Konsequenz, auf die wir hinstreuen. Heinrich Pudor (eine Zeitlang verdentschte er sich in „Scham“) hat, indem er eine solche in München eröffnete, auf diese und andere Schwächen unserer Zeit eine ganz gute Parodie geschaffen. In der Einleitung zu seinem Katalog sagt er: „Ich bin weder Maler, noch Bildhauer, ich bin eben einfach Heinrich Pudor, der sich allerdings manchmal zu künstlerischer Thätigkeit angerregt fühlt.“ Welche bittere Satire auf den Persönlichkeitskultus unserer Zeit, der leider so oft vom Dilettantismus sich dupiren lässt und von Charlatanen gemisbraucht wird! So sind auch hier plastische Arbeiten, Porträtbüsten, Bestehens, der Duse, traurige Zeugnisse des Kampfes zwischen Willen und Können, bei unglücklichem Ausgang, und Farbenskizzen, über denen wohl ein gewisses symphonisches Farbengefühl schwebt, aber eben nur mit Wohlwollen zu

ahnen, nicht erfreuend eindrucksvoll, eben weil die wesentliche Vorbedingung, das Können, fehlt, dessen auch eine Persönlichkeit wie Heinrich Pudor nicht entzehen kann. So wird, was nicht durch hohe Originalität Achtung gebieten kann, zu lächerlich Originellem, zur Parodie vielleicht ganz gut; schade darum, dass es eigentlich anders gemeint war.

H H

VERMISCHTES.

O. H. *Aus dem römischen Kunstleben*. Ein beklagenswerter Verlust ist den Kunstschätzen Roms bevor, die in den letzten Jahren schon so manches infolge der finanziellen Nöte ihrer Besitzer eingelebt haben. Der Fürst Buoncompagni-Ludovisi, der bereits die Villa, welche seine Antikensammlung barg, zu Banplätzen verkauft hat, ist im Begriff, jetzt auch eines der wertvollsten Stücke der Sammlung selbst nach Amerika zu verhandeln. Es ist die erst im Jahre 1887 auf dem Territorium der Villa aufgefundenen dreiseitige Reliefdarstellung, welcher man griechischen Ursprung zuspricht und als deren Gegenstand Eugen Petersen das Hervorgehen der Aphrodite aus der Meeresflut erkannt hat. Es wäre in der That ein sehr tauriges Ereignis, wenn dieses Stück, das höchst wahrscheinlich auf der Stelle, wo es gefunden ist, einen Tempel der Göttin geschmückt hat, auswandern sollte. Nach dem Fideikommissgesetz ist es freilich nicht zurückzuhalten, da es wegen seiner späten Auffindung nicht zu dem eigentlichen Familienbesitz zählt. Wohl aber hat der Staat ein Vorkaufsrecht, und es wäre sehr angebracht, es hier zu üben; indes der ansbedungene Preis beträgt 180000 Frank, und die italienische Finanzlage ist bekanntlich für große Extrazugaben gerade jetzt wenig geeignet. — Eine künstlerische Bereicherung, die Rom seit kurzem erhalten hat, könnte bei oberflächlicher Beurteilung überflüssig scheinen, wird aber von den Kennern antiker Kunst um so mehr gewürdigt werden. Es ist ein *Gipsmuseum für archaische Studien*, zunächst zu Universitätszwecken, dann aber auch zu Gunsten des größeren Publikums gegründet worden. Ein solches fehlte bis jetzt vollständig, und so übergroß der Reichtum an plastischen Werken des späteren Altertums ist, so wenig war ein unmittelbares vergleichendes Studium zwischen diesen und den Werken der griechischen Kunstblüte und ihrer Vorstufen möglich, da die Anzahl griechischer Originalwerke in den römischen Galerien bekanntlich sehr gering ist und sie auch, soweit sie vorhanden sind, meist erst einer späteren Epoche angehören. Bei der Einrichtung des Gipsmuseums ist demgemäß das Hauptgewicht auf die Werke der älteren griechischen Kunst gelegt worden; neben archaischen Arbeiten finden wir besonders die Kunst des Zeustempels von Olympia und des Parthenon vertreten. Die Sammlung befindet sich in dem neuen Stadtteile, welcher sich unterhalb des Aventin nach dem Tiber hinzieht. Ihre Begründung verdankt man zumeist dem aus Österreich stammenden Universitätsprofessor Dr. E. Loewy, welcher zunächst für die dringenden Erfordernisse seiner Lehrthätigkeit sich dies unentbehrliche Hilfsmittel geschaffen hat und für die Weiterführung eifrig thätig ist. — Im künstlerischen Schaffen der Deutschen in Rom nimmt gegenwärtig die Skulptur die erste Stelle ein. Besonders Interesse beansprucht die von *Vollmann* eifrig gepflegte polychrome Technik. Der Künstler, der in den letzten Jahren besonders durch das für die Universität Halle bestimmte Kolossalmonument seines Okeanos, des berühmten Chirurgen, bekannt geworden ist, folgt in seinem Schaffen durchaus antiken Traditionen, hat sich aber zugleich mit Glück bemüht, die uns verlorenen, erst durch gelehrte Forschungen wieder entdeckte, farbige

Behandlung der antiken Plastik praktisch zu reproduzieren. Sowohl in der Statue als auch im Relief bringt er sie zur Anwendung. In letzterem bevorzugt Volkmann die flache, wenig erhabene Arbeit, wie sie die griechischen Vorbilder, besonders die Gabeliefs, zeigen; hier ist natürlich auch eine zartere Farbgebung geboten; und es gelingt ihm in überraschender Weise, auf diesem Wege die ruhige Einfachheit des Eindrucks, der im Altertum diesen Kunstzweig auszeichnete, zu gewinnen. Für Statuen scheint der Künstler sich nicht, eine völlig naturgetreue Bemalung zu wählen; die lebensgroße, sitzende Darstellung des Nestor, der, den Becher zum Munde führend, auf den Lippen noch den Ausdruck der letzten heiter-ironischen und doch eindringlichen Rede trägt, hat durch das Kolorit eine unübertreffliche Lebendigkeit und Charakteristik gewonnen. Eine weitere, schon fast fertige Statue, die als Pendant zu dem Geisse eine Heroengestalt in bester Manneskraft, aber gleichfalls sitzend und redend darstellt, wartet noch auf den Farbauftrag. — Der Meister der deutschen Bildhauer in Rom, *Joseph Kopf*, hat im letzten Winter eine längere Reise nach Ägypten unternommen und von dort eine interessante und wertvolle Sammlung von Kunstgegenständen mitgebracht, die zum Teil bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. hinaufreichen. Er hat sie zugänglich gemacht und sie ist von einer großen Anzahl von Kunstfreunden besichtigt worden. Vollerhat hat der Künstler in letzter Zeit eine Porträtboiste des römischen Kunstmäcens und Sammlers Dr. Mond, des Bewohners der Casa Bartholdi, welche sich in ihrer sprechenden Charakteristik und in der Anpassung des gesamten Stils an die individuelle Aufgabe seinen besten Porträtwerken würdig anreihet.

Des Malers *H. von Barthels Gounthergenmilde* „Sestretten am Kap Vincent zwischen der brandenburgischen und spanischen Flotte“, das sich auf der großen Berliner Kunstausstellung befindet, ist vom Kaiser angekauft worden.

Ein Bild des *Signorelli* ist kürzlich für die Münchener ältere Pinakothek aus dem Florentiner Kunsthandel erworben und in der Galerie aufgehängt worden. Es ist ein Rundbild, in dem die Madonna in erhaben-annuitiger Bewegung anbetend sich dem Christkind zuwendet, das an ihre Seite gelohnt steht. Von dem herkömmlichen Typus weicht sie einigermaßen ab, in ihren vollen Formen und der Farbgebung des Gewandes: roten Mantel und violettem Unterleide. Im Hintergrunde sieht man aufsteigende Baulichkeiten und den formstrengen Akt eines jungen Mannes, der nach dem Bade die Sandalen wieder anlegt; beides Dinge, die der Maler auch auf anderen Bildern anzubringen liebte, wie der Madonna der Uffizien und dem Pau unter Hirten der Berliner Galerie. Die Farben sind auf einen erusten brüchigen Gesamton gestimmt. Die Erwerbung füllt eine Lücke in der Münchener Sammlung aus, in der sich vorher kein Signorelli befand.

H. H.

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Anfang Juni kommt die kleine aber gewählte Sammlung von Gemälden älterer Meister und Autopsitäten, sowie Kunstgegenstände aus dem Besitze der Vicountesse de St. Amaro geb. Marquise de Barbacona, Ehren-dame der Kaiserin von Brasilien, durch Rud. Bangel zur Versteigerung. Die Sammlung enthält Werke des Cav. d'Arpino, Barroccio, G. Dou, Michélini, Pillennot, Schotel, Schütz, Teniers, Rogier von der Weyden, Winterhalter, Wouvermans, eine sehr schöne Limoges-Emaille, Majoliken, Porzellane, Fayencen, Möbel, ein Werk von Canova u. v. a. Der Katalog ist schon erschienen.

Köln a. Rh. Vom 4. bis 8. Juni gelangt durch *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) die bekannte Sammlung von Gemälden und Kunstgegenständen aus dem Nachlasse der Frau von Clave-Beuhaven zur Versteigerung. Dieselbe enthält hervorragende Bilder der köstlichen, vämischen und deutschen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts und der niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts; außerdem Porzellane, Fayencen, Glasgemälde, Arbeiten in Metall, Möbel etc. Der Katalog ist schon erschienen; er enthält in der ersten Abteilung (Gemälde) 329 Nummern, in der zweiten Abteilung (Kunstgegenstände) 694 Nummern und ist mit zahlreichen Lichtdrucken geschmückt, zum Preise von 6 M. für die Gemäldeausstellung und 3 M. für die Kunstausstellungen von obengenannter Firma zu beziehen.

BEITRÄGE ZUR GRÜNDUNG DES KUNSTGESCHICHTLICHEN INSTITUTS IN FLORENZ.

Eingänge bis 21. April.

Ernst Berger, München, 10 M. Direktor Dr. C. Hofstede de Groot, Haag, 10 M. Dr. A. Warburg, Hamburg, 10 M. Dr. Reinhold Fröhner von Lichtenberg, München, 50 M. Dr. Joh. von Boloz Antoniewicz, Universitätsprofessor, Lemberg, 25 M. Ed. Kückler, Frankfurt a. M., 30 M. Dr. Ed. Flechsig, Dresden, 10 M. Heinrich Laag, Düsseldorf, 20 M. Moritz Warburg, Hamburg, 200 M. Fräulein Elisabeth A. Feuerstein, z. Z. Rom, 100 M. Privatdozent Dr. Georg Galland, Berlin, 10 M. Graf Laval-Nugent, Florenz, 100 M. Ludwig von Kaufmann-Weimar, z. Z. Florenz, 300 M. Dr. Alfred G. Meyer, Berlin, 20 M. M. Oppenheim, Frankfurt a. M., 25 M. Frau Dr. Heinrich Homberger-Karo, Florenz, 142,50 M. Fräulein Helene und Molly Cramer, Hamburg, 50 M. Fritz Baedeker i. F. Karl Baedeker, Leipzig, 300 M. Prof. Dr. H. Brockhaus, Leipzig, 50 M. Frühere Eingänge 5823,95 M. Summa 10266,15 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1894. Heft 4.

Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. — Das Panorama der Kreuzigung Christi.

Mitteilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 1894. Heft 2.

Neue prätorische Fundstätte auf dem Hippolyt-Hügel bei Meran-Tisens mit Funden aus dem Hallstätter Kulturkreis. Von Dr. F. Tappeneier. — Kunstdenkmale im Polen- und Elbthal. I. Von Prof. R. Müller. — Rathenospitale von Olmitz und Grossitz. Von A. Franz. — Zwei Bilder in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Braun. Von E. Sýkora. — Die Pfarrkirche zu Baran. Von J. Brants. — Die kunsthistorische Abteilung in der I. Tiroler Landesausstellung im Sommer 1893. Von K. Atz. — Die Kirchenbauten in der Dobruha. I. Von K. Romstorfer. — Ein steierische Baudenkmal im Beginn des 17. Jahrhunderts. Von Dr. A. Meli. — Eine Georgs-Darstellung aus Herzogenberg. Von Dr. J. Lampel. — Pfarrkirche in Rohrbach bei Schloss Großhainstem und ihre Grabdenkmale. Von F. Endl. — Eine neolithische Ansiedlung bei Gaisau. Von G. Gernsack.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1894. Heft 1.

Der Meister der Glorifikation Maria. Von E. Firmenich-Richartz. — Die Kathedrale zu Köln in baugeschichtlicher Hinsicht. Von L. Arntz. — Romantisches Weihwasserbecken auf dem Petersberge bei Fulda. Von W. Effmann. — Zwei altdeutsche Malerinnenbildchen in durchsichtiger Email. Von Schmalzer.

L'Art. Nr. 718-719.

David et la fête de la nation. Von C. Normand. — Decamps intime. Von M. Tournoux. — La dixième Exposition annuelle de la société de pastellistes français. Von N. Heuzacq. — Salon de 1891. Von P. Leroy. — La haube de Marie-Annette. Von G. de Bruqueville.

The Magazine of Art. Nr. 163. Mai 1894.

The Royal Academy 1891. Von M. H. Spielmann. — Private picture collections in Glasgow and West of Scotland. II. Mr Andrew Maxwell's Collection. Von R. Walker. — Panneau de Westmünster. Von W. J. Loftie. — Little Bombard. II. Von Austin Dobson. — The authentic portraits of Robert Burns. Von J. M. Gray. — Wild Nature in London. Von C. Whymper.

Inserate.

Gegebnet 1770.	Kunsthandlung und Kunstantiquariat	Gegebnet 1770.
ARTARIA & Co.		
WIEN I, KOHLMARKT No. 9.		
Grosses Lager alter u. moderner Stiche. Radirungen etc.		
Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.		
Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten.		
Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.		

Gemäldeaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangei** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Gemälde- und Kunst-Auktion zu Köln.

Die bekannte, hervorragende Sammlung von Gemälden und Kunstgegenständen aus dem Nachlasse der Frau Wwe.

von *Clavé-Bouhaben in Köln*

(ehemals (Zanol'sche Sammlung) gelangt den 1. bis 5. Juni 1. J. durch den Unterzeichneten zur Versteigerung.

Die Gemaldesammlung besteht fast durchgängig aus vorzüglichen Werken der alten Meister, dabei hervorragende Bilder der kölnischen, flämischen und deutschen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts und der niederländischen Schulen des XVII. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung enthält Porzellan, Fayence, Glasgemälde, Arbeiten in Metall, Möbel etc. Abschließend Sammlung A. v. Horn; Antiquitäten, Waffen etc.

Kataloge der Gemaldesammlung (329 Nr. 22 Phototypien) sind zu M. 6.—, der Kunstsammlungen (691 Nr. 4 Phototypien) zu M. 3.—, durch den Unterzeichneten zu beziehen. [519]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von

Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen.

Preis 5 M.

Sieben erschienen:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Abbildungen im Text.

Elegant gebunden M. 10.—

Die Zeitschriftleser werden erfreut sein die Reihe geistvoller Aufsätze, durch die sie W. v. Seidlitz im vorletzten Jahrgang unseres Blattes mit Rembrandt's Kunstweise vertraut machte, jetzt in geschlossener Form, textlich und illustrativ vermehrt vorliegen zu sehen.

Max Klinger, Pietà

(angekauft für die Kgl. Gemälde-Galerie in Dresden).

Radirung von **A. Krüger.**

Folio. Drucke auf Chinapapier vor der Schrift M. 3.—

Zu dem am 1. Oktober 1893 abgeschlossenen Jahrgang der „Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes“ hat die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung neue geschmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen; die Vorderseite zeigt eine, den Heftumschlägen ähnliche, in Schwarz- und Golddruck ausgeführte Zeichnung.

Preis: { Decke zur „Zeitschrift“ mit Kunstchronik } jede Decke **M. 1.25.**
 { Decke zum „Kunstgewerbeblatt“ ohne Kunstchronik }

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die Verlagsbuchhandlung: **E. A. Seemann** in Leipzig.

Inhalt: Spaziergänge durch zwei bairische Kunstaustellungen. — R. Härtel †; C. Jaeger †; E. Renouf †; H. Baise †. — K. Hamann; Dr. H. v. Tschudy; G. v. Bezold. Konkurrenz für das Goethe-Denkmal in Wien. — Heinrich Pador's „Einerstellung“. — Aus dem römischen Kunsten; H. v. Bartels Gemälde „Seetreiben am Kap Vincent“ auf der Großen Berliner Kunstaustellung vom Kaiser angekauft; Ein Bild des Sigurd-III für die Münchener Pinakothek erworben. — Auktion bei R. Bangei in Frankfurt (Sammlung der Vicomtesse de St. Amaro); Auktion bei J. M. Heberle (Sammlung Clavé-Bouhaben). — Beiträge zur Gründung des kunsthistorischen Instituts in Florenz. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 27. 31. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR ERINNERUNG AN JULIUS MEYER.

Als der Begründer der „Zeitschrift für bildende Kunst“ nach dem tastenden Vorstoß mit den „Reensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“ Ende 1865 das Schifflein in die Welt gehen ließ, das sich seitdem achtundzwanzig Jahre lang flott, frisch und ohne Leck auf den Wogen der literarischen Bewegung erhalten und sogar stattlich zu einem sturmfähigen Segler mit voller Ladung ausgewachsen hat, da sah er um sich herum nur ein kleines Häuflein gleichgesinnter und gleichfreudiger Genossen. Wenn man das Titelblatt des Jahrgangs 1866 aufschlägt und die darauf verzeichneten Helfer Carl von Lützow's durchmustert, findet man unter siebzehn Namen fünf Ästhetiker und Literaturhistoriker, vier Männer, die damals die wissenschaftliche Erneuerung des Kunstgewerbes vertraten, vier Kunsthistoriker im gegenwärtigen Sinne des Wortes, einen Galeriedirektor, einen wissenschaftlich gebildeten Kunstexperten, einen Maler, der schreiben konnte und noch kann, und als siebzehnten einen, der sich gerade damals vom Philosophen und Ästhetiker zum Kunstforscher, d. h. zum Spezialisten der Kunstwissenschaft durchzuringen begann: *Julius Meyer*. Das Wort „Kunstwissenschaft“ war um jene Zeit noch wenig geläufig, und es war gewiss eine verdienstliche That, als Wilhelm Lübke schon auf der dritten Seite des ersten Jahrgangs des neuen Centralorgans den Begriff und die Ziele der „Kunstwissenschaft“ in seiner Art, die immer Enthusiasmus mit Klarheit verband, festzustellen suchte. Noch war freilich ein harter Kampf mit der Ästhetik zu bestehen,

die damals, an den Universitäten wenigstens, das Kunsturteil mit souveräner Machtvollkommenheit übte und diktirte. Eine Spur, einen Widerhall dieses Kampfes finden wir auch im ersten Jahrgang der Zeitschrift, und zwar in einer Besprechung von Julius Meyers erstem großen Werke, seiner „Geschichte der französischen Malerei“, die kein geringerer als Fr. Th. Vischer verfasst hat. Der berühmte Ästhetiker begrüßte in dem jungen Kunsthistoriker einen Geistesverwandten, einen Abkömmling der Hegelschen Schule von der freieren Observanz; aber er empfand auch das Bedenkliche des von Julius Meyer gehandhabten „doppelten Apparats“, des „kunstphilosophischen und des empirischen“. Heute ist freilich der „kunstphilosophische Apparat“ von der modernen Kunstwissenschaft völlig über Bord geworfen worden; aber vielleicht hat gerade die breite kunstphilosophische Grundlage dem Buche Meyers die Bedeutung gegeben, die heute noch besteht. Denn soweit es sich um Maler handelt, die um 1866 ihr Lebenswerk abgeschlossen hatten, hat das Meyersche Urtheil bis jetzt noch keine wesentliche Berichtigung erfahren.

Jedenfalls war es eine für die damalige Zeit kühne That, einen Abschnitt der modernen Kunst unter streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten zu behandeln; aber sie fand überall gerechte Anerkennung, und fortan blieb der Name des jungen Gelehrten, der sich bis dahin nur durch Aufsätze in Zeitschriften bekannt gemacht hatte, im Vordergrund der kunstliterarischen Bewegung. Am 26. Mai 1830 in Aachen geboren, hatte Julius Meyer einen Teil seiner Jugend in Mannheim verlebt und dort auch

seine Gymnasialbildung genossen. 1848 begann er, ohne noch ein bestimmtes Ziel vor Augen zu haben, seine Universitätsstudien in Göttingen und nahm nach einigen Semestern einen längeren Aufenthalt in Paris, wo ihm zuerst das Interesse an Werken der bildenden Kunst aufgegangen zu sein scheint. Nach Deutschland zurückgekehrt, widmete er sich jedoch vorerst noch in Heidelberg philosophischen und literarischen Studien, aus denen er das Rüstzeug für seine späteren Arbeiten gewann. Einen entscheidenden Umschwung in seinen Studien führte seine 1859 erfolgte Übersiedelung nach München herbei, wo durch die reichen Kunstsammlungen und durch den anregenden Verkehr mit Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten seine eigenen Anschauungen und Erfahrungen auf den Gebieten der bildenden Künste gereift und zu literarischer Darstellung gedrängt wurden. Seine ersten Arbeiten galten der französischen Malerei, die er wie kein anderer Schriftsteller vor ihm mit gleicher Gründlichkeit an der Quelle studirt hatte. Seit 1861 erschien in den „Grenzboten“ eine Reihe von Aufsätzen, aus denen sich im Laufe weniger Jahre die „Geschichte der französischen Malerei“ (in zwei Abteilungen 1866 und 1867 erschienen) entwickeln sollte. In jener Münchener Zeit trat Julius Meyer auch in Beziehungen zu dem jetzigen Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst“, der damals neben seiner Lehrthätigkeit an der Münchener Hochschule seine Hauptarbeit der Publikation der „Münchener Antiken“ widmete. Als C. v. Lützow später nach Wien ging und dort mit mehreren Fachgenossen in den „Recensionen und Mittheilungen“ das erste wirkliche Centralorgan für Kunstwissenschaft im modernen Sinne schuf, fehlte auch Julius Meyer nicht unter den Mitarbeitern, und außer einigen Abschnitten aus seiner „Geschichte der französischen Malerei“ hat er darin auch einmal eine archäologische Abhandlung über die kaidische Aphrodite, angeregt durch ein seltsames Ereignis in der Münchener Glyptothek, veröffentlicht.

Wiederholte Reisen nach Italien hatten ihn inzwischen auf ein neues Studienfeld geführt, das der „gedankenbepanzerte Mann“, wie ihn Vischer nach seiner ersten Arbeit treffend genannt hat, ebenso schnell eroberte wie das der modernen Kunst. Als 1871 seine Biographie Correggio's erschien, wurde die künstlerische Vollendung der Darstellung, die Feinheit des Urtheils, die geistvolle Analyse der Schöpfungen des Meisters ebenso sehr bewundert wie die souveräne Beherrschung der gedruckten und unge-

druckten Quellen, die umfassende Gelehrsamkeit in allem literarischen Nebenwerk. Die deutsche Kunstliteratur hatte, soweit die italienische Kunstgeschichte in Betracht kommt, bis dahin kein zweites literarisches Denkmal gleichen Ranges hervorgebracht, und im Laufe von fünf und zwanzig Jahren hat die internationale Kunstforschung nur wenig neue Bausteine hinzugebracht, um das Werk Julius Meyers auszubessern oder zu vervollständigen. Das Meiste davon hat Morelli gethan, der, beiläufig bemerkt, vor Julius Meyer stets eine aufrichtige, nicht mit Ironie gemischte Hochachtung gelobt hat.

Die Biographie Correggio's hat wohl die Veranlassung dazu gegeben, dass der Privatgelehrte im Herbste 1872 als Direktor der königlichen Gemäldegalerie, die seit Waagens Tode verwaist war, nach Berlin berufen wurde. Mit großer Freude wurde diese Berufung zu einer Zeit begrüßt, wo noch viele öffentliche Galerien unter der Misswirtschaft von Maler-Direktoren zu leiden hatten, und in fast zwanzigjähriger Amtsthätigkeit hat Julius Meyer denen Ehre gemacht, die die Berührung veranlasst und durchgesetzt haben. Der Kunstwissenschaft wurde er freilich durch seine Amtsthätigkeit, wenn auch mit ihr gelegentlich literarische Arbeiten verbunden waren, mehr und mehr entfremdet. Er war noch mit großen literarischen Plänen nach Berlin gekommen. Unter seiner Leitung sollte Nagler's Künstlerlexikon zu neuem Leben erwachen. Der erste Band erschien auch mit einer schwungvollen Widmung an den Kronprinzen des deutschen Reiches, den Protektor der königlichen Museen, aber bald erlahmte die Arbeitskraft des Leiters, und nach vielen Verdrüsslichkeiten und Wiederbelebungsversuchen liegt jetzt ein Torso in drei Theilen vor, dessen Hauptmasse eine verbesserte Wiederholung der Correggio-Biographie Julius Meyers bildet.

Unendlich besser sind die zwanzig Jahre des Galeriedirektors verwendet worden, dessen erstes Debüt mit neuen Ankäufen im Jahre 1873 noch einigem Misstrauen, auch sogar einer Missbilligung von hoher Stelle begegnete, der aber im folgenden Jahre mit dem Ankauf der Suermondt'schen Sammlung seine Stellung so sicher begründete, dass sie auch später, selbst bei dem etwas gewagten Ankauf des großen Rubens aus der Galerie Schlönborn in Wien, nicht mehr erschüttert werden konnte. Was für dieses dekorative Bild zuviel gezahlt worden ist, ist bei anderen Erwerbungen durch kluge Ausnützung der Konjunkturen reichlich eingebracht worden. Wie viel von diesen neuen Erwerbungen,

die die Berliner Galerie in zwanzig Jahren zu einer Sammlung ersten Ranges gemacht haben, dem persönlichen Verdienste Julius Meyer's oder dem seines Mitarbeiters Wilhelm Bode zuzuschreiben ist, entzieht sich freilich dem Urtheile Fernstehender. Als einer von diesen habe ich aber immer die Empfindung gehabt, als ob Jeder von beiden eifrig und mit feinem Takt bestrebt gewesen sei, jedem das Seine nicht zu schmälern. Besondere Anerkennung verdient sogar das Vorgehen Bode's beim Ankaufe des erwähnten Gemäldes von Rubens, wofür er keine amtliche Verantwortung hatte. Aus eigenem Antrieb verteidigte er den Ankauf und bot all sein Wissen auf, um dem fraglichen Bilde seine chronologische Stellung in Rubens' Werk anzuweisen.

Julius Meyer war übrigens ein Mann, der niemals seinen literarischen Widersachern etwas nachtrug. In seinen Umgangsformen ein vollendeter Weltmann, fand er auch immer den Ton, der über voraufgegangene Zwistigkeiten hinweghalf. Er war niemals froher, als wenn er in seiner Galerie eine neue Erwerbung oder eine Umgestaltung, einen Einbau oder gar die völlige Umwandlung der Schinkelschen Säle, die wohl zunächst auf seine Gedanken zurückzuführen sind, zu zeigen hatte. Ich persönlich habe ihn aber niemals so freudig, so glücklich erregt gesehen, als damals, als er mir den durch seine Bemühungen wiedergewonnenen, für immer verloren geglaubten Andrea del Sarto, dessen unheilvolle Verarbeitung das letzte Lebensjahr G. F. Waagen's verbittert hatte, nach der wohlgelungenen Wiederherstellung durch A. Hanser zum erstenmal zeigte. Auch auf die glänzendste Neuerwerbung hätte er nicht stolzer sein können.

Literarisch ist er in den letzten Jahren seiner Amtsthätigkeit nicht viel hervorgetreten. Abgesehen von einigen Aufsätzen im „Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen“ galt seine Hauptarbeit dem Kataloge, dessen dritte Auflage von 1891 er noch zur Hälfte bearbeitet hat, und dem Texte des großen Galeriewerkes, für den er die italienischen Schulen übernommen hatte. Über die des 15. Jahrhunderts ist er nicht hinausgekommen. Ein nervöses Leiden, zu dessen Bekämpfung er vergeblich starke Mittel angewendete, lähmte mehr und mehr seine Thätigkeit, bis er zu dem Entschlusse kam, die Ansbung seines Amtes stärkeren Kräften zu überlassen. Im Sommer 1891 schied er von Berlin, mit allen Ehren ausgezeichnet, die einem Beamten von seinem Verdienste gebührten, um in München, wo er den Grund zu seinem wissenschaftlichen Rufe gelegt hatte, fortan

der Ruhe zu leben. Als nach zwei Jahren die Kunde von seinem am 16. Dez. 1893 erfolgten Tode nach Berlin kam, hatte man dort des lebenswürdigen, geistvollen Mannes, der mit seiner Persönlichkeit immer bescheiden zurückhielt, fast vergessen. Um so mehr hat die „Zeitschrift für bildende Kunst“, deren erste Schritte er mit warmer Theilnahme begleitet und gefördert hat, seiner in Dankbarkeit und Verehrung zu gedenken.

ADOLF ROSENBERG.

EIN NEUER JAN VAN EYCK.

Für eine Studienreise, die ich vor kurzem nach Ungarn und Siebenbürgen unternommen habe, war *Hermannstadt* mit der *Lorenz Bruckenthal'schen Galerie* das Hauptziel. Die erwähnte Sammlung, die mir bisher nur nach dem Katalog von 1814 und nach einigen Artikeln des Hornay'schen Archivs bekannt war, überraschte mich beim Studium an Ort und Stelle durch ihren Reichtum an guten, interessanten Niederländern und Deutschen. Ja sogar unter den Italienern der Bruckenthal'schen Galerie befinden sich einige sehr beachtenswerte Stücke, voran ein veritabler *Lorenzo Lotto*. Ich will in einer Fortsetzung meiner „Kleinen Galeriestudien“, die in einigen Monaten erscheinen soll, und in „Oud Holland“ über eine ganze Reihe interessanter Bilder der Hermannstädter Gemäldesammlung Bericht erstatten. Auch eine Beschreibung und Abbildung des kleinen *Jan van Eyck*, den ich dort vorgefunden habe, bleibt meinem Buche vorbehalten. Der Fund aber einer solchen Perle niederländischer Kunst, wie es dieser Van Eyck thatsächlich ist, macht es mir geradewegs zur Pflicht, die Fachgenossen in besonderer Weise auf das Bild aufmerksam zu machen.

Es ist ein männliches Porträt, das auf Dürer umgefälscht und lange Zeit als Werk des großen Nürnbergers in der Galerie geführt worden war. Im Katalog von 1814 heißt es: „Von Albrecht Dürer — 19. Das Bildnis eines Mannes mit einer turbanartigen Kopfbedeckung. Das Gemälde, mit des Meisters Monogramm versehen, ist vom Jahre 1492. — Bruststück, unter halber Lebensgröße, auf Holz.“ Die Verfälschung war vermutlich im 18. Jahrhundert geschehen, als das Verständniß für Van Eyck'sche Kunst gesunken und die Tradition der Benennung längst abgerissen war. Als Werk Dürer's hatte so ein feiner, trefflich gemalter Kopf immer Aussicht auf einen hohen Preis. Seit der Katalogisirung von 1814 ist dann Dürer's Zeichen als falsch

erkannt worden, wenigstens hat man sich veranlasst gesehen, in dem neuen Führer durch die Galerie zum Namen Dürer bei diesem Bilde (jetzt Nr. 233) ein Fragezeichen anzubringen. Man kann und muss aber hier viel weiter gehen. Das kleine Bildnis ist zweifellos ein Werk des *Jan van Eyck* und mit dem unanfechtbaren Van-der-Leuw-Bildnis der Wiener Galerie von 1436 geradezu stilgleich, ganz abgesehen von der nahen Verwandtschaft mit den übrigen sicheren Werken des Meisters. Weitere Mitteilungen in den „Galeriestudien“.

Wien, 10. Mai 1894.

Dr. Th. v. FRIMMEL.

NEKROLOGE.

* *Der Bildhauer Prof. Robert Hirtel*, dessen am 5. Mai in Breslau erfolgten Tod wir bereits gemeldet haben, wurde, wie wir einem Nekrologe der „Schlesischen Zeitung“ entnehmen, am 21. Februar 1831 zu Weimar geboren und besuchte die Großherzogliche Freie Zeichenschule daselbst. Außerdem machte er die Lehrzeit als Goldschmied durch. Verschiedene Arbeiten aus dieser und der späteren Zeit, Prunkgefäße, Tafelaufsätze n. s. w. sind zum größten Theile im Besitze des Großherzogs von Sachsen-Weimar. Dieser berief Hirtel auf die Wartburg, wo er mehrere Jahre als Modellirer und Bildhauer bei der Restaurierung der Burg thätig war. Später trat Hirtel zu seiner höheren künstlerischen Ausbildung in das Atelier des Professors Hähnel in Dresden als Schüler und Gehilfe ein. In Dresden selbständig geworden, schuf er eine reiche Anzahl von Statuen, Gruppen, Kolossalbüsten und Reliefs, u. a. die Statuen Kronen und Antigone für das Dresdener Hoftheater, mehrere Statuen für die Albrechtsburg in Meißen, die Bronzebüste des Philosophen Fries für Jena, ferner für das Museum in Weimar die großen Relieffries: Leben und Sitten der Germanen, die Hermannschlacht und Aufnahme der Helden in Walhall; endlich zwei Schilde für dasselbe Museum, worauf Krieg und Frieden in figurreichen Reliefgruppen zur Darstellung gebracht sind. 1875—77 schuf er für Weimar die kolossale bronzene Gruppe des Kriegerdenkmals. 1878 folgte er dem Rufe der preussischen Regierung als Lehrer und Bildhauer an die Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule zu Breslau. In Breslau entstanden die überlebensgroßen Bronze- und Gruppen Albrecht Dürer und Michelangelo für das Museum der bildenden Künste, ferner zwei Giebelfiguren an der Hauptfront desselben Museums, das Denkmal Friedrich des Großen in Tarnowitz, die überlebensgroße Statue Kaiser Wilhelms I. für das neue Regierungsgebäude, die Gruppe Industrie, die Figuren Wissenschaft, Kunst, Merkur und Vulkan für das Hauptpostgebäude, das Röchiusdenkmal auf dem Lessingturnplatze, die Büsten des Fürsten Hardenberg und des Freiherrn von Stein in der Wartehalle der Königlichen Regierung.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Baurat Walbat* in Berlin, der Erbauer des Reichstagsgebäudes, ist zum 1. Oktober als Professor der Baukunst an die Kunstakademie in Dresden an Stelle des verstorbenen Prof. Lipsius berufen worden.

DENKMÄLER.

* *In Betreff des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I.* in Berlin wird dem „Hamburger Korrespondenten“ geschrieben, dass nach einer dem Bundesrat zugegangenen Mitteilung der Kaiser befohlen habe, dass das Denkmal innerhalb des vom Reichstage genehmigten Kostenaufwandes von vier Millionen hergestellt werde. Die gegenüber dem Kostenschlag hierbei erforderlich werdende Kostenminderung soll durch Wahl billigeren Materials und Vereinfachung des Begas'schen Entwurfs erzielt werden. Auch die Herstellung der Halle für das Denkmal soll innerhalb des vorgenannten Betrages erfolgen und demnach erst in Angriff genommen werden, wenn die Sicherheit ihrer Ausführbarkeit ohne Kostenüberschreitung gegeben ist.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat am Pfingstsonntag seine Ausstellung eröffnet, und sie macht einen recht frischen Eindruck. Wieder herrscht die Landschaft vor, der Figurengenrebilder sind nicht viele. Ein Gemälde großen Stiles ist leihweise von der Verbindung für historische Kunst eingesandt worden: „Die Erstürmung der Hauptstraße von Bazelles“ von *L. Pit*; in München. Ein prächtiges, erstes Kunstwerk voll Leben und dramatischer Kraft. Mitten in den Straßenkampf wird man hineinversetzt, die hartbedrängte preussische Infanterie ist durch eine aufgefahrene Feldbatterie für eine kurze Zeit unterstützt worden, bis auch diese, nachdem sie zwölf Kartätschen abgegeben (wie es im Auszug des Generalstabswerkes heißt), sich mit Hilfe der letzten Infanteristen zurückziehen muss, und die Bedienungsmannschaft zusammengeschossen ist. Diesen Moment hat der Maler gewählt: im Hintergrunde sieht man die abfahrende Batterie, während aus jedem Haus, Thür, Fenster, Dachlücke die blau-weißen Dampfwölkehen aufblitzen, Tod und Vernichtung auf die tapfere Schar herunterschleudert. Im Vordergrunde sind alle Schrecken eines erbitterten Straßenkampfes mit geradezu dramatischer Intensität und furchtbarer Wahrheit geschildert. Über tote Soldaten und Bürger, auch Frauen, stürzt, in ungeordneten Haufen, Infanterie gegen die vollbesetzten Häuser, von denen jede Thürspalte zu einem feuerspeisenden Schlund geworden ist. Das Talent und Können des Künstlers ist seiner Aufgabe hier voll gewachsen, und das will viel sagen. Rechts das brennende Gelände erhöht den grausigen Effekt, und auch als koloristisches Ganzes ist das Bild zu loben. Es enthält ebenso viel Kraft wie Wahrheit, ein ebenso sicheres Können wie mächtiges Wollen. Alles in allem: ein außergewöhnliches Kunstwerk. Als zweites Figurenbild kommt *Julius Müller-Majdors*'s großes Strandbild „Gereift“ in Betracht. Ein anscheinend eben den Wellen entrissenes Mädchen wird von Fischern durch die Dünen getragen. Die Typen der holländischen Seeleute, das Kolorit und die düstere Regenstimmung des Gemäldes sind vorzüglich, die Töne wahr und einheitlich. An Figurlichem ist sonst nicht viel Erwähnenswertes vorhanden, wenn man *Gerhard Jansen*'s prächtiges kleines Genrebild: „Ein Sänger am Rhein“ annimmt. Breit und kräftig gemalt, gesund gesehen, farbig und voll humoristischer Lebendigkeit, gehört es zu den besten Stücken der Ausstellung. Die Landschaftler und Marinemaler sind fast durchweg frisch vertreten. *Olaf Jernberg* voran mit zwei seiner gesunden, kraftvollen Naturschnitte: „Sommermittag“ und „Waldrand“. Namentlich das letztere ist ein Meisterstück von Gesundheit, Licht und Farbe. *Heinrich Hermanns*' „Winterabend in

Amsterdam" ist diesmal vorzüglich, durch und durch „Ton" und Stimmung und auch technisch sicher. *G. von Canal*, wie immer, fein und vornehm und silberbläulich in der Stimmung („Motiv vom Niederrhein"). Gutes bringen auch *Arns*, *Bohner*, *von Bernuth*, *Frösche*, *Flamm*, *Immer*, *Eug. Kämpf*, der *Karlsruher Fr. Kallmorgen*, *Liesegang*, *Maceo*, *Meisner*, *Munthe*, *Petersen-Flensburg* und *Petersen-Alten*, *Rasmussen*, *Schweitzer*, und im Aquarell *Aug. Schlüter* und *Heinrich Hermanns*. Des letzteren Kircheninterieur ist ein Meisterstück in Technik und Kolorit. Unter den Marinemalern ist *Carl Becker* am stärksten vertreten („Bei Cuxhaven"; „Auf der Nordsee" und „Grobe See"). Auch in Verbindung mit *Gustav Wendling* leistet er Hervorragendes als Schiffsmaler. *Erwin Günter* bringt zwei tüchtige Marinen; weniger glücklich ist er in einer Herbstlandschaft aus England. Im Tierliche hat *Ludwig Foy* ein prächtig durchgeführtes Stück „Auf der Weide" geliefert, fein und sicher gezeichnet und frisch in der Farbe. — Bei *Ed. Schallte* ist wieder eine Menge „Kollektionen" angelangt, auf die näher einzugehen wir uns leider diesmal versagen müssen. Zwischen all den neuen Bildern wirkt ganz überraschend ein großes Waldgemälde von *Dürs*. Das Bild ist voll Kraft und Ernst, eine tiefdunkle, von silbernem Licht durchbrochene Waldesamkeit. Sie wirkt noch heute ungeschwächt in ihrem kräftigen Kolorit und der markigen Behandlungsweise. Es ist Pleinairmalerei, aber auf die dunkle Skala gestimmt.

— 00 —

Die Jahresausstellung in der „Royal Academy" in London. Der Besucher der 125. Ausstellung der königlichen Akademie dürfte bei der Besichtigung zuerst etwas enttäuscht sein, weil sich unter diesen Werken lebender Meister kein Sensationsbild erster Klasse, oder wie die Engländer es nennen, kein „picture of the year" befindet. Das britische Publikum — das deutsche und französische ist demselben darin wohl ähnlich — liebt auf jeder Ausstellung ein möglichst unwiderstehlich anziehendes Bild zu sehen, das an jedermann appelliert und jedermann Gelegenheit giebt, irgendwie seine Meinung über dasselbe auszusprechen. Ein derartiges Ereignis ist in diesem Jahre nicht zu verzeichnen, aber trotzdem wird man bei einem zweiten Besuch sich mit der Ausstellung befreunden. Obgleich mehrere der bekanntesten Maler nicht vertreten sind, so markiert sich in der Ausstellung ein stetiger Fortschritt in den Werken der jüngeren Künstler, ein ernstes Ringen, Schwierigkeiten zu überwinden, und was ein gemildertes Zeichen bedeutet: das Bestreben dieser jüngeren Schule, ihren Kunstleistungen einen persönlich eigenartigen Stempel aufzudrücken, ohne welchen schließlich die Kunst zu einer wertlosen Nachahmung herabsinkt. Andererseits kann nicht verschwiegen werden, dass vielfach verfehlte Bilder gerade von solchen Personen gesandt wurden, von denen Besseres erwartet werden konnte. Sir John Millais fehlt gänzlich auf der Ausstellung, da die Folgen einer vor Jahresfrist nur notdürftig überwundenen Influenza ihn noch immer daran verhindert haben, seine künstlerische Thätigkeit wieder aufzunehmen. Wenn, wie bereits bemerkt, kein sogenanntes „Jahresbild" sich auf der Ausstellung befindet, so sind doch sicherlich mehrere Bilder, und zweifellos eine Skulptur daselbst vorhanden, welche das höchste Interesse des engeren und Fachpublikums beanspruchen. Es handelt sich vornehmlich um *Mr. Fibbs' Porträt der Prinzessin von Wales* (239) und um *Mr. Gilbert's „Modell für das Grabdenkmal des verstorbenen Herzogs von Clarence"*, des Sohnes des Prinzen von Wales (1840). Die Prinzessin ist in einfacher schwarzer Abendtoilette in sitzender Positur dargestellt, den Blick dem Beschauer zuge-

wandt. Alle charakteristischen Eigenschaften des Kopfes und des Ausdrucks kommen voll zur Geltung. Hinsichtlich der Ähnlichkeit muss die Kritik zugestehen, dass es Mr. Fibbs gelungen ist — und vielleicht ein wenig über das That-sächliche hinaus — die wunderbare Weise wiederzugeben, in welcher die Prinzessin ihre Jugendlichkeit bewahrt hat; dies ist jedenfalls ein Fehler nach der ersten Seite. — Hinsichtlich des Werkes von Mr. Gilbert herrscht nur eine Ansicht, und zwar die der Bewunderung über den Glanz des Entwurfs und die Schönheit des Monuments. Auf dem Sarkophag ruht die Figur des Herzogs in militärischer Uniform, über seinen Haupt hält ein Engel eine symbolische Krone, und am Fußende befindet sich ein weinender Cupido mit verwelktem Hochzeitskranz. Bekanntlich starb der englische präsumptive Thronerbe acht Tage vor seiner angesetzten Vermählung mit der Tochter der Herzogin von Teck. Der Ruf Mr. Gilbert's als eines vorzüglichen Bildhauers wird durch das vorliegende Werk wiederum befestigt und durch dasselbe die Scharte ausgewetzt, die der Künstler sich selbst beigebracht hatte durch die Ausführung des sogenannten Shaftesbury-Brunnens, dem allgemein die Anerkennung versagt wird. Es bleibt nur zu bedauern, dass gerade letzteres Werk fäglich Hunderttausende sehen, da es an der belebtesten Stelle Londons steht, da wo Regent Street und Piccadilly sich treffen, während das ausgezeichnete Grabmonument später nur von wenigen Bevorzugten erblickt werden kann. — Der Präsident der Akademie, Sir *Frederic Leighton*, hat die Ausstellung mit fünf Bildern besichtigt. Von diesen ist besonders hervorzuheben „Der Sommerschlaf" (II), der durch ein junges Mädchen repräsentiert wird. Die Bild zeigt alle charakteristischen Eigenschaften des Meisters, namentlich die anmutigen Linien, so dass es zu den typischen Beispielen seiner Kunst zu zählen ist, während die übrigen unter einer gewissen Strenge leiden. Sir F. Leighton hielt vor kurzem als Präsident der Akademie bei der Preisverteilung seinen üblichen Jahresvortrag, dem diesmal als Thema die Entwicklung der gesamten deutschen Kunst zu Grunde lag. In den vorangegangenen Jahren hatte er die französische, italienische und spanische Kunst besprochen. Der Vortrag war ein außergewöhnlich umfassender. Da er von einer so bedeutenden Persönlichkeit in amtlicher Eigenschaft gehalten ward und uns direkt betrifft, so ist es zu verwundern, dass fast die gesamte deutsche Tages- und Fachpresse diese hochinteressante Rede nur sehr kurz berührt oder totgeschwiegen hat. Wirklich objektiv vermag leider kaum ein Engländer zu sein, da er eine zu hohe Meinung von sich selbst besitzt, und so hebt denn auch Sir F. Leighton vielfach das Gute, was er von der deutschen Kunst in seinem Vordersatze aussagt, durch den Nachsatz wieder auf. Da, wie bereits bemerkt, der Umfang des Vortrags ein ganz gewaltiger ist, so kann an dieser Stelle nicht ausführlich darüber berichtet werden, um so weniger, als außer der Architektur, Bildhauerei und Malerei die gesamte Kleinkünste in dem Vortrag unbegriffen waren. In der Einleitung der Rede findet sich wörtlich folgender Passus, der für den Kundigen als Leitmotiv gelten mag: „Sicherlich ist der edelste und vollste Ausdruck der tiefen Elemente von Poesie, welche an der Wurzel der deutschen Natur liegen, der Welt nicht durch Form und Farbe übermittelt; nicht durch Lichtwellen, sondern durch die Wellen des Tones haben die Deutschen uns in die reinsten Regionen des ästhetischen Entzückens getragen." — *Erica Jones* stellt grundsätzlich niemals in der königlichen Akademie seine Werke aus, so dass als Hauptvertreter der Symbolisten *Watts* hier zu nennen ist. Von seinen beiden eingesandten Porträts ist dasjenige des verstorbenen Sir Andrew Clark, eines der be-

ruhigsten englischen Ärzte, sehr gelungen. Seine Planchearbeit, der reiche Jungling aus dem Evangelium, der traurig von dannen ging, weil er seine Reichtümer nicht missen wollte, — nur eine einzelne Figur — ist ohne alle andere dramatische Beihilfe, als die des Gesichtsausdrucks, zu den besten Bildern des Altmeisters zu zählen. *Anna Tolmach's* Hauptbild befindet sich zur Zeit noch nicht auf der Ausstellung und müssen wir uns daher vor der Hand mit einem Porträt und einer einzelnen Figur begnügen, welche im Katalog den Titel führt „Am Ende eines fröhlichen Tages“. Der neu ernannte Direktor der National Gallery, Mr. *Pogner*, auf dessen Beschickung zur Ausstellung man besonders gespannt war, hat in seinen klassischen Darstellungen und arkadischen Szenen den gehobten Erwartungen nicht entsprochen. Dasselbe gilt von *Orchardson* und leider auch von den beiden neuen Mitgliedern der Akademie, von Mr. *Swan* und *Sargent*, auf die man infolge ihrer vorjährigen Ausstellungsbilder große Hoffnungen gesetzt hatte. *Boughton's* „Unschuldssprobe der Reinheit“ bildet einen interessanten Vorwurf, der in hochoriginellem Weise ausgeführt ist. Ein junges Mädchen schreitet über den frisch gefallenen Schnee und liest in ihrem Gebetbuche. In dem nahe liegenden Walde lauern drei hässliche Figuren, welche wohl als Verblendung, Schande und Hohn zu bezeichnen sind und die das junge Mädchen töuflich lachend erwarten. Die Allegorie ist einfach genug erfunden, um sofort verstanden zu werden, und ebenso klar durchgeführt. *Waterhouse* hat zwei recht gute Bilder und die jüngere Schule so viel tüchtige Werke geliefert, dass unter den ca. 2000 Nummern der Ausstellung es nur möglich ist, die Namen *Walter Langley*, *Frank Brauher*, *Lathanger*, *Tuke*, *Forbes* und *Ortram* unter vielen anderen lobend zu erwähnen. Besonders letzterer erscheint als ein ungemein viel versprechender Künstler. Mrs. *Normand*, die unter ihrem früheren Namen *Henrietta Koe* im Katalog verzeichnet steht, hat ein Bild unter dem Titel „Psyche vor dem Thron der Venus“ ausgestellt, das sicherlich jedem Akademiker zum Ruhme gereichen würde. Die Porträts auf der Ausstellung sind äußerst zahlreich. *Herrmann* hat sogar außergewöhnlich viele gesandt, von denen namentlich das Bildnis Lord Salisbury's und das von Lord Ripon erwähnt werden soll. Von den jüngeren Kräften hat sich besonders *Furse*, *Arthur Copp*, *Carter*, *Shannon* und *Sobonno* hervorgethan. Wenn auch bis jetzt der Marine und der Landschaft keine Erhöhung geschah, so muss doch andererseits konstatiert werden, dass weder quantitativ noch qualitativ eine Abnahme in diesen Kunstzweigen stattgefunden hat. Neben *Hook* und *Henry Mowat* ist ein neuer Marinemaler von Bedeutung in Mr. *Somerville* entstanden. *Alce Whistler* ist ebenso zahlreich wie verschiedenartig vertreten, und *Colin Hunter* giebt uns mehrfach vorzügliche Studien des Meeres, der Wolken und der Küste. *Parsons* geht den modernen Weg weiter und zeigt uns einen stürmischen Sonnenuntergang über einem blaugrünen Kübel-feld. *Corbet*, *Smythe* und *Charles Wylie* bewähren sich in ihren Landschaften als ausgezeichnete Koloristen.

Ankäufe auf der großen Berliner Kunstausstellung. Bei der Reorganisation der Berliner Kunstausstellungen war bestimmt worden, dass die Hälfte des Reingewinns dem Verein Berliner Künstler, die andere Hälfte der „Genossenschaft der Mitglieder der Akademie“ zufallen soll, dass jedoch von dieser zweiten Hälfte auf der folgenden Ausstellung Kunstwerke angekauft werden sollen, die dem Kultusminister zur Abgabe an Staats- und Provinzialausstellungen oder an öffentliche Gebäude zur Verfügung zu stellen sind. Für dieses Jahr war die Summe von 27000 Mark bereit, wofür fol-

gende Kunstwerke angekauft wurden: 1. Karl Becker, Düsseldorf: „Eindener Härtingslogger“. 2. Julius Bergmann, Karlsruhe: „Unter den Weiden“. 3. Eduard Beyer, München: „Maria“ (Terracotta-Büste). 4. Christ. Ludw. Bokelmann †, Berlin: „Bildnis von Klaus Groth“. 5. Karl Breitbach, Berlin: „Blick auf Sterzing“. 6. August von Conring, München: „Stillyergnüg“. 7. Angelo Dall'Oca Bianca, Verona: „Zur ersten Messe“. 8. Rudolf Eichstaedt, Berlin: „Blücher in Jenapopp“. 9. Paul Flicke, Berlin: „Waldbach“. 10. Heinz Hofmeister †, Kolonie Grunewald bei Berlin: „Capreserie“ Marmorbüste. 11. Karl Irmer, Düsseldorf: „Heidellandschaft“. 12. Friedrich Kallmorgen, Karlsruhe: „Zur Entzeit“. 13. René Remecke, München: „Im Wartesaal I. und II. Klasse Centralbahnhof München“. 14. Karl Röchling, Wilmsdorf bei Berlin: „Ein Ausfall im 15. Jahrhundert“. 15. Macaulay Stevenson, Glasgow: „Der Jaireschick“. — Der deutsche Kunstverein hat elf Kunstwerke für seine Verlosung angekauft: Franz Hochmann, Dresden: „Viehweide bei Emden“. Hans Looschen, Berlin: „Wirthshaus im Walde“. Oskar Frenzel, Berlin: „Des Kuhhirten Mahlzeit“. Heinr. Basedow, Hamburg: „St. Katharinen-Fleet“. Rich. Walter Basch, Berlin: „Ein Regentag“. Wilhelm Eisenblätter, Berlin: „Am Kollersee bei Holstein“. Theodor Schmidt, München: „Im Grünen“. Louis Douzette, Berlin: „Kahn im Schilf“. Viktor Freudentam, Berlin: „Abendsonne in der Ramsau“. Christ. Ludw. Bokelmann †, Berlin: „In der Kirche“. Fritz v. Miller, München: „Nixe mit Ring“. Kupferreliearbeit. — Der Vorstand des Vereines der Kunstfreunde im Preussischen Staate hat folgende Gemälde angekauft: 1. R. Kochanowski, München: „Vorfriühlich-Abend“. 2. Dr. H. Seeger, Berlin: „Der Musen-Almanach“. 3. E. A. Fischer-Coerlin, Berlin: „Malven“ (Aq.). 4. Bennewitz v. Loefsen sen., „Gegen Abend“. 5. Jul. Jacob, Berlin: „Dünenlandschaft“. 6. E. Henseler, Berlin: „Vroni“ (Aq.). 7. Katharina Klein, Charlottenburg: „Rosen und Tranen“ (Aq.). 8. Alb. Hertel, Berlin: „Embachermühle bei Gastein“ (Aq.). 9. Alfred Scherres, Berlin: „Im Winter“.

* Für die Dresdener Gemäldegalerie ist ein Gemälde von Hermann Prell „Judas Ischariot“, das auf der Berliner Kunstausstellung von 1886 erschienen und im Jahrgang 1887 der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (S. 40 u. 43) reproduziert und näher gewürdigt worden ist, angekauft worden.

* Auch das Haus des Grafen J. F. v. Schack ist jetzt durch Vereinbarung mit dem Bruder des Verstorbenen in den Besitz des deutschen Kaisers übergegangen, so dass die Gemäldegalerie in ihrem alten Heim in der Briener Straße in München verbleiben wird.

VERMISCHTES.

Von der Berliner Akademie der Künste. Zu Mitgliedern des Senats sind für die Zeit vom 1. Oktober 1894 bis Ende September 1897 gewählt und vom Kultusminister bestätigt worden: die Maler Prof. W. Aumburg, Prof. C. Becker und Prof. Gutschlag, der Bildhauer Prof. E. Encke und die Architekten Rauraf Franz Schrechten und Geh. Reg.-Rat Prof. J. Knochhoff. Außerdem ist vom 1. April ab infolge seiner Ernennung zum ersten ständigen Sekretär der Akademie der Künste für die Dauer seines Amtes der Kunstgelehrte Prof. Dr. Hans Müller Mitglied des Senats geworden.

* Die preussische Landesbaukommission hat in den Tagen vom 8. bis 10. Mai ihre Beratungen in Berlin abgehalten. Wie die „Nordd. Allg. Ztg.“ berichtet, wurde zunächst die Ausschmückung der im Bau begriffenen Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin durch Skulpturen be-

geschlossen. Die Apsis und die Vierung des Gotteshauses soll mit 17 überlebensgroßen Figuren geschmückt werden. Eine mächtige Christusstatue, zu deren Seiten Petrus, Paulus, Luther und Melanchthon stehen werden, sind für die Apsis geplant. Die Ausführung der Christusstatue ist Prof. Schaper übertragen worden. Die Vierung wird Statuen von Regenten des Hohenzollernhauses und einigen ihrer Gemahlinnen erhalten. Mit den Figuren der Königin Louise, Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV. soll begonnen werden. Für die Ausführung all dieser überlebensgroßen Gestalten sind die Bildhauer Professor Eberle, Otto Lessing, sowie eine Anzahl noch zu bestimmender jüngerer Künstler in Aussicht genommen worden. Als Material für sämtliche Skulpturen haben die Mitglieder der Landeskommission weißen Tiroler Marmor bestimmt. Der Brunnen für Stettin bildete den zweiten Gegenstand der Beratungen der Kommission. Erfreulicherweise hat die Aufforderung, einen Monumentalbrunnen für den Platz vor dem Stettiner Rathaus zu schaffen, reichen Widerhall gefunden; außer den namentlich aufgeforderten Künstlern haben sich siebenzehn Bildhauer an dem Wettbewerb beteiligt. Zur Ausführung bestimmt wurde der Entwurf von Ludwig Morsel. Er nimmt einen schlank gebauten, reich verzierten Kahn als Postament und stellt die Figur der Stettin, eine schlechte, imposante Frauengestalt in einfacher Gewandung in die Mitte des Fahrzeuges, ihre Linke trägt ein Segel, ihre Rechte stützt sich auf den Anker. Am Kiel des Kahnes lehnt Merkur, eine schneige, kraftvolle Männergestalt; sein Auge späht, für Handel und Schifffahrt den Weg erkundend, in die Ferne. Dämonen und Nixen drängen aus dem fenichteten Element herauf, sie fassen die Seiten des Fahrzeuges an, um es flott zu machen. Die Figuren des Brunnens werden in getriebenen Kupfer ausgeführt, und für die Felsen sowohl als auch für den Kahn ist Sandstein als Material bestimmt worden. — Der seit Jahren projektierte Reliefschnuck für das Frontispiz der Hedwigs-Kirche in Berlin ist dem Bildhauer *Nikolaus Geiger* übertragen worden. Es handelt sich um „Die Anbetung der heiligen drei Könige“, welche Geiger in elegantem Barockstil als gut gegliedertes Relief ausgeführt hat. Die Ausmalung der Friedenskirche in Potsdam wurde Professor *Friedrich Genschap* übertragen. Die Erwerbung von plastischen und malerischen Werken, welche die jetzige Kunstausstellung beherbergt, gehört gleichfalls zu den Arbeiten der Landeskunstkommission; die betreffenden Vorschläge bedürfen aber noch der Bestätigung durch den Kultusminister.

. In der Angelegenheit der aus Rom eingeführten *Gabriella Schiara* hat der römische Kassationshof jetzt ein Urteil gefällt, das für den Fürsten Sciarra weit günstiger lautet als das der früheren Instanzen. Nach diesem Urteil hat der italienische Staat keinen Anspruch auf den Wert der verkauften Gemälde, weil er kein Besitzrecht daran gehabt, also auch keinen Schaden erlitten habe. Wenn das Urteil so rechtskräftig wird, dass es nicht mehr angefochten werden kann, werden der oder die Käufer vermutlich aus der Verborgenheit auftauchen. Es scheint, dass die Gemälde nach Paris in denselben Besitz gekommen sind, der schon viele Meisterwerke niederländischer und italienischer Malerei vereinigt.

. Über Beschädigungen des Parthenon in Athen infolge der letzten großen Erdbeben wird der „Köln. Zeitg.“ folgendes geschrieben: „An der Nordseite ist von der vierten äußeren Säule, vom Burgangang gerechnet, ein fast 3 m langes Stück in der vollen Stärke der Säulentrümmer herausgesprungen. An der Westfront hat das Gebälk der inneren Säulenreihe mehrfach gelitten. So ist an der Nordwestecke

zwischen den beiden ersten Säulen ein dreiviertel m langes Stück aus dem Architrav abgesplittert, und noch schlimmer sieht es bei den Säulen vor der Thür aus, wo ein ganzer Haufen von Marmorstücken herabgestürzt ist und andere, jetzt aus ihrer Lage gerissene Gebäckteile jeden Augenblick nachzufallen drohen. Es ist dies die Rückseite jener Teile des Collangunges, die den kostbaren Reiter- und Wagenfiguren tragen. Die Sachverständigenkommission hat sich dahin geeinigt, starke eiserne Bänder um das Gebälk zu legen.“

© Der Brief *Raffaels*, den wir in Nr. 25 der „Kunstchronik“ erwähnt haben, wurde bei der Versteigerung durch das Antiquariat von Albert Cohn in Berlin mit 3500 M. bezahlt. Ein Brief Michelangelo's aus dem Jahre 1549 oder 1550 brachte 1530 M.

Brücken und Bahnhöfe der Wiener Stadtbahn. Bald werden die Lokomotiven der Stadtbahn die Peripherie Wiens umsauen und die Stadt selbst durchqueren. Die Zeit drängt, dass auch die äußere Form der Viadukte, Brücken und Bahnhöfe der Stadtbahn festgestellt wird. In einer unter dem Vorsitze des Handelsministers abgehaltenen Vollversammlung der Kommission für Verkehrsanlagen gelangten kürzlich die von dem Architekten *Otto Wagner* im Vereine mit dem Baudirektor der Generaldirektion der österreichischen Staatsbahnen aufgestellten Entwürfe für die architektonische Ausstattung der Viadukte, Brücken und Bahnhofgebäude der Stadtbahn (Gürtellinie) zur Beratung und Beschlussfassung. Die Entwürfe zeigen, einfach und edel gehalten, die Formen der Renaissance und lösen das schwierige Problem, die Fassaden der den Bahnkörper bildenden verschiedenartigen Bauwerke in einem einheitlichen Stilcharakter zu gestalten, unter Einhaltung strengster Ökonomie in ästhetisch vollkommen befriedigender Weise. Die Vorschläge Wagner's fanden den einhelligen Beifall der Kommission. Bezüglich des Ausführungsmaterialies wurde beschlossen, die Bahnhofgebäude in Putzbau, die Viaduktbögen in Ziegelrobau von hellgelber Farbe unter Anwendung von Stein für die Gesimse, Sockel und Pfeilerlesenen, dann die Pfeiler der eisernen Brücken aus Quadern herzustellen. Für die Brückekonstruktionen wurde das System möglichst schlanker, horizontal gestellter Längsträger gewählt, innerhalb deren die ansteigende Bahnviadukte durch eine dem Stile angepasste Gitter- und Blechverkleidung, ohne den freien Ausblick aus dem Wagenfenster zu hindern, maskiert ist. (S. fr. Pr.)

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. Vom 6. bis 8. Juni versteigert *H. Bangel* eine Sammlung von Arbeiten des Kunstgewerbes aller Zeiten, Gemälde meist moderner und weniger älterer Meister, nebst einer kleinen Münzsammlung, wormter Frankfurtermünzen. Der Katalog ist soeben erschienen.

ZEITSCHRIFTEN.

Der Kunstsalon. 1893 94. Heft 6.

Ostasiatisches Kunstgewerbe. Von Dr. O. v. Falke. — Die moderne italienische Bildhauerkunst. Von H. Zimmermann. — Münchener Kunstbrief. Von Fr. Walter.

Die Kunst für Alle. 1893 94. Heft 17.

Der Kunstausstellungspalast zu Dresden und die neue Königliche Kunstakademie I. Von W. Kirchbach. — Das Ende des römischen Salons. Von Dr. H. Barth.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1894 95. Heft 2.

Ein Madonnenbild der Sammlung Selles in Köln. Von L. Scheibler. — Ein altes Vorkreuz im Museum zu Buzeh. Von H. Atz. — Ein Glasgemälde des 16. Jahrhunderts im Dome zu Xanten. Von H. Derix. — Taufstein von 1589 in der Pfarrkirche zu Hohn. Von A. Schuberth. — Entwurf zu Palästenstäben in einfacher Applikationssteckerei — Teppichartige Wirkung. III. Der Fußboden. Von Fr. Stummel.

Inserate.

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. Kataloge auf Wunsch gratis und franco durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [1863]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol

herausgegeben von **Franz Paukert**.

6 Bände mit 192 Grossfoliotafeln und erläuterndem Text. Preis M. 72. — Jeder Band mit 32 Tafeln à 12 M.

Mit dem kürzlich erschienenen **sechsten Teil** ist das schöne Sammelwerk, durch das sich Paukert als ein Zeichner ersten Ranges bewiesen hat, abgeschlossen. Die Publikation zieht alle Teile des Mobiliars und der Dekoration in ihren Bereich und bringt so eine unsterblich gültige Vorbildersammlung für das Studium der gotischen Innenausstattung. Der grosse Erfolg, den die bisherigen Teile gehabt haben, hat die Bedeutung des Werkes bestätigt.

Berlin W., Behrenstrasse 29a.

Kunst = Auction

Montag, 25. Juni u. folgende Tage
versteigern wir

Handzeichnungen

alter Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts,
aus den berühmten Sammlungen
von W. Esdaile, Grünling, Thomas Lawrence,
Peter Lely, Mariette, Joshua Reynolds, Ver-
stok van Soelen, Jacob de Vos u. A.
stammend, ferner:

Aquarelle

modernere Künstler aus dem Nachlasse des Herrn
L. H. Storck-Bremen.

Illustrierte Kataloge mit 6 z. Th. farbig ge-
druckten Abbildungen à M. 150, gewöhn-
Ausgabe à M. 650 bitten geg. Einsendung von
Briefmarken zu verlangen

Omsler & Rulhards

Berlin W., Behrenstrasse 29a.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

von **Alfred Woltmann**.

Zweite ungearbeitete Auflage.
Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf.

Zu dem am 1. Oktober 1893 abgeschlossenen Jahrgang der „Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes“ hat die unterzeichnete Verlagshandlung neue geschmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen; die Vorderseite zeigt eine, den Heftumschlägen ähnliche, in Schwarz- und Golddruck ausgeführte Zeichnung.

Preis: } Decke zur „Zeitschrift“ mit Kunstchronik
} Decke zum „Kunstgewerbeblatt“ ohne Kunstchronik } jede Decke **M. 1.25.**

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die Verlagsbuchhandlung: **E. A. Seemann** in Leipzig.

Inhalt: Zur Erinnerung an Julius Meyer. Von A. Rosenberg. — Ein neuer Jan van Eyck. Von Th. v. Frimmel. — R. Härtel f. — Waller. — Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin. — Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf. Die Jahresausstellung in der „Royal Academy“ in London; Ankaufe auf der Großen Berliner Kunstausstellung; Ankauf von H. Prell's „Judas Ischariot“ für die Dresdener Gemäldegalerie; Ankauf des Hanses des Grafen A. F. v. Schack in München durch den deutschen Kaiser. — Senat der Berliner Akademie der Künste; Verhandlungen der preussischen Landeskunstkommission in Berlin; Die aus Rom entführte Galerie Sciarra; Beschädigungen des Parthenon in Athen; Ein Brief Raffael's; Brücken und Bahnhöfe der Wiener Stadtbahn. — Kunstauktion bei R. Bangel in Frankfurt a. M. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin; W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893 94.

Nr. 28. 14. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unvollständig eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inscr. rate, a 30 Pf. für die druppelartige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE SCHACK-GALERIE.

VON HERBERT HIRTH.

„Ich ersehe aus den Telegrammen, dass Graf Schack Mir seine Bildergalerie vermacht hat. „Dieser den Münchener Künstlern und Bürgern „sowohl, als allen Deutschen liebgewordene „Kunstschatz soll München erhalten bleiben. „Möge Münchens Bevölkerung hieraus einen „neuen Beweis Meiner kaiserlichen Huld und „Meines Interesses an Ihrem Wohlergehen er- „sehen, ebenso wie ich Mich freue, in Ihrer „schönen Stadt ein Hans als kaiserliches Wahr- „zeichen zu besitzen, in dessen Hallen ein jeder „Anhänger der Kunst Mir willkommen sein „soll.“
WILHELM, Imp. Rex.“

Den Kunstfreunden dürfte die kaiserliche Verfügung durch zwei Momente besonders günstig erscheinen. Erstens: in München bleibt die Galerie, wo sie sowohl als ein Rückblick auf die historische Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte, als auch zur Anregung, Förderung und Bildung der gegenwärtigen Kunst und Künstler am besten am Platze ist; in der Stadt, die von der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts doch unzweifelhaft am meisten erzählen kann. Nicht nur Münchens Künstler, auch Münchens Bürger werden das hoffentlich zu würdigen wissen; trotzdem sie eigentlich, so sehr sie an lebendigem, in weitere Schichten ausgebreitetem Kunstfühlen und Kunstverstehen der Bevölkerung anderer Städte voraus sind, als Galeriebesucher an Eifer und Lernbegierde von mancher Stadt übertraffen werden. Das Glück für München, nun doch in den Nießbrauch der schönen Sammlung gekommen zu sein, erscheint alsdann um so größer, wenn

man sich erinnert, dass infolge unseliger Vorkommnisse bei den vor vielen Jahren einmal zwischen Schack und der Stadt eingeleiteten Unterhandlungen alle Aussicht darauf für immer vereitelt schien. Das zweite Glück besteht darin, dass die Sammlung ungeteilt, als ein zusammengehöriges Ganzes bestehen bleiben soll. Denn nur so wird ihr, in verschiedener Hinsicht, eine gewisse vorbildliche Bedeutung gewahrt bleiben, die man nicht entbehren möchte. Den Direktoren großer Galerien nämlich, die große Mittel nicht immer mit der Weisheit verwenden, dass die ihnen unterstehenden Sammlungen auch in künstlerischem wie in historischem Betracht wirklich das Beste, Echteste und Bezeichnendste vereinigen, was unsere Zeit oder eine frühere, je nachdem, hervorgebracht hat, wird sie ein Beispiel bleiben, wie man mit wenig Mitteln, dafür vielen Urteil, selbst einer kleinen Sammlung großen Wert verleihen kann. Dem Mäcen mit ernstem Willen, etwas für die Kunst zu thun, zeigt sie, wie man Begeisterung für das Alte mit wirksamer Unterstützung der Gegenwart verbindet und aus jenem Verhältnis zu den Alten heraus einen Standpunkt für die Beurteilung des Neuen gewinnt, der, unabhängig von den Modeströmungen des Tages, für die Erkenntnis des Bleibenden, Echten Gewähr leistet. Endlich bleibt der Geist des Gründers und einstmaligen Besitzers nun erhalten, der mit der Trennung der einzelnen Stücke verloren gehen würde. Gerade darin aber liegt ein besonderer Reiz der Schack-Galerie, dass sie sich als das persönliche Werk eines außergewöhnlichen Menschen, die vornehme Schöpfung eines eigenartig organisierten und sehr selbst-

ständigen Geschmacks darstellt. Indem Schack der Kunst und dem Geiste anderer zur Anerkennung verhelfen wollte, hat er, eben durch die Wahl seiner Neigungen, seinem eigenen, persönlichen Geiste und Charakter ein Denkmal geschaffen.

Von Lenbach's Porträt des Grafen liest man jenes Hochstrebende seiner Seelenanlage ab, das in einem förmlichen Kultus schöner schwingvoller Gedanken und Empfindungen auch in seinen Werken sich äußert, und findet gleichzeitig um den Mund einen Zug reservirten Stolzes. Im Umgang, sagt man, hat er ihn nicht bewiesen; aber besessen hat er jenen Stolz der großen Seele, die über die engen Kreise des Ichs in dem großen All der Welten ihr Vaterland sucht, wie er selbst sagt, und darum allem Alltäglichen, Kleinen recht herzliche Verachtung entgegenbringt. Darans erklärt sich die Abneigung, die Schack allezeit, in Kunst und Litteratur, gegen die Tagesmode hatte, der Spott, mit dem er das Triviale und Gemeine übergoss; aber ebenso auf der anderen Seite die Verkenning und Gleichgültigkeit, welche die, wenn nicht an Urtheil, so doch an Zahl starke Menge seinem eigenen Schaffen und Streben entgegenbrachte. Auch die Auswahl seiner Bilder traf er im entschiedensten Gegensatz gegen den Modegeschmack, und hatte die Genugthuung, diesen in seinen Wandlungen mehrmals Bankrott machen zu sehen, während das Ansehen seiner Sammlung allmählich stieg. War es das Verständnis des eigentlichen Kunstkenners, das seinem Urtheil diese Selbständigkeit verlieh? Wohl nicht. Als groß angelegte Natur hatte er ein Gefühl für Seinesgleichen auch in der Kunst. Als Dichter, Romantiker wollte er nur jene als Künstler gelten lassen, die über die Wirklichkeit und ihre Wiedergabe hinaus ein Ideal, sei es ein stollich romantisches, klassisches, oder eine ideale Farbenanschauung, in ihrer Phantasie aufzuweisen hatten. Er hatte nur an solchen Gemälden Gefallen, die „auch seinem Geist und seiner Empfindung etwas sagten“, und wollte von *jedem* Kunstwerk „jenes Letzte, Geheimnisvolle, das nur geahnt, nicht in Worte gefasst werden kann“. Durch vieles Anschauen der besten älteren Meisterwerke hatte er einen sehr persönlichen und selbständigen Geschmack sich erworben, der aber seinen Grundlagen nach über eine einseitige Kunstauffassung nicht hinausführen konnte. Schon früh empfand Schack, im Widerspruch mit seinen Zeitgenossen, die süßliche Sentimentalität der Düsseldorfer, das Theatralische der Pilotschule als unkünstlerisch; ein Beweis für die Selbständigkeit seines Urtheils; zeitlebens

unterschätzte er das rein Künstlerische, Malerische an den Bildern: ein Beweis für die Einseitigkeit desselben. „L'art pour l'art“ in der Auffassung, wie sie uns geläufig, hat er nie gekannt. Die alten Holländer in ihrer rein malerischen Feinheit konnte er nicht voll würdigen, und empfand ihnen gegenüber etwas von dem: „ôtez-moi ces magots!“ des Louis XIV. Selbst Rembrandt schien ihm, gegen die Größten des italienischen Cinquecento gehalten, in die zweite Linie zu gehören. Menzel, Leibl, Pettenkofen sucht man vergebens in seiner Galerie; die Richtung neuerer Franzosen hielt er für eine verkehrte, die mit echter Kunst nichts gemein habe. Eine geistreiche Naturinterpretation, ein interessant erfasstes Stück Wirklichkeit konnte er in diesem Sinne nicht als Kunstwerk anerkennen. Es ist verständlich, dass seine Anschauung in einer Zeit sich nicht durchringen konnte, die für dichterische Anschauung relativ wenig übrig hatte und geneigt war, die Worte von dem Hohen, Idealen, für Schack's Streben so echt und bezeichnend, überhaupt als Phrasen aufzufassen, seit man der Romantik überdrüssig wurde und Heine behauptet hatte, es sei in der Dichtkunst zu viel gelogen worden, als dass man ihr weiter blind vertrauen wolle.

Heute aber, wo wir auf Romantik und Phantastik, trotz aller Aufklärung, wie auf eine erste, unzerstörbare Liebe des Menschengeschlechtes doch wieder zurückkommen, fängt man auch jene Bedauernensurtheile zu schätzen an, die lange Zeit verkannt waren oder denen der Überschuss an Phantasie und Seelengröße, ungeeignet für ihre Zeit und Welt, im Leben mehr Nachtheil als Vorzug war. Mag sein, dass wir aus einer Einseitigkeit in die andere verfallen und dass die volle Gerechtigkeit erst da einsetzt, wo die Kraft, zu lieben und zu hassen, überhaupt aufhört: heute können wir Schnorr, Steine, Führich schon wieder mit Gefühl betrachten. Schwind wird wohl jederzeit und unter jeder Richtung zu genießen sein, so viel Größe ist in seiner bescheidenen, innerlichen Phantasiewelt. Glücklicher, wie Böcklin, mit der Urkraft seiner Natur die Bitterkeit des Verkanntseins verwenden und sich zu einem Lebensabend reich an Anerkennung durchringen kann! Fenerbach, Deine stolze, schwermüthige Seele trug es nicht! Vielleicht wird auch Deine schmerzvolle Größe noch besser verstanden und gewürdigt werden! Auch Genelli, dem freilich das Handwerk mehr als irgend einem fehlte; aber in ihm, der in sein Kämmerchen eingeschlossen ein Dasein voll Bitterkeit führte, lebte der Rhythmus

und die maßvolle Heiterkeit des Griechentums. Bei allen diesen Künstlern durchdrangen sich mehr oder weniger Dichter und Maler. Ihre Werke bilden den Hauptstamm der Schack'schen Galerie. Nirgends bekommt man sie so vollständig zu sehen wie hier. Genelli hat außer den von Schack bestellten nur wenig große Gemälde gefertigt. Nirgends sind so viele Feuerbach's oder Schwind's zusammen vereinigt. Böcklin's wundervoller Farbenphantastik wird man sich nirgends so voll bewußt, wie vor seinen hier befindlichen, durch Abbildungen überall bekannten Bildern. Ferner sind hier Preller, Rottmann, die Meister der klassizistischen Landschaft, der gemüt- und humorvolle Spitzweg, Neureuther's überaus duftige Schöpfungen. Mit Recht kann Schack von Glück reden, dass zur Zeit, als er sammelte, eine Anzahl ausgezeichnete Talente auf der Höhe ihrer Schaffenskraft standen. Das Verdienst, sie selbständig erkannt und recht gewürdigt zu haben, bleibt ihm darum.

„Seit meinen Jugendjahren waren einzelne Gemälde fremder Galerien meine Lieblinge geworden; wenn ich die Orte, wo sie bewahrt wurden, verließ, nahm ich schmerzlich Abschied von ihnen, wie von teuren Freunden. Sie umschwebten mich auch in der Ferne, im Wachen und im Traum, und die Sehnsucht ließ mich nicht in Ruhe: ich musste von neuem nach Venedig, Florenz, Rom oder Madrid pilgern, um sie dort wiederzusehen.“ Die Zeit des Altmeisterstudiums begann für Münchens Maler eben erst, als Schack's Leidenschaft für die größten Meister früher Zeit, namentlich die venetianischen Koloristen des Cinquecento, den Wunsch nach guten Kopien in ihm rege machte; durch diesen Wunsch sollte gerade er, merkwürdig genug, einer der ersten Förderer dieses für die Rückeroberung des rein Technisch-Malerischen so wichtigen Studiums werden. 1863 erteilte er dem jungen Lenbach seine ersten Aufträge auf Kopien; nicht weil er darin das nützlichste Heilmittel für die Kunst seiner Zeit erblickte, sondern um jene Sehnsucht zu stillen, die ihn in rührender und verehrungswürdiger Weise erfüllte. Er wollte die Werke der größten Maler, wie gute Musik, Shakespeare oder Homer, füglich und stündlich genießen können. Ein Museum, welches diese Werke in vorzüglichen Kopien vereinigte, schien ihm das größte Geschenk, das ein König seinem Lande bieten könnte. Er selbst ließ durch die verschiedensten Künstler Kopien seiner Lieblingsbilder für seine Galerie anfertigen. Ihre Anzahl ist sehr stattlich. Der Thätigkeit Lenbach's muss hier vor

allem gedacht werden, der auch mit eigenen Arbeiten, Porträts und einigen Landschaften, den einzigen wohl, die er überhaupt gemalt hat, vertreten ist. Seine Kopien aber, die er für den Grafen hauptsächlich nach Tizian, Rubens, Velazquez, Murillo, Andrea del Sarto, Tintoretto ausführte, sind derart, dass man sie getrost mit den Originalen vertauschen könnte.

Andere Kopien sind von August Wolff, Liphardt, Hans von Marées angefertigt. Am liebsten ließ der Graf die Werke der italienischen Hochrenaissance kopieren, in denen Vornehmheit mit heiterer Lebensfülle gepaart ist; in seltsamen Kontrast stehen ihre hochheiteren Gebilde zu den danebenhängenden Erzeugnissen einer späteren, an Gedanken und Schmerzen überreichen Zeit! Schack konnte einstmals stundenlang in Tizian's Farbengluten versunken sein und an der schwingvoll verklärten Sinnlichkeit des Cinquecento sich berauschen. Warum musste gerade er erblinden, für den das Augenlicht ein größeres Geschenk war, als für die meisten anderen Sterblichen?

NOCH EIN PAAR WÖRTE ÜBER TOBIAS VERHAEGHT.

Es wird wohl nicht nur für Herrn Adolf Rosenberg, den Verfasser des Artikels „Peter Paul Rubens“ in der Märznummer der Zeitschrift, und Herrn Th. v. Frimmel, den Autor der kurzgefassten Bemerkung über das Aachener Bild von Verhaeght in Nr. 12 der Kunstchronik, sondern auch für andere, sich mit der älteren vlämischen Kunstgeschichte beschäftigende Forscher von Interesse sein, zu erfahren, dass das Brüsseler und das Aachener Bild nicht die einzigen von Tobias Verhaeght erhaltenen Gemälde sind, sondern dass sich im fernem Norden, eine halbe Stunde von St. Petersburg, noch ein großes Bild von demselben Meister, wahrscheinlich eins seiner Hauptwerke, befindet. Dieses Bild (seit drei Jahren in meiner Sammlung, sonst von unbekannter Herkunft) ist auf Holz gemalt, misst 1,33 m in der Höhe und 1,91 m in der Breite und stellt die apokalyptische Vision des Apostels Johannes dar (Offenb. Johannis, Kap. 12, 1—7). Im ersten Plan der linken Seite brausen die grünlichblauen, weißschäumenden Meereswogen. Das Meer zieht sich in weiter Ferne durch die Mitte des Bildes bis an den sehr hohen, an die drei Viertel der ganzen Höhe des Bildes reichenden Horizont hin, an dem man Schiffe und Fischerkähne erblickt. Im zweiten Plan der linken

und an der ganzen rechten Seite ziehen sich die hohen, von steilen und zackigen Felsen (wie auf dem Brüsseler Bilde) und hochstämmigen Bäumen bedeckten, vorne braunen, in der Ferne grünen Ufer der Insel hin. Rechts sitzt, dicht an dem von Menschen und Seekorallen übersäten Meeresstrande, der Evangelist Johannes in rotem Mantel da, die Augen zum Himmel gerichtet, eine Feder in der emporgehobenen Rechten, ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien mit der Linken haltend. Im Buche liest man die Worte: Apoca. XII cap. Et signum magnum apparuit in coelo: mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus et in ca. . . . Hier endigt die Seite. Zur Rechten des Heiligen sitzt sein Adler, im Begriff die Fittiche auszubreiten. Oben am Himmel erscheint die Vision: in der Mitte steht auf einer Mondsichel ein hoch gewachsenes, in ein weißes Gewand gehülltes Weib mit einer Sternenkronen auf dem Haupte und mit andächtig gefalteten Händen. Rechts von ihr wird das neugeborene Kind von zwei Engeln „zu Gott und seinem Stuhl“ entrückt. Links kämpft der große rosarote Drache mit sieben Häuptern, zehn Hörnern und sieben Kronen (dies alles auf dem Bilde genau ausgeführt) gegen den Erzengel Michael und seine Engelscharen. Eine Gruppe von mehr als zwanzig Teufeln stürzt in den verschiedensten Körperstellungen vom Himmel zur Erde hinab. Zur linken Seite flieht längs des Meeresufers das himmlische, nunmehr mit Engelsflügeln versehene Weib vor dem eine Schaumflut ausspeien den Drachen. Genssen und Ziegenböcke auf den steilen, obeliskentartigen Felsen, weiße Mäwen über den Fluten, Kraniche in den Wäldern beleben die Landschaft. Zu den Füßen des Evangelisten auf einem Steine das Monogramm und die Jahreszahl, 15. H. 98 die wir in genauer Durchzeichnung wiedergeben.

Der landschaftliche Teil des Bildes nimmt vor allem unser Interesse in Anspruch. Obgleich noch etwas archaisch in Auffassung und Ausführung, ist er frei und fest gezeichnet und gemalt. Das Kolorit ist naturwahr und ungemein frisch, noch ohne Betonung der späteren konventionellen Dreiteilung des Kolorits der vllmischen Landschaften in einen braunen, grünen und blauen Plan. Das Bild war von Anfang an auf das Landschaftliche angelegt, weshalb auch die Figuren für den Maler von untergeordneter Bedeutung sein mussten. Trotzdem misst die größte (Johannes) 45 cm, die zweitgrößte (das Weib im Himmel) 22 cm Höhe (alle

übrigen sind bedeutend kleiner). Sämtliche Gestalten sind so vortrefflich gezeichnet und ausgeführt, dass sie auf dem Bilde eines Landschaftsmalers auf eine fremde Hand (vielleicht die des älteren Franz Frankens) schließen lassen.

Das Bild ist dem Herrn Geheimrat Direktor Bode, der es im Sommer 1893 bei mir gesehen hat, bekannt.

Pavlovsk b. St. Petersburg.

PAUL DELAROFF.

KUNSTLITTERATUR.

Von der Verlagsbuchhandlung von U. Hoepli in Mailand wird der berühmte *Coder Atlanticus des Leonardo da Vinci* aus der Ambrosiana in Mailand in faksimilirten Lichtdrucken herausgegeben. Die Leitung der Herausgabe liegt in den Händen der Accademia dei Lincei in Florenz. Das Werk erscheint in 35 Heften, jedes 40 Tafeln, Umschreibungen des Textes und Erläuterungen enthaltend, zum Preise von 30 M. für das Heft, der Subskriptionspreis für das vollständige Werk, das 1900 beendet sein soll, beträgt 960 M. Das erste Heft wird auf Verlangen gern zur Ansicht gesandt. Das Werk ist außerordentlich vornehm ausgestattet, das Format groß Folio und die dem Prospekt beigeigte Lichtdrucktafel sehr klar und schön.

NEKROLOGE.

* *Der Geschichts- und Genremaler Prof. Emil Teschen-dorf*, Direktorialassistent an der kgl. Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, ist daselbst am 4. Juni im Alter von 61 Jahren gestorben.

* *Dr. Hermann Alexander Müller*, der als Gymnasial-lehrer a. D. in Bremen lebte, ist daselbst am 30. Mai im 81. Lebensjahre gestorben. In früheren Jahren ist er Mitarbeiter unserer Zeitschrift gewesen. Auch hat er sich durch einige lexikalische Werke („Biographisches Künstlerlexikon der Gegenwart“, „Lexikon der bildenden Künste“ u. a.) auf dem Gebiete der Kunstlitteratur bekannt gemacht.

— *t. Korbsohn*. Am 29. April starb Baurat *Ludwig Diemer*, einer der trefflichsten Schüler des Altmeisters Häbsch. Diemer hat in den letzten drei Jahrzehnten die meisten neuen evangelischen Kirchen im badischen Oberlande erbaut; es seien davon hier nur die Christuskirche in Lahr, die Südstadt-kirche in Karlsruhe und die zweite evangelische Pfarrkirche in Freiburg im Breisgau als hervorragende Werke erwähnt.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Von der Berliner Kunstakademie*. Als Nachfolger des verstorbenen Professors L. Bokelmann ist der durch seine kleinen militärischen und bürgerlichen Genrebilder aus dem 18. Jahrhundert bekannt gewordene Maler Prof. *Carl Seiler* in München in den Lehrkörper der Hochschule für die bildenden Künste berufen worden. Die Berufung hat die Genehmigung des Ministers gefunden.

* *Prof. Dr. Julius Lessing*, Direktor der Sammlungen des kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, hat den Charakter als Geheimer Regierungsrat erhalten. — Der Bibliothekar des Kunstgewerbemuseums, *Dr. Peter Jessen*, ist zum Direktor der Bibliothek ernannt worden.

PREISVERTEILUNGEN.

Die beiden Preise der Michael Beerschen Stiftungen, bestehend in Stipendien von je 2250 M. zu einer einjährigen Studienreise nach Italien, sind dem Maler *Johann Epstein* aus Homel, jetzt in Wien, und dem Kupferstecher *Johannes Plato* aus Kolberg, jetzt in Berlin, zuerkannt worden.

DENKMÄLER.

*⁴ Das Denkmal Kaiser *Wilhelm's I.* für die Rheinprovinz wird nach dem Beschlusse des rheinischen Provinziallandtages nach den Entwürfen des Bildhauers *Emil Hübner* und des Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin ausgeführt werden. Zugleich sind die auf 1032 000 M. berechneten Gesamtkosten bewilligt worden.

= tt. *Nürnberg.* Am 15. Mai fand im Germanischen Nationalmuseum die Aufstellung der von Bildhauer Professor *Heinrich Schorale* modellirten und in Carraramarmer ausgeführten Büste des verstorbenen August von Essenwein im ersten Saale statt, wo bereits die Büsten Kaiser *Wilhelm's I.* und des Gründers des Museums *Hans Freiherrn von* und zu Aufsess sich befinden. Die Festrede auf den verdienten ersten Direktor Essenwein hielt Geheimer Rat *Dr. Wattenbach*.

= tt. *Tübingen.* Am Grabe *Ferdinand Mähring's* wurde am 27. Mai das von deutschen Sängern dem Komponisten errichtete Denkmal enthüllt, welches der 1836 in Eltville am Rhein geborene und hier lebende Bildhauer *Hermann Schies* geschaffen hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*⁴ Die akademische Kunstausstellung in Dresden soll am 1. August eröffnet werden. Die für Vorbereitung der Kunstausstellung niedergesetzte Kommission ist aus Mitgliedern des akademischen Rats und aus Vertretern der Dresdener Kunstgenossenschaft zusammengesetzt, und zwar gehören ihr an: die Professoren *Preller, Pöhlke, Diez, Maler Leonhardt* und *Ehrenberg, Bildhauer Bänmer* und als Stellvertreter des letzteren *Maler Kops* und *Bildhauer Rausau*. In einer der ersten Sitzungen wurde beschlossen, noch die Herren Professoren *Kießling* und *Maler Bantzer* als Mitglieder der Ausstellungskommission hinzuzuziehen. Von seiten des akademischen Rates wurden hierauf noch *Hofrat Professor Pauwels*, der zum Vorsitzenden ernannt wurde, und *Prof. Dr. Woernann* in die Kommission entsendet. Die Kunstwerke sind vom 25. Juni bis spätestens 14. Juli einzusenden.

* Aus Anlass der dritten internationalen Kunstausstellung in Wien wurden folgende Preise und Auszeichnungen) verliehen: A. *Prämierungen:* 1) Kaiserpreis (500 Dukaten): *Hans Bitterlich*, Bildhauer. 2) Carl Ludwig-Preismedaillen: *Alois Delug*, *Hans Scherpe*, Carl Marr. 3) Staatsmedaillen (20 große, 40 kleine goldene Medaillen: a) *Große goldene Medaille:* 1. *Max Liebermann*, 2. *Gustav Schönleber*, 3. *Hans Barfels*, 4. *M. Baumbach*, (Deutschland); 5. *W. W. Oulss*, 6. *H. W. B. Davis*, 7. *L. Alma-Tadema*, *S. F. Leighton*, (Großbritannien); 8. *Phil. Cifariello*, 10. *Dona Trentacoste*, (Italien); 11. *José Villegas*, 12. *Mariano Benlliure*, (Spanien); 13. *Jan van Beers*, (Belgien); 14. *Rudolf Alt*, 15. *Jos. V. Myslbek*, (Österreich); 16. *Alois Strobl*, 17. *Stefan Csok*, (Ungarn); 18. *Fritz Thaulow*, (Norwegen); 19. *J. Israels*, (Holland); 20. *Hugo Saluson*, (Schweden). b) *Kleine goldene Medaille:* 1. *Alban Egger*, 2. *Christian Kröner*, 3. *Carl Becker*, 4. *Max Koner*,

5. *Ludwig Manzel*, 6. *Carl Bantzer*, 7. *A. Kowalski-Wierusz*, (Deutschland); 8. *Alfred Parsons*, 9. *W. A. Orchardson*, 10. *J. J. Shannon*, 11. *Th. Wigram*, (Großbritannien); 12. *Achille Alberti*, 13. *Enrico Butti*, 14. *Vespasiano Bignami*, 15. *Pietro Fragiaco*, 16. *G. Miti-Zanetti*, (Italien); 17. *Augustin Querol*, 18. *Bastida Joaquin Sorolla*, 19. *R. de los Rios*, 20. *Luque Joaquin Roselli*, (Spanien); 21. *Frans van Leemputten*, 22. *J. Verheyden*, 23. *Minca Bosch-Reitz*, 24. *Wilhelm Mario*, 25. *Jacob Mario*, 26. *Alb. Neuhays*, (Holland); 27. *Rud. von Ottenfeld*, 28. *Josef Engelhart*, 29. *Julian Falat*, 30. *Ed. Lebedzki*, 31. *Olga Bozmannska*, 32. *Jul. Schmid*, 33. *Ferd. Ohmann*, 34. *Otto Wagner*, (Österreich); 35. *Arthur Ferraris*, 36. *Arthur Halni*, 37. *Gyula v. Kardos*, 38. *Heinrich von Pap*, 39. *Walter Gap*, (Ungarn); 40. *Ludwig Munthe*, (Norwegen). 4) *Reichel-Künstlerpreis:* *Richard Kaufungen*, Bildhauer. 5) *Moriz Freiherr von Königswarter-Künstlerpreis:* *Theodor Alpbons*, Maler. Über die Beteiligung an der Ausstellung befehlt uns nachfolgende Statistik:

	Ansteller	Olgem.	Aquar.	etc.	Plastik
1. Amerika	14	18	6	1	—
2. Belgien	38	29	10	2	—
3. Dänemark	1	5	—	—	—
4. Deutsches Reich	209	199	45	35	—
5. England-Schottland	69	77	85	6	—
6. Frankreich	124	101	11	24	—
7. Holland	81	76	9	3	—
8. Italien	73	54	34	24	—
9. Norwegen	11	14	1	—	—
10. Österreich	237	193	97	63	—
11. Portugal	1	1	—	—	—
12. Schweden	3	3	—	—	—
13. Spanien	61	69	8	13	—
14. Ungarn	61	76	13	8	—
	Summa	974	906	319	179

1104.

Jurors für die Zuerkennung der Staatsmedaillen waren: a) für Deutschland: *Gilbert von Canal*, *Walter Firlé*, *Nicolaus Geiger*; b) für Belgien: *Eugen Felix*; c) für England: *Wilhelm Bernatzik*; d) für Holland: *C. L. Duke*, *Gerard Müller*; e) für Italien: *Luigi G. Marquis Cusani-Confalonieri*; f) für Österreich: *Julius Berger*, *Carl Moll*, *Kasimir Pochwalski*, *Friedr. Schachner*, *William Unger*; g) für Spanien: *Salvador Diez de Rivera*; h) für Ungarn: *Otto von Baditz*, *Gyula Stetka*. Als Regierungsvertreter fungirte *Prof. A. Eisenmenger*.

*⁴ Ankündigung auf der großen Berliner Kunstausstellung. Für die *Nationalgalerie* sind folgende Werke angekauft worden: *Otto Lessing*, Berlin: „Marmorbüste des Malers *L. Knaus*“; *Hugo Rheinhold*, Berlin: „Am Wege“, Gipsmodell, *Rud. Maison*, München: „Agur“, Statuette, *L. Bockermann* †, Berlin: „Allein“, Ölgemälde und fünf Entwürfe, *Fr. Kallmoorgen*, Karlsruhe: „Holländischer Bauer“ und „Die Neugierigen“ (zwei Skizzen), *Gilbert von Canal*, Düsseldorf: „Westfälische Mühle“, Ölgemälde. — Das städtische Museum in Magdeburg hat das Gemälde von *Franz Zimmermann* in Rom „Das letzte Abendmahl“ erworben. — Der „Deutsche Kunstverein“ hat ferner angekauft: *Karl Ludwig*, Berlin: „Bergschloss im Mondschein“, Ölgemälde; *Balthasar Schmidt*, München: „Madonna“, Marmorrelief; *A. Henning*, Berlin: „Löwenpaar“, Bronze; *Fritz Heinenmann*, Berlin: „Lazzaroni“, Bronze; *Jos. Drischler*, Berlin: „Fischerknaub“, Bronze.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ Zur Erklärung des Künstlerstreites in München, der die dortige Kunstinteressenten ernstlich zu gefährden drohte.

1) Die französischen Künstler waren „hors concours“.

hat die bayerische Regierung nunmehr energische Schritte gethan. Zunächst hat der Prinzregent nach dem Vorschlage des Kultusministers genehmigt, dass eine gemeinschaftliche „Ankaufskommission“ für die diesjährigen beiden Kunstausstellungen in München gebildet worden ist, die aus neun Mitgliedern, sechs Künstlern und drei Kunstfreunden besteht. Zum Vorsitzenden dieser Kommission, die ihre Vorschläge an das Kultusministerium zu richten hat, ist der Direktor der Münchener Kunstakademie, *Luibrig v. Lüfftz*, zum stellvertretenden Vorsitzenden der Professor *Karl Murr*, zu weiteren Mitgliedern, und zwar aus der Reihe der Künstler, Professor und Bildhauer *Johann Hirt*, die Professoren und Maler *Adolf Echtler* und *Franz Stuel*, und der Maler *Peter Paul Müller* in München, ferner aus der Reihe der Kunstfreunde der Centralgemäldegaleriedirektor Dr. *Franz von Behner*, der Ministerialdirektor a. D. *Luibwig v. Büchel* und der Gutsbesitzer *Jan Erler v. Wundelstadt* in Neubauern ernannt worden. Das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten behält sich vor, auch über solche Kunstwerke, welche von der Kommission nicht vorgeschlagen wurden, ihr Gutachten einzuholen. Um auch die Etikettenfrage zu erledigen, über die im vorigen Jahre lebhaft gestritten wurde, hat der Prinzregent am 31. Mai die Kunstausstellung der Sezessionisten, die in zwölf Sälen etwa 100 Kunstwerke enthält, und am 1. Juni die internationale Jahresausstellung im Glaspalast eröffnet, die in 41 Räumen etwa 1500 Kunstwerke umfasst.

8. *Archäologische Gesellschaft in Berlin*. Mäusitzung. In Vertretung des ersten Vorsitzenden eröffnete Herr *Schöne* die Sitzung mit einigen Vorträgen, denen Herr *Rubens* die Vorlage des eben erschienenen ersten Bandes der griechischen Anthologie von Stadtmüller anschloss. Darauf berichtete Herr *Conze* über die Arbeiten des Kaiserl. Deutschen archäologischen Instituts, Herr *Dübs* über den Apollolymnus, der bei den französischen Ausgrabungen in Delphi zu Tage gekommen und durch seine Notenschrift so bemerkenswert ist. Herr *Brückner* über trojanische Keramik. Herr *Winter* über einen Marmorkopf des Louvre, in dem er ein Porträt des Mithridates Eupator sieht. Zum Schluss bemerkte Herr *Douton*, dass die Inschrift des Apollolymnus nach dem Charakter der Buchstaben zweifellos nicht vor dem Jahre 200 entstanden ist.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

1. *Von den bei den Ausgrabungen in Magnesia am Memnoner gemachten Funden* hat die türkische Regierung dem Berliner Museum außer einigen Skulpturen und Inschriftsteinen auch eine große Zahl von Architekturproben überlassen, die meist von dem berühmten, von Hermogenes erbauten Artemistempel herrühren. Die Ausgrabungen sind von Direktor Dr. Humann geleitet worden.

VERMISCHTES.

Das angebliche Selbstporträt von *Rubens* von 1599. Der Zauff hat es gefügt, dass das von Rooses in seinem *Rubenswerke* B. IV, Nr. 1042 erwähnte und danach in unserem ersten Aufsätze über *Rubens* im Märzhefte der *Zeitchrift für bildende Kunst* auf S. 135, Anm. 2) citirte Jugendbildnis von *Rubens* auf einer am 6. März bei R. Lepke in Berlin veranstalteten Auktion wieder zum Vorschein gekommen ist. Es wurde mit der ganzen Sammlung des Herrn Eduard Houben versteigert, desselben Herrn, der es im Jahre 1867 bei der

Auktion der Sammlung von A. G. Thiermann in Köln für 19 Thaler gekauft hatte, und erzielte jetzt 349 Mark. Wer mit den aus dem Besitze des Berliner Sammlers A. G. Thiermann stammenden Kunstschätzen einigermaßen vertraut ist, der weiß, dass alle Provenienzen aus der Thiermann'schen Sammlung mit Vorsicht aufzunehmen sind. Wir sind dabei weit entfernt, den ganzen ehemaligen Bestand der Sammlung als verdächtig oder gar als gefälscht zu bezeichnen. Es scheint sogar, dass Thiermann in seiner ersten Sammelzeit durch Vermittelung Berliner Händler aus den Niederlanden eine stattliche Zahl von hervorragenden Kunstwerken (besonders Handzeichnungen und Radirungen) erworben hat, deren Echtheit über jeden Zweifel erhaben ist, wenn auch das eine oder andere Blatt manches noch ungelöste Rätsel aufgibt. Als aber mit den Jahren Thiermann's Sammel-eifer zunahm, ohne dass sich sein kritischer Blick in gleichem Maße schärfte, besonders aber, als er sich in seinem hohen Alter nur auf den Verkehr mit wenigen Personen beschränkte, die seine Schwächen zu benutzen wussten, ist er das Opfer eines Konsortiums von Fälschern geworden, die ihm nur noch Seltenheiten ersten Ranges und Unika ins Haus brachten. Die Mehrzahl dieser Fälschungen ist so plump und lächerlich, dass sich die Kunstkritik nicht damit zu befassen braucht. Anders steht es mit dem angeblichen Selbstporträt von *Rubens*, das nicht so ohne weiteres als Fälschung abgewiesen werden kann. Das auf weichem Holz gemalte Bild misst 37 cm in der Höhe und 24 cm in der Breite. Es stellt einen jungen Mann, der sein nach rechts gewendetes Antlitz zu drei Vierteln dem Beschauer zukehrt, etwa bis zu der Hüfte dar. Sein Haupt ist mit einem oben fast spitz zulaufenden Schlapphut von seltsamer Form bedeckt. Um den Hals trägt er eine sorgfältig getollte Mühlsteinkrause, dazu ein gelbes Wams und eine schwarze ärmellose Überweste. In der linken Hand hält er eine Palette, in der rechten einen Pinsel. Auf der Oberlippe bemerkt man den Anflug eines Bärtchens, eigentlich nur einen dünnen Strich, der ganz den Eindruck macht, als wäre er erst später hinzugesetzt, als der Kopf längst fertig war. Den Eindruck eines späteren Zusatzes macht auch der geradte purpurrote Vorhang, der in der linken Ecke des Bildes, halb hinter dem Hute des Dargestellten sichtbar ist. Auf der steinfarbenen Wand des Raumes, in dem der angebliche Künstler steht, liest man die Inschrift in Majuskeln: *Actatis mei (C)XXI 1599*. Der flotte Zug und die ganze Form der Buchstaben weisen auf unser Jahrhundert. Der Verfasser der Inschrift, der nach bekannten Analogieen den grammatischen Fehler absichtlich hineingebracht hat, hatte trotz seiner Schlaubheit vergessen oder nicht gewusst, dass *Rubens* ein perfekter Lateiner war. An dem Kopfe ist der mandelförmige Schnitt der Augen besonders auffällig. Man wird zunächst an die *Isabella Brant* in der *Gaishattlaube* in München, dann aber an das Doppelbildnis der beiden *Rubenssöhne* in Wien und Dresden erinnert. Vielleicht hat der Urheber des Thiermann'schen Bildes das leicht zugängliche Dresdener Exemplar benutzt, um nach einem der Söhne ein Jugendporträt des Vaters zu rekonstruieren. Jedenfalls zeugt die Arbeit, wenn man von einer gewissen Ängstlichkeit der Mache und von einer ans Pedantische grenzenden Verschmelzung der Töne absieht, von einem nicht geringen Geschick, so dass man sich nicht völlig der Annahme erwehren kann, dass hier vielleicht doch ein Bild des 17. Jahrhunderts vorliegt, das nur von dem Fälscher für seine Zwecke zurechtgestutzt worden ist. Die Entscheidung dieser Frage, die übrigens in Anbetracht der geringen Bedeutung des Objekts ziemlich gleichgültig ist,

mag besseren Kernern überlassen bleiben. Für uns galt es nur festzustellen, dass erstens die Zuweisung an Rubens durchaus willkürlich ist und dass damit auch die Bezeichnung des Dargestellten infällig wird, und dass zweitens das Bild Bestandteile hat, die sich als Zusätze eines Kopisten oder Fälschers kennzeichnen. In hohem Grade verdächtig wird das Bild noch durch seine tadellose Erhaltung und die durchsichtige Klarheit des Tons, die keine Spur von Nachdunkelung aufweist. Bemerket sei noch, dass das Bild in einem Goldrahmen Berliner Fabrik steckt, dessen Typus zu Anfang der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts aufkam. Damit ist etwa die Zeit begrenzt, in der die Fälschung, wenn eine solche und nicht etwa bloß eine willkürliche Taufe vorliegt, entstanden sein kann. A. R.

© *Zu dem Verkauf der dreißigtigen Reliefherstellung der Sammlung Buoncampagni in Rom*, über den unser römischer Korrespondent in Nr. 26 der „Kunstchronik“ berichtet hat, wird uns geschrieben, dass der Verkauf dieses antiken Kunstwerks nach Amerika nur beabsichtigt gewesen, aber nicht ausgeführt worden ist.

© *Ein Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus*, der am 24. und 25. Mai in Berlin stattgefunden hat und von Geistlichen und Architekten zahlreich besucht war, hat den Zweck gehabt, eine Aussprache über die Hauptfragen des protestantischen Kirchenbaus nach den Bedürfnissen und der finanziellen Leistungsfähigkeit der Gegenwart herbeizuführen. Beschlüsse wurden nicht gefasst; auch wurden keine Grundsätze aufgestellt, die für die künstlerische Seite der Frage in Zukunft maßgebend sein sollten. Man begnügte sich damit, einerseits den Standpunkt der Architekten klarzustellen, andererseits die Forderungen der Geistlichen zur Geltung zu bringen. In vielen Punkten wurde eine Einigung herbeigeführt, die voraussichtlich zu einem für Kunst und Klausen gleich vorteilhaften Ergebnis führen wird. Aus den Vorträgen ist besonders der des Geheimrats Otzen über die geschichtliche Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues hervorzuheben, der die Grundlage für die Verhandlungen bot. Ihr Ergebnis wurde in folgenden, von Prediger Veessenmeier in Wiesbaden aufgestellten Thesen zusammengefasst: „1. Die Kirche ist für die Gemeinde da, nicht die Gemeinde für die Kirche. Daher kleine Gemeinden und kleine Kirchen die Regel für die Gegenwart. 2. Die Raumgestaltung der Kirche muss die Einheit der evangelischen Gemeinde zur Darstellung bringen, wobei der Geistliche an allen Orten gehört und gesehen werden muss. 3. Die Orientierung der Kirche ist, soweit die örtlichen Verhältnisse es gestatten, beizubehalten. 4. Die Verbindung des Kirchengebäudes mit Räumen für das Gemeindeleben ist, wo die Verhältnisse es gestatten, anzustreben.“ Der Kirchenbau im monumentalen Sinne scheint demnach in den Hintergrund treten zu müssen. Nur darin wurde den mit künstlerischer Phantasie begabten Architekten ein gewisser Ersatz geboten, dass ihnen die Wahl des Stils freigestellt wurde, freilich mit der Einschränkung, dass sie stets Fühlung mit den Wünschen der Gemeinden behalten müssten. Auch wurde beschlossen, eine Kommission zu bilden, die neues Material für einen zweiten Kongress vorbereiten soll.

* * *Die Wandgemälde aus dem Speisesaal des Autierpener Malers Hendrik Leys* sind für 20000 Frank von der Stadt Antwerpen gekauft worden, die sie in einem Raume neben dem von Leys ausgemalten Saale im Rathause anbringen lassen wird. Die auf 10000 Frank berechneten Kosten für die Übertragung der Fresken und den Abbruch der Mauern, auf die sie gemalt sind, wird die belgische Regierung tragen.

VOM KUNSTMARKT.

* * *Bei der Versteigerung der Sammlung Jasse in Paris* sind ganz ungewöhnlich hohe Preise für einige Zeichnungen *Watteau's* bezahlt worden. Ein in Rotstift und schwarzer Kreide ausgeführtes Blatt mit fünf Frauen- und drei Knabenköpfen wurde mit 30000 Frank, eine Zeichnung mit drei Frauenstudien mit 24000 Frank bezahlt. Drei andere Zeichnungen erzielten 8200, 7000 und 5000 Frank.

Berlin. Am 25. Juni und den folgenden Tagen kommt die sehr wertvolle Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen bedeutender Künstler unseres Jahrhunderts, sowie berühmter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts aus dem Nachlasse des zu Bremen verstorbenen Herrn L. H. Storch durch die Kunsthandlung von *Amsch & Rathardt* zur Versteigerung. Die Blätter stammen meist aus den Mappen hervorragender Sammler. Der Katalog, der mit einer Anzahl vortrefflicher Reproduktionen der zu versteigernden Blätter geschmückt ist, enthält 1196 Nummern. Er ist von der genannten Kunsthandlung für M. 1,50 (ohne Illustrationen für 50 Pf.) zu beziehen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 10 11.

Karl von Blaas. Sein Leben und seine Werke. Von J. Max — Die Wiener internationale Jubiläumsausstellung. Von C. Sokal (Forts.). — Ein Baummeister Neu-Wiens.

Architektonische Rundschau. 1893/94. Heft 8.

Taf. 61 St. Johanniskirche in High Leigh (Cheshire, England); erbaut von Architekt E. Kirby in Liverpool. — Taf. 62 Katholisches Vereinshaus in Wien; erbaut von Architekt R. Dieck ebenselbst. — Taf. 63 Villa Schreiber in Esslingen; erbaut von Eisenlohr und Weigle, Architekten in Stuttgart. — Taf. 64 Thur im Schloss Veitstams; aufgenommen von Architekt H. Kirchmayr in Klansau. — Taf. 65. Entwurf zu einem Logengebäude in dem Vorort Berlins von Werner und Zaar, Architekten in Berlin (Vorder- und Seitenansicht). — Taf. 67 Fassade des ehemaligen Palais Trautson in Wien; aufgenommen von Architekt J. Schuchbauer in Baden bei Wien. — Taf. 68. Entwurf zu einem Landhaus in Norwegen von Architekt A. Guldaal in Groß-Liegnafelde.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 18.

Der Kunstausstellungspalast zu Dresden und die neue Königliche Kunstakademie II. Von W. Kirchbach. — Aphorismen über Kunst. Von Reinhold Begas. — Die große Berliner Kunstausstellung. I. Von Dr. Relling. — Hermann Baisch f. Von P. Schultze-Naumburg.

Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1894. Heft 2.

Julius Meyer. — Die Malona mit dem Karthäuser und Heiligen. Von Jan van Eyck. — Bizan und Alphons von Este. Von C. Justi. — Friedrich der große als Sammler. (Schluss). Von P. Seidel. — Die italienischen Nieldrucke und der Kupferstich des 15. Jahrhunderts. Von P. Kristeller. — Die Radierungen der Schüler Rembrandt's. Von W. v. Seidlitz. — Pastellbildnis des Grafen Francesco Algarotti von Jean-Btienne Liotard. Von P. Seidel.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 444. 1. Juni 1894.

Le salon de 1894. I. Peinture. Von T. de Wyzawa. — Un maître oublié du XV siècle. Michel Pacher. II. Von A. Marguillier. — L'exposition de Marie Antoinette et son temps. Von J. Thorel. — Émiles sur la renaissance: Voyages et Voyages. H. Van Gonnaff. — L'art décoratif dans le vieux Paris. XVI. Von A. de Champeaux.

L'Art. Nr. 720 721.

Salon de 1894 (Forts.) Von P. Leroy. — Tony Chambre, le Potier des Tribles. Von J. Dunoyer de Segonzac. — Lettres de Suisse. Von Ph. Godet. — Salon de 1894 (Forts.) Von Paul Leroy. — Les instruments de musique champêtres au XVII^e et XVIII^e siècle. Von E. de Briceyeville. — Champaux. Souvenirs. Von E. de Champeaux. — L'architecture au salon de 1894. Von F. Guesnier. — Marie Leszinska, Madame de Pompadour et la statue de Louis XV. Von Ch. Normand.

The Magazine of Art. Nr. 164. Juni 1894.

Some portraits of Byron. Von F. G. Kitton. — The City of Dordrecht in 1803. — Glimpses of artist-life. The artists' Ghost. A Study in evolution. I. Von M. H. Spielmann. — The Royal Academy 1893. II. Art in the theatre, the art of Dressing an historical play. Von Seymour Lucas. — Hans Memling. A review. — The great tapestry in Exeter college chapel, Oxford. Von G. Rawnsley.

== Inserate. ==

Gegründet 1770. **Kunsthandlung und Kunstantiquariat** Gegründet 1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc. Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. Kataloge auf Wunsch gratis und franco durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [453]

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

Soeben erschienen:

Leben und Wirken * * *

des Antonio Beccadelli

genannt **Panormita**

von **M. von WOLFF.**

Preis M. 2.—

Das Buch bildet die erste zusammenfassende, auf der Höhe moderner Forschung stehende Darstellung der Lebensschicksale und Werke des interessanten Humanisten und füllt somit eine Lücke in der Litteratur der Renaissance aus, was die Fachkennner gern wahrnehmen werden.

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von **Dr. L. Kaemmerer.**

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen.

Preis 5 M.

Berlin W., Behrenstrasse 29a.

Kunst = Auction

Montag, 25. Juni u. folgende Tage

Sammlung **Storck-Bremen**

Aquarelle und Handzeichnungen

alter und neuer Meister, darunter **Marinen, Militaria, Jagd- und Pferde-Sport, Architekturen, Ornamente etc.**

Illustrierte Kataloge à M. 1.50, gewohnt. Ausgabe à M. 0.50 bittet zu verlangen

Olmsler & Pulhardt

Berlin W., Behrenstrasse 29a.

Neue Kunstblätter aus dem Verlage von **E. A. Seemann in Leipzig**

in Abdrücken auf chinesisches Papier in Folio-Format.

Maler oder Bildhauer	Stecher	Gegenstand	Abdrucksgattung	Preis
Th. Alphon	Originalradirung	Haidemotiv (2 farbig)	vor d. Schrift	3 Mark
Donatello	A. Krüger	Giovaninobüste	"	2 "
M. Klinger	A. Krüger	Pfeil	"	3 "
A. Krüger	Originalradirung	Am Strande von Göttern	"	2 "
M. Liebermann	Heliogravüre	Gerhard Hauptmann	"	2 "
Matrko-Olgay, V.	Originalradirung	Winter am See	"	2 "
Meyer-Basel, C. Th.	"	Von oben (Preisradirung)	"	2 "
J. Neumann	"	Hohle Politik	"	2 "
P. P. Rubens	R. Raudner	Helene Fourment	"	2 "
Fr. Sinn	Heliogravüre	Erwartung	"	2 "
Stauffler-Bern	"	Selbstporträt	"	2 "
H. Ulbrich	Originalradirung	Rathaus zu Brieg	"	2 "
F. Volkm	"	Cypressenallee (Preisradirung)	"	2 "

Inhalt: Die Schack-Galerie. Von H. Hirsh. — Noch ein paar Worte über Tobias Verhaecht. Von P. Delaroff. — Der Codex atlanticens des Leonardo da Vinci. — E. Teschenhoff. — Dr. H. A. Müller. — L. Diemer. — C. Seiler. — Dr. J. Lessing. — Dr. P. Jessen. — Preisverteilung der Michael Beorchsen Stiftungen. — Denkmal Kaiser Wilhelms I. für die Rheinprovinz. Aufstellung der Büste von A. v. Essenwein im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. — Molturg-Denkmal in Wiesbaden. — Vorbereitungen für die akademische Kunstausstellung in Dresden. Preise und Auszeichnungen der dritten internationalen Kunstausstellung in Wien. Ankauf auf der großen Berliner Kunstausstellung. — Zur Beilegung des Künstlerstreites in München. Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Ausgrabungen in Magnesia am Mäander. — Das angebliche Selbstporträt von Rubens von 1599. Verkauf der dreizehnten Reliefdarstellung der Sammlung Biemcampagni in Rom; Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus. Die Wandgemälde aus dem Speisesaale von B. Leys. — Preise bei der Versteigerung der Sammlung Jossé in Paris; Versteigerung der Sammlung Storck in Berlin. — Zeitschriften. — Inserate.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Hengasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893 94.

Nr. 29. 21. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 20 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncen-Expeditoren von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KÜNSTLERISCHE ERZIEHUNG DER DEUTSCHEN JUGEND.

Unter diesem Titel hat Prof. Dr. *Konrad Lange* in Königsberg voriges Jahr ein Buch veröffentlicht¹⁾, das zu den hervorragendsten Erscheinungen gehört, deren sich unsere moderne Kunstlitteratur zu rühmen hat. Es greift nicht nur tief in das Bildungswesen unserer Zeit ein, sondern es ist überhaupt für die ganze geistige Kultur der Nation von solchem Gewicht, enthält so viele treffliche Gedanken und wohlbegründete Beobachtungen über Wesen und Entwicklung der künstlerischen Dinge in der Gegenwart, dass wir uns eingehend damit beschäftigen müssen.

Der ideale Zweck des Zeichenunterrichts an den Schulen für allgemeine Bildung ist in erster Linie der, die Formenwelt in Kunst und Natur begreifen zu lehren. Der Musiker und der musikalisch gebildete Dilettant hört im Konzertsaal mit ganz anderen Ohren als der Laie. Nicht minder wird der Zeichner, mag er es auch nur bis zu einem gewissen Grade von Geschicklichkeit im Nachbilden der Formen gebracht haben, mit ganz anderem Gemiss durch die Bildersäle unserer Ausstellungen wandern, als diejenigen, die sich ihr Urteil erst erborgen müssen, oder die — wie ein geistreicher Maler sich ausdrückte — die Bilder „mit den Ohren betrachten“. Die künstlerische Erziehung der Jugend ist heute keine Luxus-sache mehr. Mit den modernen Wandlungen der Kunst, mit den ungeheuren Eroberungen der Wissenschaft auf den Kunstgebieten der vergangenen Epochen,

mit dem Aufschwunge des Kunstgewerbes und dem stets wachsenden Einflusse der Kunst auf das öffentliche Leben ist sie allenthalben zur wichtigen Staatsaufgabe geworden. Die Zeiten sind vorüber, in denen der Künstler nur für Seinesgleichen oder für wenige Höchstgebildete schuf, und die Schöpfungen der großen Meister gleich einsamen Bergspitzen aus einem weiten Nebelmeere von Kunstlosigkeit emporragten. Wie die Wissenschaft, so wirkt auch die Kunst heute ins Große und Allgemeine. Ein unmittelbarer geistiger Verkehr besteht zwischen dem Walten des Genius und dem Herzen des Volks. Aber die künstlerische Bildung der Masse ist noch vielfach mangelhaft, ja völlig unentwickelt. Hier gilt es einzugreifen! Es handelt sich um die Erziehung des Volksganges für die Kunst!

Welcher Mittel wird sich nun der Unterricht zu bedienen haben, welche Wege wird er von der untersten Stufe bis zur höchsten einschlagen müssen, um in rationeller Weise zu jenem Ziele zu gelangen? Das sind die Fragen, welche das Lange'sche Buch ebenso gründlich wie geistvoll behandelt. „Es gilt — sagt der Autor treffend — unserem Volke wieder *Dilettanten* zu erziehen, denn an Dilettanten erprobt der Künstler zunächst die Wirkung seiner Schöpfungen.“ Man darf dabei das Wort Dilettant nicht in dem bei uns gebräuchlichen verächtlichen Nebensinne nehmen, sondern als Ehrentitel, wie in England und Frankreich. Wodurch sind wir das erste Musikvolk der Welt? Weil seit langem die musikalische Bildung in den breiten Schichten unseres Mittelstandes eine nahezu allgemeine ist. Ein zweckmäßig eingerichteter Zeichenunterricht kann dazu

1) Darmstadt, Verlag von A. Bergstraefer. 1893. XII und 255 S. 8°.

führen, auch der bildenden Kunst die gleiche Stellung zu erobern.

Der Verfasser unterzieht von diesem Standpunkte aus vornehmlich die an den deutschen Gymnasien bestehenden Verhältnisse einer einschneidenden Kritik. Er weist nach, dass das dort herrschende Stundenmaß für den Zeichenunterricht durchaus nicht genügt, um die künstlerische Vorbildung der Gymnasiasten in die richtigen Wege zu leiten, und dass vor allem die heutige Methode des vorwiegend *geometrischen* und *ornamentalen* Zeichenunterrichtes ganz *ungeeignet* ist, in dem Schüler Lust und Liebe zur Kunst zu erwecken. — Lange scheint die Organisation des Zeichenunterrichtes an den österreichischen Realschulen nicht zu kennen; er hätte sonst in diesen manchen seiner Wünsche bereits verwirklicht gefunden, besonders was das plastische und das figürliche Zeichnen betrifft. Auch betreffs der von Lange für Preußen geforderten *Zeichenspektoren* weisen wir auf Österreich hin, wo dieselben seit Jahren segensreich wirken.

Der Grundzug der von dem Autor vorgeschlagenen Reformen ist ein *künstlerischer*. Er wendet sich vor allem gegen das Überwuchern des mathematischen, des geometrischen Elements, das von der Masse unserer des Zeichnens unkundigen Pädagogen bevorzugt wird. „Man hat sich bemüht,“ — sagt er — „das Zeichnen möglichst der Mathematik anzunähern, geradezu eine angewandte Mathematik daraus zu machen.“ Man hat es dem Sprachunterricht möglichst gleich zu stellen gesucht. Das Zeichnen soll eine „Sprache“, eine „Grammatik“ sein, die vor allen Dingen gelernt, die mit dem Verstande aufgefasst werden muss. Zeichnen ist in den Augen dieser Leute kein Können, sondern ein Wissen. Im Schweife seines Angesichtes soll das Kind zeichnen lernen. Dass bei dieser pedantischen Quälerei dem Schüler jede Freude am Gegenstande verkümmert wird, und es uns nur wundern muss, wenn die Talente bei solcher Unterrichtsmethode nicht völlig zu Grunde gehen, ist begreiflich.

Auch der ganz unverständigen Agitation gegen das Vorlagenzeichnen überhaupt widmet der Verfasser einen interessanten Abschnitt, in dem er nachweist, dass die Schüler nur an *gezeichneten* Vorlagen die verschiedenen Darstellungsweisen studiren können, und dass zu allen Zeiten von den größten Künstlern und Kunstlehrern das Kopiren guter Vorbilder den Schülern zur ersten Pflicht gemacht wurde. Lionardo sagt: „Der Maler soll zuerst die Hand gewöhnen, indem er Zeichnungen guter Meister kopirt.“

Und Dürer stellt als erste Regel für die Erziehung der Malerlehrlinge folgende auf: „Item er muss von guter Werkleut Kunst erstlich viel abmachen, bis er eine freie Hand erlangt.“ Dass heutzutage mit dem trefflichen Reproduktionsmittel des Lichtdrucks nicht längst Handzeichnungen hervorragender deutscher Meister der Neuzeit als Vorbilder in den Schulen Eingang gefunden haben, ist bei der sonstigen Rührigkeit unserer Kunstverleger geradezu unbegreiflich. Die bei Bruckmann in München erschienenen Reproduktionen von Studienköpfen von *F. A. Knudbach*, *Leubach*, *Gabr. Max* u. a. geben die trefflichsten Vorbilder für das figürliche Zeichnen ab. Ähnliche Werke ließen sich noch viele machen, gewiss zum Segen für unsere Zeichenschulen.

Entschieden wendet sich Lange gegen das Sichbreitmachen kunstgeschichtlicher Gelehrsamkeit auf den Gymnasien. „Die *Kunstgeschichte*“ — sagt er — „hat auf den Gymnasien ebensowenig zu thun, wie philosophische Propädeutik, Logik, Psychologie und Poetik.“ — „Hier hat man den Zopf ja nun glücklich abgeschnitten. Man lasse ihn nicht an einer anderen Stelle wieder wachsen!“

Auch gegen die Lektüre von *Lessing's „Laokoon“* auf Schulen macht der Autor sehr triftige Einwendungen. Den wesentlichen Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst hat Lessing ja richtig erkannt, aber im übrigen ist „fast alles, was er im einzelnen über bildende Kunst sagt, vom Standpunkte der modernen Kunstentwicklung, wie sie sich seit dem 15. Jahrhundert herausgebildet hat, unhaltbar.“ Freilich wird die *Laokoon*-Lektüre heute in der Regel nur als methodisch-didaktische Übung aufgefasst, und als solche mag sie sich empfehlen. Sollte es aber Lehrer geben, welche die Ansichten Lessing's im einzelnen aufrecht halten und seine kunstgeschichtlichen Urtheile den Schülern einprägen wollten, so müsste dies dazu führen, in unserer Jugend verkehrte und längst veraltete Vorstellungen festzusetzen und sie dem Verständnis des Größten, was die Neuzeit hervorgebracht hat, eher zu entfremden, als ihr dasselbe zu erschließen.

Über die große Rolle, welche das *Flächenornament* heute im gesamten Zeichenunterrichte spielt, macht Lange die richtige Bemerkung, dass man sich dieselbe aus der kunstgewerblichen Bewegung der Zeit erklären müsse. Zur Reform des kunstgewerblichen Unterrichtes sei das Zeichnen des Flachornaments vor allen zu betonen gewesen. Es fragt sich nun aber, ob oder wie viel davon für die allgemeine künstlerische Erziehung des Volkes zu profitieren

Frühjahr vorigen Jahres aus der Genossenschaft ausgetreten sind und ähnliche Tendenzen vertreten, wie die Mitglieder der Münchener Sezession. Wie weit ihre Trennung von der Genossenschaft nötig oder berechtigt war, vermögen wir nicht zu beurteilen; doch erscheint die von dem neuen Verein abgegebene Erklärung, dass in der Genossenschaft die Zahl der durch eigene Schöpfungen an den wichtigsten künstlerischen Fragen direkt Beteiligten zu gering war, um ein genügendes Gegengewicht gegen die Majorität der Genossenschaftsmitglieder zu bilden, als ausreichend, um den bedeutungsvollen Schritt zu erklären, und die Hoffnung auf eine Wiedervereinigung beider Lager, die zwar angestrebt worden, aber an der Unvereinbarkeit der gegenseitigen Ansprüche gescheitert ist, für die nächste Zeit wenigstens als ausgeschlossen.

Der Hauptsache nach kamen also die mancherlei künstlerischen Anregungen in den letzten Wochen und Monaten von auswärts. Wir verdanken sie wiederum dem Wettbewerb unserer beiden größeren Kunsthandlungen, der von *Lichtenberg's* Nachfolger und der von *Ernst Arnold*, die sich glücklicherweise in ihren Bemühungen, das Dresdener Publikum mit den bedeutendsten Schöpfungen der modernen Kunst bekannt zu machen, durch die Angriffe eines reaktionären, kleinstädtisch gesinnten Teils der Dresdener Presse nicht haben irre machen lassen.

In den *Lichtenberg'schen* Ausstellungsräumen hatten wir zunächst Gelegenheit, die Ausstellung der „Mer“ kennen zu lernen. Sie hat uns leider ziemlich enttäuscht, da sie in keiner Hinsicht etwas Hervorragendes bot, so dass wir uns in diesem Falle dem Urteile Ihres Berliner Berichterstatters in allen wesentlichen Stücken anschließen möchten. Um so vorteilhafter nahm sich die von der „Gesellschaft deutscher Aquarellisten“ veranstaltete kleine Ausstellung aus, in der sich eine Reihe reifer und tüchtiger Arbeiten befanden, so vor allem diejenigen *Ludwig Dittmann's*, dessen vielseitiges Talent in einer Dorfallee, durch deren Baumkronen das Licht einfällt, am besten zur Geltung kam. Eine bedeutende Leistung war auch das Knabenbildnis *Karl Bantzer's*, des einzigen Dresdener Künstlers, der der Gesellschaft angehört, da *Max Fritz* schon seit längerer Zeit von Dresden nach München übersiedelt ist. Dass *Fritz* dort Fortschritte gemacht hätte, lässt sich nach seinen in Dresden ausgestellt gewesenen Aquarellen nicht behaupten. Er brachte unter anderem eine in einem ziemlich großen Format gehaltene „Familienscene aus Oberbayern“, bei der alles

Detaill auf das sorgfältigste durchgeführt, die Gesamtwirkung aber über dem Bestreben, auch das Kleine und Kleinste nicht zu vernachlässigen, verloren gegangen war.

Gleichzeitig mit der Ausstellung der Aquarellisten hatte eine uns bisher unbekannt Dame, *Susanne von Nathusius* in Paris, eine Reihe Studienköpfe, Bildnisse und Frauenakte aufhängen lassen, die sich mehr oder weniger phantastisch ausnahmen und technisch so wenig befriedigten, dass man über den Eindruck des Dilettantischen nicht hinaus kam und die Frage aufwarf, ob dergleichen unbedeutende Schöpfungen nicht besser von dem Unternehmen auszuschließen seien. Indessen hatte die Leitung des Salons dafür gesorgt, dass eine derartige Missstimmung nicht lange vorhalten konnte, indem sie uns die Bekanntschaft des unter dem Titel: „Per aspera ad astra“ veröffentlichten Kindertrioses von *Karl Wilhelm Diefenbach* vermittelte. Mit diesem Werk hat sich Diefenbach, der bisher mehr durch seine sonderbaren Lebensgewohnheiten, seine Tracht und seinen Konflikt mit der Münchener Polizei, als durch seine Gemälde von sich reden gemacht hat, mit einem Schlage eine Stellung unter den besten Künstlern unserer Zeit errungen. Denn mag er auch mit dieser Schöpfung wieder seine eigentümliche Lebensanschauung zum Ausdruck bringen und ein Loblied auf den Vegetarianismus anstimmen wollen, mag auch der begleitende Text als überschwänglich oder stellenweise sogar als dunkel erscheinen, so ist doch der Schönheitssinn, der aus diesen unbedeckten, bald singenden, bald tanzenden und in allen erdenklichen turnerischen Künsten auf das amutigste sich ergehenden größeren und kleineren Kindergestalten zu uns spricht, so bedeutend, ja man kann sagen, gegenwärtig so einzig, dass man immer wieder gern die Betrachtung dieser Komposition aufnimmt. Es ist ganz erstaunlich, mit welchem keuschen Liebreiz diese zahlreichen Kinderfiguren ausgestattet sind. Wie die Schattenbilder *Konecha's* sind diese Zeichnungen ganz in schwarz gehalten, vielleicht sogar teilweise ursprünglich mit der Schere aus schwarzem Papier herangeschnitten. Trotzdem wirken sie nicht einförmig, sondern überraschen durch die Mannigfaltigkeit der Stellungen und den Reichtum an Bewegungen, wie ihn nur ein Künstler schaffen kann, der sich das Studium des nackten jugendlichen Körpers zur Lebensaufgabe gemacht hat. Mit gleichem Geschick sind die in den Zug aufgenommenen Tiere behandelt. Sie verkehren auf das fraulichste mit den Menschen, die den Fleischgenuss nicht kennen.

als Geschöpfe, die ihnen „im Wesen gleich, nur verschieden im Grade der Entwicklung“ sind. Wie Diefenbach selbst erzählt, hat ihm bei der Ausführung des Werkes sein Schüler *Filus* (*Hugo Höpner*) wesentliche Dienste geleistet, da er selbst krank darniederlag. Offenbar hat sich *Filus* auf das genaueste mit der Formensprache und der Gedankenwelt seines Meisters bekannt gemacht; verraten doch die zahlreichen, bald darauf an glücklicher Stelle ausgestellten Zeichnungen des Künstlers einen ganz ähnlichen Schönheitssinn und namentlich dieselbe Keuschheit der Empfindung, die uns in dem Werke Diefenbach's¹⁾ entgegentrat.

Ebenso lohnend als ein Gang zu Lichtenberg war aber in der letzten Zeit auch der Besuch des *Ernst Arnolt'schen* Kunstsalons, der gegenwärtig eine weit günstigere Beleuchtung aufweist, als zur Zeit seiner Eröffnung. Die Fenster sind nämlich mit Rahmen versehen worden, die mit dünnem, das Licht durchlassenden, alle grellen Reflexe aber dämpfenden Seidenpapier überspannt sind. In diesen so nach Möglichkeit verbesserten Räumen wurde uns zuerst eine *Adolf Menzel-Ausstellung* vorgeführt, die außer einer kleinen Anzahl schon lange bekannter, nur für Dresden neuer Ölbilder und Aquarelle, namentlich eine stattliche Reihe noch nie öffentlich ausgestellter Handzeichnungen des Meisters enthielt. Sie waren zum größten Teil nach architektonischen Motiven aus der Glanzzeit der Dresdener Kunst im 17. und 18. Jahrhundert angefertigt, behandelten also malerische Partien vom Zwinger, vom Palais am Taschenberg, von der katholischen Kirche u. s. w. und verrieten auf neue die einzig dastehende Fähigkeit Menzel's, die Reize des Barocks und Rokokos mit wenigen, kühl hingeworfenen Strichen in einer Skizze festzuhalten. Außerdem führte die Kunsthandlung in ihrem Ausstellungssaal über ihrem Hauptgeschäft in der Schlossstraße eine Sammlung von zum Teil selten gewordenen Originalradirungen, Lithographien und sonstigen Reproduktionen nach den Werken Menzel's vor, die das Bild von der umfassenden Thätigkeit des Künstlers erweitern.

(Schluss folgt.)

H. A. LIER.

BÜCHERSCHAU.

Das Werk des Edvard Munch, herausgegeben von *Stanisław Przybyszewski*. Berlin, S. Fischer, 1904. 8°.

Wer sich über das Wesen und die Entwicklung eines der Extremen unter den „Modernen“, des vielgescholtenen und vielgepriesenen Norwegers *Edvard Munch*, authentische

Aufklärung verschaffen will, der studire diese kürzlich erschienene Broschüre, in welcher vier seiner Anhänger über den Maler veröffentlichten Kritiken vereinigt haben, um so eine von verschiedenen Seiten beleuchtete Charakteristik desselben zu bieten. Abbildungen seiner Gemälde — wie man sie nach dem Titel der Schrift erwarten könnte — sind freilich nicht beigefügt. Aber einzelne der Autoren geben von den Hauptbildern Munch's so drastische Beschreibungen, dass auch derjenige Leser, der nie ein Bild von dem seltsamen Maler gesehen haben sollte, sich an der Hand der Schrift eine Vorstellung von dessen eigentümlicher Auffassungs- und Darstellungsweise zu bilden im Stande ist. Am wenigsten dürfte dies auf Grund der begeisterten Abhandlung von *Meyer-Grippe* der Fall sein, die mehr ein Hymnus als eine Kritik ist. Am besten geschieht es durch die klar und ruhig gehaltene Darlegung von *Willy Pastor*. Der Beitrag von *Franz Serenus* enthält sogar manche nicht unbeträchtliche Einschränkungen. In den von dem Herausgeber beigezeichneten Teilen erhalten wir u. a. mehrere nicht unwillkommene biographische Daten über den Künstler. Danach entstammt *Edvard Munch* einer sehr alten norwegischen Familie, aus welcher eine Anzahl der bedeutendsten Männer Norwegens hervorgegangen sind. Er ist am 12. Dezember 1863 in Løten, Provinz Hedemarken, geboren und in Christiania erzogen, studirte kurze Zeit in Paris und siedelte vor einigen Jahren nach Berlin über. L.

NEUE KUNSTBLÄTTER.

Von der Photographischen Kunstanstalt *Ad. Braun & Co.* in *Dornach i. E.* gelangt zur Zeit ein neues Galeriewerk zur Ausgabe. Es enthält die Gemälde des Museums in *Antwerpen* mit historischem Überblick und beschreibendem Text von *Génaud*, Archivar der Stadt Antwerpen. Dasselbe umfasst 131 Blatt Photographieen, davon 106 in großem Format (Plattengröße 40×50) und 25 Blatt im Mittelformat (Plattengröße 24×30); erstere kosten 12 M., letztere 6 M.; das Werk erscheint in 4 Mappen, von denen alle 3 Monate eine zur Ausgabe gelangt, sodass die Sammlung binnen Jahresfrist vollständig ist.

NEKROLOGE.

* *Der spanische Geschichts- und Bibliograph *Fred. deza de Mendoza*, Direktor der Gemäldergalerie in Madrid, ist daselbst am 10. Juni im Alter von 79 Jahren gestorben.*

*Der belgische Tiermaler *Charles Tschopping*, dessen Spezialität die Darstellung des Pferdes war, ist am 13. Juni in Brüssel im Alter von 79 Jahren gestorben.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Die Direction der Berliner Nationalgalerie* hat eine Ausstellung von *Holzschnitten nordamerikanischer Künstler* in Probeabdrucken veranstaltet, in der über dreißig Namen mit etwa 300 Blättern vertreten sind. Sie ist besonders für diejenigen deutschen Xylographen und Kunstfreunde lehrreich, die keine Gelegenheit haben, die in den Vereinigten Staaten von Nordamerika erscheinenden illustrierten Wochen- und Monatschriften einzusehen, unter denen die Unternehmungen der *Finlay Harper* und *Scribner* die künstlerisch hervorragendsten und bei dem fein entwickelten Kunstsinne der begüterten Klassen in Nordamerika auch die verbreitetsten sind. Seit 1870 sind auch uns Sammlungen solcher Holzschnitte mehrfach vorgeführt worden, damals in München, zuletzt auf

1) Das Werk „*Per aspera ad astra*“ ist von V. A. Heck in Wien zu beziehen und kostet 24 M.

der Berliner internationalen Kunstausstellung von 1891, wo die Mehrzahl der Künstler vertreten war, deren Arbeiten jetzt in der Nationalgalerie zu sehen sind. Die Amerikaner haben seitdem einen gewissen Einfluss auf unsere deutschen Xylographen geübt — wir erinnern nur an die besten Arbeiten von W. Hecht, Klüchik und dem verstorbenen Kaebergh, — aber auf die Damer lässt sich bei uns eine Konkurrenz mit den amerikanischen Holzschnitten nicht durchführen, obwohl wenigstens einige künstlerische Klaffe dazu vorhanden wären, weil die Verleger von illustrierten und Kunstzeitschriften nicht von der Gunst des Publikums so unterstützt werden, wie in Nordamerika, und demgemäß nicht die Unterhaltungskosten für Xylographen zahlen können, die aus jedem Blatte ein fein nachempfundenes und mit innigem Verständnis durchgeführtes Kunstwerk machen und, nicht zufrieden damit, auch als selbständige, von jeder Vorlage unabhängige Künstler auftreten, indem sie eigene Zeichnungen und Studien nach der Natur machen und danach „Originalholzschnitte“ anfertigen, wie man auf dem alten Kontinent „Originalradirungen“ nach der Natur macht. Einige dieser Künstler mit dem Holzstichel behaupten sogar nach echter Yankee-Art, dass sie ihre Originalschnitte direkt vor der Natur auf der Platte vollenden, und immer in engem Zusammenhang mit ihrem Vorbilde oder mit dem einmal erstarrten Stimmungsmoment zu bleiben. Über die Entwicklung des nordamerikanischen Holzschnittes in den letzten beiden Jahrzehnten sind die Leser dieser Zeitschrift mehrere Male durch R. Koehler in Boston unterrichtet worden, der auch in der „Geschichte der vervielfältigenden Kunst der Gegenwart“ das Kapitel über die nordamerikanische Holzschnittekunst bearbeitet hat. Wir begnügen uns also nur mit der Wiederholung, dass die nordamerikanische Holzschnittekunst, die Tuschschnitt und Facsimileschnitt verbindet, sich von der ursprünglichen, aus dem Material entwickelten Technik des Holzschnegers völlig losgesagt hat und mit allen Mitteln darauf hinarbeitet, Kupfer- und Stahlstich, Radirung, Schabkunst- und Crayonmanier, Feder-, Bleistift-, Kreide- und Tuschzeichnung fänschend nachzuahmen. Die Wirkung ist immer interessant; aber man begreift den enormen Aufwand von Zeit und Geld nicht recht, weil dieselbe Wirkung auch mit den Mitteln des Grabstichels und der Radirnadel, des Ätzwassers, der Helio- und Photogravüre erreicht werden kann. Einige Künstler haben mit einem enormen Aufwand von Stichelarbeit sogar verschwommene, graue Nebelgespenste erzielt, die an die schmutzigsten Autotypen der französischen und deutschen Aufstellungskataloge erinnern. Ein Teil der nordamerikanischen Xylographen, die gegenwärtig besonders thätig sind, ist deutscher Herkunft. Der verstorbene Jüngling, der Bahnbrecher der neueren Manier, war ein Deutscher, und Deutsche scheinen auch Ernst Heinemann, G. Meinhäuser, Oscar Grosch, R. G. Tietze, G. Krüll u. C. Schwarzbirger zu sein. Aber sie haben, wie nicht bloß aus ihren Reproduktionen, sondern auch aus ihren „Originalholzschnitten“ hervorgeht, nicht mehr die geistige Fähhung mit deutscher Kunst und Art. Wie ihre englandamerikanischen Kunstgenossen, von denen in der Ausstellung der Nationalgalerie John W. Evans, Frank French, Robert C. Collins, F. A. Pyatt, Caroline A. Powell, F. S. King, W. B. Closson, W. P. Cleaves, John und Samuel Davis und Victor Bernstrom gut vertreten sind, suchen sie, in Einklang mit dem Geschmack der reichen nordamerikanischen Kunstnütze, nicht nur die Vorbilder für ihre Reproduktionen, sondern auch den Ton, der für ihre „Originalholzschnitte“ die klingende Musik macht, in Paris, in dem schwärmerigen Stimmungsbilde von J. F. Millet, Daubigny und

Genossen, in der Graunmalerei von Puvis de Chavannes, in dem Mystizismus und gelegentlich auch in der Kunst Altenglands, soweit sie präraffaelitisch, mystisch oder symbolistisch ist.

55. In diesjährigen *Pariser Salon* ist zum erstenmal der Fall vorgekommen, dass weder für ein Werk der Malerei, noch für ein Werk der Plastik die Ehrenmedaille zuerkannt worden ist. In der Architekturabteilung hat *Chédanne*, in der Abteilung der graphischen Künste *Gustave Lory* die Ehrenmedaille erhalten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

1. Der *Kunsthistorische Kongress* wird in diesem Jahre in Köln vom 30. September bis 3. Oktober abgehalten werden. Die offiziellen Einladungen dazu stehen in nächster Zeit bevor. Für den Kongress giebt sich diesmal auch in den Kreisen der norddeutschen Fachgenossen ein lebhaftes Interesse kund.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

2. Die *französischen Ausgrabungen in Delphi* haben von neuem wichtige Funde gebofert. Es sind wieder sechs Metopen vom Schatzhaus der Athener und Bruchstücke von Metopen vom Schatzhaus der Siphnier zu Tage gekommen, ferner Friese mit Darstellungen einer Gigantomachie, die sich an früher gefundene Stücke anschließen und zu einem Monument gehören, das Gelon aus Anlass der Schlacht bei Himera geweiht hatte. Auch Fragmente eines neuen Hymnus sind gefunden worden. Die letzten Arbeiten sind auf die Freilegung der Substruktionen des großen Apollontempels gerichtet gewesen. Jetzt hofft Herr Homolle, der Leiter der Ausgrabungen, das Schatzhaus der Korinther zu finden.

VERMISCHTES.

— tt. *Karlsruhe*. In der von der großherzoglichen Bauwerkesehle veranstalteten öffentlichen Ausstellung der Arbeiten ihrer Schüler und der zukünftigen Gewerbelehrer war von letzteren eine unter Leitung von Professor *Ernst Hübner* in vielen Blättern Zeichnungen nach Mailen aufgetragene Aufnahme der Sankt Kilians-Kapelle in Wertheim am Main für den Freund vaterländischer Baudenkmale von hohem Interesse. Laut einer am Bauwerke befindlichen und von Archivdirektor *Frau: Mann* im zweiten Bande des 1827 erschienenen Bädischen Archives mitgeteilten Inschrift war dies Wertheimer kleine Gotteshaus vom Jahre 1422 ab als Beinhauskapelle errichtet worden. Wie die Sankt Michaeliskapelle zu Kiedrich im Rheingau, so ist auch in Wertheim die dem heiligen Kilian geweihte eine Doppelkapelle, der untere Raum war das Gruftgeschoss, diente als Begräbnisstätte und Beinhaus, der hochragende obere Raum war dem eigentlichen Gottesdienste bestimmt. Die Vorkapelle hat die Form einer dreischiffigen Hallenkirche; sechs Sandsteinfreistützen tragen die auf hochgelegierten Steinrippen hergestellten Netzgewölbe; eine auf zwei Säulen und drei Bogen konstruirte offene Vorhalle bildet den malerischen Zugang zum Portale. Von dem ehemals reichgegliederten Portale der oberen Kapelle sind leider nur geringe Reste erhalten; es ist ein einschiffiger Raum mit zwei oblongen Jochen und einem mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes schließenden Sanktuarium. Die einfachen Kreuzgewölbe auf höhlprofilirten Hausteinrippen sind heute noch wohl erhalten. Leider ist aber das Stab- und Maßwerk der hochschlanken Spitzbogenfenster total zerstört, ebenso der ehemalige Fassaden-

giebel, welcher wohl ein ausgekragtes sechseckiges Glockenfürchen, ähnlich dem in Pforzheim bei der ehemaligen Heiliggeisthospitalskapelle heute noch existirenden, besessen haben dürfte. — Weist schon der Titelhellige Kilian auf den ehemaligen Sprengel des Fürstbischöf von Würzburg hin, so ergibt eine genaue Betrachtung der mit Fialen zierlich geschmückten äußeren Strebepfeiler, dass wir hier dieselben spätgotischen Bauformen vor uns haben, welche das gleichzeitig im 15. Jahrhundert entstandene Äußere der Würzburger Liefrauenkirche besitzt. Möchte eine baldige, durch Autographie erfolgende Herausgabe von den nun vorhandenen Zeichnungen der St. Kiliankapelle in Wertheim stattfinden und dadurch die denkbar beste Anregung geboten werden, um die erforderlichen Geldmittel für die Erhaltung und womöglich stilgenähe Wiederherstellung des kunstgeschichtlich so wertvollen Baudenkmals zu beschaffen.

Die *lebenden Maler Frankreichs* sind nach dem „Petit Journal“ eine stättliche Armee von 22 357 Personen, die nach der Schätzung desselben Blattes 15 Quadratkilometer Leinwand mit Farben bedecken. Das durchschnittliche „Werk“ eines Künstlers ist hier auf etwa 680 qm berechnet.

VOM KUNSTMARKT.

Die *Auktion der Sammlung Eastlake in London*. Nach dem Tode der Witwe des ersten Direktors der National Gallery, Sir Charles Eastlake, der unter Mündlers Leitung die damals noch im Entstehen begriffene Sammlung mit den hervorragendsten Werken der italienischen Schulen bereicherte, ist nun auch die sehr bedeutende Privatsammlung des erstern verstreut worden. Dieselbe bestand aus hervorragenden Werken zumest seltener Meister der italienischen Schulen des Quattrocento und des Cinquecento. Die National Gallery erwarb daraus ein interessantes, wenn auch nicht bedeutendes Tafelbild mit der Vertreibung der hl. Katharina in Halbfiguren mit der merkwürdigen Bezeichnung: „1504 Andreas condelle aqy discipulus iohannis bellini pinxit 25“. Die letztere Zahl giebt Waagen (II, 265) irrtümlich als 24 an, während Crowe & Cavalcaselle V, 296) da ein Monogram gesehen zu haben glauben. Ohne Zweifel bedeutet die Zahl, dass der Maler damals 25 Jahre alt war; es würde das also mit dem Geburtsjahr des Previtali stimmen, mit dem jener Maler wohl zutreffend identifizirt worden ist. Für dieselbe Sammlung wurde noch ein kleines ferraresisches Bildchen von miniaturartiger Ausführung mit der Anbetung der Hirten und einer Pieta mit Engeln erworben. Die Benennungen Ercole di Giulio Cesare Grandi und Francesco Cossa, welche dafür vorgeschlagen worden sind, scheinen mir beide verfehlt. Ersteres Bild wurde mit 240 Guineen, letzteres mit 470 G. bezahlt. Ein feines und schön erhaltenes Bild der Madonna mit dem Christkind und dem Johannesknaben, dem Botticelli zugeschrieben, aber offenbar von der Hand des Raffaellino, wie schon Crowe & Cavalcaselle angeben, erzielte 720 Guineen und soll ebenfalls für die National Gallery gekauft worden sein. Von den drei Tafelbildern unter Giovanni Bellini's Namen war die Madonna mit dem Christkind, vier Heiligen und einem Stifter stark durch Restauration verlorben und überdies nur ein Schulwerk. Die Bezeichnung „IOANNES BELLINUS“ scheint mir nicht mehr zu besagen, als dass das Bild aus dem Atelier des vielbeschäftigten Meisters hervorging. Es ist, meine ich, nicht glaubhaft, dass zu Bellini's Lebzeiten so viele Fälschungen unter seinem Namen in die Öffentlichkeit gekommen sein sollten, als derartige Bilder jetzt noch vorhanden sind. Morelli meinte, dass das erhöhte zweite „L“

der Inschrift nur bei eigenhändig ausgeführten Werken anzutreffen sei, aber gerade bei mehreren in England befindlichen Bellinis weist sich diese Regel als nicht stichhaltig. Während jenes Bild mit 510 G. bezahlt wurde, erzielte der tote Christus, eine mittelgroße Figur von schlechter Erhaltung, der Schule des Gio. Bellini zugeschrieben, wahrscheinlich von der Hand des Basaiti, nur 20 G. Die Madonna mit Heiligen in einer Landschaft, ein gleichgiltiges Atelierbild des Bonifazio Veneziano und eine Biäbe der hl. Katharina von Alexandrien, eine ziemlich rohe und steifalte Copie nach Fra Filippo Lippi, erzielten je 150 G.; und 150 G. wurden für das Porträt eines jungen venezianischen Mannes gezahlt, das zwar dem Paris Bordone zugeschrieben war, aber wohl nur eine geschickte Imitation aus dem Anfang unseres Jahrhunderts ist (erworben von Fairfax Murray). Folgende Bilder wurden für die bekannte, ausschließlich aus italienischen Bildern bestehende Galerie des Herrn L. Mond in London erworben: ein Altarwerk mit der Bezeichnung „OPVS GENTILIS VENETI EQVITIS“, die thronende Madonna darstellend, ein Tafelbild von außerordentlich malerischer Gesamtwirkung in der harmonischen Stimmung der reichen buntfarbigten Marmordekoration im venezianisch-byzantinischen Geschmack und der orientalischen Teppiche (550 G.). Von Giovanni Bellini eine bezeichnete Madonna mit dem Kinde, eine eigenhändige Arbeit, etwa dem letzten Jahrzehnt des Quattrocento angehörend, dem herrlichen Bilde der Morellischen Sammlung nahe verwandt in den Typen, aber nicht gut erhalten, im Hintergrund eine Felslandschaft (110 G.). Ferner von Cima da Conegliano zwei farbenprächtige Flügelbilder eines kleinen Altars mit dem hl. Markus und Sebastian von vortrefflicher Erhaltung (30 G.). Aus der Veronesischen Schule ein kleines wohl erhaltenes Madonnenbild aus der mittleren Periode des außerhalb Italiens ungemein selten anzutreffenden Giovanni Francesco Carotto (110 G.). Von Beltraffio ein nümliches Porträt im Profil, aus der Sammlung Frizzoni stammend (390 G.). Endlich ein Madonnenbild von Domenico Ghirlandajo, das mit 1170 Guineen bezahlt wurde und das gewiss die erste Stelle unter den Werken des Meisters in England einnimmt, ganz besonders auch wegen seiner vortrefflichen Erhaltung. J. J. ROFFER.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik. 1894. Nr. 12.

Symbolische Kunst und die Renaissance in Flandern. Von G. Fuchs.

Architektonische Rundschau. 1893/94. Heft 9.

Taf. 69. Wohnhaus Lessingstraße 35 in Berlin; erbaut von Reg.-Baumeister A. Messel dasselbst. — Taf. 70/71. Familienhäuser, Kolonial-Symplektologien; erbaut von Herr Braun und L. Lehmann, Architekten in München. — Taf. 72. Chateau de Martin West bei Cherbourg (Frankreich). — Taf. 73. Villa eines Weinbesitzers an der Mosel; entworfen von Baumeister H. Guth in Charlottenburg. — Taf. 74. Die Fontana del corpo di Guardia in Ragusa; aufgenommen von H. E. v. Berlepsch und F. Weysser, Architekten in München. — Taf. 75. Wohnhausfassade Weyingergasse 72 in Wien; entworfen und ausgeführt von Architekt J. Söwinski dasselbst. — Taf. 76. St. Marien-Ludwig-Festumam-Anstalt bei München; erbaut von Architekt E. Seidl dasselbst.

Die Graphischen Künste. 1894. Heft 2.

Die Ausstellung von Werken graphischer Kunst in Wien. Von R. Graul.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1894. Heft 2.

Johns Meyer. Von E. Bode. — Raffaellino del Garbo. Von H. Ulmann. — Rembrandt's Zeichnungen. Von W. v. Siedlitz. — Herr Professor Dehio und meine „Neuen Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika“. Von Dr. H. Graf. — „Gottlieb's“ Buchentwurf in Florenz. Von F. J. Schmidt.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1894. Heft 3.

Ein Sakrament des 11. Jahrhunderts aus Fulda. Von St. B. Eissel. — Gliedern der Marienkirche zu Bostock. Von W. Ertmann. — Frühgotische Trübe in Weingerde. Von Schützgen.

Inserate.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

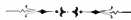
Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [1893]

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol

herausgegeben von **Franz Paukert**,

6 Bände mit 192 Grossfoliotafeln und erläuterndem Text. Preis M. 72. Jeder Band mit 32 Tafeln à 12 M.



Mit dem kürzlich erschienenen **sechsten Teil** ist das schöne Sammelwerk, durch das sich Paukert als ein Zeichner ersten Ranges bewiesen hat, abgeschlossen. Die Publikation zieht alle Teile des Mobiliars und der Dekoration in ihren Bereich und bringt so eine musterreiche Vorbildersammlung für das Studium der gotischen Innenausstattung. Der große Erfolg, den die bisherigen Teile gehabt haben, hat die Bedeutung des Werkes bestätigt.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von **Dr. L. Kaemmerer**.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen.
Preis 5 M.

Soeben erschienen:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Abbildungen im Text.
Elegant gebunden M. 10.—

Die Zeitschriftleser werden erfreut sein, die Reihe geistvoller Aufsätze, durch die sie W. v. Seidlitz im vorletzten Jahrgang unseres Blattes mit Rembrandt's Kunstweise vertraut machte, jetzt in geschlossener Form, textlich und illustrativ vermehrt vorliegen zu sehen.

Max Klinger, Pietà

(angekauft für die Kgl. Gemäldegalerie in Dresden).

Radirung von **A. Krüger**.

Folio. Drucke auf Chinapapier von der Schrift M. 3.—

Zu dem am 1. Oktober 1893 abgeschlossenen Jahrgang der „Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes“ hat die unterzeichnete Verlagshandlung neue geschmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen; die Vorderseite zeigt eine, den Heftumschlägen ähnliche, in Schwarz- und Golddruck ausgeführte Zeichnung.

Preis: $\left. \begin{array}{l} 1 \text{ Decke zur „Zeitschrift“ mit Kunstchronik} \\ 1 \text{ Decke zum „Kunstgewerbeblatt“ ohne Kunstchronik} \end{array} \right\} \text{ jede Decke M. 1.25.}$

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die Verlagsbuchhandlung: **E. A. Seemann** in Leipzig.

Inhalt: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend — Korrespondenz aus Dresden. Von H. A. Lier. — Das Werk des Edvard Munch. — Neue Publikation von Ad. Braun & Co. in Dornach i. E. — Mazzozzo † — Ausstellung von Holzschnitten nordamerikanischer Künstler in der Nationalgalerie in Berlin; Ehrenmedaillen des diesjährigen Pariser Salons. — Kunsthistorischer Kongress 1891 — Die tranzosischen Ausgrabungen in Delphi. — Aufnahme der Kilianskapelle in Wertheim; die Zahl der lebenden Maler Frankreichs. — Die Auktion der Sammlung Eastlake in London. — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893 94.

Nr. 30. 25. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leistet Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncen-Expeditoren von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

II.

Das starke Hervortreten der biblischen oder der religiösen Malerei im weitesten Sinne des Wortes ist nicht bloß für die diesjährige Berliner Ausstellung, sondern für alle Kunstausstellungen im letzten Dezennium unseres Jahrhunderts so charakteristisch, dass wir nach der kurzen Aufzählung im ersten Artikel noch etwas bei diesem Thema verweilen wollen, um so lieber, als wir über die anderen Hauptzweige der Malerei, die in unseren Tagen noch neue Blüten und Blätter treiben, über Bildnis- und Landschaftsmalerei nur wenig zu sagen haben. Es liegt uns fern, in diesem Zusammenhang ungewöhnlich zahlreicher Gemälde religiösen Inhalts ein Zeichen geistiger Vertiefung, ein Symptom eines neuen Aufschwungs der Kunst zu hohen Zielen zu sehen, etwa wie er in den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts zu erkennen war. In unserer Zeit wohnen echte Begeisterung, listige Spekulation, gedankenlose Nachäffung der Mode und ein nervöses Suchen nach Gegenständen koloristischer Experimente so eng beieinander, dass man es aufgeben muss, überall die psychologisch zutreffende Diagnose zu stellen. Man muss sich mit dem Gebotenen begnügen und darauf verzichten, überall die letzten Motive auszuspiüren. Einzelne Verbindungsstadien liegen freilich klar genug zu Tage. Sie ziehen sich einerseits von E. v. Gebhardt, andererseits von E. v. Uhde zu naiven und raffinierten Nachahmern hinüber, bei denen es wieder schwer wird, Raffinement

und Naivetät zu scheiden. Die Schule E. von Gebhardt's scheint, wenn man nach dem Bilde *Louis Feldmann's* „Jesus und die weinenden Frauen“ urteilen darf, zuerst in die Sackgasse geraten zu sein, die das Ende aller Nachahmung archäologischer Experimente ist. Es ist die Kreuztragung Christi in einer deutschen oder niederländischen Stadt am Anfang des 16. Jahrhunderts, halb Volksfest, halb Straßenaufzug mit allerlei Unfug, etwa in der Art, wie Lucas van Leyden dergleichen Vorgänge darzustellen liebte. Bei aller Achtung vor dem Studium und dem Fleiße des Künstlers wird man diese archäologische Grille nicht höher schätzen als das entgegengesetzte Extrem: „Der arme Lazarus und der reiche Mann“ von *Hermann Neubaus* in München, der in der von Uhde begonnenen Modernisierung der evangelischen Erzählungen, zugleich im Anschluss an die moderne Freilichtmalerei, immer weiter schreitet; im Vordergrund wird ein eben verschiedener Greis im ärmlichen Bettlerkleid unserer Tage von drei Engeln vom freien Felde aufgehoben und gen Himmel getragen, während im Mittelgrunde ein prunkvoller Leichenzug den reichen Mann mit allen Ehren der katholischen Kirche zu Grabe geleitet. In derselben Richtung bewegen sich „Jesus, die Kinder segnend“ von *Gebhard Engel* in München, der die Scene, wie Uhde in seiner Bergpredigt, in ein bayerisches oder schwäbisches Dorf verlegt hat, und „In seines Vaters Hause“ (der zwölfjährige Jesus im Tempel) von *Franz Müller-Münster* in Berlin, der im Gegensatz zu den rassfreundigen Menzel und Liebermann aus dem Christusknaben einen blondhaarigen, etwas bedächtigen, germani-

sehen Jüngling gemacht hat, der erst nachdenklich zuhört, bevor er sich in das hitzige Wortgefecht der Rabbis und Schriftgelehrten einmischt. Wenn diese Auslegung der Bibel so fortgeht, darf man sich auf die seltsamsten Sprünge der Phantasie und des Witzes gefasst machen, von denen freilich einige der wirksamsten schon der Franzose Jean Béraud vorweggenommen hat. Man wird dann leicht in die Verlegenheit geraten, die Naturalisten Max Klinger, Franz Stuck und v. Habermann, die sich wie ihre Gemütnungsgenossen wenigstens in den Äußerlichkeiten an die Überlieferung und in ihren Empfindungen an den heiligen Ernst der Motive halten, als Retter in der Not zu preisen, und man wird sogar dem Münchener *Paul Schol*, der eine nackte Nymphe an einem Bache im sommerlichen Abenddunkel mit demselben Zweck, Lichtreflexe auf schönen Menschenkörpern erglänzen und erzittern zu lassen, malt, wie den Totschlag Abels, den Namen eines poesievoll gestimmten Idealisten zuerkennen müssen.

Ein gewisses Gegengewicht gegen die Realisten mit altem und neuem Inhalt und die sich von ihnen abzweigenden Neu-Idealisten, die sich mit einem aus Tradition, Mystizismus und Willkür zusammengewebten Schleier umgeben, bildet eine dritte Gruppe, die trotz ihres jungen Ursprungs ein altes und doch interessantes Gesicht hat. Es sind die Eklektiker, die noch unbefangenen Aufnehmenden, die ihre Hochachtung vor den klassischen Meistern noch nicht unter den unfruchtbaren Rabulistereien des mizufriedenen, revolutionslustigen Kunstmolos verloren haben. Was sie in diesem Jahre in Berlin ausgestellt haben, sind ganz außergewöhnlich fleißige, von gründlichen Studien zeugende Arbeiten, die sich weit über die üblichen Reminiscenzen lebendigiger Italientahrer erheben. Das gilt in erster Linie von *Franz Zommermann's* „Abendmahl“, das trotz deutlicher Anlehnung an die Caraccisten sowohl in der Komposition als auch in der Charakteristik einzelner Figuren, namentlich des greisen, den Verräter gewissermaßen mit den Blicken durchbohenden Apostels, eine durchaus eigenartige, selbständige Auffassung zeigt. Neben dieser schlichten, ganz aus der Situation heraus empfundenen Schilderung erscheint die Darstellung desselben Vorgangs von dem Berliner *Eller Pissarro* gesucht und gekünstelt. Diesem koloristisch sehr gewandten Schilderer spanischer und orientalischer Landschaften und Architekturen, der sich in neuerer Zeit auch auf die Figurenmalerei gelegt hat, war das letzte Abendmahl Christi nur ein Vorwand, das Innere eines arabischen Hauses

mit seinen Insassen und ihre Gewohnheiten und Gebräuche bei einer Mahlzeit darzustellen, in Übereinstimmung mit jener Gruppe realistischer Maler, die da meinen, dass sich das Leben des semitischen Orients seit Christi Zeiten wenig oder gar nicht verändert und dass man nur nötig habe, Araber und Syrer von heute in ihrer Umgebung, in ihren Trachten und Lebensgewohnheiten zu schildern, um das für Christus und die evangelische Geschichte charakteristische Zeit- und Ortskolorit richtig zu treffen. Nach dem, was Franzosen, Russen und Polen nach dieser Richtung bereits geleistet haben, ist auch dieses Gebiet anscheinend völlig erschöpft. Postart hat wenigstens nicht viel mehr als seine Kenntnis orientalischer Häuser und orientalischer Sitten aufgeboten, um aus ein interessantes, von Rembrandt'schem Helldunkel erfülltes Interieur vorzuführen, auf dessen Estrich sich Jesus und seine Jünger zufällig zu einem Nachtmahl niedergelassen haben. Den idealen Standpunkt im Sinne eines geschmackvollen Eklektizismus vertreten dagegen die Kreuzigung Christi von dem Stuttgarter *L. Glöckle*, auf den neben den italienischen Klassikern und Akademikern auch van Dyck und Munkacsy einigen Einfluss geübt zu haben scheinen, eine Beweinung des Leichnams Christi vor der Grabeshöhle von dem Wiener *Hans Tschy*, der in der Komposition und in der Charakteristik den Spuren van Dyck's folgt, aber in dem erheblich heller gestimmten und farbigeren Kolorit doch wieder völlig modern ist, und eine ebenfalls an van Dyck erinnernde Pieta von *Gustav aus der Ohe* in Zehlendorf bei Berlin. Auch die Grablegung Christi von *August von Bröndis* ist ein Werk ernsten Strebens, das sogar in der mit der größten menschlichen Tragödie harmonierenden Stimmung der abendlichen Landschaft von tief ergreifender Wirkung ist. Wenn nur die Figuren nicht so nachlässig gezeichnet und so roh hingestrichen wären! Aber die Sucht, schnell zu einem Namen zu kommen oder doch in dem einen oder anderen Sinne von sich reden zu machen, lässt den jungen aufstrebenden Künstlern gar nicht mehr die Zeit, gute oder doch wenigstens eigenartige Gedanken zu sorgfältig durchgearbeiteten Kunstwerken ausreifen zu lassen. Davon hat unsere Ausstellung mehrere Beispiele aufzuweisen, von denen wir nur den die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt geleitenden Hermes von *A. F. Seligmann* in Wien und den ein paar Nixlein in seinem Netze fangenden Riesen Polyphem von *Max Pietschmann* in Dresden hervorheben wollen. Das ist um so bedauerlicher,

als dieses Gebiet der Malerei großen Stils immer mehr vernachlässigt wird, angeblich weil der Geschmack der privaten Käufer sich davon abgewendet hat und die öffentlichen Sammlungen mit solchen Bildern überfüllt sind. Es ist aber jedenfalls das verkehrteste Mittel, wenn man ein berechtigtes Widerstreben durch Schnellmalerei überwinden wollte.

Die Mode der reichen Kunstliebhaber, die jetzt ihre Salons mit modernen Bildern schmücken, weil der Kurs der alten Bilder für sicher gehende Leute stark gesunken ist, findet in diesem Jahre ihren Schwerpunkt in den impressionistischen oder, wenn man lieber will, poetisch hingestammelten Stimmungslandschaften der Engländer und Schotten, auf denen immer ein Stückchen vom aufgehenden Mond oder von der untergehenden Sonne ein Stückchen Baumschlag, den Zipfel eines stillen Tümpels oder den Rand eines Wiesenbaches so unbestimmt beleuchtet, dass der glückliche Besitzer so lange darüber raten kann, ob er eine Frühlings-, Sommer- oder Herbstlandschaft vor sich hat, bis ihn die nächste Mode dazu bringt, bei dem Kunsthändler, von dem er nur à condition kauft, das schottische oder englische Bild mit Verlust gegen ein anderes umzutauschen. Es scheint, dass man die Konjunktur für Berlin in diesem Jahre sehr richtig erkannt hat. Wohin man blickt, Engländer und Schotten, die ihre Scheu vor richtiger Zeichnung und gründlicher Durchbildung der Naturformen unter einem Mummenschanz von schummeriger Verschwommenheit und Melancholie verbergen, auf den auch nicht wenige Käufer, teils gläubige, teils raffinierte, in richtiger Berechnung der Fin-de-siècle-Stimmung angebissen haben. Dass es unter diesen Engländern und Schotten auch wirkliche Künstler gibt, die aus starker poetischer Empfindung schöpfen, sehen wir an den in großen Bildern glänzenden, in kleinen Naturausschnitten immer interessanten *A. K. Brown* und an *James Paterson*. Aber an die Rockschöbe dieser Künstler heften sich viele Dilettanten, deren Ware für billiges Geld unter der Fabrikmarke „Schotte, Glasgow“ an Leute verkauft wird, die den wirklichen Künstlern schaden, indem sie für die Kunsthandwerker, die mit weniger zufrieden sind, Reklame machen.

In der deutschen Landschaftsmalerei sind die Erwerbsverhältnisse auch nicht viel besser. Aber die Arbeit ist doch durchweg solider. Viel mehr Studium und Ernst, viel weniger Mache auf den blanken Effekt. Wenn man so fortfährt, wie es seit einigen Jahren geschieht, uns immer wieder diese

ihre Phantasien auf die Leinwand tuptenden Dilettanten als große geniale Dichter im Stile Ossians und anderer eng- und schottländischer Barden zu preisen und als höchste Ideale hinzustellen, so wäre es am erspriesslichsten, wenn auch nicht sofort alle Akademien abzuschaffen, so doch wenigstens die Klassen für Landschaftsmalerei zu schließen, da nur noch die subjektive Empfindung und das scharfe Auge die allein maßgebenden Faktoren künstlerischer Entwicklung und kunsthändlerischen Fortkommens sind.

ADOLF ROSENBERG.

KORRESPONDENZ.

Aus Dresden, Juni 1894.

(Schluss.)

Die Menzel-Ausstellung wurde im April durch eine „*Schwarz-weiß-Ausstellung des Münchener Rauberrcins*“ abgelöst. Sie bot für Dresden ganz Neues, da die in ihr vertretenen Künstler, unter denen sich mehrere ungemein vielversprechende Talente befinden, bis jetzt außerhalb Münchens höchstens den Fachmännern bekannt geworden sein dürften und ihre Ausstellung auch in München noch ohne Vorgängerin war. Der Verein besteht aus nahezu 10 Künstlern, die, so verschiedentlich auch die einzelnen Mitglieder auftreten, alle das Bestreben verraten, die von der Technik der Radirung gebotenen Mittel nach Kräften auszunützen, um ihren Blättern einen möglichst farbigen Eindruck zu verleihen. In dieser Hinsicht leistet *F. Böhle* entschieden das meiste. Von ihm rührte eine ganze Reihe großer Blätter her, in denen wir, wenn auch keine Nachahmung, so doch eine bewusste Anlehnung an die Art *Dürer's* bemerken konnten. Das gilt vor allem von seinen Ritterfiguren, einem Ritter im Sattel, einem betenden Ritter und einem Ritter, der seinen Helm dazu benützt, um aus einem Quell Wasser zu schöpfen. Diese Blätter erinnern sofort an *Dürer's* bekanntes Blatt: „Ritter, Tod und Teufel“, nur dass das von Böhle gewählte Format größer und die Ausführung kräftiger oder derber als bei *Dürer* ist. Ein weiteres Blatt führt uns einen Sanhirten vor, der seinen Pflugebefohlenen auf der Flöte etwas vorbläst. Es ist humoristisch aufgelöst und verrät in der Zeichnung des nackten Hirten tüchtige anatomische Kenntnisse, die sogar vor dem kritischen Blick des Herrn Professors *Fritsch* Stich halten dürften. Das bedeutendste Stück aber dieser Sammlung dürfte das Blatt mit den pflügenden Rindern sein, weil bei ihm die malerische Wirkung und die Natürlichkeit der Darstellung einen ähnlichen

Höhepunkt erreicht hat, wie er aus den reifsten Werken der großen neueren englischen Radierer bekannt geworden ist. Unter den übrigen Blättern der Ausstellungen haben uns namentlich die Originalradirungen *C. Th. Meyer's* Basel nach landschaftlichen Motiven vom Bodensee gefallen, der von Jahr zu Jahr auf diesem Gebiete neue und immer vollkommene Früchte mit heimbringt. Neben Meyer ragt *H. E. von Borchsch* hervor, dessen malerische Ansichten aus Italien nicht minder interessiren, als seine Wiedergabe der *Lenbach'schen* Villa in München. Bei dem Bestreben unserer Zeit, auch in der bildenden Kunst die Phantasie in ihre Rechte wieder einzusetzen, kann es nicht Wunder nehmen, dass wir unter den Mitgliedern des Vereins außer den Realisten auch einigen zu phantastischen Schöpfungen hinneigenden Künstlern begegnen. Unter ihnen ist *Max Dasio*, der sich auch in der Lithographie versucht hat, am bekanntesten geworden, doch vermögen wir seinem „Eros, Absieger im Kampf“ betitelten Cyklus keinen Geschmack abzugewinnen, da wir es hier bei aller Bravour der Machie bisher nur mit tastenden Versuchen und einem nicht ganz berechtigten Streben nach Originalität um jeden Preis zu thun haben. Nur wirklich hervorragende Künstler, wie *Büchlin* oder *Klinger*, dürfen es wagen, die Formen und Vorgänge der Wirklichkeit zu verlassen und sich dem Spiele ihrer Einbildungskraft anzuvertrauen. Geringer veranlagte Künstler aber thun gut, sich an das Leben und die sichtbare Natur zu halten, sonst laufen sie Gefahr, unverständlich, wenn nicht gar lächerlich zu werden.

Diese Betrachtung drängte sich uns mit erneuter Stärke auf, als wir, gleichfalls in der Arnoldschen Ausstellung, eine Anzahl Märchenbilder des norwegischen Malers *Gerhardt Munthe* erblickten. Der Künstler, der sich bisher unter den norwegischen Landschaftsmalern neuerer Zeit eine geachtete Stellung erworben hat, ist auf den sonderbaren Einfall geraten, durch diese „Märchenstimmungen“, wie er seine Versuche nennt, „die Phantasiezeit, die nach seiner Ansicht zwischen der Edda und den Volksmärchen liegen soll, also die Zeit, in der die Baladen und die Legenden herrschen“, durch Werke der bildenden Kunst auszufüllen. Um diesen Zweck zu erreichen, vermied er absichtlich jede naturalistische Darstellung und suchte sich dagegen „eine Art von romantischen Stil, sowie gewisse grelle Farbenegensätze“ aus, die, wiederum nach seiner Ansicht, für die ältesten Vorstellungsweisen in Norwegen charakteristisch waren und die daher die Phantasie

von vornherein in das Altertum leiten sollen. Wir gestehen, dass wir diese schriftlichen Erläuterungen des Malers ebenso unverständlich finden, wie die mehr als kindlichen Bilder selbst, deren an und für sich schon seltsam genug erscheinende Titel, wie z. B. „Die drei Böcke“, „Blut-puren“, „Drei Prinzen-sinner“, „Schwarze Äpfel“ u. s. w. trotzdem der Phantasie einen unbegrenzten Spielraum frei lassen. Es kann ja sein, dass, wie Munthe versichert, diese Bilder bereits im vorigen Jahre im Pariser Marsfeldsalon Aufsehen erregt und dass einzelne Stücke davon in den Galerien zu Christiania, Stockholm und Gothenburg Aufnahme gefunden haben. Aufsehen werden sie vermutlich in Deutschland auch erregen, aber dass sie bei uns jemand verstehen oder gar Gefallen an ihnen finden sollte, müchten wir vorerst noch ernstlich bezweifeln.

Glücklicherweise sind Munthe's „Märchenstimmungen“ nicht allein nach Dresden gelangt, sonst würde man sich hier, wo die norwegische Kunst noch wenig bekannt ist, leicht einen ganz falschen Begriff von ihr machen. Vielmehr ist es dem äußerst rührigen Leiter der Arnoldschen Kunsthandlung gelungen, eine ziemlich umfangreiche Sammlung von Arbeiten norwegischer Maler zusammenzubringen, die überhaupt zum erstenmal in Deutschland öffentlich gezeigt wird und erst später in München zur Ausstellung gelangen soll. Da die Leser der „Kunstchronik“ die Eigenart der modernen norwegischen Malerei aus früheren Berichten bereits kennen, genügt der Hinweis darauf, dass die gegenwärtige Sammlung kaum weniger bedeutend ist, als die, die im Jahre 1891 auf der Münchener Jahresausstellung zu sehen war. Die Meister, die damals in München vertreten waren, begegnen uns zum Theil auch hier wieder, und zwar mit Werken, die hinter ihren früheren Bildern nicht zurückbleiben. Diesmal steht *Erik Worenskiöld*, der Schöpfer des trefflichen „Baneribegrüßnisses“, das schon 1886 in Berlin Aufsehen erregte, entschieden obenan. Wir lernen ihn in drei Werken als Porträtmaler kennen und glauben nach diesen Proben gern der Versicherung *Muther's*, dass Worenskiöld's Bildnisse in ihrer selblichten Einfachheit zu den besten Leistungen der norwegischen Kunst gehören. Am meisten interessirt uns, weil wir den Dargestellten aus seinen Schöpfungen kennen, das Porträt des Komponisten *Edvard Grieg*, doch sind die des Malers *Fr. Collet* und der Malerin *Fräulein Kitty Kihland* gleichfalls so frisch und lebendig und dabei so plastisch und lebhaft in der Farbe gehalten, dass wir auch ohne die Originale oder ihre

Werke näher zu kennen, von ihnen mächtig angezogen werden. Weniger kräftig, aber gemütvoller und sorgfältiger durchgeführt erscheinen die Bilder *Eilij Petersen's*, eines Künstlers, der sich in den verschiedensten Sätteln zu bewegen weiss, der sich aber neuerdings namentlich als Landschaftler einen Namen gemacht hat. Er hat vier Bilder ausgestellt, von denen jedes in seiner Art unsere Aufmerksamkeit verdient. Uns hat das „Straudvogel“ genannte Bild, auf dem wir einen in seiner Kleidung ziemlich heruntergekommenen Alten nach der See nach Beute auslugen sehen, am besten gefallen, weil der von dem Künstler gewählte warme, graue Ton der Wirklichkeit ungemein nahe kommt und wir förmlich die Seeluft beim Betrachten des Bildes einzuatmen glauben. An dem Bilde, das uns zwei Mädchen mit der „Schafschur“ beschäftigt zeigt, berührt uns gleichfalls der warme, violett abgetönte Abendhimmel besonders wohlthuend, während uns der „Sommerabend“ mit dem Mädchen, das einsam in der Nähe eines Gehölzes auf der Düne sitzt und ihre Blicke nach der stillen See schweifen lässt, zwar gleichfalls wahr, aber etwas nüchtern vorkommen will. *Otto Sindling*, der lange Zeit hindurch in München thätig war, seit einer Reihe von Jahren aber wieder in seiner Heimat lebt, ist wie Petersen ein überaus vielseitiges Talent. Diesmal lernen wir ihn nur als Landschaftler und Tiermaler kennen, dessen Stärke weniger in der Fähigkeit, das Charakteristische einer Gegend zu erfassen, als in der feinen Empfindung für den Ton und die Einheit der landschaftlichen Stimmung zu bestehen scheint. Wundervoll sattig ist *Christian Skovsrig's* das Grün der Wiesen an seiner Landschaft aus Telemarken gelungen, von dem sich das dunklere Grün des Waldes im Hintergrunde und das Braun der beiden Säterstuen im Mittelgrunde prächtig abhebt. Mit besonderer Vorliebe schildern die norwegischen Maler ihre heimatliche Landschaft im Winterkleide. Sie leisten durchweg in der Darstellung von Schnee und Eis Hervorragendes, wovon die Bilder *Frederick Collet's*, *Edvard Diriks's* und *Jørgen Sæviason's* vortreffliche Beispiele abgeben. Der derbe Naturalismus aber, der als ein charakteristisches Merkmal der heutigen norwegischen Maler angesehen werden muss und der z. B. an dem Lootsenbild *Christiau Krohly's* in der Dresdener Galerie so sehr in die Augen fällt, kommt in dem „Frühstück“ betitelten großen Figurenbild *Gustav Wentz's* am meisten zur Geltung. Trotzdem wird man auch dieses Bild nicht verwerfen wollen, da es das Leben der kleinen Leute vortrefflich veranschau-

licht und da die Schwierigkeit der doppelten Beleuchtung durch die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne und durch die noch brennende Lampe spielend gelöst ist.

Überhaupt ist der Gesamteindruck, den man aus dieser Ausstellung mit fortnimmt, durchaus günstig, da die Summe des hier aufgewendeten Fleißes, der Ernst der künstlerischen Bestrebungen, der große Respekt vor der schlechten Wahrheit, der allen diesen Arbeiten eigen ist, uns Hochachtung abnötigt. Jedenfalls ist die norwegische Ausstellung die gelungenste, die die Ernst Arnoldsche Kunsthandlung bisher in ihren neuen Räumen veranstaltet hat, und wir wollen nur wünschen, dass solchen Bemühungen und Opfern der Erfolg in Gestalt einer gesteigerten Anteilnahme des kunstsinnigen Publikums Dresdens nicht fehlen möge.

H. A. LIER.

BÜCHERSCHAU.

* Von *Wormann's* in der Kunstchronik erst vor kurzem angezeigten Buch: „Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ (Dresden, L. Ehlertmann) ist soeben die dritte, verbesserte Auflage erschienen und eine vierte in Vorbereitung. Der seltene Erfolg zeigt, dass dem Autor die Lösung der Aufgabe, die er sich gestellt, „zwischen älteren und jüngeren Kunstanschauungen eine Brücke zu schlagen“, in weiten Leserkreisen geclückt ist. Wir selbst bekennen, dass der Standpunkt, den der Verfasser für seinen Brückenschlag gewählt hat, im wesentlichen der unsrige ist. Wormann bezeichnet ihn wiederholt ganz bestimmt, am besten vielleicht mit folgenden Worten: „Wenn die Lehren der Kunstgeschichte ihre Schuldigkeit thun, so müssen sie uns in den Stand setzen, unbeeirrt durch den Lärm der Parteien bewährtem und gediegenem Alten unsere Huldigung darzubringen, Neuen und Ungewohnten, ohne zu erschrecken, in die Augen zu blicken und, soweit es menschlicher Erkenntnis möglich ist, im Jetzt das Künftige zu erschauen“. Die schlechte und verständige Art, mit welcher der Autor diese Grundanschauung den Meistern der Vergangenheit wie der Gegenwart gegenüber ohne Voreingenommenheit und Übertreibung zur Geltung bringt, erklärt den Beifall, den sein kleines Buch findet. Kunsthistoriker und Künstler können sich dessen in gleichem Maße freuen.

NEKROLOGE.

* *Der englische Bildhauer William Calder Marshall*, der Schöpfer zahlreicher Ideal-, Genrefiguren und Porträtstatuen und des Denkmals des Herzogs von Wellington in der Paulskirche zu London, ist daselbst am 17. Juni im Alter von 81 Jahren gestorben.

* *Der schottische Landschaftsmaler William Hart*, der seit 1831 in Nordamerika (Albany), seit 1853 in New York lebte, ist daselbst Mitte Juni im Alter von 72 Jahren gestorben.

* *Der Maler Hermann Schlosser*, der sich namentlich durch mythologische Gemälde bekannt gemacht hat (die aus dem Meere aufsteigende Aphrodite, Thetis von Pelus

überrascht, in der Kunsthalle zu Hamburg, Pandora vor Prometheus und Epimetheus, in der Berliner Nationalgalerie), wurde am 21. Juni in seinem Atelier in Rom, wo er seit dem Ende der sechziger Jahre ansässig war, erlähmt aufgefunden. Schlösser, der aus Elberfeld stammte und ein Schüler der Düsseldorfer Akademie gewesen war, stand im 62. Lebensjahre.

PREISVERTEILUNGEN.

Von der *Berliner Kunstakademie*. Das Ergelouis der für das laufende Jahr auf dem Gebiete der Bildhauerei und der Architektur ausgeschriebenen Wettbewerbe um den großen Staatspreis im Betrage von 3000 M. zu einer einjährigen Studienreise ist folgendes gewesen: der für Bildhauer bestimmte Preis ist dem Bildhauer *Frit: Klüsch* aus Frankfurt a. M., zur Zeit in Berlin wohnhaft, der für Architekten bestimmte dem Regierungsbaumeister *Karl Moritz* aus Berlin zuerkannt worden. Gleichzeitig wurde dem Bildhauer *Peter von Woellke* aus Schwawe, z. Z. in Berlin, dem Architekten Regierungsbaumeister *Bernhard Hertel* aus Kevelaer, Kreis Geldern, z. Z. in Münster i. W., und dem Architekten Regierungsbaumeister *Julius Wilhelm Boehle* aus Konitz in Westpreußen, z. Z. in Leipzig wohnhaft, für ihre zu den Bewerbungen eingereichten Arbeiten eine ehrenvolle Erwähnung zuerkannt. Den Preis der Paul Schultze-Stiftung hat der Bildhauer *P. v. Woellke* davongetragen, während der Bildhauer *Wilhelm Wautschneider* durch eine ehrenvolle Erwähnung ausgezeichnet wurde.

DENKMÄLER.

Denkmal für Giovanni Morelli. Eine Anzahl von Freunden und Verehrern des berühmten Kunstforschers haben sich verbunden, um Giovanni Morelli's Andenken durch eine Bronzebüste zu verewigen, welche in der Galerie der Brera zu Mailand ihre Aufstellung finden soll. Sie laden durch ein uns mitgeteiltes Zirkular auch die zahlreichen nicht italienischen Bewunderer des Verstorbenen ein, sich durch Spenden an dieser Widmung zu beteiligen. Ein geschickter Mailänder Bildhauer, Prof. *Loth. Pogliaghi*, ist mit der Ausführung der Büste betraut, und das bereits in der Arbeit vorgeschrittene Modell verspricht das beste Gelingen. Beiträge nimmt Herr *Dr. Gustav Frizzoni* in Mailand, Via Pontaccio 11, entgegen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Zur *akademischen Kunstausstellung in Venedig* sind über 2000 Kunstwerke angemeldet worden. Das Ministerium des Innern hat die Verleihung von drei goldenen und neun silbernen Staatsmedaillen in Aussicht genommen.

Die *Anordnung der Luisiatischen Galerie zu Wien* hat kürzlich für die Abteilungen der italienischen, spanischen und französischen Meister ihren Abschluss gefunden, und für diesen Teil der Sammlung ist sodann auch eine Neubearbeitung des offiziellen „Führers“ zur Ausgabe gelangt. Wir freuen uns, beiden Leistungen unseren vollen Beifall spenden zu können. Die durchgreifende Veränderung in der Aufstellung der Bilder bringt das Zusammengehörige in gebührender Zusammenhang, bietet von der Entwicklung der Schulen und Meister, soweit es der Galeriebestand ermöglicht, ein übersichtliches Bild und stellt alle Hauptwerke der Galerie in die ihnen entsprechende volle Beleuchtung. Bei

einigen derselben sind auch die geschmacklosen Rahmen mit den eckigen Vorsprüngen durch neue, sehr schöne und ansprechend variierte ersetzt. Der „Führer“ ist — abgesehen von seiner nicht systematischen, sondern räumlichen Anordnung — ein vollständiger kleiner Katalog nach dem von der modernen Kunstwissenschaft aufgestellten Muster. Er bietet kurze Beschreibungen der Bilder, die Monogramme, Wappen u. dergl., die Angabe des Maßgrundes und gibt an der Stelle, wo der Künstler zum erstmaligen vorkommt, auch alle wissenswerten Daten über das Leben und den Entwicklungsgang desselben. Bei der Bestimmung der Meister sind die Resultate der neueren Forschung aufs gewissenhafteste verwertet, und insbesondere die von *Mündler* und *Lermoloff* schon vor Jahren gemachten Vorschläge gebührend berücksichtigt. Auch die Benennung der Gegenstände wurde, wo ein glücklicher Fund dazu nötigte, entsprechend abgeändert. Wir dürfen daher mit Genugthuung konstatieren, dass der neue Geist, der sich durch die Berufung eines jungen Kunstgelehrten an die kaiserliche Galerie vor Jahr und Tag ankündigte, nun auch wirklich in die ganze Verwaltung derselben eingezogen ist, und somit von den weiteren Fortschritten der neuen Organisation in der Zukunft das Beste erhoffen. Nachdem die niederländischen und deutschen Meister ebenfalls ihre Neuordnung erfahren haben werden, werden wir auf die Resultate der umfassenden Arbeit im einzelnen zurückkommen.

Über die *Einerausstellung* des Herrn *Pudor* lässt sich ein Satiriker der Frankl. Zeitung so erbanlich und ergötzlich aus, dass wir uns nicht versagen können, diese treffliche Behandlung menschlicher Schrollen hier wiederzugeben: Um die Einerausstellung des deutschen Dichters, Denkers, Musikers, Bildhauers, Malers und Komikers Heinrich Pudor zu sehen, kletterte ich die Treppen des Viktoriahofs (Unter den Linden) hinauf; denn man muss sich über die bedeutendsten kulturmenschlichen Ereignisse auf dem Laufenden erhalten. Ich sah zahlreiche hübsche Rahmen, einfach gebeizt oder in Silberglanz strahlend, die an der Wand hingen und mehrfach von buntem Stoff umgeben waren. In einem derselben erblickte ich eine grüne, eine gelbe, eine rote Fläche. Es schien sich hier lediglich der Farbensinn Heinrich Pudors, in der ihm eigenen Schlichtheit, kundzutun, ohne dass offenbar der Gesamteindruck durch die besondere Darstellung eines Gegenstandes beeinträchtigt werden sollte. Allein der Katalog belehrte mich, dass eine „Vorstadtstimmung (brüssel)“ auf sinnige Weise zum Ausdruck gebracht worden war. Auf einem zweiten Bild sah ich einige Wolken, beziehungsweise Zigaretten dampfzüge. Nach dem subjektiven Empfinden unseres Künstlers — und er hat ein Recht, in seiner individuellen Auffassung der Gegenstände von der Menge abzuweichen — waren es Landschaftsstimmungen aus der Normandie (Quiberville). Die Landschaftsstimmung aus der Normandie (Quiberville) kehrt noch einmal in dem Bilde Nr. 8 wieder, welches ungeteilt Beobachter für eine Renabahn halten. Die nordfranzösischen Landstriche sind in jedem Falle zu den allerinteressantesten Gegenden des Kontinents zu zählen; der Strand von Dieppe beispielsweise hat ganz die Gestalt einer Figur aus einem anatomischen Lehrbuch; immerhin liegt die Möglichkeit vor, dass das betreffende Bild Pudors verkehrt aufgehängt ist. Auch Stillleben malt der begabte Mann, z. B. eine Prinz Pückler-Speise, die in der Mitte zerschnitten ist, — aber auch hier zeigt sich sein stark individuelles Empfinden, indem er sie „Traumbild“ nennt; er ist und bleibt in allem eine selbständige Natur. Unter den Bleistift- und Kohlezeichnungen ragen sechs „Skizzen aus einem Eisenbahn-

coupé" hervor, von denen eine stockstärkere, „Im Tunnel", vermöge ihres Gegenstandes das stärkste Interesse wachruft. Sonnenlichtstudien, Skizzen nach dem Leben, Porträtstudien, Aktstudien bilden den Rest; sie sind von tiefer Schlichtheit und offenbar eine Nachbildung der Zeichnungen „aus dem Schreibstift des kleinen Moritz", — ein interessanter Versuch, der aber an Wert einbüßt dadurch, dass Moritzens Begabung eine ursprünglichere zu sein scheint. In der dritten und letzten Abteilung, „Plastik", befindet sich ein Hausknecht, welcher die auffallende Bezeichnung „Mädchenbüste" führt; ferner eine Büste von Beethoven, und hier bricht der Humor Heinrich Pudors sieghaft durch; er hätte sie ja auch Caligula nennen können oder Walter Scott oder Hegelmaier oder Gerhart Hauptmann, denen sie ebenfalls nicht ähnlich sieht, — aber mit feinem Humor nannte er sie: Beethoven; der launige Mann zeigt, dass ein Künstler Kapricen haben kann. Dasselbe Prinzip ließ er bei einem kühnisartigen Riesenschädel walten, unter den er scherzenderweise den Namen Eleonora Duse setzte. Nach längerem Versenken in die angestellten Kunstwerke begriff ich den vollen Inhalt einer Bemerkung, die an der Spitze des Kataloges steht: „Die Werke sind im allgemeinen unverkäuflich." Oh, gewiss! . . . In diesem Katalog besteht übrigens der Tragödie zweiter Teil. Er birgt die Theorie des jungen Künstlers. Er ist sich „der Bedeutung der ersten Einführung neuer Prinzipien vollbewusst". Er tritt vor das Publikum hin „als Einer, als ich, als Heinrich Pudor". Er ist „weder Schriftsteller, noch Maler oder Bildhauer", was gewiss freudige Zustimmung allerseits findet wird, „sondern eben Heinrich Pudor". Er wiederholt: „Ein Fachmann, ein Berufsmensch, ein Kunstmalerei bin ich nicht; ich bin Heinrich Pudor". Und nochmals: „Ich bin weder Schriftsteller noch Komponist noch Maler u. s. w., sondern eben Heinrich Pudor." Infolgedessen hat man beim Verlassen der Ausstellung die unumstößliche Garantie, dass er Heinrich Pudor ist. Gegen äußere Einwände wappet er sich, „Jedenfalls", schreibt er, „sage ich voraus, dass ich eingeschüchtert werden kann nur dann, wenn ich fühle, dass ich mir unrein werde; das aber wird die Stärke meines Ichs verhehlen". Der Individualismus ist das Element, mit welchem der originale Mann alles bewältigt, und was er bildet, was er schafft, das dankt er dieser Himmelskraft. Hier ist der Individualismus auf eine schwächliche, winzige Seele gefallen, die so kahl ist wie ein neugeborener Sperling und die nicht bedeutungsvoller wird durch das andauernde Reklamekräzchen ihres Inhabers. Aus diesem Missverhältnis erwächst die ganze Komik, welche den Mann umhüllt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Gesellschaft für rationelles Matreerfahren. Da der letzte bayerische Landtag die geforderte Summe von 5000 M. nicht bewilligt hat, beabsichtigt die Gesellschaft, der unter anderen ein *Leubach*, ein *Pethakofer* u. s. w. angehören, ihre Thätigkeit ganz einzustellen. Es mag hier noch bemerkt werden, dass den Bestrebungen der Gesellschaft nicht nur seitens der bayerischen Regierung, sondern auch von auswärts die wärmsten Sympathien zu teil geworden waren. Wir würden die Auflösung der Gesellschaft, falls sich die Nachricht bestätigt, in hohem Grade bedauern.

S. Die Junitagung der *archäologischen Gesellschaft in Berlin* eröffnete Herr *Cartius* mit Vorlage der eingegangenen Schriften. Dann legte Herr *Trenckenberg* im Auftrage des Herrn *Wagner* in Weimar einen neuen Versuch, die Szenen des homerischen Achilleusschildes in einer Zeichnung wieder-

zugeben, mit einigen Erläuterungen der Gesellschaft zur Prüfung und Begutachtung vor. Herr *Kekulé* hielt diese Rekonstruktion der homerischen Beschreibung aus pädagogischen Gründen für unzuweckmäßig, da die als Vorlagen benutzten, alten Vasenbilder bei den Schülern schwerlich richtigem Verständnis begegnen würden. Darauf sprach Herr *O. Kren* im Anschluss an eine bei den deutschen Ausgrabungen gefundene 93 Zeilen lange Schrift über Artemis Leukophrys, die Göttin von Magnesia am Mäander. Die Helenisierung des altasiatischen Kybelekultus hat in Magnesia im Gegensatz zu Ephesos sehr früh stattgefunden, schon Anakreon besingt die Göttin von Leukophrys als eine griechische. Eine gleichfalls in Magnesia gefundene Inschrift aus der einzigen Kolonie von Magnesia, aus Antiochia am Mäander, lehrt einen Gott mit dem Beinamen Metaphreter kennen, den der Vortragende unter Hinweis auf den Beinamen Metageitnion auf Apollo deutete. Nachdem Herr *Cartius* auf die Wichtigkeit dieser Inschriften auch für die Kulte und Gebräuche der älteren Zeit hingewiesen hatte, nahm Herr *Kalkmann* das Wort zu einem Vortrage über Delphi, das er kürzlich besucht hat, und den Plan der dortigen Ausgrabungen, die gerade in letzter Zeit außerordentlich reiche Skulpturfunde ergeben haben. Darauf sprach Herr *Pudor* über ein delphisches Anthem zur Erinnerung an den Sieg Timoleons über die Karthager bei Krimesos und über die Datierung des delphischen Paa'n und der Apollenhymnen. Der Paa'n gehört in die Jahre 235—210, die Hymnen in die Zeit von 180—130 v. Chr.; sie waren in Kolonnen auf die Wand des Schatzhauses der Athener geschrieben. Zum Schluss besprach Herr *Hiller von Güterlingen* eine astronomische Inschrift von Lindos.

BEITRÄGE ZUR GRÜNDUNG DES KUNSTGESCHICHTLICHEN INSTITUTS IN FLORENZ.

Eingänge bis 28. Mai.

Se. Königl. Hoheit der Großherzog von Baden 2000 M. Herr Joseph Th. Schall, Berlin, 20 M. Herr Dr. Wm. Neumann, Bünaug, 2190 M. Summa 2041,90 M. Frühere Eingänge 10266,15 M. Gesamtsumma 12308,05 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1894. Heft 5.

Die Anfänge der klösterlichen Baukunst. Von V. Schultze — Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart — Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Von M. Bach.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 19.

Die Ausstellung der Münchener Sezession im Sommer 1894. I. Von G. Voss — 60. Jahresausstellung der National Academy of Design in New York. Von P. Hann — Die große Berliner Kunstausstellung 1894. II. Von Dr. Kellung.

I. Art. Nr. 722. 15. Juni 1894.

Les broderies du roi au XVIIIe siècle. Von A. Moureaux — L'exposition annuelle de l'Académie de France à Rome. Von H. Merzen — Salon de 1894. Fortsetz. Von P. Leroy — Chez Christie et à Fillet Drumont. Von G. Noël.

The Magazine of Art. I. Juli 1894. Nr. 165.

The Royal Academy 1893. II. Von H. Evans — Raphael's Cartoons criticised. Von J. Brett — Westminster Abbey and its monuments. Von H. P. Burke Downing — The New Gallery. Von Philipps Jackson — Sir Frederic Burton — Glimpses of artist-life. The artists' ghost — A Study in evolution II. Von M. H. Spielmann — The Grafton Galleries. Von F. G. Stephens.

Inserate.

Gegründet
1770.

Kunsthandlung und Kunstantiquariat
ARTARIA & Co.

Gegründet
1770.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

➡ **Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.** ➡
Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

➡ **Adressenangabe** behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-
Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten.
Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Skandinavisk Antiquariat i. Kopenhagen
offieren:

**1 v. Hefener-Ateneek. Trachten,
Kunstwerke und Gerätschaften etc.**

2. Auflage, 1879. 10 Halbbiederbände
für 800 M. (Ladenpreis 1200 M.)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegen-
ständen. Kataloge auf Wunsch gratis und franco durch **Rudolf Bangel** in
Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

Max Liebermann.
Eine biographische Studie von
Dr. L. Kaemmerer.
Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre,
1 Lichtdruckbild und zahlreichen
Textillustrationen.
Preis 5 M.

Max Klinger,
Pietà
(angekauft für die Kgl. Gemälde-
Galerie in Dresden).
Radirung von **A. Krüger.**
Folio. Drucke auf Chinapapier vor
der Schrift M. 3.—

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

Soeben erschienen:

Leben und Wirken ❁ ❁ ❁
❁ ❁ **des Antonio Beccadelli**
genannt Panormita
von **M. von WOLFF.**
Preis M. 2.—

Das Buch bildet die erste zusammenfassende, auf der Höhe
moderner Forschung stehende Darstellung der Lebensschick-
sale und Werke des interessanten Humanisten und füllt somit
eine Lücke in der Litteratur der Renaissance aus, was die
Fachkenner gern wahrnehmen werden.



Neue Kunstblätter aus dem Verlage von E. A. Seemann in Leipzig

in Abdrücken auf chines. Papier in Folio-Format.

Maler oder Bildhauer	Stecher	Gegenstand	Abdrucksgattung	Preis
Th. Alphons	Originalradirung	Haidemotiv (2 farbig)	vor d. Schrift	3 Mark
Donatello	A. Krüger	Giovanninobüste	2 ..
M. Klinger	A. Krüger	Pietà	3 ..
A. Krüger	Originalradirung	Am Strande von Gohren	2 ..
M. Liebermann	Heliogravüre	Gerhard Hauptmann	2 ..
Matirko-Olgay, V.	Originalradirung	Winter am See	2 ..
Meyer-Basel, C. Th.	Von oben (Preisradirung)	2 ..
J. Neumann	Hohe Polistik	2 ..
P. P. Rubens	R. Rautner	Helene Fourment	2 ..
Fr. Simm	Heliogravüre	Erwartung	2 ..
Staufer-Bern	Selbstporträt	2 ..
H. Ulbrich	Originalradirung	Rathaus zu Brieg	2 ..
F. Vöflmy	Cypressenallee (Preisradirung)	2 ..

Inhalt: Die Große Berliner Kunstaussstellung. II. Von A. Rosenberg. — Korrespondenz aus Dresden. Von H. A. Lier. (Schluss.)
 Woermann: Was aus die Kunstgeschichte lehrt — Marschall f. Hart f.; Schlosser f. — Großer Staatspreis der Berliner Kunst-
 akademie auf dem Gebiete der Bildhauerei und der Architektur. — Akademische Kunstaussstellung in Dresden; Neuordnung der
 kaiserlichen Galerie zu Wien; Einweisung des Herrn Padov. — Gesellschaft für rationelles Malverfahren; Archäologische
 Gesellschaft in Berlin — Beiträge zur Gründung des kunstgeschichtlichen Instituts in Florenz — Zeitschriften — Inserate

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 31. 19. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unversandt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. — Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annonces-Expeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Während der Sommermonate Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vier Wochen.

Kunsthistorischer Kongress in Köln 1894.

Der kunsthistorische Kongress in Nürnberg hat in seiner Sitzung vom 27. September 1893 den einstimmigen Beschluss gefasst, den nächsten Kongress im Herbst des Jahres 1894 in Köln abzuhalten. Bestimmend für diesen Beschluss waren vor Allen die Erwägungen, dass dadurch dem mit Erfolg wieder ins Leben gerufenen Gedanken solcher periodischer Versammlungen der Fachgenossen neue Kräftigung verliehen werde und dass die Wahl einer im Norden des deutschen Reichs gelegenen Stadt auch den im vorigen Jahre fern gebliebenen Kollegen den Besuch des diesjährigen Kongresses erleichtern möge.

Der ständige Anschluss der kunsthistorischen Kongresse und der geschäftsführende Ausschuss des Kölner Lokalkomités laden somit alle Vertreter der Kunstgeschichte, Professoren, Dozenten, Vorstände von Museen und Beamten an solchen Instituten, sowie alle Privatgelehrten des Faches freundlichst ein, sich

vom 30. September bis 3. Oktober d. J. in Köln

versammeln und ihre Teilnahme an dem bevorstehenden Kongress bis zum 31. August d. J. dem mitunterzeichneten Vorsitzenden des geschäftsführenden Ausschusses des Kölner Lokalkomités, Herrn Thewalt, anzeigen zu wollen.

Namens der Stadt Köln wird der Kongress auf dem Rathause begrüßt und werden demselben für seine Verhandlungen die Säle des Gürzenich zur Verfügung gestellt. Außer der Besichtigung der städtischen Museen und Sehenswürdigkeiten wird auch die der Kirchen sowie der hervorragendsten Privatsammlungen durch den Kongress in Aussicht genommen.

Für die Verhandlungen des Kongresses ergibt sich als Material zunächst die Berichterstattung über den Stand aller derjenigen Angelegenheiten, welche der vorige Kongress dem ständigen Ausschuss oder besonderen Komités zugewiesen hatte. Dazu kommt die Diskussion und Beschlussfassung über den Ort des nächsten Kongresses und über eventuelle in der Versammlung zu stellende Anträge.

Im Interesse baldiger Anstellung des Programmes für die wissenschaftlichen Verhandlungen werden alle Fachgenossen, welche Vorträge zu halten oder kürzere Mitteilungen zu machen geneigt sind, höflichst ersucht, dies bis 15. August dem oben genannten Vorsitzenden des Kölner Ausschusses zur Anzeige zu bringen.

Die gemeinsame Sache sei damit allen Vertretern und Freunden der kunsthistorischen Wissenschaft wärmstens ans Herz gelegt!

Der ständige Ausschuss der kunsthistorischen Kongresse:

Prof. Dr. C. v. Lutzow, Wien, Vorsitzender; Dr. E. Hombke, Jena, Schriftführer; Hofrat Prof. Dr. Fr. Schüb., Schwerin,

Schatzmeister: Prof. Dr. L. Dutrichson, Christiania; Geh. Rat Dr. M. Jordan, Berlin; Geh. Rat Prof. Dr. Fr. X. Kraus, Freiburg; Prof. Dr. B. Rühl, München; Prof. Dr. Aug. Schmorsov, Leipzig.

Der geschäftsführende Ausschuss des Kölner Lokalkomités:

Beigeordneter Thewalt, Vorsitzender; Hofrat Dr. C. Albedroren, Museumsdirektor; L. Hagen, Bankier; Dr. Heusen, Stadtarchivar; Heumann, Stadtbaurat; Michels, Geh. Kommerzienrat; Freih. Alb. v. Oppenheim, Sächs. Generalkonsul; Al. Schmitgen, Domkapitular; Kommerzienrat Emil von Rath, Stadtverordneter.

Das Kölner Lokalkomité

besteht außer den vorgenannten neun Mitgliedern des geschäftsführenden Ausschusses noch aus den nachfolgenden fünf- undzwanzig Herren: Becker, Oberbürgermeister; Bechun, Domprobst; Boh. Esser, Geh. Justizrat; Forst, Regierungsbau-
meister; Homan, Oberstaatsanwalt; J. M. Heumann, Kaufmann; Rob. Heuser, Stadtverordneter; Jansen H., Justizrat und Beigeordneter; Dr. Keysser, Stadtbibliothekar; Dr. Klückenberg, Gymnasialoberlehrer; Lemper, sen., Rentner; Warkens, Rentner; Metz, Verwaltungsgerichtsdirektor; A. Nerva Du Mout, C. A. Nießen, Generalagent; Pelnau, Beigeordneter; Freih. v. Perfall, Redakteur der „Kölnischen Zeitung“; Pflaum, Geh. Baurat; Eugen von Rath; Dr. Reichensperger, Appellations-
gerichtsrat; Romburg, Direktor der gewerblich. Fachschule; Fran. Scholtz, Ingenieur; Dr. Strackmann, Oberlandesgerichts-
präsident; Königl. Baurat Stübgen, Beigeordneter; Fr. v. Wiltgenstein, Rentner.

DIE DRITTE INTERNATIONALE KUNST- AUSSTELLUNG IN WIEN.

III.

Die Amerikaner haben die gehegten Erwartungen nicht erfüllt; wir haben weder einen Teil noch eine Ergänzung des reichen Ensemble's bei uns gesehen, das Bode in diesen Blättern von der Chicagoer-Ausstellung entwarf. Eine ausgesprochene amerikanische Kunstrichtung ist in keinem der hier ausgestellten Werke zu finden; die bei uns vertretene Künstler sind jetzt noch zu sehr Münchener, Düsseldorf oder Pariser, allerdings sehr tüchtige, so dass wohl erst mit der Zeit, vielleicht schon durch die nächste Generation, in dieser Beziehung ein gänzlicher Umschwung eintreten wird. Unter den fünf- undzwanzig ausgestellten Bildern halten wir die Pastelllandschaften Frank Currier's aus Boston für bedeutende Arbeiten: Nacht und Mondlicht stellt er gleich schaffensfreudig und treu dar, wie das sonnige Bild; besonders gut ist eine Flusslandschaft, mit den im bewegten Wasser sich spiegelnden Bäumen. — Der Orient ist ein beliebtes und dankbares Feld für E. L. Weeks, der lichtvolle, überzeugend wahre Bilder aus Indien brachte, — das „Leichenbegängnis eines Fakirs“ und „die Elefanten von Jahore“, Federico Arthur Bridgman schildert Algier und hat in seinem „Negerfest in Blidah“ zahlreiche fein beobachtete Typen zu einem bewegten Bilde des arabischen Volkslebens vereinigt. Sehr vielversprechende Genrestücke mit lebensgroßen Figuren sind Julius Bolshoer's „Venetianische Fischer“, die den Tasso lösen, eine Kollektion trefflich charakterisierter alter Spießbürger, denen im Kampf ums Dasein Zeit und Lust geblieben ist, sich in ihrer Art an der Schönheit der Dichtung zu erfreuen; so eine Art moderner Meistersinger, Lionel Walden's „Arbeiter des Meeres“ ist ein Bild, auf

dem die anmutige Schiffermahl und der freundliche Alte nichts von hämischer sozialistischer Schadenfreude verraten; Guri Melchers „Vesper“ ist durch die Kühnheit, mit der Melchers einmal gemachte Beobachtungen wiedergiebt, besonders in den kalten Lichtern im Fleisch, ausgezeichnet, und unsomehr zu loben, als es von einem seltenen Mute der Überzeugung getragen ist. Lucy Lee-Robbins, eine Schülerin Duran's und Henner's, von denen sie namentlich den ersteren im Porträt nicht verleugnen kann, hat einen weiblichen Akt in starker Verkürzung ausgestellt, der aber in richtiger Distanz von frappierender Wirkung ist. Karl Marr werden wir bei „Deutschland“ besprechen.

Was die Malerei Italiens betrifft, so sind besonders tüchtige Charakterköpfe genrelhafter Natur, außerordentlich lebenswahre Volksscenen in meisterhafter Technik und ebenso gearbeitete Veduten und Landschaften hervorzuheben, Vincenzo Volpe in Neapel malt die unteren Klassen seiner Landsleute mit solcher Leichtigkeit in Auffassung und Reproduktion ihres äußeren und inneren Charakters, dass man sie leibhaftig vor sich zu haben glaubt. Von dem zu früh verstorbenen Alfredo Rivi in Rom ist ein meisterhaftes Aquarell „Die Jugend“, ein reizvoller, schelmisch lachender Mädchenkopf im Strohhut, vorhanden. Im Genre glänzen wieder Gastone Simoni in Rom mit seinen „Kugelspielern in der Campagna“ und Gaetano Chiarici mit seinem komischen „Opfer des Weihnachtsfestes“, einen Truthahn, den der Herr Pfarrer mit der sehr verschämten Köchin persönlich rupft; beide Bilder sind auch im Beiwerk fein detailliert und gestimmt. Salvatore Marchisi bietet in seinem fleißigen Mosaicisten, — einem Mönch oder Laienbruder — der in der Capella Palatina in Palermo restauriert und kleibelt, ein in Farbe und Luft gleich tüchtiges historisches Genrebild. Cesare Laurenti in

Venedig bringt ein impressionistisches Bild „Auf dem Canal“ — ein Schiffer schaut einem jungen Mädchen nach — von großer Wirkung, die noch besseres für die Zukunft verspricht. *Joanna Romanò* — eine Schülerin Roybet's — hat eine unheimliche, im Fleisch etwas zu marmorne, aber sonst tüchtig modellierte „Herodias“ gebracht, die mit bewunderungswürdiger Kraft durchgeführt ist. *Luigi de Serri* ist trotz seiner Jugend schon eine vollbewusste starke Natur, was er mit seinem religiösen Bilde: „Jungfrau mit dem Kinde“ beweist. In Vedute und Landschaft ragt, wie immer, *Luigi Barzani* hervor, der Luft, Licht und Marmor malt wie kein zweiter; er beherrscht die Öltechnik ebenso wie das Aquarell; im ersteren hat er seinen „Triumphbogen der Septimius Severus“, im letzteren den „Aufstieg zum Capitol“ und die Trajanssäule gemalt; ein schwer zu verwindender Mangel ist nur das fast gänzliche Fehlen der Staffage. — Halb Landschaft, halb Genre sind *Alessandro Morani's* „Arbeiter in den pontinischen Sümpfen“; zwar ein bisschen japanisierend, aber von reicher, charakteristischer Beweglichkeit. *Giuliano Ciardi's* „Sommer-sonne“, ein Obstgarten, in dem ein Mädchen Geflügel füttert, ist besonders durch das wahre Grün im Gras und auf den Bäumen ausgezeichnet. *Ginseppe Mitì-Zanetti* hat den „Canal von Burano“ bei Nacht mit dem Vollmond gemalt und zwar mit einer seltenen Gegenständlichkeit. An dieses Bild reiht sich würdig an *Pietro Fraginomo's* mit seiner „Abendglocke“, einem Klostervorhof am Wasser: Abendrot, Dämmerungsgran, eine Ampel — alles zusammen eine wunderbare Stimmung. — Wie gewöhnlich, erscheinen die Italiener als besonders tüchtige Marmor- und Bronzebildner. *Domenico Treutenausti's* „Pia de' Tolomei“ ist von vorzüglicher Behandlung und von ergreifendem Ausdruck. *Philippo Cipriacci's* Porträtbüste in Bronze ist von unglanblichster Lebendigkeit im Auge, im Fleische und von der grössten Stofflichkeit. *Enrico Batti* in Mailand mit seinem „Bergarbeiter“, *Ricardo Ripamonti* mit seinem „Unschuldig Verurteilten“, *Achille Marti* in seinem „Träger“ (nach Dante) haben Bronzen in Lebensgröße ausgestellt, in denen sie dem kräftigsten Realismus huldigen. —

Unter den Spaniern möchten wir die Aufmerksamkeit auf den jungen *Joaquín Luque Rosillo* lenken, der in seiner „Messe vor dem Stierkampf“ ein Bild geschaffen hat, das bei sehr mäßiger Ausdehnung alle lebensgroßen Genrestücke in den Schatten stellt. Es ist gleich ausgezeichnet durch die Behandlung der verschiedenen Lichte und des Helldunkels, die

vortreffliche Charakteristik, die tüchtige Zeichnung und die wahre Farbe. Daneben ist zu nennen des humorvollen *Mariano Belliure's* „Fester Schlaf“; drei Livrée-Diener beim Hoßball, ein um so bewunderungswürdigeres Aquarell, als sein Autor ein trefflicher Bildhauer ist, was er durch eine lebensvolle Terracottabüste und ein reizvolles Marmorrelief „Harmonie“, zwei weibliche Gestalten in griechischer Gewandung, erweist. Ein ebenso humoristisches Bild wie der „Feste Schlaf“ ist *Salvador Viniegra's* „Szene vor dem Friedensrichter“, in dem zwei junge Sevillanerinnen in erbitterter Gegnerschaft zum Ergötzen des Gerichtshofes eine Art Hahnenkampf aufführen. — *Baldomero Gialfrè's* „Zigunerrennen“ ist ein sonniges kleines Stück voll reichen Lebens; *Josè Belliure's* Kardinal im Chore ist ein delikates, intim durchgeführtes Kabinetstück der Kleinmalerei. Über Villegas' „Triumph der Dogaresa Foscarini“ und den „Tod des Meisters“, gehen wir hinweg, da sie schon in der Besprechung der Münchener Ausstellung vom vorigen Jahre eingehend gewürdigt wurden. *Augusta Querol's* „Marmorbüste des heiligen Franziscus“ ist neben der virtuososen Technik ausgezeichnet durch den apathisch-asketischen Ausdruck.

In der deutschen Abteilung ist zunächst im Porträt *Frit's* „August Kaulbach mit allen seinen Schwächen und Vorzügen“ besonders in dem jungen Mädchen im roten Kostüm und einer Dame aus der Wiener Gesellschaft in Schwarz charakteristisch vertreten. — *Caspar Ritter's* Damenporträt, so wie die tüchtigen ehrlichen Arbeiten des sehr jungen *Leifel Schuster-Wolben*, dessen Modellen wir nur geschmackvollere Kleider wünschen, sowie die beiden „älteren“ Damen von *Max von Seydlitz*; sprechen durch ihre laute Wahrheit an. *Leubach*, der geniale Charakteristiker, vernachlässigt die Farbe bisweilen in allzu souveräner Weise, wie seine ausgestellten Bilder zeigen. Das Herrenporträt von *Carl Bos* ist in Zeichnung und Farbe gleich sorgfältig, ohne kleinlich zu werden; dasselbe gilt von *Robert Warthenmüller* in seinem Damenbildnis, von *Max Komer* in seinem lebenssprühenden Porträts Kaiser Wilhelm's II. und besonders des Malers Brausewetter, von *Carl Hartmann* und *Sofie Palau* in München mit ihren Damenporträts, die die Dargestellten beim Thee zeigen.

Im Genre möchten wir *Karl Mier* mit seinem ergreifend gedachten und ebenso dargestellten Bilde „In Deutschland 1896“ die Palme reichen. Das Werk zeigt gegen das im Vorjahre ausgestellte einen bedeutenden Fortschritt in der Durchführung und Detaillierung. *Lebenmann* ist mit seinem bekannten

Bilde „Frau mit Ziegen“, das die Zeitschrift im Vorjahre in Radirung brachte, vertreten, *Dittmann*, der auch flüchtige Landschaften bringt, mit einem Triptychon „Das deutsche Volkslied“, das in Stimmung und poetischer Empfindung, besonders im Lied der Freundschaft und Liebe, einzig ist. In *Walther Fieb's* Triptychon ist wohl das am meisten dramatische Bild das letzte „Vergieb uns unsere Schuld!“, aus dem Besitze der Pinakothek, das alte, ewig neue Lied von der Mutterliebe, die auch für die gefallene Tochter immer der siegreiche Anwalt bleibt. An *Suchobolski's* „Heiliger Familie“, einem Beleuchtungseffektstück eines Stallinterieurs, in dem die Ruhe der Nacht vortrefflich wiedergegeben ist, stören die an sich gleichgültigen Heiligenscheine die Stimmung und Wahrheit des Ganzen bedeutend. *Carl Bontzer's* „Abendmahlsfeier in Hessen“ ist durch die scharf gezeichneten männlichen und weiblichen Typen ein herzerfreuendes, echt deutsches Werk, ebenso wie des unglücklichen *Christian Ludwig Bakelmann's* „Bewirtung der Abgebrannten“. Ein vorzügliches Bild in kraftvoller, unbeeirrter Farbgebung ist *Carl Fröhlich's* „Abendsonne“, mit den fröhlichen, singenden Mädchen, die über die blütenreiche Bergwiese schreiten.

In der Landschaft, respektive Marine sind *Hans Bartsels* mit seiner großartigen „Brandung“, dem „Dünenbild“ — einer Abendstimmung bei untergehendem ersten Viertel — und *Gustav Schönleber* mit der „Hohen Flut“ vorzüglich vertreten, ebenso *Hermann Baisch* mit seiner holländischen „Kuhweide“ am Wasser, in dem sich Tiere und Himmel spiegeln, *Charles J. Palmé* mit seinem „Nachtbild“ und *Christian Krüner* mit seinem „Herbstwald“, in dem besonders der reich mit Farrenkräutern bewachsene Waldboden von überzeugender Naturwahrheit ist, ähnlich wie des jugendlichen *August Leubner's* Hochgebirgsbach, ein anspruchloses Sujet von intimster Durchführung.

Die Monumentalplastik hat ihren würdigsten Vertreter in *Ludwig Mauthe*, der in seinem „Frieden von Waffen geschützt“ einer unangenehmen zeitgemäßen Wahrheit eine poetische Gestaltung verlieh, *Baumhach's* „Gebet“, eine reiche Frau, die, ihren plötzlich erkrankten Knaben in den Armen, inbrünstig zum Himmel um Genesung des Kindes fleht, ergreift durch das allgemein menschliche Motiv ebenso wie durch die energische Kraft, mit der es der Künstler zur Darstellung brachte, *Henny Geys-Spiegel* hat eine treffliche Porträtbüste ausgestellt, die einen leisen Versuch der Polychromierung wagt. Es ist unbe-

greiflich, dass unsere Marmorbildner in dieser Beziehung noch immer nicht den nötigen Wagemut besitzen. In der Kleulptik, und zwar in feinbearbeiteter, wohlfräbiger Bronze, ist durch zwei Arbeiten „Die Schreiberin“ und „Die Liegende“ der vielversprechende *Ferdinand Lepke* repräsentiert; *Heinrich M. Waders* thut sich durch eine Bronzelüste „Elisabeth“, ein reizendes halberblühtes Mädchen, und *Georg Land* durch seine „Singenden Kinder“, die an die *Robbia's* gemahnen, angenehm hervor.

Unter den *Norwegischen Düsseldorfern* hat unter anderen diesmal *Ludwig Mauthe* mit seiner „Winterstimmung im Walde“ eine vorzügliche Vertretung gefunden. *Sophus Jacobsen* malte außerordentlich fein im Ton der Luft und des Wassers die „Kirche della Salute in Venedig“ bei Vollmond. Gussow's Schüler *Wilhelm Holzer* schuf in seinem männlichen Porträt mit den stillen, tiefen Augen ein Charakterbild, das sich bleibend einprägt.

Die *Ungarn* haben ihr Bestes in Porträt, Genre, Landschaft und Tierstück geleistet. Für das erstere bürden Namen wie *Julius Beneszor* und *Leopold Horowitz*, letzterer besonders glücklich in dem so köstlich einfachen und wahren Bild einer Dame mit weißen Haaren. Unter den jüngeren ist *Alexander Bilhari*, *Arthur Ferraris* (sitzende junge Frau in Lebensgröße) und *Philipp Lösch* mit seinem frappanten Porträt *Liezen-Mayer's* zu nennen, sowie *Georg Fastagh* mit seinen lebensgroßen Porträts eines Ehepaars auf einem Bilde, beide „zum Sprechen ähntlich“. Im Genre glänzt *Heinrich Pop*; sein Bild „Leere Wiege“ mit dem tiefbekümmerten Elternpaare, besonders der ganz gebrochenen Frau, ist eines der tiefstempfundendsten der ganzen Ausstellung. Würdig steht daran das humorvolle Volksstück *Bilhari's* „Mein Liebling“, in dem ein junger ungarischer Bauer den Zigeunern vorpfeift und mit der Hand taktirt. Durch größte Intimität ausgezeichnete Werke sind noch *Otto von Bohl's* „Heckenrosen“, eine kaum erblühte Dorf-schöne, die sich ihr Haupt mit wilden Rosen schmückt, so ein Ungarheideröslin, und *Julius Stehla's* „Die Neugierigen“ — ein üppiges Mädchen betrachtet einen Stich nach *Carolus Duran*, ein junger Mann sieht unbemerkt zum Fenster herein, — alles von größter Meisterschaft in der Wiedergabe des Stofflichen —, *Ladislav Bacon Mednyansky's* „Landschaft aus der Umgegend von Munkács“ ist vollendet in der Wiedergabe des trüben, nebeligen Vormittagslichtes, das, durch die hinter Wolken stehende Sonne erzeugt, flimmernd in die Augen sticht; gigantische Baumsilhouetten bilden den Hintergrund, vorne waten träge Rinder

im Wasser, in dem sich verschwommen Himmel, Bäume und Tiere spiegeln; feuchte Sumpfluft liegt schwer und bleiern über dem Ganzen ausgebreitet. Unter den ungarischen Bildhauern ragt *Alois Ströbl* hervor, besonders durch die Marmorbüste einer jugendlichen Dame mit feindividualisirtem Profil und der dekorativen Marmorbüste des als „Jägerbub“ dargestellten jungen Erzherzogs Ladislaus.

Wenn wir die heimische österreichische Kunst bei Besprechung dieser *internationalen* Ausstellung an den Schluss stellen, so hat dies nur darin seinen Grund, dass vor allem die Gäste, und unter diesen wieder die seltenen, besonders berücksichtigt werden sollten. Unsere Porträtmaler sind in der ihnen eigenen Güte auch heuer vertreten: besonders glücklich *Casimir Pochwalnski* mit seinem Porträt des Marquis Wielopolski — dem Meisterstück der österreichischen Abteilung, — *Angeli* mit zwei Bildnissen von gewohnter Trefflichkeit, *Gustav Klimt* mit seinem Damenporträt in Schwarz (Kniestück), das von größter Lebendigkeit ist, und *Victor Stouffer* mit seinem Porträt des Grafen Hans Wilczek d. A., dessen ganzes Wesen sich in diesem besten Bilde des genannten Malers widerspiegelt. Nicht befriedigt hat uns *Julius Schnöbl* mit seinem lebensgroßen Porträt (in ganzer Figur) des verstorbenen Bürgermeisters Prix.

Im Genre, dem eine bleibende Bedeutung zugesprochen werden muss, glänzt *Alois Dbug*, der in seiner Idylle „Märzwind“ ein Bild von unvergänglichem Reize schuf, den es der treuesten, poetisch verfeinerten Naturauffassung eines naïv-einfachen Sujets verdankt. Eine Mutter, mit dem Säugling auf dem Arm, befestigt Wäsche zum Trocknen an der Leine, ein größeres Baby kramt unbeholfen im Wäschekorb und ein anderes guckt neugierig herum; die großen Flächen der weißen Wäsche sind fein nuancirt, und es scheint wirklich feuchte Mürzluff die schneeige Leinwand anzublähen. *Hermann Koopfs* „Sein Lied“ ist durch den schönen Beleuchtungseffekt hervorragend, in dem das Interieur dargestellt ist: ein kleines Mädchen sitzt an einem alten Stutzflügel und spielt ihrer verwitweten Mutter vor. *Wilhelm Bernatzik* hat in seinem „Blick in die Ferne“ das Hauptgewicht auf die Landschaft gelegt und es ist ihm auch die Darstellung der Abenddämmerung, der Blick ins Thal, ausgezeichnet gelungen. *Franz Sinau* hat eine reizvoll durchgeführte Kleinmalerei mit einer nervösen jungen Bame „vor der Zahnoperation“ geliefert, — ein Bildchen, das von köstlichem Humor zeugt. *Josef Engelhart*, der eine Zeitlang das „enfant terrible“ spielte, hat sich glücklich besonnen und zeigt

sich in einem weiblichen Akt im Freien unter Bäumen, durch deren Blätter Sonnenlicht fällt, eben so tüchtig wie in seinen eher üblichen Beleuchtung ausgesetzten Kartenspielern, einem Gourestück von holländischer Aufrichtigkeit. Recht im Gegensatz dazu steht der treffliche Port *Peter Stuchlikovic*; mit seinen Marienlegenden, die er, wie im Vorjahre, grau in grau malte. *M. Leoni's* „Tischgebirg im Kindergarten“ bietet in der Wiedergabe der Kleinen und der Nennen, sowie des Hofes mit den Pflaumenbäumen ein Stück von echter Naturwahrheit. — Nicht vergessen dürfen wir das Historienbild *Rudolf von Ottensfelds*: „Erzherzog Karl lässt die Leiche des französischen Generals Mergaue zu den französischen Truppen überführen“ (21. September 1796), das wie der ergreifende Aktschluss eines bewegten Drama's den Beschauer anzieht.

In der Landschaft ist *Rudolf Alt* trotz seiner zweiundachtzig Jahre noch immer der größte und wahrste, dies beweist sein fein detaillirtes und doch so groß erfasstes „Anlaufthal bei Gastein“. Ihm schließt sich ebenbürtig *Hugo Charlewaent* mit seiner „Birkenallee“ (bei Braunau i. B.) im Sturm und der „Pergola in Abbazia“ an; auf ersterem Bild ist auch die Staffage, eine Prozession, vortrefflich gelungen. *Robert Buss* „Palazzo del Camello“ in Venedig vereinigt alle Vorzüge des Meisters in Farbe und Zeichnung in sich. *Carl Moll* hat mit dem lichtvollen Bilde des „Wiener Naschmarkts“ einen gelungenen Wurf gethan, ebenso *Zoff* mit seinem Brandungsbild von der Riviera. Von der intimsten Beobachtung und immer gleich vorzüglich sind die kleinen Landschaften von *Roman Kochanowski*, dessen besondere Domäne die Gegend des Donaurieds in Bayern ist.

In der Plastik hat *Tilgner* mit dem „Monteur“ und „Schmelz“, den Seitenfiguren für das Wernldenkmal in Steyr, zwei wirkungsvolle, wenn auch nicht thatsächlich monumental wirkende überlebensgroße Genrefiguren in Bronze geliebert, und *Richard Koopffongu* eine tiefempfundene weibliche Gestalt in seiner „Trauer“, die sich ans Kreuz lehnt, ein würdevolles Grabdenkmal. Die große Gruppe „Kindermord“ des jugendlichen *El. Abolbat*, *Soff* zeugt von großer Gewandtheit in der Komposition und dramatischer Begabung; der starke Realismus, in dem das Werk durchgeführt ist, erhöht noch die Wirkung der schrecklichen Scene. — Ferner erwähnen wir die bronzene Biberstatuette des hl. Wendel von *Josef Myslbek*, sodann *Polchowsky's* „Arbeit“, eine Schmitzerin auf dem Schiebkarren sitzend, die uns wie ein ins Plastische übersetzter Millet amnetet, und

des sehr jungen *Hugo Lederer* „Heimkehrende Soldaten“, ein lebensvolles rundplastisches Werk, mit Reliefhintergrund. — Unter den Medaillonen sind die neuesten stark durch O. Roty beeinflussten Meister *Schieff* und *Schwart*; vorzüglich vertreten.

RUDOLF BÖCK.

DIE FERRARESISCHE AUSSTELLUNG IN LONDON.

In den Räumen des Burlington Fine Arts Club ist eine Ausstellung von Gemälden veranstaltet worden, welche von dem eigentümlichen Charakter der ferraresisch-bolognesischen Malerschule vom Anfang des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts eine gute Übersicht darbietet. Es sind einige sechzig Bilder aus Privatsammlungen zusammengebracht worden, wozu noch ein paar interessante Zeichnungen kommen. Eine größere Vollständigkeit wäre wohl un schwer zu erreichen gewesen. In einzelnen Fällen mögen die Bemühungen des Comité's bei Besitzern von Gemälden vergeblich gewesen sein, in anderen mag Mangel an Kenntnis von dem, was im Lande vorhanden ist, der Grund für die empfindliche Unvollständigkeit sein. Die fleißigen Bearbeiter des umfangreichen Katalogs haben sich die Mühe nicht verdrießen lassen, durch einen Schauer ebenso neuer wie gewagter Theorien und durch scharfgewürzte Polemik ihre literarische Erstlingsarbeit als solche auch zu kennzeichnen. Unter den Quattrocentisten interessieren hier zunächst drei vortrefflich erhaltene Bilder des braven *Marco Zoppo*, der als Techniker in seinem Farbauftrag wohl Hervorragendes geleistet hat, im übrigen aber einen für jene Zeit geradezu phänomenalen Mangel an Schönheitsinn zur Schau trägt. Es bedarf nur der Verbindung von Fleiß und Geschmacklosigkeit, und die Kluff, welche das Erhabene von dem Lächerlichen trennt, ist sofort überbrückt. In dem einen Madonnenbild (No. 2) mit der Bezeichnung: „OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIONE“ aus Lord Wimborne's Sammlung thut er es dem Gregorio Schiavone gleich, in dem anderen (No. 4) mit der Bezeichnung: „MARCO ZOPPO DA BOLOGNA OPUS“ tritt er, wie auch sonst gewöhnlich, in die Fußstapfen des zehn Jahre älteren Cosimo Tura. „A good specimen of his native Bolognese style“ sagt der Katalog! Die interessanteste Gestalt unter den ferraresischen Quattrocentisten ist ohne Zweifel *Ercole de' Roberti*, von dem die National Gallery ein Hauptwerk besitzt. Es ist merkwürdig, wie bei diesem Meister die scharf markierte künstlerische Individualität in ver-

schiedenen Epochen von stilistischen Wandlungen afficirt worden ist, so groß, dass wichtige Hauptwerke seiner Hand unter falschen Namen passiren konnten, solange nicht durch Dokumente ihr wahrer Autor festgestellt wurde. Beiläufig sei hier darauf hingewiesen, dass ganz dieselbe Erfahrung mit dem grimmigen Francesco Cossa, dem Haupt der Schule, gemacht worden ist. Bekanntlich hat Morelli-Lermoloeff von einem anderen Ferraresen, von Garofalo, etwas Ähnliches behauptet, freilich mit dem Erfolg des heftigsten Widerspruchs, der in dem vorliegenden Katalog den nachdrücklichsten Ausdruck findet. Was nun Ercole de' Roberti betrifft, so finden wir hier drei kleine Bilder aus verschiedenen Epochen seiner Kunst. Für das früheste halte ich die Pietà aus der Royal Institution in Liverpool, bekanntlich das Mittelbild zu den beiden Predellenstücken der Dresdener Galerie. Einer reitern Zeit gehört die antike weibliche Figur an, welche an jeder Hand ein nacktes Knäblein über rauchende Trümmer führt, aus der Sammlung F. Cook. Die Deutung des Sujets als Medea mit ihren Kindern scheint mir völlig haltlos. Eher könnte man an Kreusa mit Julius und Ascanius beim Brande Troja's denken. In seine Spätzeit gehört das Konzert, eine Gruppe von zwei männlichen und einer weiblichen Halbfigur, aus der Sammlung G. Salting, hier als Werk des Lorenzo Costa aufgeführt, eine Behauptung, die ebenso wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat, wie die Hypothese, dass dieses lustige Trio eine Porträtgruppe aus dem fürstlichen Hause der Bentivoglio darstelle! Es finden sich hier zwei echte Porträts von *L. Costa* und niemand wird sagen können, dass sie die geringste stilistische Verwandtschaft mit jenem Konzerte aufweisen: das Brustbild einer Dame mit einem Schoßhund aus Hampton Court, ein Jugendwerk, und der geistvolle Kopf des Bat. Fiera, eines Mantuaner Schriftstellers, wohl aus ersten Zeit seines Aufenthaltes in Mantua. Das letztere, der Kunstgeschichte bisher unbekanntes Werk stammt aus der Sammlung L. Cohen.

Die zahlreichen Bilder unter *Francis*'s Namen illustriren vortrefflich die fruchtbare Thätigkeit in dem Atelier des Meisters, in dem ja mehr als zweihundert Gehilfen beschäftigt waren. Als eigenhändige Arbeit kann jedenfalls nur das Porträt des Bart. Bianchini aus der Sammlung Salting gelten.

Garofalo ist gleichfalls sehr ungenügend vertreten. Nur die beiden Bilder aus der Sammlung Northbrook, ein „Riposo“ und den hl. Jakobs darstellend, repräsentiren ihn in würdiger Weise. Unter

Aspertini's Namen ist eine hl. Familie ausgestellt, die der ferraresischen Schule gar nicht einmal angehört, sondern von der Hand des *Genya* ist. Von *Mazzolino* jedoch und von *Dosso* finden wir hier Werke ersten Ranges. Was den letzteren anlangt, so ist das um so willkommener, als die National-Gallery bekanntlich kein einziges echtes Werk seiner Hand besitzt. Nicht weniger als drei Porträtbilder kommen aus der königlichen Gemäldegalerie in Hampton Court. Es sind das merkwürdigerweise die einzigen, welche auf diesen Namen gerechten Anspruch haben, und es dürfte in England schwerlich noch andere geben. Die Porträts, welche ihm in der Ausstellung noch zugeschrieben werden, sind seiner durchaus nicht würdig. *Dosso's* außerordentliche poetische Begabung tritt am deutlichsten hervor in seinen von phantastischen Scenerien umgebenen Landschaften, Bildern, welche die Gefühls- und Denkweise seines Freundes und Landsmannes Ariosto in überraschender Weise materisch zum Ausdruck bringen. Derart ist die großartige Darstellung, der man die wunderliche Benennung *Vertummas* und *Pomona* gegeben hat, aus der Sammlung des Marquis of Northampton, ein Gemälde, das den bedeutendsten Leistungen *Dosso's* in den Galerien von Rom und Dresden an die Seite zu stellen ist. Die Anbetung der Könige aus der Sammlung L. Mond, eine durch ähnliche Vorzüge ausgezeichnete Darstellung, gehört einer etwas späteren Epoche des Meisters an. Die übrigen dem *Dosso* zugeschriebenen Bilder sind schwachmütige Leistungen der Schule, bei denen bestenfalls der Name des *Battista Dosso* in Frage kommen kann. Nur scheint mir die künstlerische Individualität des letzteren noch nicht in dem Grade gesichert zu sein, wie neuerdings *Venturi* sie darzustellen versucht hat.

Ein ganz besonderes Interesse knüpft sich an das große Altarwerk aus *Lord Wimborne's* Sammlung, welchem in der Ausstellung der Ehrenplatz zugewiesen worden ist. Dementsprechend bezeichnet es der Katalog als „one of the most important works of the Ferrara school to be found in England.“ Das Bild stammt aus der Kirche *S. Niccolò* in Ferrara, und dort galt es vor zweihundert Jahren, wie *Baruffaldi* versichert I. 173 ff.), als Werk des *Ortolano*. Wir haben also hier das unbefangene Urteil eines Gelehrten aus der glücklichsten Zeit der Kunstgeschichte, wo es noch keinen Bilderstreit gab. Nachdem neuerdings *Lermoloeff* den *Ortolano* als „stumpfen, geistlosen Nachahmer *Garofalo's*“ (I, 275) gebrandmarkt, und die demselben zugeschrie-

benen guten Bilder als Jugendarbeiten *Garofalo's* bezeichnet hat, darf der *Burlington Fine Arts Club* das Verdienst in Anspruch nehmen, die gefährdete Person des Gemätschändlersohnes aus dem drohenden Nebel des Mythos in das helle Tageslicht gestellt zu haben. Das Bild enthält in fast lebensgroßen Figuren *Maria* mit dem Christkind und *Joseph* und zu den Seiten fünf Heilige. Es ist überdies mit der Jahreszahl 1520 bezeichnet. Offenbar hat *Lermoloeff* dieses Hauptwerk gar nicht gekannt; denn wenn dieses Bild als Maßstab für das Kunstvermögen des *Ortolano* zu gelten hat, so hat ja jener Kritiker mit seiner auf Intuition beruhenden Theorie ganz recht gehabt, — ein besseres Beweismaterial zur Stütze derselben hätte er sich gar nicht wünschen können. *Ortolano* erscheint hier nämlich als *Eklektiker*, dessen Können etwa auf der Höhe eines *Immocezo da Imola* steht, der in Färbung, in Zeichnung, in Erfindung, in allem, was den wahren Künstler offenbart, den Eindruck eines sehr kleinen Lichtes macht und der unmöglich auf eine Linie gestellt werden kann mit dem Maler der berühmten Kreuzabnahme in der *Galerie Borghese* in Rom. J. P. RICHTER.

BÜCHERSCHAU.

Ernst Zimmermann, Dr. phil. *Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Titian's.* Leipzig, Secmann. 1893. 8^o.

„In dem Wunsche entstanden, einmal an einem und dem wichtigsten (?) Beispiel festzustellen, wie sich die große Zeit der italienischen Kunst der Landschaftsmalerei gegenüber, die in unseren Tagen zu beispielloser Bedeutung gelangt ist, verhalten hat, zugleich aber auch unserer Kenntnis der venezianischen Malerei einen wichtigen Teil ihres künstlerischen Schaffens, der bis jetzt noch nicht die verdiente Beachtung gefunden hat, als eine naturgemäß aus der Zeit und Umständen erwachsene und daher ihr mit Notwendigkeit zugehörige Erscheinung hinzuzufügen“ — bringt das letzte Heft der neuen Folge der Beiträge zur Kunstgeschichte eine kunsthistorische Studie, welche vergangenen Winter der Leipziger Universität als Promotionsarbeit zur Erlangung des Doktorgrades vorgelegt, nun in selbständiger Form unsere kunsthistorische Litteratur mit einer ansprechenden, ersten Studie bereichert, die dazu beitragen wird, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dieses, die venezianische Malerei an Umfang und Bedeutung erweiternde Stoffgebiet zu lenken.

Mehr als anderwärts, sagt der Verfasser, wär-

in Venedig eine allgemeinere, ja leidenschaftlichere Begeisterung für die Natur zum Ausdruck gelangt. Die Kontraste der Lichterscheinungen haben die koloristische Erscheinung zum Bewusstsein gebracht, und die Wechselbeziehungen von Kolorismus und Landschaft der Kunst der Lagunenstadt ihre eigenen Wege gewiesen. Das ungebundene Leben und der freie Ton des Freistaates spiegelte in der Kunst eine freiere Entfaltung wieder; die Malerei hatte nicht an den Fesseln langer gefestigter Traditionen zu schleppen, das profane Element brach sich wirkungsvoll Bahn und die weltlich genährten Konversationen treten in den Vordergrund.

An zwei Jahrhunderten der besten Vertreter der venezianischen Malerschule führt uns der Verfasser ein Panorama ihrer landschaftlichen Hintergründe vor, bis zu jenen, bei denen wir, erst später und nur ausnahmsweise (*Campagnola*), selbständige Landschaftsschöpfungen antreffen und diesem reizvollen Zweige der Malerei, „dem kein Bürgerrecht zu teil wird und der sich dennoch in die Kunst einschmuggelt“, weiß er ein so mannigfaltiges Interesse abzugewinnen, dass er mit Fug und Recht fordern dürfte, ihn in seinen Expektationen von *Jacobello del Fio* bis zu dem jüngsten *Bonifazio* Schritt für Schritt zu geleiten, würden nicht die vorgezeichneten Grenzen dieser Spalten die Beschränkung anferlegen, uns mit einem Hinweis auf dieselben zu begnügen.

Die objektiv realistische Wiedergabe der Natur ist Sache des Quattrocento: bei *Jacobello* im Hintergrunde Meer, Himmel, grüner Wiesenplan, bei den *Marcus* steiniger Boden, felsiges Gesteine, bei *Jacopo Bellini* Vorgänge unter freiem Himmel, Tierdarstellung, Schwertilien und schon drei von einander zu unterscheidende Arten von Bäumen (Palme, Cypresse, Laubbaum), bei *Gentile da Fabriano*, der den Quell der Vermittlung den Venezianern zuführte, bereits das Aufgehen der Sonne hinter Bergeshöhen, bei *Gentile Bellini* die Darstellung bewegten Wassers, bei *Giorgio Bellini* charakteristische Beleuchtung (erhellte Bergeskämme) und naturwahre realistische Landschaft, bei *Caraccio*, den schon der große Aufschwung des Cinquecento berührt, zuckender Blitz und geknickte halbe Baumspitzen, und bei *Cima* die Welt im Schmucke der Vegetation.

So gelangen wir zur subjektiv-idealistischen Wiedergabe der Natur im Cinquecento, wo *Giorgione* und *Tizian* zeigen, „dass nicht im Reichtum und in den Formen die ausschließliche Schönheit der Natur beruhe, dass tiefer liegende Dinge, vor allem die durch

Luft und Licht erzeugte Stimmung der Natur das menschliche Gemüt am meisten entzücken“ und die Kunst der Sonnenhöhe zuführten. *Palma, Previtali, Gir, da Santarocco, die Campagnola, Verizotti, Schiarone, Moretto, Saroldo und Romanino, Sebast. del Piombo, Lotto, Bordoni* und die *Bonifazio* werden ausführlich ins Bereich der Studie gezogen und nach Lermoloeff's Weisung möglichst als „ein lebendiger Organismus aus dem heimatlichen Boden herausgewachsen“ geschildert. Die Beschreibung ist sorgfältig und anregend, und es ist zu verwundern, dass die subtile Analyse der landschaftlichen Hintergründe, der eine genaue vergleichende Beobachtung vorhergegangen sein muss, den Verfasser zu keiner Bilderexegese veranlasste. Nur ab und zu wird eine oder die andere Annahme beibehalten oder umgangen. Und doch liegt eine der beachtenswertesten Handhaben in den genauen Vergleichen dieser bisher nicht allzusehr beachteten Hintergründe. Auf Seite 112 lesen wir:

Von Wiederholungen desselben Motivs in Bildern verschiedener Sujets ist: „jene Gruppe von Häusern nordischen Charakters auf einem Hügel, die sich im Nolimetangere (London, Nat. Gall.) und in der Venus Giorgione's (Dresden) findet. Hierdurch gewinnt die Ansicht an Gewissheit, dass letzteres Bild die von dem Verfasser der Notizia dell' opere del disegno (p. 99) beschriebene Venus Giorgione's ist, da er — was bisher fast allgemein und auch von Morelli unbeachtet blieb — ausdrücklich bemerkt, dass *Tizian* das Bild vollendete und die Landschaft hinzufügte.“

Vergleichende Studien dieser Art bereichern die Galerikunde, und Verfasser legte sich vielleicht zu viel Beschränkung auf, dieselben nicht auf konkrete Bestimmungen angewandt zu haben. Bei der in Aussicht gestellten Abhandlung über die Federzeichnungen (S. 100) wird wohl eine diagnostizierende Sichtung mit zur Aufgabe gehören. Indessen wollen wir die gegenwärtige Arbeit allen Freunden der venezianischen Schule empfohlen haben.

Nur einige Bemerkungen seien gestattet zum mindesten zu den auch vom Autor gründlicher besprochenen Quattrocentisten:

In *Bartolommeo Vivarini* vermutet Verfasser (S. 22) denjenigen, der mit der Natur in engere Berührung zu treten und die Naturumgebung der heiligen Biker, Einsiedler, Propheten u. s. w. in seinen Bildern anzudeuten sucht. Die Gemälde Bart. Vivarini's haben jedoch nur Luft und Gold zum Hintergrund. (S. auch Lermoloeff III, 74.)

Bei *Jacopo Bellini* beschränkt sich Verfasser auf

seine Skizzenbücher. Seine Tafelbilder (s. Molmenti Arch. Stor. Ven. 1888) werden nicht erwähnt.

Zu *Giovanni Bellini* S. 461 die erste Gebirgs-scenerie der venezianischen Kunst, die auf Naturwahrheit Anspruch machen darf, findet sich auf dem Votivbilde in Murano (S. Pietro Martire. 1488), in dem man über grüne mit Kastellen besetzte Vorberge u. s. w. blickt; möchten wir bemerken, dass Bellini genau dieselbe Landschaft bereits auf dem für die Franciscaner in Pesaro gemalten Altarbild der Krönung Mariae — das viel jüngeren Datums ist — schon früher gemalt hat. Auch die Taufe in S. Corona in Vicenza ist nicht von 1501, sondern aus seiner Spätzeit 1510. Die Taufe Christi aus dem Vorrat der Belvedere Gal. in Wien (jetzt kais. Mus. ist durchaus für keinen Bellini anzusehen.

Von *Cima* und *Basaiti* ist ersterer so gründlich und liebevoll behandelt, dass es auffällt, unter 16 angeführten Werken die landschaftlich so hervorragende und auch sonst zu den besten Werken Cima's gehörende Beweinung Christi in Modena zu vermissen; letzterer aber, d. i. Basaiti, erfüllt die mindest glückliche Charakteristik. Die Himmelfahrt in Murano, die Madonna in London, das Porträt in Wien (Akad.) und die Beweinung Christi in München sind eben keine Basaiti's; der vom Verfasser ihm nicht zuerkannte hl. Sebastian in der Sacristei der Salute in Venedig hingegen ein — wie wir glauben sogar in Annalen sicher beglaubigter — echter Basaiti. Unter etwa 12 zitirten Gemälden fehlt ein ecktester; und vier andere, dem Bissolo, Catena und Marco Palmezzano verwandte, haben sich eingeschlichen, und die wechselnde Erscheinung der „Dis-harmonie in seinem Wollen und Können“ (S. 62 ist verständlich.

A. L.

Von *Willy Schöbermann's* mit Beifall aufgenommener zweite „Freilicht“ Frankfurt a. M., Jäger ist soeben eine zweite Auflage erschienen. Im Vorworte zu derselben konstatirt der Verfasser den inzwischen erfolgten Rückschwung des Pendels vom Naturalismus zum „verschwommenen Mysticismus“ und will beobachtet haben, dass die Entwicklung der deutschen Malerei während der letzten Jahre „am natürlichsten in Düsseldorf vor sich gegangen sei.“ — „Vielleicht“ — meint er — „lässt sich jetzt in einem *gesunden Symbolismus* der Boden zur fruchtbareren Weiterentwicklung finden. Die Genesung ist nahe.“ Wir wollen es hoffen, und empfehlen die Lektüre der kleinen Schrift allen denjenigen, welche wissen wollen, wie man in gebildeten Künstlerkreisen über die Vorgänge der Zeit urtheilt.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTBLÄTTER.

X. *Unter dem Titel „Pom“* hat sich in Berlin eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung gebildet, deren Zweck

die Herausgabe einer Monatschrift ist. Das Blatt, welches von dem ziegenfüßigen Gott den Namen leih't, soll die literarische und künstlerische Produktion verbreiten. Die Redaktion besteht aus den Herren Otto Jul. Bierbaum und Meier-Graefe. Zu dem Aufsichtsrat zählen vor allem die Vorkämpfer der „modernen“ Kunst, unter den Künstlern: L. v. Hofmann, Graf Kalkreuth, M. Klingner, G. Knehl, M. Liebermann, Skarbina, Stuck, Uhle; unter den Dichtern: Max Halbe, O. E. Hartleben, Frhr. v. Liliencron; unter den Gelehrten: Geheimrat W. Dode, Dr. R. Graul, Prof. Woermann, W. v. Seidlitz. Die Zeitschrift soll einen *rein produktiven* Charakter tragen, wie es am Schlusse des versandten Rundschreibens heißt. Das soll wohl besagen, dass litterarisch-ästhetische Feldzüge gegen die alte, unmoderne Dichtung und Kunst darin nicht unternommen werden sollen. Das kann man nur billigen. Wir kommen auf das Unternehmen zurück.

= *Presden*. Im Verlage von *F. v. O. Brockmanns Nachfolger R. Touma* ist eine Sammlung von photographischen Nachbildungen der Bilder der königlichen Gemäldegalerie erschienen. Sie umfasst nicht nur die allgemein bekannten Meisterwerke, sondern auch eine große Anzahl für den Forscher und Liebhaber wichtiger Gemälde, von denen es Vervielfältigungen bisher nicht gab. Die Aufnahmen sind mit farbenempfindlichen Platten gemacht, wodurch eine reiche Abstufung von Tönen, den Originalen entsprechend, erzielt wurde. Ein Katalog, dessen Nummern dieselben sind, welche die Gemälde in der königlichen Galerie tragen, kann von *genannter Firma* bezogen werden.

= Von *Dürer's Apokalypse* ist auf Grund der Straßburger Ausgabe von 1502 bei J. Hanbök in München (1895) eine Reproduktion in Lichtdruck erschienen, auf die wir die Sammler aufmerksam machen wollen. Prof. J. N. Sepp in München hat die Tafeln mit Erläuterungen und einem Vorwort voll theosophischer Gelehrsamkeit, zu Theil reich wunderlicher Charaktere, begleitet. Das Wertvollste daran bilden die aus Zeitstimmen geschöpften Bemerkungen über die geistige Atmosphäre an der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts, aus welcher das Werk des jugendlichen Dürer seine Nahrung zog. Die technische Herstellung der Tafeln ist tadellos. Nur fehlen die Monogramme der Straßburger Kopien.

NEKROLOGE.

= *Der Kupferstecher F. W. Th. Jonsson*, der Vater des Malers Peter Janssen und des Bildhauers Karl Janssen, ist am 21. Juni, seinem 79. Geburtstage, in Düsseldorf gestorben. Er war ein Schüler Joseph Keller's und hat besonders nach Hasenpfever, R. Jordan, K. F. Lessing und anderen Düsseldorf'ern Malern gestochen.

= *Der portugiesische Bildhauer Vasco Bastos*, der Schöpfer der Denkmäler von Camoens und Magelhaens in Lissabon, ist daselbst Ende Juni im Alter von 72 Jahren gestorben.

= *Sie Henry Layard*, der Erforscher der Ruinen von Ninive und Babylon, ist am 5. Juli in London im Alter von 77 Jahren gestorben.

= Professor *Brauno Poggini* in München, geboren am 19. Februar 1848 ist am 15. d. Mts. gestorben; wir haben über ihn im 22. Jahrgang der Zeitschrift 1887, S. 95 ff. ausführlich berichtet.

PERSONALNACHRICHTEN.

Stuttgart. Der Maler *Robert Haug*, 1857 geboren, ist als Lehrer an die Kunstschule berufen worden.

Leipzig. Der Bildhauer *Carl Saffner*, der im vergangenen Jahre auf der Münchener Jahresausstellung im Glaspalaste für seine Thiersch-Büste die kleine goldene Medaille erhielt, ist in Paris neuerdings dadurch ausgezeichnet worden, dass ihn die „Société Nationale des beaux arts“ zum Mitglied ernannte.

Dr. H. Wölflin, außerordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Basel, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

Dr. Alois Riegler, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Wien, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

Der Münchener Tiermaler Prof. Heinrich Zügel ist als Nachfolger von H. Baisch an die Kunstakademie in Karlsruhe berufen worden.

Dr. J. Weiners, Direktor des Provinzialmuseums in Hannover, ist zum Provinzialkonservator für die Provinz Hannover bestellt worden.

WETTBEWERBUNGEN.

Die Bedingungen für den Wettbewerb um das in Berlin zu errichtende Denkmal des Fürsten Bismarck sind nunmehr ausgeben worden und von dem Bismarckkomitee in Berlin, Behrenstraße 9, zu beziehen. Wir entnehmen ihnen, dass das Denkmal vor der nach dem Königsplatze gerichteten Hauptfront des Reichstagsgebäudes aufgestellt werden soll. Der Platz soll durch eine Erweiterung der Zufahrtsrampe gewonnen und durch Treppen vom Königsplatze her zugänglich gemacht werden. Das Standbild des Fürsten ist für Bronzerguss gelehrt. Ein Reiterstandbild ist ausgeschlossen. Der Fürst soll in der Zeit seiner Thätigkeit als Reichskanzler in Kürassieruniform erscheinen. Die Motive für die künstlerische Durchbildung des Sockels, seine Abmessungen und die Wahl des Materials sind dem Ermessen des Künstlers anheimgestellt. Den Bewerbern ist ferner überlassen, außer der monumental Durchbildung des eigentlichen Postaments für das Standbild „weiteres Figürliches“ und ornamentales Beiwerk im Zusammenhang mit der Rampe- und Freitreppebildung anzuordnen. Für die Bewertung sind ein Modell des Standbildes, dieses in Höhe von sechzig cm, mit dem Postament, sowie ein im Maßstabe 1 : 25 gehaltenes und skizzenhaft behandeltes Modell der Gesamtanlage des Denkmals mit Treppen- und Rampeanlage anzuliefern. Das Modell der Gesamtanlage soll dazu dienen, vor dem vorhandenen, gleichfalls im Maßstabe 1 : 25 ausgeführten Modelle des Reichstagsgebäudes aufgestellt zu werden, um den Gesamteindruck beurteilen zu können. Zum Wettbewerb werden lediglich Bildhauer deutscher Reichsangehörigkeit zugelassen, und zwar ist den Künstlern freigestellt, sich unter ihrem Namen und ohne Nennung des Namens zu beteiligen. Die Frist für den Wettbewerb läuft am 1. Juni 1895, mittags 12 Uhr, ab. An Preisen gelangen zur Verteilung zehn von je 5000 M., zehn von je 2000 M. und zehn von je 1000 M. Gelangen nicht alle zehn ersten Preise zur Verteilung, so bleibt es dem Preisgericht vorbehalten, die Zahl der zweiten und dritten Preise zu vermehren. Dem Komitee bleibt die ausschließliche Entscheidung vorbehalten, wenn unter den preisgekürnten Künstlern die Ausführung des Denkmals übertragen

werden soll. Das Preisgericht besteht aus 18 Mitgliedern, unter denen sich zwei Bildhauer (Prof. Tilgner und Prof. Zumbusch in Wien), drei Maler (Prof. Karl Becker und Graf Harrach in Berlin, Prof. v. Lenbach in München) und drei Architekten (Prof. Ende, Baurat Kyllmann und Prof. Wallot befinden. Zwei Bildhauer sollen noch hinzugezogen werden.

DENKMÄLER.

Ein Denkmal des Velasquez, soll am 6. Juni 1895, dem 300. Geburtsfest des Meisters, in Madrid errichtet werden. Um die Kosten aufzubringen, ist eine Subskription in Spanien eröffnet worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Für die kgl. Nationalgalerie in Berlin ist ein auf der großen Kunstaussstellung befindliches Gemälde von *Anton von Werner*, „Im Etappenquartier vor Paris“, eine humorvolle Scene aus dem letzten deutsch-französischen Kriege, angekauft worden.

In Utrecht wird in der Zeit vom 20. August bis 1. Oktober dieses Jahres eine *Ausstellung alter Bilder aus Privatbesitz*, stattfinden, zu deren Veranstaltung sich ein internationales Komitee gebildet hat, welchem u. a. Bredius, Bode, Hofstede de Groot, Eisenmann, Moes, Frimmel, Obreen, Woermann, S. Müller, Schlie, Hyman, W. Dahl, Rooses, Sidney Colvin u. v. a. Gelehrte und Kunstfreunde angehören. Eine Abteilung der Ausstellung soll die gesamte Utrechter Schule aus internationalen Quellen zu möglichst vollständiger Anschauung bringen. Der Zeitpunkt der Ausstellung ist mit Rücksicht auf den in den ersten Oktobertagen stattfindenden kunsthistorischen Kongress in Köln so gewählt, dass die Besucher beider Veranstaltungen ohne Kollision und ohne Zeitverlust sich von Utrecht direkt nach Köln begeben können.

Düsseldorfer. Bei *Eduard Schult* sind zwei Pastellporträtskizzen von *Franz von Lenbach* und zwei Ölporträts desselben Meisters zur Ausstellung gekommen. Das eine ist ein Bismarckbild (Pastell) aus dem Jahre 1892, das andere ein Doppel-Ölbild. Hier ist leider der weibliche Kopf sehr minderwertig, besonders im Vergleich mit der äusserst primitiven, aber reizenden Pastellskizze derselben Dame, welche gleich daneben hängt. Der ganze Zauber weiblicher Anmut ist aus diesen paar Strichen, mit leichter, grauer Tönung gegeben, während in dem Ölbild dieser Reiz fast ganz verloren schwunden ist. Dagegen ist der männliche Kopf mit dem markanten Profil und dem melancholischen Ange sehr lebendig und interessant, im Kolorit wie in der Charakteristik ein echter Lenbach. — Der russische Marinealar *Ivan Aivarsowski* hat eine Reihe seiner bekannten blauen und violettten Marinen und Landschaften ausgestellt, welche von Natur wenig, aber von feiner Empfindung, Phantasie und Stimmung viel verraten. Daneben hängt ein sehr großes Nachtbild: „Das Weltall“ betitelt. Dieses zeugt von genialer Phantastik und macht bei eingehender Betrachtung einen schönen Gesamteindruck. In der Mitte des Bildes zieht auf hellbeleuchteten Wolken das Heer mit den Scharen der Himmelschen durch die Nacht, rechts im Bilde ist die Mondschel, und im Ranne leuchten unzählige Sterne, während links die Erdkugel schwebt. Ein Lichtstrahl fällt auf Bethlehem, um auszurücken, dass das „Licht der Welt“ dort geboren ward. Ein auferwöhmliches Motiv und auferwöhmlich gegeben. Im oberen Saal hängt eine Reihe Aquarelle, meist

von der holländischen Küste von *Hans van Bartels* und das große Bild von *Bruno Liljefors*: „Die Auerhahnbalz“, welches von Paris mit der Médaille d'argent zurückgekehrt ist, ein großes Freiluftbild von Kraft und kalter „Frühmorgenstimmung“. Ein prächtiger *Eugen Bracht* „Morgendämmerung auf dem Mafferhorn“ ist ebenfalls angekommen. Im tiefen, nächtlichen Himmel, den der erste Schimmer des Morgens blau färbt, stehen die obersten Spitzen der Gletscher, von den ersten Lichtstrahlen kalt beleuchtet. Daneben hängt das kräftige Waldbild von *Adolf Schwaizer* „Ein Wintertag“. Die schneebedeckten Gründe und Baumriesen sind virtuos behandelt, mit sicherem Können und plastischer Wucht herausgearbeitet. Die Staffage, Rehe und ein Fuchs, sind fein eingesetzt. — In der Kunsthalle ist das große, eben vollendete historische Gemälde von Professor *Frits Roeder* ausgestellt. Der interessante Gegenstand ist: „Der letzte Staatsrat des großen Kurfürsten“ und stellt die letzte Sitzung des geheimen Rats dar, in dem der sterbende Fürst seinen Willen kundgibt und von dem kurprinzlichen Nachfolger Abschied nimmt. Am 7. Mai 1688 ließ sich der große Kurfürst sterbend zu dem schnelligst berufenen geheimen Rat hintragen und legte dem Kurprinzen ans Herz, dieselben Grundsätze in der Regierung zu bewahren, die ihn zehlebens geleitet hätten. Der vor ihm knieende Kurprinz gelobt, alles treu zu halten und erhält den Segen des sterbenden Vaters. Die beiden Söhne des Kurfürsten aus zweiter Ehe sind ebenfalls anwesend, sowie unter den Mitgliedern des Rats: Schomberg, Schwerin, Grumbkow, Rhetz u. a. Der vom Künstler zur Darstellung gewählte Moment ist in ausdrucksvoller Weise behandelt und die Zeichnung exakt durchgeführt. Auch im Kolorit ist manches sehr tief und fett gehalten, die Behandlung der Kostüme jedoch nicht immer glücklich und das Ganze macht einen etwas mühsamen, gequälten Eindruck. nn.

VERMISCHTES.

O. H. *Aus dem Kunstleben in Rom.* Während so manche Kunstsammlungen leider dem Publikum verschlossen worden sind, thut sich auch manche neue wiederum auf, um die noch immer nicht erschöpften Kunstschatze des römischen Stadtgebiets aufzunehmen. Vor Kurzem ist an dem Abblange des Monte Celio, gegenüber dem Palatin, ein neues Gebäude, wenn auch bescheidenen Umfangs, so doch in würdiger Ausstattung eröffnet worden, welches dazu bestimmt ist, die archäologischen Funde, welche die Bauhätigkeit in Rom, zum Teil auch die Ausschöpfung des Tiber immer noch zu Tage fördert, in sich zu vereinigen, zum Teil provisorisch bis zur Überführung in das neue, noch beträchtlich zu erweiternde Museum in den Diokletianthermen, zum Teil auch für die Werke geringerer Bedeutung, als dauernde Stätte. Bisher wurden diese Funde meist in das sog. „Auditorium des Mäcenas“ gebracht, jenes seltsame antike Gebäude, welches zwischen S. Maria Maggiore und dem Lateran aufgefunden ist, wurden aber dort nur wie in einem Magazin aufgespeichert. Jetzt dagegen ist auch für künstlerische Aufstellung und für orientierende übersichtliche Einteilung Sorge getragen worden, so dass das Museum zwar keinen bedeutenden, aber doch einen wohlgefälligen Eindruck hervorruft. Gegen die Ausfuhr des in unserem vorigen Bericht erwähnten, griechischen Marmorwerkes der Sammlung Ludovisi hat die Regierung nun doch ihr Veto eingelegt. Da das Werk aber nicht zum Fideikommiss der Sammlung gehört, so hat sie nicht verhindern können, dass der Fürst es der öffent-

lichen Besichtigung entzogen und in seinen Privaträumen aufgestellt hat, die sich, wie die Erfahrung lehrt, nur allzuleicht der Kontrolle der Regierung entziehen. — Ein bedeutendes Unternehmen wird in kürzester Frist von dem Deutschen Reiche unter förderndem Entgegenkommen der italienischen Regierung in Angriff genommen: die Reliefs der Marc-Aurelsäule auf der Piazza Colonna, welche sie spiralförmig bis zum Kapitell umgeben, sollen zum ersten Mal im Detail nachgebildet werden, und zwar teils im Gipsabguss, teils in photographischer Aufnahme unmittelbarer Nähe. Für die Trajanssäule ist die riesenhafte Aufgabe des Abgusses sämtlicher Reliefs bekanntlich auf Befehl Napoleon's III. durchgeführt worden. Bei der Marc-Aurelsäule kommt neben dem künstlerischen auch ein nationalhistorisches Interesse in Betracht, da die Reliefs durchweg die Kämpfe des Kaisers mit dem germanischen Stamm der Markomannen darstellen, und daher für die Kenntnis der Bekleidung, Bewaffnung, wie der Wohnungsanlagen unserer Vorfahren eine Fundgrube authentischer Darstellungen bildet. — Im Monat Mai ist ein angesehener römischer Maler *Seipione Tancetti* gestorben, der besonders die Historienmalerei pflegte, und in Italien grosse Achtung genoss. Längere Zeit hatte er dem Internationalen Künstlerverein in Rom präsidirt. — In dem deutschen Künstlerverein ist der Vorsitz von Professor Meurer auf Professor *Gerhardt* übergegangen. — Der Bildhauer *Stanislaus Coor* hat einen Denkstein für seinen Vater, den verdienstvollen Robert Camer beendet, der auf dem Kirchhof in Kassel Anstellung finden soll. Er zeigt oben das wohlgetroffene Medaillonporträt des Künstlers und darunter die jugendliche, noch in knabenhaft einfacher Form gehaltene Gestalt eines Genius, der hinaufblickend, mit der einen Hand einen Lorbeerzweig nach dem Bilde emporreicht, während die andere eine Wehrschale hält, aus welcher eine Rauchwolke sich erhebt. Der Künstler hat kürzlich auch die sehr frische und lebendige, übermütig in die Welt blickende Statuette eines Hirtenknaben modellirt.

* „Die Mittel zur wissenschaftlichen Bearbeitung der *Marc Aurelsäule in Rom*, über die unser römischer Korrespondent an anderer Stelle berichtet, sind dem deutschen archäologischen Institut von Kaiser Wilhelm II. zur Verfügung gestellt worden. Die Säule, nach der Inschrift 100 römische Fuß (29 Meter) hoch, enthält in ihren Reliefs, die sich spiralartig bis oben um den Schaft herumziehen, Darstellungen aus den Kriegen des Kaisers Marc Aurel mit den Markomannen und anderen deutschen Stämmen an der Donau. Man gewinnt aus keinem anderen Monumente eine so anschauliche und umfassende Vorstellung von den germanischen Völkern, wie aus diesen chronikartigen Bildern, die uns unsere Vorfahren in ihren Sitten, ihrer Tracht, Bewaffnung, Kampfweise mit realistischer Treue schildern. Die Reliefs sind an der Säule selbst wegen des hohen Standortes nicht erkennbar und in den bisherigen Abbildungen nur ganz ungenau wiedergegeben worden. Sie durch Wort und Bild allgemeiner und zuverlässiger bekannt zu machen, ist für die deutsche Wissenschaft eine Ehrenpflicht, deren Erfüllung jetzt durch die kaiserliche Bewilligung gesichert ist. Die Ausführung des von Heidelberg aus in Anregung gebrachten Planes haben Professor Petersen, der Leiter des Archäologischen Instituts in Rom, und Professor von Domaszewski übernommen.

ZEITSCHRIFTEN.

Allgemeine Kunstchronik, 1894, Nr. 13.

Neue Erscheinungen der Kunstliteratur. Von J. Max. — Kunstbrief aus Lomberg. Von M. Nixenstein.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1894, Nr. 3.

Zwei Weintafeln des 17. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Von H. Boscch. — Spruchsprecher, Meistersinger und Hochzeiter, vornehmlich in Nürnberg. Von Th. Hampe. (Schluss.)

Aus der Galerie des Germanischen Nationalmuseums. Von Th. v. Frimmel. — Inhalt eines Balsambüchchens. Von H. Boscch. — Ein rheinisches Wandkastchen des 16. Jahrhunderts von H. Boscch. — Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen, zum Abdrucke bestimmten geschnittenen Holzstöcke von 15. bis 18. Jahrhundert. II. Teil.

Christliches Kunstblatt, 1894, Heft 6.

Der erste allgemeine Kongress für christliche Archäologie — Die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts. Von M. Bach. — Denkmal evangelischen Kunstsinns in unseren Kirchen — Über frühchristliche Iahrelabehn. Von Dr. E. Gadamann.

Die Kunst für Alle, 1893/94, Heft 20.

Die Ausstellung der Münchener Sezession im Sommer 1894. II. Von G. Voss. — Kindrucke von den Pariser Salons. Von H. Hefferich. — Die große Berliner Kunstausstellung 1894. III. Von Dr. Bellinger.

Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, Heft 4.

Flandrischer Schrank des 15. Jahrhunderts. Von K. Thawalt. — Jörg Iren von Angsburg. II. Von R. Stiassny. — Glocken der Marienkirche zu Rostock. II. Von W. Effmann.

L'Art, Nr. 723, 1. Juli 1894.

L'Iconographie instrumentale au Musée du Louvre. Von E. de Brieyville. — La Grèce préhellénique. Von H. Lechat. — Salon de 1894 (Forts). Von P. Leroy. — L'Art Ferrarais a Londres. Von C. J. Ffoulaes.

Gazette des Beaux-Arts, Nr. 445, 1. Juli 1894.

Les Gonzague dans les fresques du Mantegna du Castello vecchio di Mantone. I. Von Ch. Yriarte. — Le Salon de 1894. II. Von T. de Wyzewa. — Un maître oublié du XVIIIe siècle. Michel Pacher III. Von A. Marguillier. — Du rôle des fatenes dans l'architecture égyptienne. Von A. Gayet. — Reynolds en Italie. III. Von L. Dumier.

Da ich während der Monate August und September von Wien abwesend sein werde, bitte ich alle Zusendungen und Briefe während dieser Zeit direkt an die Verlagsbuchhandlung **E. A. Seemann in Leipzig**, Gartenstrasse 15, richten zu wollen.

Wien, Mitte Juli 1894.

C. F. LÜTZOW.

== Inserate. ==

Gemaldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [463]

Wettbewerb zu dem Denkmal für Seine Durchlaucht den Fürsten Bismarck in der Reichshauptstadt für Bildhauer deutscher Reichsangehörigkeit.

Die Bedingungen für diesen Wettbewerb sind von dem Bismarck-Komitee, Behrenstrasse 9, Berlin zu beziehen, wohin auch etwaige Anfragen zu richten sind.

[834]

v. Levetzow.
Vorsitzender des Komitees.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**

Das Malerbuch.

Die **Dekorationsmalerei**, mit besonderer Berücksichtigung ihrer kunstgewerblichen Seite, von **Karl Eyth**, Dekorationsmaler und Professor, und **Franz Sales Meyer**, Architekt und Professor. Mit 100 Tafeln und 455 Abbildungen im Text. 2 Bände gr. 4^o. 1894. Br. 20 M., geb. M. 23,50.

Inhalt: Kunsthistorischer Kongress in Köln 1891 — Die dritte internationale Kunstausstellung in Wien. III. Von R. Böck. — Die fernarabische Ausstellung in London. Von J. P. Richter. — Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei; Schoelermann, Freilicht — Pan; photographische Nachbildungen der Bilder der Königl. Gemäldegalerie in Dresden; Durer's Apokalypse. — F. W. Th. Janssen; A. Bastos; H. Lazard; Dr. Pughlein; R. Haug; C. Seifner; Dr. H. Wofflin; Dr. A. Riegl; H. Ziegel; Dr. J. Remmers. — Wettbewerb um das Berliner Bismarckdenkmal. — Denkmal des Velasquez in Madrid. — Ankauf der Berliner Nationalgalerie; Ausstellung alter Bilder aus Privatbesitz in Utrecht; Ausstellung bei E. Schulte in Besseldorf — Aus dem Kunstleben in Rom; Die Mittel zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Marc Aurelsäule in Rom — Zeitschriften — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Artur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Seben erschienen: **Die Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.**

800 Originalphotographien in Foliogröße à 2 M., unaufgezogen, 2,20 M. mit Karton. Katalog kostenlos und portofrei. [830]

F. & O. Broekmann's Nachfolger, R. Tamme, Kunstverlag, Dresden.

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**

Seben erschienen: **Rembrandt's Radirungen**

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Abbildungen im Text. Elegant gebunden M. 10,—

Max Liebermann.

Eine biographische Studie von
Dr. L. Kaemmerer.

Mit 3 Radirungen, 1 Heliogravüre, 1 Lichtdruckbild und zahlreichen Textillustrationen.
Preis 5 M.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 32. 23. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die außerverlangt eingesandt worden, leisten Redaktion und Verlagsanstalt keine Gewähr. Inserate, a. 5 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagsabhandlung die Annoncen-Expeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Während der Sommermonate Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vier Wochen.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

III.

Wenn man in Deutschland von den Franzosen, Engländern, Schotten, Dänen, Norwegern und Polen, an denen man so viele Tugenden rühmt, wenigstens die eine Tugend lernen wollte, den Propheten in seinem Vaterlande zu ehren, würde man vielleicht dazu kommen, über die deutsche Landschaftsmalerei unbefangener zu urteilen und sie höher zu schätzen, als es gewöhnlich in der Mehrzahl der Zeitschriften und Zeitungen, die einen Platz für Kunstberichte übrig haben, zu geschehen pflegt. Wir haben, um nur ein Beispiel zu citiren, lange, bevor die schottische Offenbarung in Gestalt von blauen, grünen und gelben Schlangenlinien auf uns herabrieselte, in dem damals in Berlin, jetzt in München thätigen *Ernst Kubierschky* einen Landschaftsmaler kennen und bewundern gelernt, der so tief in die Naturseele zur Frühlings- und Herbstzeit, wo sie freilich am leichtesten zugänglich ist, einzudringen versteht, wie nur die besten der Schotten. Er ist dabei zugleich ein Dichter, der nicht bloß stammelt, nicht in Dithyramben schwelgt, sondern seine Dichtungen auch in feste Strophen fügt. Aber man wurde seiner bald überdrüssig, weil er immer dasselbe melancholische Frühlings- und Herbstlied sang. Die Schotten kamen, und der Prophet in Vaterlande wurde vergessen. Erst jetzt, wo der erste Enthusiasmus verrauchet ist und man gelernt hat, zwischen dem echten Gold und den schottischen Wind-

beuteleien zu unterscheiden, besinnt man sich wieder auf das gleiche Gut, das man längst besitzt. Dasselbe gilt von anderen Künstlerindividualitäten, denen keine zweite Nation etwas Gleiches an die Seite zu setzen hat, am meisten von unseren Marine- und Stradmalern. Wir denken dabei nicht an die fingerfertigen Leute, die die Mode mitmachen, auch nicht an die auf theatralische Effekte gemalten Seestücke eines *Carl Saltmann*, der zum Leiter eines besonderen Ateliers für Marinemalerei an die Berliner Kunstakademie berufen worden ist, auch nicht an die wackeren Alten, die wie *Hermann Eschke* und *Hans Gude* immer noch mit ungeschwächter koloristischer Kraft und in reicher poetischer Stimmung in ihrem guten, vielbefahrenen und erprobten Gleise fortarbeiten. Aber ein so frisches, starkes, besonders auf dramatische Wirkungen gerichtetes Talent wie *Hans Boholt*, der sich mit seinen Bildern „Der Nordseelotse an Bord eines einkommenden Klippers gehend“, „Hafenausfahrt bei Swinemünde“ und „Herbstnebel an der Emsmündung“ über seine frühere nüchterne Auffassung zu freier Schallenskraft erhoben hat, wird man bei Engländern, Franzosen und Dänen vergebens suchen. Es ist merkwürdig, dass gerade die Nation, die in der Reihe der großen Seemächte der Zahl ihrer Schiffe nach die letzte Stellung einnimmt und auch im Alter der Erfahrung die jüngste ist, die besten und zahlreichsten Marinebilder produziert. Zu den besten, die namentlich zu mannigfaltigen Beleuchtungseffekten Ausgezeichnetes leisten, zählen wir auch *Heinrich Petersen-Angela* in Düsseldorf (Windstille,

Motiv bei Vlissingen, *Willy Haanber* in Berlin (Partie am Montefino bei San Fruttoso, Riviera), *Carl Becker* in Düsseldorf (Bündener Häringslogger) und *Erwin Günke* in Düsseldorf, dessen *Miramonte Pier* in Devonshire im Mondschein bei stürmischem Wetter ein Meisterstück in der Breite und Kraft der malerischen Behandlung und zugleich in feiner koloristischer Stimmung ist. Wir würden auch den Düsseldorfer *Louis Herzog* dieser Reihe der Besten gesellen, wenn er es über sich gewinnen könnte, die Genialität seiner Skizzenhaftigkeit soweit zu erniedrigen, dass man wenigstens erkennen kann, was er mit seinen wild schäumenden und gährenden Strandbildern und dramatischen Szenen auf hoher See sagen will.

Von den Landschaftmalern, die sich im deutschen Binnenlande bewegen, wollen wir kein langes Register aufziehen. Nur soviel sei bemerkt, dass Künstler von so starker plastischer Gestaltungskraft und poetischer Stimmung wie *Carl Lubwig*, der in einer Sonderausstellung von über 60 Gemälden und Skizzen einen Überblick über sein gesamtes, besonders den mittel-, süddeutschen und schweizerischen Gebirgsgegenden gewidmetes Schaffen geboten hat, *Carl Rahlgen*, der die Motive zu seinen träumerischen Abend- und Mondscheinlandschaften gern Dichtern wie Lenau und Storm entnimmt, aber in allen Einzelheiten in der Natur wurzelt, *Gustav Pflüggen* (An der Saale) und *Johann Hermes* (Abenddämmerung mit einem Bauernegehört an einem Weiher) — die Genannten sind sämtlich in dem prosaischen Berlin seit Jahrzehnten ansässig — und der Münchener *Josef Wenglein* außerhalb Deutschlands nicht zu finden sind.

Wir könnten die Reihe der tüchtigen und sensationellen Bilder, die in der Berliner Ausstellung zu sehen sind, noch erheblich verlängern; aber wir würden bei der leidigen Konkurrenz zwischen München und Berlin mit ihrer Aufzählung zu spät kommen. Gerade die Werke, die durch Inhalt oder Umfang, durch künstlerischen Wert oder durch äußere Reklame das größte Interesse in Anspruch nehmen, sind schon in München, einige auch in Wien gewesen, bevor sie nach Berlin gekommen sind; so das figurenreiche, auf tiefe Studien begründete, wie eine fröhliche Renaissance der Bellinischen Schule wirkende Bild der Huldigung Venedig's vor der Dogaresa Foscarei von *José Villegas*, die Schlusskataklystrophe in der Laufbahn eines berühmten Stierkämpfers „Der Meister ist tot“ und das etwas gesuchte und gekünstelte Straßenbild „Kontrast“

von demselben genialen Künstler, „das Vaterunser“ von *Walter Fiel*, das Bildnis eines vornehmen englischen Kunstkenners von *H. Herkomer*, das vortreffliche Reiterbildnis des verstorbenen Grafen Julius Andrássy von dem Ungarn *Bela Pallik*, das Bildnis des Fürsten Camillo von Stahrenberg von *Casimir Pochowski*, die belgische, eine Anhöhe hinauffahrende Artillerieabteilung von *Leon Abery* in Antwerpen, die Vorhut der Blücher'schen Armee am Rhein am Morgen des 1. Januar 1814 von *Robert Hong* in Stuttgart und die Bildnisse, Figurenstudien und Interieurs der in Paris gebildeten dänischen Malerin *Bertha Wegmann*.

Diese Bilder und eine Anzahl anderer Ölgemälde, Aquarelle und Bildwerke ausländischer Herkunft bieten zwar eine angenehme Abwechslung in der Berliner Ausstellung; aber sie reichen keineswegs aus, ihr ein internationales Gepräge zu geben. Das Schwergewicht ist und bleibt die Massenproduktion der in Berlin lebenden und schaffenden Künstler, neben denen nur noch die Düsseldorfer als eine geschlossene Gruppe auftreten. Dass die Münchener ihre Ausstellungen bevorzugen, ist nicht mehr als recht und billig. Aber es scheint auch, dass die in Dresden, Stuttgart, Karlsruhe u. a. O. lebenden Vertreter der „modernen Kunst“ es nicht mehr für „chic“ halten, zuerst in Berlin, der „Hochburg des Veralteten und Verrotteten“, auszustellen.

Berlin und das ihm immer noch tren zur Seite stehende Düsseldorf werden sich über dieses Anathema zu trösten wissen, besonders so lange beide Städte nicht bloß in der Landschaftsmalerei, sondern auch in der Bildnismalerei — von dem einzigen Münchener *Leubach* abgesehen — die Führung behalten. Was in diesem Jahre *Hugo Vogel* (Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Versmann), Graf *Harrach*, *Max Koner* (Bildnisse des Malers v. Kameke und des Kunsthändlers Troitzsch), *Robert Warthmüller*, *R. v. Voigtländer* (Bildnis des Kunstkritikers Ludwig Pietsch, in das schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau gestiftet), *F. Brütt* in Düsseldorf (Bildnis des Malers Albert Baur) und *Walter Petersen* (Damenbildnisse in Pastell) ausgestellt haben, übertrifft an Frische und Lebendigkeit der Auffassung, an Mannigfaltigkeit der Darstellung, an Feinheit des Geschmacks, an gründlichen, tief eindringenden Studien und — was nicht wenig bedeuten will — an Unabhängigkeit und Selbständigkeit alles, was in München und Dresden an Bildnissen gemalt wird. Sehr schwach ist es dagegen in Berlin mit der Genremalerei bestellt. *Adolf Menzel* und *Ludwig*

Knaus sind mit einigen Kleinigkeiten vertreten, die zwar die bekannte „Klaue des Löwen“ zeigen; aber wenn ein Meister, wie Menzel in einer Gouachemalerei, wie der „Fahrt durch schöne Natur“ (einem Blick in eine dicht mit Vergnügungsreisenden vollgepfropfte Abteilung eines Eisenbahnwaggon) auf kleinem Raume eine so enorme Kraft der Charakteristik entfalten kann, sollte man glauben, dass sich dieses große Talent vor seinem Erlöschen noch einmal zu einer großen Offenbarung des Genius zusammenfassen könnte, statt sich in kleiner Münze auszugeben.

Der plötzliche Tod *Chr. L. Bokelmann's*, dessen Nachlass und letzte vollendete Arbeiten in einer etwa 50 Bilder, Skizzen und Studien umfassenden Sonderausstellung vorgeführt werden, hat denn doch eine große Lücke gerissen. Sie wird um so schmerzlicher, als gerade seine letzten Arbeiten, seine Sittenschilderungen aus Nordfriesland, aus der Umgegend von Bremen und vom Niederrhein zeigen, dass er sich in den letzten Jahren zu einer freieren und breiteren koloristischen Behandlung emporgehoben und alles Konventionelle nicht unmittelbar aus der Natur Entsprössene abgestreift hatte. Sein Nachfolger als Lehrer an der Berliner Kunstakademie, der Genremaler *Carl Seiler* aus München, dessen Spezialität das historische und sittengeschichtliche Genrebild des 18. Jahrhunderts in Meissonier'scher Charakterisierungs- und Darstellungskunst ist, hat sich mit einem Bilde, das Friedrich den Großen zu Pferde mit kleiner Begleitung auf einem Rekognoszierungsritt während des siebenjährigen Krieges zeigt, sehr vorteilhaft in Berlin eingeführt. Obwohl seine Art intimer Darstellung nicht allen Lernenden als höchstes Ziel erscheinen wird, ist doch im Interesse der Akademie dringend zu wünschen, dass endlich in der Verwaltung dieses wichtigsten ihrer Lehrämter eine Stabilität eintreten möge.

Für die auf der Berliner Ausstellung schwach und unwürdig vertretene Münchener Malerei entschädigt die Münchener Plastik, freilich nur durch einen ihrer Vertreter, aber den genialsten: *Rudolf Maison*. Er ist der glückliche Pfadfinder, der an dem Problem der Polychromie so lange gearbeitet hat, bis er es — vielleicht im Sinne der Griechen — gelöst hat, nur dass er selbst Maler und Bildner in einer Person ist. Seine in Bronze- und Massenguss ausgeführten, in natürlicher, wenn auch zunächst vorsichtig auf breite Wirkung berechneter Färbung erscheinenden Figuren und Gruppen (der Augur, der auf einem Esel reitende Neger, der

braune Athlet, der Philosoph, die kleine Faunin) sind Meisterwerke feiner, in alle Einzelheiten eindringender Charakteristik, bei denen Modellierung und Färbung auf das innigste zusammengegriff, woraus sich ihre in jedem Teile vollkommene Naturwahrheit erklärt. Dieser Meister der Kleinplastik ist zugleich Herr der monumentalen Ausdrucksform. Das zeigt die für das Ostportal des neuen Reichstagsgebäudes bestimmte Kolossalstatue des gepanzerten, straff auf seinem Rosse sitzenden Reichsherolds, der in der Faust das Banner des Reichs hält. In solchen Idealfiguren kann die Phantasie des Bildners freilich viel freier walten, als in den kolossalen Kaiser- und Kriegerdenkmälern der neuesten Zeit, die mit der Größe auch an Nüchternheit und Trockenheit wachsen. Wir wollen an sie keinen allzustrengen Maßstab der Kritik legen, sondern uns freuen, dass neben dem Realismus der Denkmäler- und Porträtplastik der letzten Jahre jetzt auch wieder die Idealbildnerei ihre Schwingen zu regen beginnt. Diese Beobachtung ist einer der erfreulichsten Eindrücke, den uns die Berliner Ausstellung geboten hat. Es kommt dabei nicht bloß die Plastik des nackten Körpers, in der *Stanislaus Cour* in Rom, *F. Weinmann* in Berlin, *Johann Hirt* in München, *Hermann Steinhart* in Berlin und *Friedrich Hecht* in Dresden Hervorragendes geleistet haben, sondern auch die Genrebildnerei in großem Stile in Betracht. Auf diesem Gebiete hat *Hugo Rheinbold* in Berlin mit der Figur einer jungen Mutter, die auf mühevoller Wanderung mit ihrem Kinde vor einem Marienbilde an der Landstraße erschöpft zusammengebrochen ist, so glücklich debütiert, dass das Gipsmodell vom preussischen Staate angekauft und zur Ausführung bestimmt worden ist.

Um nicht in den Verdacht zu geraten, durch Schweigen eine Kritik ausüben zu wollen, erwähnen wir noch zum Schluss die prächtigen Reliefs für das Scheffeldenkmal in Karlsruhe von *Hermann Volz*, das von höchstem dramatischen Schutze erfüllte Hochrelief „Wetflaut im Amphitheater des Flavius in Rom“ von dem Spanier *Mariano Ballarin*, die Halbfigur des Malers *Knaus* mit Zeichenstift und Skizzenbuch in den Händen von *Otto Lessing*, ein genaues und wohl beabsichtigtes Seitenstück zu der bekannten Begas'schen Büste *Menzel's* in der Nationalgalerie, und die in Bronze gegossenen oder in Wachs bossirten Tierfiguren und Gruppen Kampf zwischen Nilpferd und Löwe, Löwe und Affen von dem in den Details immer geistvollen, aber selten völlig betriebligenden *E. M. Geyger*, den die Mitglieder seiner

Gemeinde auch als ebenso seltsamen Radierer bewundern können.

ADOLF ROSENBERG.

BÜCHERSCHAU.

Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen. Von Prof. Dr. G. Dehio. Mit 24 Figuren. Stuttgart, Cotta, 1891. 21 S. 4/8.

Der Verfasser, einer der gründlichsten Kenner der altchristlichen und mittelalterlichen Baukunst, nimmt in dieser kleinen gehaltvollen Schrift einen Gegenstand wieder auf, der lange vernachlässigt und „recht eigentlich in Verfall gekommen ist“: die Frage nach gewissen Grundzahlen und Grundmaßen in der gotischen Baukunst. Aufmerksam gemacht durch die schon von Boisserée beigebrachte Figur des Mailänder Doms in der italienischen Übersetzung des Cesare Cesariano (v. J. 1521), welche den Querschnitt und Aufriss des Doms in ein aus gleichseitigen Dreiecken gebildetes Gradnetz eingezeichnet darstellt, und durch ein ähnliches Verfahren bei Viollet-le-Duc (Entretiens, IX), welches für S. Sernin in Toulouse und die Ste. Chapelle in Paris zu überaus günstigen Ergebnissen führte, kam Dehio auf den Gedanken, in der Figur des gleichseitigen Dreiecks die Norm der gotischen Bauproportionen zu suchen. Um die gestellte Frage in wissenschaftlich befriedigender Weise beantworten zu können, waren vor allem diejenigen Schöpfungen der Gotik, welche allgemein als *mustergültig* betrachtet werden, auf ihr Verhalten der Norm gegenüber genau zu prüfen. Der Verfasser führt uns demnach die Kathedralen von Chartres, Rheims, Amiens, Beauvais und Köln im Querschnitt, Längenschnitt und Grundriss vor Augen und erläutert durch rot eingezeichnete Linien sowie durch kurze Textworte die an ihnen beobachteten Thatsachen. Das Ergebnis ist, dass es für die klassischen Meister der Gotik in der That eine feste Proportionsregel gegeben hat, deren Grundelement das aus der Breite gebildete *gleichseitige Dreieck* war. Die lichte Weite des Mittelschiffs, von Pfeiler zu Pfeiler, als Grundmaß angenommen, ergibt z. B. bei der Kathedrale von Rheims die haarscharf bestimmte Verhältnisse zwischen der Höhe des Innern und der lichten Weite des Mittelschiffs. Konstruirt man über der letzteren ein gleichschenkeliges Dreieck, so reicht die dreieinhalbfache Perpendikellhöhe desselben genau bis zum Scheitel des Gurtbogens des Mittelschiffes, und ganz das nämliche Verhältnis zeigen die Seitenschiffe. In den Kathedralen von Beauvais und Köln ist das Verhältnis = 1 : 1. „Ist (also) auch die Höhenproportion mit der Breite verglichen (nämlich) nicht immer dieselbe, so ist sie doch immer das Multiplikationsprodukt aus einer ständigen Verhältniseinheit.“ Und zu demselben Ergebnis führen die Betrachtungen des Längenschnitts und des Grundrisses der nämlichen Kathedralen. In Rheims entspricht die Höhe genau zwei übereinandergestellten gleichseitigen Dreiecken, die auf der Basis von drei Jocheiten konstruirt sind. In Amiens und in Beauvais wird die Arkadenöffnung ausgefüllt von vier über der lichten Weite der Arkaden konstruirten gleichseitigen Dreiecken. In Köln ist die Methode von Rheims mit der von Amiens kombiniert. Die Grundrisse zeigen eine analoge Anwendung des Triangulationschemas. — Zur Untersuchung nun des Ursprunges dieser Proportionsregel betrifft der Verfasser den historischen Weg und findet, dass die Triangulatur eine nach und nach entwickelte Schlussfolgerung war, deren Bestand sich schon in französischen Bauten aus

der zweiten Hälfte des 10. und der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts nachweisen lässt. Bei der Hallenkirche S. Martin d'Amay bei Lyon und bei der Vorkirche von S. Philibert zu Tournus bildet das gleichseitige Dreieck das Schema des Aufbaues und in S. Sernin zu Toulouse beherrscht die Triangulatur auch das System des Längenschnitts. Dieselbe war auch der französischen Frühgotik wohlbekannt. Zum obligatorischen und konsequenten System wurde sie in der Kathedrale von Chartres. — Auch außerfranzösische Gebiete werden von dem Verfasser beiläufig in Betracht gezogen und beispielsweise die Klosterkirche von Limburg a. d. H. und der Dom von Siena als merkwürdige Belege für das System vorgeführt. Die Spätgotik (vom 14. Jahrhundert an) zeigt ein allmähliches Abkommen der Triangulatur, wahrscheinlich weil die Empfindung für die „feineren Werte der Raumproportion“ sich damals abstumpfte. Vielleicht aber auch mit aus einem technischen Grunde, den uns die Bemerkungen des Verfassers über das Planzeichnen der mittelalterlichen Architekten an die Hand geben. Von Bauplänen aus der Blütezeit der Gotik ist uns bekanntlich „nicht der kleinste übrig geblieben“. Vielleicht — wir möchten sogar sagen — höchst wahrscheinlich hat es gar keine gegeben und „man begnügte sich mit bloßen Handskizzen“. Unter solchen Umständen „ist der Vorteil der Triangulatur einleuchtend“. Sie gewährte einen „im Gebäude selbst liegenden Maßstab“, kraft dessen „man schon aus der Skizze die richtigen Maße entnehmen konnte“. Nachdem das Planzeichnen aufgekomen war, was in der Spätgotik sich durch die erhaltenen Risse beweisen lässt, kam das Trianguliren außer Gebrauch; an die Stelle der mathematischen Operation trat das freie Komponiren, das dem geleckerten Sinn für Proportions Schönheit besser entsprach als die strenge Norm. Die Schrift Dehio's giebt mannigfachen Anstoß zur weiteren Verfolgung des bedeutsamen Grundgedankens. Eine Konsequenz desselben — nämlich die für das Gebiet der antiken Baukunst — wird der Verfasser selbst demnach in unserer Zeitschrift ziehen.

C. v. L.

NEKROLOGE.

¹⁾ Der *Straßburger Donnbaumeister Franz Schmitt*, ein Zögling der Kölner Donnbauhütte, ist am 9. August in Baden-Baden im Alter von 62 Jahren gestorben.

²⁾ Der in *Berlin ansässige Bildhauer Matthias Vordermayer* ist am 8. August in seiner Heimat Donaukirchen in Oberbayern in noch jugendlichem Alter gestorben. Er war auf dem Gebiete der Portrait- und Idealplastik thätig und pflegte daneben die Holzbildhauerei großen Stils, in der er sich schon in seiner bayerischen Heimat geübt hatte. Eines seiner Hauptwerke dieser Gattung ist die Figur einer Jungfrau in der Tracht der deutschen Renaissance mit Spindel und Rocken, die Personifikation des häuslichen Fleißes.

³⁾ Der *Archibloge Professor Heinrich Braun* ist am 23. Juli bei Schliersee im 73. Lebensjahre gestorben.

⁴⁾ Zu Mannheim starb am 21. Juli 1894 der Direktor der dortigen großherzoglichen Bildergalerie *Carl Roux* im Alter von 68 Jahren an Typhus. Roux begann als Schüler Hübners mit dem Historienbilde, ging dann zum Genre über und widmete sich schließlich mit Glück dem Tierstücke, dem er seinen Ruf verdankt.

⁵⁾ In *Paris* starb der Maler *Alfred Braunt* im Alter von 42 Jahren. Er war Bouguereau's Schüler und erhielt (außer 1879) noch im Jahre 1885 einen Salonpreis für das Bild „Abschied des jungen Tobias“. — Der Bildhauer *Jean Caris* starb ebenfalls im Alter von kaum 38 Jah-

ren. Er machte sich 1882 durch eine neue Art Keramik bekannt.

Der französische Tierbildner August Cain, ein Schüler von Rude und Guionnet, ist am 7. August in Paris im 72. Lebensjahre gestorben.

Der schwedische Genre- und Biblismaler Hugo Nilsson, der seit 1859 in Paris ausässig war, ist am 1. August auf einer Reise in der Heumat in Lund im Alter von 51 Jahren gestorben. Aus Stockholm gebürtig, hatte er seine Ausbildung auf der dortigen Akademie und später in Paris bei Charles Comte erhalten. Anfangs malte er Genrebilder aus der schwedischen Geschichte, später solche aus dem modernen Volksleben Frankreichs. Er gehört zu den wenigen ausländischen Malern, die im Luxembourgmuseum zu Paris vertreten sind, für das im Jahre 1879 seine „Verhaftung in einem Dorfe in der Picardie“ angekauft wurde.

PERSONALNACHRICHTEN.

—g. Die philosophische Fakultät zu Königsberg i. Pr. hat anlässlich des 35-jährigen Bestehens der Universität zu Ehrendoktoren u. a. ernannt: den stellvertretenden Direktor der kgl. Kunstakademie zu Königsberg, Herrn Landschaftsmaler Prof. Max Schmidt, den Professor an derselben Akademie Herrn Maler Hegelck, bekannt zugleich als erfolgreicher Erforscher der vorgeschichtlichen Vergangenheit Ostpreußens, und endlich den genialen Wiederhersteller des Hochschlosses zu Marienburg in Westpreußen, Herrn Baurat Steinbrecht.

* * * Frau: v. Leubach ist bei der 200-jährigen Jubelfeier der Universität Halle von der philosophischen Fakultät zum Ehrendoktor promoviert worden.

Dr. Adolf Furtwängler, außerordentlicher Professor der Archäologie an der Berliner Universität, ist als ordentlicher Professor an die Universität München berufen worden, wo er auch als Konservator der Vereinigten Sammlungen thätig sein wird.

Dr. Gabriel von Trey hat sich als Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. B. habilitiert.

An der Wiener Akademie der bildenden Künste wurden zwei wichtige Posten schon durch ausgezeichnete Meister neu besetzt. Die durch Leopold Müller's Tod erledigte Professur für Historienmalerei erhielt der gefeierte Porträtmaler Casimir Pochwatki (geb. in Krakau 1756); an Stelle Baron Hasenauer's wurde Oberbaurat Otto Wagner, geb. zu Wien 1811, der Erbauer des prächtigen Palais der Länderbank in Wien, der neuen Synagoge in Budapest und zahlreicher originell erfandener Privatbauten, zum Professor der Architektur ernannt.

WETTBEWERBUNGEN.

Der Sanhauserin in Uta hat den Entwurf mit dem Kennworte „Zeitblau“, dessen Verfasser Architekt Frei Nasser in Wien ist, anzukaufen beschlossen.

Der Bau des neuen Museums für ägyptische Altertümer in Kairo ist durch das Ministerium der öffentlichen Arbeiten zu einem freien internationalen Wettbewerb ausgeschieden. Der Bau darf 120000 ägyptische Pfund (über 24000000 M.) kosten. Der erste Preis für die beste Arbeit beträgt 600 ägyptische Pfund; vierhundert Pfund werden an die vier nächstfolgenden Projekte verteilt. Die Konkurrenzentwürfe müssen bis 1. März 1895 mittags in Kairo eingeleistet sein. Das für den zur Sicherung der Altertümer dringend notwen-

digen Bau bestimmte Terrain liegt näher an der Stadt als das Gizehmuseum und das von Balak und schließt sich an die große englische Kaserne an Nil an. R. Bk.

—tt. Karlsruhe. Das zur Prüfung der Entwürfe für den Bau einer evangelischen Kirche in der Weststadt bestellte Preisgericht, welchem von Egl.-Stuttgart, Otsen-Berlin und Behagel-Heidelberg angehörten, hat keine der 67 beim Wettbewerb eingekommenen Arbeiten des I. Preises von 4000 M. würdig befunden. Deshalb wurde die für Preise ausgesetzte Gesamtsumme in anderer Verteilung zur Auszeichnung der hervorragendsten Entwürfe verwendet. Es erhielt die Arbeit von Prof. Frenzen-Aachen und die Arbeit von Architekt Karl Voss-Hamburg je 2000 M., weiter die Arbeit von Prof. Vollmer-Berlin, die Arbeit von Carjel und Moser-Karlsruhe und die Arbeit von Architekt Hermann Billow-Karlsruhe je 1000 M. vom Preisgerichte zuerkannt.

R. B. Einen Ehrenpreis von 100 Kronen setzt die „Allgemeine Künstler- und Schriftsteller-Zeitung“ in Wien für die beste Lösung der besonders das moderne Ausstellungs-wesen ventilirenden Frage aus: „Welche Einrichtungen wären zu treffen und welche Ziele wären anzustreben, um den bildenden Künstlern der Gegenwart eine gedeihliche Entfaltung ihrer künstlerischen Bestrebungen in solcher Weise zu ermöglichen, dass dadurch sowohl das materielle Wohl des Standes, als auch die idealen Ziele desselben zweckentsprechend gefördert würden?“ — Der Endtermin für Manuskripteneinsendungen ist auf den 15. September 1891 angesetzt; die Preiszuerkennung erfolgt in der obigen Zeitschrift am 1. Dezember d. J.

—r. A. P. Gott in Wien hat den ersten Preis für die Skizzen zum Hauptvorhang des neuen k. Theaters in Wiesbaden erhalten. Schöneberger und Schulze in Dresden den zweiten, Hermann Meest in Karlsruhe den dritten.

DENKMÄLER.

Das von Ernst Herber in Berlin modellierte Denkmal für Heinrich Heine, das in Düsseldorf und Mainz abgelehnt worden ist, soll in New York aufgestellt werden. Zur Aufbringung der dazu erforderlichen Kosten von 250000 Dollars hat sich in New York ein Komitee gebildet, das einen Aufruf zu Beiträgen an alle in den Vereinigten Staaten lebenden Deutschen erlassen hat.

© Eine Marmorstatue des Malers und Zeichners Jacob Assmus Carstens, die Gerhard Jannsch, ein Schüler von F. Schaper, ausgeführt hat, ist in der Vorhalle des alten Museums in Berlin aufgestellt worden. In den Händen Zeichenstift und Mappe haltend, stützt der Künstler den linken Arm auf eine Herme des Homer, womit der Uppell der Carstens'schen Schöpfungen verknüpft werden soll.

R. B. Bildhauer Rosson-Dresden, der Schöpfer des Marschner- und Stromeyer-Denkmal's in Hannover, hat einige Entwürfe für ein Denkmal des berühmten Astronomen und Theologen David Fabricius (geb. 1591, ermordet 7. Mai 1647), gearbeitet, das demselben auf dem alten Friedhofe in Ostrod innerhalb Jahresfrist errichtet werden soll.

R. B. Frau: Hals soll in Havelburg, wo der große Niederländer hauptsächlich arbeitete und auch starb, ein Standbild erhalten.

H. A. L. Steinhilber-Denkmal. Am 17. Juli fand in Kötzschenbroda bei Dresden die feierliche Enthüllung des Denkmals statt, das der Dresdener Architektenverein und die Freunde in Verbindung mit dem Hinterbliebenen dem am 6. Januar 1863 verstorbenen Prof. Richard Steinhilber errichtet haben. Das Denkmal erhebt sich an der Mauer des bei der Kirche ge-

liegenden alten Friedhofes, auf dem nur noch ausnahmsweise Beerdigungen vorkommen. Es besteht aus einem Obelisk aus schwedischem Granit und ist mit einem Relieffedakillon aus Bronze geschmückt, das der Dresdener Bildhauer H. Epler modellirt hat, und das die Züge des Verstorbenen ungenügend ähnlich wiedergibt.

Am 22. Juli fand auf dem Centralfriedhofe in Wien die Enthüllung des Grabdenkmales für den reichbegabten Genre- und Tiermaler sowie Dialektdichter *Ippolito Ellinger* statt (s. den Nekrolog in der Kunstchronik vom 1. März 1893/94). Das Denkmal zeigt an der Stirnseite das von einem Fremde des Verstorbenen, dem Bildhauer *Schiog* lebensvoll modellirte, in Erz gegossene Bild des Verewigten, nebst den Emblemen seines Schaffens als Künstler. Palette und Pinsel, sowie ein Buch mit der Aufschrift „Gedichte in österreichischer Mundart.“

R. BK.

R. B. In *Krakau* fand jüngst in der Kunstakademie die feierliche Enthüllung der Kolossalbüste *Jan Matejko's* in Anwesenheit sämtlicher Lehrer und Schüler statt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

H. A. L. Die *königliche Gemäldegalerie zu Dresden* ist anfangs August durch ein kunstgeschichtlich wichtiges Gemälde ersten Ranges bereichert worden, da es nach längeren Verhandlungen gelungen ist, *Murillo's* berühmten „Tod der heiligen Clara“ für sie zu erwerben. Das Bild stammt aus dem Besitze des *Earl of Dudley* zu London und gehörte ursprünglich der Reihe von Bildern an, mit denen der jugendliche Künstler im Jahre 1646 den Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Sevilla ausschmückte. Es galt von jeher neben der „Engelkirche“ im Louvre zu Paris und dem „Heiligen Diego mit den Armen“ in der Academia di San Fernando zu Madrid als ein Hauptbild der ganzen Folge, und auch *Justi*, der neueste Biograph *Murillo's* (Leipzig, E. A. Seemann 1892. 4^o. S. 8.) hat es als solches eingehend behandelt.

Das bekannte große Gemälde von *Benno Pighrin* „*Moritur in Deo*“ (der sterbende Christus von einem Engel gestützt) ist vom Kommerzienrat Krupp in Essen angekauft und dem deutschen Kaiser als Geschenk für die Nationalgalerie angeboten worden. Der Kaiser hat die Schenkung angenommen und das Bild der Nationalgalerie überwiesen.

R. B. Der regierende *Fürst Johann Liechtenstein* hat der *Stadt Wien* für das städtische Museum eine ansehnliche Zahl Bilder von besten Meistern der Altwiener Schule gespendet, darunter *Auerling*, *Danbrouser*, *Eibl*, *Franz*, *Gaumnann*, *George Mayer*, *Rupff*, *Schindler* und *Waldmüller*. Vorläufig soll die Sammlung in einem eigenen Zimmer des städtischen Museums untergebracht werden und dieses Zimmer nach dem Fürstlichen Spender genannt werden. Dieser hochherzige Akt des Fürsten dürfte aber von weittragenden Folgen für die Verwirklichung der schon längere Zeit geplanten Absicht sein, anlässlich des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers Franz Josef eine städtische Galerie zu gründen, die die Werke älterer und jüngerer Wiener Künstler enthalten soll. Hoffentlich findet das Beispiel des großen Mäcens Nachahrer.

:- In *Kopenhagen* wurde am 22. Juli das neue Kunstindustriemuseum feierlich eröffnet. Das in altmodischem Stile aufgeführte prächtige Gebäude hat eine halbe Million Kronen gekostet. Es enthält bedeutende öffentliche und private Sammlungen einheimischer und fremder Kunstindustrie, Sèvres und Meißener Porzellane, Gobelins, französische Emalls, antike und moderne Kunstwerke und Kuriositäten.

*. * Für die *königliche Gemäldegalerie in Berlin* ist ein Gemälde des ferraresischen Meisters *Francesco Cossa*, der bisher in der Galerie noch nicht vertreten war, angekauft worden. Es ist eine Frauengestalt in einer hügeligen Landschaft. Ihre Attribute, Spaten, Hacke und eine Ranke mit Weintrauben, deuten auf eine Allegorie des Ackerbaues oder der Fruchtbarkeit.

R. B. In *Wien* *Künstlerhausa* ist seit dem 1. Juli eine Sommerausstellung von Gemälden und Handzeichnungen eröffnet, die trotz ihrer Kleinheit im engen Rahmen viel des Interessanten bietet. Die Sammlung des *Wiener Kunstfreundes Horwit* führt uns *Roni Reinick*, den Illustrator der „*Fliegenden Blätter*“, in seinen zwar gefärbten Graissäulen vor, die eine ungläubliche Virtuosität in Technik und Auffassung verraten. Die Landschaftler *Robert Ruff*, *Jakob Emil Schindler* und *Oskar Lehenbuch* sind mit vorzüglichen Leistungen vertreten. Außer dieser Sammlung sind noch andere Werke ausgestellt, unter denen besonders *Ed. Arnsecker's* „*Rümerbrücke bei Mostar*“ und das reizende Genrebild von *J. Reers*: „*Papa's Modell*“, ein am Boden hockender Zigeunerjunge, der von zwei reizenden Blondköpfchen zaghaft beleuchtet wird, hervorrangen. Die *graphische Kunst* ist durch mehrere Meisterwerke von *W. Unger* nach van Dyck (sog. Wallenstein, Fr. Hals (Heythausen) und Rubens (Des Meisters Söhne) auf glänzendste repräsentirt. Ein vollendet feines Kabinetstück ist *H. Toussaint's* Radirung nach Kaemmerer, „*Die Romanze*“ (eine Dame aus dem Empire singt im Salon zur Harfe), dessen Schönheit zu schildern Worte nicht genügen. Fast ebenso tüchtig ist die Radirung *E. Champollion's* in Paris nach Meissonier's „*Kupferstichliebhaber*“. Die Heliogravüre nach Ed. Detaille's „*Abzug der französischen Garnison aus Hünningen 1815*“ wurde durch die echt künstlerische Retouche ein sehr wertvolles Blatt. Neben *Leonhard Steiner's* (Höttingen-Zürich) farbenprächtigen Schilderungen des Alpenlandes in zum Teil monumentaler Auffassung bilden 168 Originalzeichnungen von *C. W. Allers* „*La bella Napoli*“ die eigentliche pièce de resistance der Sommerausstellung. Durch Witz und Humor belebt, wie alle Schöpfungen von Allers, sind sie auch als Meisterwerke einer einfachen, aber hochverfeinerten Technik der Bleistiftskizze von größtem Interesse.

:- Auf der *Schweizerischen Kunstausstellung in Bern* wurden dreißig Kunstwerke an Private verkauft für etwa 18000 Franken. Der Bund kaufte dreundreißig Stücke für etwa 50000 Franken. Außerdem beantragte die eidgenössische Kunstkommission, ein Viertel der Kosten an das Bubenbergsdenkmal von Lou als Bundesubvention zu bewilligen. Ferner beschloss dieselbe Kommission, dem Bundesrate vorzuschlagen, das Reglement betreffend den Ankauf von Gemälden durch den Bund dergestalt zu ändern, dass fortan Bilder, welche von Mitgliedern der Kunstkommission ausgestellt werden, vom Bunde nicht angekauft werden dürfen.

:- Von österreichischen Künstlern wurden in *Antwerpen* auf der Weltausstellung ausgezeichnet: mit dem Ehrendiplome: Brozik, Klimt und Tilgner; die Medaille erster Klasse erhielten: Fröschl, Hymats, Jettel, Knüpfner, Ribarz, Russ, Veith, Scharf; die Medaille zweiter Klasse: Bacher, Bernatzik, J. v. Blaas, Hugo Charlemont, Hirschl, Moll, v. Ottenfeld, Schram, Schwaiger, Sdiggmann, Bitterlich und Michalek.

R. B. Die *Kunstausstellung der Bodenseestädte Breuners, Konstanz und Überlingen* wurde am 15. Juli in letzterem Orte eröffnet.

Dissseldorf. In der Bismeyer'schen Kunsthandlung erregen seit kurzem die Originalmalereien von *Friedrich von Schlemis* berechtigtes Aufsehen. Es ist eine umfassende

Kollektion, anfangend mit den Schöpfungen während des Pariser Aufenthaltes des Künstlers und abschließend mit dem großen monumentalen Blatt: „Sie transit gloria mundi“, welches im Frühling dieses Jahres vollendet wurde. Die älteren Blätter: „Versailles, bassin de Neptune“ nach dem Ölgemälde in der Nationalgalerie, „Souvenir d'Italie“ (dieses erregte bereits 1879 im Pariser Salon die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstfreunde), „Crepuscule“ und „Fin de la journée“ zeigen den genialen Malerradierer bereits in seiner ganzen Eigenart; dieselbe hat sich nun in den neuesten Schöpfungen zu vollendeter Meisterschaft durchgearbeitet. Die beiden, als Pendants gedachten „Jdylle“ und „Tristitia“ sind wahre Kabinettstücke, in denen das stimmungsvolle Element der nächtlichen Landschaft mit den feinen Linien der weiblichen Körper zu einem eigenartig feinen, wehmütigen Akkord zusammenklingen. Das etwas größere Blatt „Somnia“ ist ihnen nahe verwandt. Wohl das krönende Werk dieser meisterhaften Saranlung ist aber das in ungewöhnlicher Größe ausgeführte letzte Blatt (mit einer Plattegröße von 71 × 47 cm). Es ist eine ergreifende Elegie auf den Untergang der alten Roma aeterna, auf die Vergänglichkeit alles Irdischen. Unter einem dreitheiligen Thorbogen schwebt die behelmte, die Brust mit der Ägis bezanzerte Gestalt der Roma hervor, in der Linken die gesenkte Lanze, in der vorgestreckten Rechten den Olivenzweig haltend. Diese Gestalt ist von klassischer Formenempfindung, während der gewaltige Triumphbogen, verwittert und von der Zeiten zerstörender Macht gebrochen, noch ein fast erdrückendes Denkmal einstiger Größe verkörpert, so monumental ist der architektonische Aufbau empfunden, gegliedert und bis ins Detail durchgearbeitet. Auf der Attika des Bogens aber steht, von der Hand der Vergänglichkeit in mächtigen Lettern geschrieben: „Sie transit gloria mundi“. Licht und Schatten sind, von der tiefsten Tiefe bis zum gewinnvollsten Hell Dunkel, worin das Ganze gehalten ist, meisterhaft gegeneinander abgetönt. Friedrich von Schenck versteht sich auf die Komposition ebenso wie er die Technik dieser geistreichsten aller graphischen Künste beherrscht. Er ist eine dichterische Individualität von höchster Eigenart, genährt und geläutert durch eine klassische Bildung des Geschmacks. Aber seine Klassizität ist durchtränkt von einem durchaus modernen Hauch großartiger Schwermut, verbunden mit jener sinnlichen Glut, welche diesen Werken ihr merkwürdiges, aus so verschiedentartigen Elementen zusammengesetztes Gepräge verleiht. Eine vornehme Natur, selten und sparsam schaffend, giebt er, wenn einmal angeregt, jedesmal ein Ganzes.

Düsseldorfer. In der Kunsthalle hat *Josef Tischler* ein überlebensgroßes Modell in Gips aufgestellt, welches später für die Ausschmückung eines Kunstsalons zur Ausführung in Marmor bestimmt ist. Die leicht dahinschwebende weibliche Figur ist eine Veranschaulichung der Nacht. Bei Schulte hat ein junger Künstler, dessen Namen man zum erstemal begegnet, mehrere Bildnisse ausgestellt, die den geborenen Porträtmaler erkennen lassen: *W. Schüller's Dithau*. Sicherheit und Breite der Behandlung, charakteristische Ähnlichkeit und ein wahres Kolorit zeichnen die Bilder aus. Man kann dem Maler zu diesem Delikat Glück wünschen. — Das augenblicklich am meisten anziehendste Bild ist der neue *Edmond von Gohardt*: „Jakob und der Engel“ mit dem Spruch: „Ich lasse dich nicht, du sogest nicht dem!“ In einer warmgetönten Landschaft mit Sonnenuntergang ist im Vordergrund die Scene dargestellt, wie Jakob im Traum mit dem Engel ringt; letzterer schwebt im weißen fliegenden Gewand und streckt segnend die Arme aus, wäh-

rend der Patriarch, mit halb aufgerichteter Oberlippe auf einer Matte liegend, krampfhaft die Arme um ihn geschlungen hat. — *mn.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

== *It. Karlsruhe.* Im abgelaufenen Jahre 1893 wurden von Kunstvereine Bilder im Gesamtwerte von 8730 M. angekauft und weiter von Privaten durch Vermittelung des Vereines solche für 6715 M. zusammen also für 15445 M. — In *Strasbourg* tagt vom 26. bis 30. August die Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architektur- und Ingenieur-Vereine. Aus der Reihe der Verhandlungen sind hervorzubeben die Vorträge des Regierungsrates Böttger aus Berlin, „Grundsätze für den Bau von Krankenhäusern“ und des Professors Barkhausen aus Hannover und des Obergenieuers Lauter aus Frankfurt a. M. „Die praktische Ausbildung der Studierenden des Baufaches nach dem Hochschulsstudium“. An die Verhandlungen schließt sich am 29. August ein Ausflug in die Vogesen, nach Colmar und Münster und am 30. August nach Metz.

ZEITSCHRIFTEN.

- Allgemeine Kunstchronik.** 1894. Nr. 14 u. 15.
Zwanzig Jahre Bayreuther Festspiele. Von H. v. Wolzogen — Die Plastik im Münchener Glaspalast (Jahresausstellung 1891). Von O. Vander Linden. — Kunstbrief aus Krakau. Von Dr. J. Süssner. — Bruno Piglielli 7.
- Anzeiger für Schweizerische Herkunfts-Kunde.** 1894. Heft 13.
Vorhistorische Denkmäler im Baghelhal Wallis. Von J. Reber. — Bronzefund im Blondbett in Genf. Von B. Reber. — Antiquarische aus dem Kanton Solothurn. Von Meisterhaus — Römische Fundstücke aus Niederburg (Kt. Bern). Von Meisterhaus. — Die Wandgemälde im Denkmal zu Ober-Aegerli. Von E. A. Stuckelberg. — Jos. Müller's Buchschrift an den Zacherl-Rat 1571. Von P. Schweizer. — Schweizerisches Landesmuseum. Verzeichnis der Geschenke vom 16. Februar bis 9. Mai 1891. — Zur Statistik schweizerischer Kunsthandläder. Von J. K. Schindler, Kanton Solothurn.
- Architektonische Rundschau.** 1893/94. Heft 10.
Taf. 77. Villa Kienlin in der Monksstraße in Stuttgart; erbaut von Eisenlohr und Weigle, Architekten daselbst. — Taf. 78. Zimmer mit Wandmalerei; entworfen und ausgeführt von Kunstmaler J. Kossl in München. — Taf. 79. Konkurrenzprojekt zum Neubau eines Wassertores an der Yorkstraße in Halle a. S. von Knoch und Kallmeyer Architekten daselbst. II. Preis. — Taf. 80. 21. Wohn- und Geschäftshaus Munzstraße 21 und Ecke Verlängerte Kaiser Wilhelmstraße in Berlin; erbaut von Werner und Zaar, Architekten daselbst. — Taf. 81. Landhaus in Stommern bei London; erbaut von Architekt A. Mitchell in London. — Taf. 82. Innerer Schlosshof zu Detmold 1550—1557; aufgenommen von Regierungsbaumeister O. Paretzsch in Charlottenburg. — Taf. 84. Wohnhaus des Prof. P. Meyerheim in Berlin, Hildebrandtstraße 22; umgebaut von Regierungsbaumeister A. Messel daselbst.
- Christliches Kunstblatt.** 1894. Heft 7 u. 8.
Der Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus. — Kirchenrestaurationen. — Von der großen Berliner Kunstaussstellung. — Der Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen. — Was uns die Kunstgeschichte lehrt. — Altan. Kraft's Restaurationen zu Nürnberg. — Zwei neue Leitfäden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. — Perische Illustrationswerke.
- Graphische Künste.** 1894. Heft 3/4.
Eja Jermovitch Repin. Von J. Norden. — Über die Expedition zur Aufzählung der Staatspapiere in St. Peter-Jburg. — Über den Dreifarbendruck. Von W. W. Isenberger.
- Kunst für Alle.** 1893/94. Heft 21 u. 22.
Die Jahresausstellung 1894 der Kunstgenossenschaft in München I. Von Fr. Pecht. — Eindrücke von den Pariser Salons II. Von H. H. Richter. — Naturalistisches Pflanzenmanier von Gewebe und Tapete. Von O. Schulz. — Die Jahresausstellung der Kunstgenossenschaft zu München 1894. II. Von Fr. Pecht. — Aphorismen. — Bruno Piglielli 7. — Die Technik des Kupferstichs. Von Fr. Lippmann.
- L'Art.** 1894. Nr. 724, 725 u. 726.
François-Thomas Germain, sculpteur et orfèvre du roi. Von J. F. Gouffier. — Alfred Brion an Musée du Louvre. Von H. F. Richter. — Salon de 1894. — Fairs. — Von P. Lerou. — La coupe parthenonienne. (Schluss.) Von H. Lechat. — Les Lenans. Von G. Grandin. — Courrier du Chili. Von G. Sanchez. — Chez Constant et à l'Hôtel Drouot. Von G. Courc. — Catalogue. Von G. Legeay. — Les artistes français pendant la Révolution. Epitaphes. Von H. de Chennoviciens. — Vandalisme. Von P. Lerou. — Les ruines du Parthenon. Von P. Paris.

Inserate.

Nordostdeutsche Gewerbeausstellung.

Königsberg i. Pr.

Zum Zwecke der Erlangung von Entwürfen zu einem farbigen Ausstellungs-Plakate, wird ein öffentlicher Wettbewerb hiermit ausgeschrieben.

Zur Teilnahme an demselben sind sämtliche in Deutschland wohnende Künstler zugelassen. Für die besten Entwürfe sind **zwei Preise**, ein erster von 200 M. und ein zweiter von 100 M. ausgesetzt.

Die näheren Bedingungen des Wettbewerbes, sowie die Namen der Preisrichter, sind durch unser Bureau zu erfahren.

Das Comité
der Nordostdeutschen Gewerbeausstellung.

Akademische Kunstausstellung

Einweihung des neuen Kunstausstellungs-Gebäudes auf der Brühl'schen Terrasse in

= **Dresden.** =

Eröffnung 1. August 1894 ⚡ Schlusss 5. November 1894.

Täglich von 9 (Sonntags von 11) bis 5 Uhr.

☛ **Eintritt 50 Pfg.** ☛

Donnerstag 1 M. ⚡ Dauerkarten 5 M. ⚡ Illustrierte Kataloge 50 Pfg.

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen.

Ihre Kasse der Gesellschaft wird demnächst für die Bestreitung der Jahressubskription in Anspruch genommen, deren Verzeichnis auf dem Kunsthistorischen Kongress in Köln publiziert werden soll. Alle mit der Zahlung noch rückständigen Mitglieder werden deshalb ersucht, ihren Jahresbeitrag baldigst an Herrn A. Tzieltmeyer, Leipzig einzuzahlen; — von dieser Verpflichtung ausgenommen sind nur staatliche Anstalten, deren Geschäftsgang sich nach vorgeschriebenen Terminen richten muss oder Vorauszahlung verbietet.

Der geschäftsführende Ausschuss.

Gegründet
1770.

Kunsthandlung und Kunstantiquariat

Gegründet
1770.

ARTARIA & Co.

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

☛ **Grosses Lager aller u. moderner Stiche, Radirungen etc.** ☛
Alle und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

☛ **Adressenangabe** behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktionskataloge und Angabe spezieller Wünsche oder Sammelgebiete erbeten.
Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1869. [163]

Inhalt: Die Große Berliner Kunstausstellung, III. Von Ad. Rosenberg. — Bucherschaun; Dehio, Untersuchungen über das gleichzeitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen. — Franz Schmitz ⚡; Matth. Vorlesmeyer ⚡; Heinrich Eynon ⚡; Carl Roux ⚡; Alfr. Brantolt ⚡; Aug. Cain ⚡; Hugo Salinon ⚡; — Max Schmidt, Königsberg i. Pr.; Heydeck; Baumst. Steinbrück; Frz. v. Lennbach; Dr. Ad. Fuhrwängler; Dr. G. Torrey; — Polnowski; Otto Wagner. — Saalbauverein (München); Museum für ägyptische Altertümer in Kairo; Evangelische Kirche Karlsruhe; Dreissauschriften der Allg. Künstler- und Schriftstellerzeitung in Wien; Theater- und Vorlesungskonkurrenz für Wiesbaden. — Heimdenkmal für New York; Marmorstatue des Carstens im Berliner Museum; Grabdenkmal für David Fabricius von Bassano; P. Halsstandbild für Haarlem; Stechdenkmal für Dresden; Eilingsdenkmal in Wien; Matejlohnste für Krakau. — Murillo's Tod d. hl. Clara; Pighelini's Moritur in Deo; Stiftung des Fürsten Liechtenstein; Kunstindustriemuseum in Kopenhagen; Francesco Cossa im Berliner Museum; Ausstellung im Wiener Künstlerhause; Schweizerische Ausstellung in Bern; Auszeichnungen in Antwerpen; Kunstausstellung in Ueberlingen; Originalladungen von F. v. Schennis; Bussellortor-Kunsthalle. — Kunstverein in Karlsruhe; Wanderversammlung der Architekten in Straßburg. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich **Arthur Seemann**. — Druck von **August Pries** in Leipzig.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.
HOLBEIN UND SEINE ZEIT.
Von Alfred Woltmann.
Zweite umgearbeitete Auflage.
Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf

Die Stelle des Direktors des städtischen Kunstgewerbe-Museums.

mit welcher auch die Verwaltung des historischen Museums verbunden ist, ist zum 1. Januar 1895 zu besetzen.

Die Anstellung erfolgt zunächst auf zweijährige Probe, nach Ablauf derselben auf gegenseitige halbjährige Kündigung, jedoch mit Pensionsberechtigung und Anspruch auf Witwen- und Waisensversorgung. Das Gehalt beträgt 5000 M. jährlich, steigend nach den desfallsigen Bestimmungen mit Alterszulagen von je 400 M. alle 3 Jahre bis zum Höchstbetrage von 7000 M. Wissenschaftlich gebildete und in Kunstgewerbe erfahrene Bewerber wollen ihre Meldungen bis zum 20. August d. J. unter Beifügung eines Lebenslaufs und Angabe des bisherigen Wirkungskreises dem Unterzeichneten einreichen.

Köln, den 19. Juli 1894.

Der Oberbürgermeister
Becker.

Verkäuflich.

Ein Historiengemälde des verstorbenen Prof. A. Bewer: „Karl V. entdeckt eine Verschwörung seiner Mutter gegen die Krone“. H. 2,20, Br. 2,95. Zu besichtigen in der Nationalgalerie, Berlin.

Der Vorstand des **Berliner Vereins für häusliche Gesundheitspflege**. [58]

Verlag von E. A. Seemann's Sep.-Cto. in Leipzig.

Offizieller Bericht
über die Verhandlungen des
Kunsthistorischen Kongresses
in Nürnberg

23. — 27. September 1893.

broch. M. 2,50.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Teltowerstrasse 17.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. V. Jahrgang.

1893/94.

Nr. 33. 20. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unversehrt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlags-handlung keine Gewähr. — Inserate, a 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlags-handlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Während der Sommermonate Juli, August und September erscheint die Kunstchronik nur aller vier Wochen.

Kunsthistorischer Kongress in Köln 1894.

Programm.

Sonntag, den 30. September:

8 Uhr Abends: Gesellige Zusammenkunft und Vorbesprechung der Kongressmitglieder im Börsensaal des Gürzenich.

Montag, den 1. Oktober.

- 9 Uhr Vormittags: Eröffnung des kunsthistorischen Kongresses im Hansa-saal des Rathauses. Begrüßung desselben durch den Herrn Oberbürgermeister.
Wahl des Bureau's für den Kölner Kongress.
Geschäftsbericht.
Wahl des Ortes für den nächsten Kongress.
Vortrag des Herrn Direktors *C. Allenborn*-Köln: Über Meister Wilhelm.
Besichtigung des Rathauses.
- 12 Uhr: Besuch des Wallraf-Richartz-Museums und der dort veranstalteten Kunstausstellung aus Privatbesitz.
1² „ Mittagessen nach freier Wahl.
3 „ Besichtigung der Kirchen St. Aposteln, Maria am Kapitol und St. Martin.
4¹ „ Vortrag des Herrn Dr. *Fr. Carstgen*-München: Kunstgeschichte und neue Ästhetik.
6 „ Kommissionsberatung über das in Florenz zu gründende kunsthistorische Institut.
8 „ Festtrunk und Abendessen im Civilkasino, angeboten von dem Vereine für Altertumsfreunde anlässlich seines zwanzigjährigen Stiftungsfestes.

Dienstag, den 2. Oktober.

- 9 Uhr: Zusammenkunft im Gürzenich (Stinnsaal).
Bericht des Ausschusses über die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen.
Vortrag des Herrn Prof. *Oechelhäuser*-Karlsruhe: Das Heidelberger Schloss und seine Erhaltung.
Vortrag des Herrn Baurats *Himmann*-Köln: Die fünf letzten Decennien des Kölner Dombaues.
- 11¹/₂ „ Besichtigung des Domes, der Schatzkammer desselben und der Dombibliothek.
1¹/₂ „ Mittagessen nach freier Wahl.

- 3 Uhr: Besuch der Kirchen St. Gereon, St. Ursula und der Jesuiten.
 5 „ Bericht des Ausschusses über das in Florenz zu gründende kunstgeschichtliche Institut.
 Bemerkungen und Wünsche des Herrn Dr. *B. Haendcke*-Jena: Über die Gründung einer internationalen kunsthistorischen Bibliographie.
 7 „ Konzert im Volksgarten.

Mittwoch, den 3. Oktober.

- 9 Uhr: Vortrag der Herrn Prof. Dr. *M. G. Zimmermann*-Godesberg bei Bonn: Das germanische Element in der oberitalienischen Plastik bis zum Ende der romanischen Periode.
 Vortrag des Herrn Prof. *L. Dütrichson*-Christiania: Die Domkirche zu Drontheim.
 Vortrag des Herrn Prof. Dr. *M. Schmidt*-Aachen: Lichtbilderapparate im kunsthistorischen Unterricht.
 Vortrag des Herrn Architekten *Saubs*-Nottuln b. Münster: Der Einfluss des Materials auf die Kunstformen.
 2 „ Besichtigung des kunstgewerblichen Museums.
 5 „ Gemeinsames Mittagessen im Gürzenich.
 9 „ Bierhock im Pschorrbräu.

ZUM GEDÄCHTNISSE FRIEDRICH SCHMIDT'S.¹⁾

Eine der wichtigsten und zugleich wenigst bekannten Seiten der weitverzweigten Thätigkeit des Wiener Dombaumeisters *Friedrich Ehren. v. Schmidt* war sein Wirken als Mitglied der k. k. Centralkommission, in deren Bereich bekanntlich die Ob- sorge über die Erhaltung und Restaurirung der Baudenkmale des österreichischen Kaiserstaates fällt. Dreißig Jahre lang (von 1860—1890) nahm Schmidt in diesem Kollegium von Archäologen, Historikern und Künstlern eine hervorragende Stellung ein; mehrere hundert ihm zugewiesene bauliche oder sonstige künstlerische und technische Angelegenheiten behandelte er theils mündlich, theils in schriftlich der Kommission vorgelegten Referaten.

Es ist aufs lebhafteste zu bedauern, dass über die *mündlichen* Äußerungen des berühmten Architekten, welche mitunter Fragen der gewichtigsten Art betrafen, keinerlei schriftliche Aufzeichnungen existiren. So sind z. B. Schmidt's wiederholte und ausführliche im Schoße der Kommission gehaltene Vorträge über die Fortschritte seiner Leistungen als Dombaumeister von St. Stephan in Wien für immer verhallt, ohne dass etwaige Notizen zu oder aus denselben, sei es im Nachlasse des Verstorbenen, sei es in den Akten der Centralkommission, sich vorfinden.

Mit um so lebhafterem Danke muss man es begrüßen, dass ein nicht geringer Teil der von Schmidt abgegebenen Gutachten in schriftlicher Form vorliegt und uns in dem hier besprochenen Hefte von kundiger Hand gesichtet und nach Ländern geordnet dargeboten wird. Nicht nur der Techniker und Baumeister, sondern auch der Archäolog und Kunstfreund wird aus den Bemerkungen Schmidt's die reichste und interessanteste Belehrung schöpfen. Das Verdienst, diese Arbeit angeregt und sachgemäß durchgeführt zu haben, gebührt einem pietätvollen Schüler des Verstorbenen, dem Baunrate *Karl Rossner* in Wien, welcher die gesamten Referate Schmidt's einer Durchsicht unterzog und alles heraus- hob, was für die Zukunft von Wert und Nutzen sein kann. Hofrat Dr. *Karl Lind* veranstaltete dazu noch eine nicht unergebige Nachlese. Die Centralkommission fügte dem Text aus ihrem Vorrat eine Anzahl instruktiver Holzschnitte bei.

Gleich das erste Bauwerk, mit welchem sich mehrere detaillirte Berichte Schmidt's beschäftigen, ist durch seine Bedeutung und seine merkwürdige Geschichte ganz geeignet, in dieser Beleuchtung allgemeines Interesse zu erwecken: der *St. Veitsdom* auf dem Hradschin zu Prag. Schmidt nennt ihn „das kühnste und verwegenste Bauwerk, welches vielleicht existirt“ und sagt, die eingehende Besichtigung des Chores habe in ihm „eine Art von Entsetzen“ erregt. Zugleich drückt er (1868) der gegenwärtigen Bauleitung seine volle Hochachtung aus. Eingehende Vorschläge macht er über die Ableitung des Wassers, die nach dem von den alten Meistern angewendeten System den unfehlbaren Ruin aller

¹⁾ Urtheile und Gutachten aus der Zeit seiner Wirksamkeit als Mitglied der k. k. Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Wien, Verlag der k. k. Centralkommission, 1893. VI u. 91 S. S.

großen Kathedralen herbeiführen müsste. Von kunsthistorischer Wichtigkeit sind die Bemerkungen Schmidt's über den Zusammenhang der Details am St. Veitsturm in Prag und am St. Stephansturm in Wien. Auch in seinen verschiedenen, in Wien gehaltenen Vorträgen hat Schmidt dem Gedanken Ausdruck gegeben, dass der Vollender des Stephans-turmes, Johann von Prachatic, zuerst am St. Veitsdom thätig gewesen sein müsse, wegen der „merkwürdigen Übereinstimmung der Diktion der Formen“ an den oberen Teilen beider Türme. Schmidt meint daher, dass namentlich die an St. Stephan so charakteristischen Giebelbildungen bei der oberen Entwicklung des St. Veitsturmes ebenfalls anzuwenden wären. Höchst vorsichtig äußert sich der Meister über die beabsichtigte polychrome Ausmalung des Inneren (1874). Ganz entschieden plädiert er dagegen (1877) für die Notwendigkeit einer Westfassade mit flankierenden Türmen, wie sie bekanntlich inzwischen thatsächlich zur Ausführung gekommen ist. Sie rechtfertigt sich nicht nur aus ästhetischen und konstruktiven Gründen, sondern hauptsächlich wegen der Sicherung des Langhauses gegen die Wucht der Stürme, „welche sonst gerade von dieser Seite in die weit geöffneten Räume unter den Strebebögen verheerend einbrechen könnten“.

Über den Bau der *St. Barbara'sche* zu *Kottenberg*, nächst dem St. Veitsdom eines der mit Recht berühmtesten Bauwerke Böhmens, findet sich leider kein Gutachten Schmidt's vor. Dort ist gegenwärtig, und zwar unter der Leitung des Prager Dombau-meisters, ebenfalls ein neuer Fassadenbau im Werk, der sich bei der hohen und exponirten Lage der Kirche wohl aus ähnlichen Gesichtspunkten rechtfertigen lässt, wie sie Schmidt beim St. Veitsdom geltend machte.

Als ein Beispiel der oft mit feinem Humor gewürzten Ausdrucksweise Schmidt's möge sein Votum über die Restauration der *Eyzer Kaiserburg* angeführt werden. Da war n. a. eine neue Eindeckung des Wachlokals beantragt. Schmidt schlägt dafür Holzcement und Rasen vor und setzt hinzu: „Besser ist es immerhin als Dachpappe, denn die Begriffe *Kaiserburg* und *Dachpappe* schließen sich absolut aus“. — Nicht ohne Lächeln wird man auch die Bemerkungen über den (1886) eingestürzten Turm von *Schlau* lesen, die zugleich die eigentümliche, leider nur konsultative Stellung der Centralkommission scharf beleuchten. Schmidt sagt: „Der Herr Konservator (*Grass*) spricht ein großes Wort gelassen aus, indem er in dieser Angelegenheit das energische und mög-

lichst direkte Eingreifen der k. k. Centralkommission anruft. Dass der nun eingestürzte Turm zu dieser Katastrophe schon überreif gewesen ist, war längst bekannt, und das einzige Mittel, welches der Centralkommission zu Gebote stand, um das Uebel abzuwenden, nämlich die Intervention bei der Regierung, wurde in Anwendung gebracht. *Allein derartig kranker Turm haben nicht mehr Zeit, auf die abgemessene Stellung einer Diagnose ihrer Krankheit zu warten: sie vergehen, wenn die Doktoren der Architektur nicht sogleich mit Radikalmitteln eingreifen können.* Dieser Turm ist lediglich ein *nonis* Opfer der falschen Organisation des öffentlichen Dienstes für Erhaltung der Bau Denkmale, und wenn nicht in elfter Stunde hierin eine Änderung eintritt, so werden sich die Opfer von Jahr zu Jahr mehren.“

Bekanntermaßen besitzt die Centralkommission auch heute noch die gleiche, nicht genügende Organisation, wie uns der Fall des Linzer Thores in Salzburg gelehrt hat. Dieses ist nicht seiner eigenen Baufähigkeit, sondern der vandalischen Gesinnung des Bürgermeisters und Rates der Stadt Salzburg zum Opfer gefallen, ohne dass die Remonstrationen der dortigen Kunstfreunde und der gute Wille der Centralkommission es hätten schützen können. Den Bürgermeister und den ihm gleichgesinnten Antragsteller in dieser traurigen Angelegenheit hat freilich inzwischen das verdiente Geschick ereilt: sie wurden von der Bürgerschaft nicht wiedergewählt. Aber zugleich mit ihnen liegt das stattliche Linzer Thor am Boden!

Wir können es bei dem Gesagten bewenden lassen, um die Leser auf die Wichtigkeit der hier angezeigten Schrift hinzuweisen. Dieselbe enthält nicht nur eine Fülle für den Praktiker beachtenswerter Einzelheiten aus dem Umkreise der österreichischen Denkmälerwelt, sondern sie hat zugleich für die Beurteilung zahlreicher prinzipieller Fragen der öffentlichen Kunstpflege und namentlich des Bauwesens im weitesten Sinne die größte Bedeutung.

C. C. L.

KORRESPONDENZ.

Dresden, Ende August 1891.

Seit dem 1. August haben sich in Dresden die Pforten des neuen Ausstellungsgebändes auf der Brühl'schen Terrasse geöffnet, um Künstler und Kunstfreunde zum Besuch der akademischen Kunstausstellung einzuladen, der ersten, die nach fünf-jähriger, durch den Mangel an einem geeigneten

Anstellungsraum bedingter Pause in dem neuen Gebäude stattfindet.

Es braucht nicht erst darauf hingewiesen zu werden, welche Wichtigkeit die Vollendung des Kunstausstellungsgebäudes für das Dresdener Kunstleben hat. Erst durch sie ist Dresden wieder in die Lage versetzt worden, mit den übrigen deutschen Kunststädten in Wettbewerb zu treten und die Aufmerksamkeit auswärtiger Künstler und Kunstfreunde zu erregen, die ohne das Hilfsmittel regelmäßiger Kunstausstellungen naturgemäß in den Hintergrund treten musste. Es wird nun die Aufgabe der mit der Leitung der Ausstellungen betrauten Persönlichkeiten sein, das Interesse an den Dresdener Unternehmungen von Jahr zu Jahr zu steigern und auf eine Höhe zu heben, die sich nicht allzu weit von der üblicher Veranstaltungen Münchens und Berlins entfernt. Eine leichte Aufgabe dürfte dies indessen nicht sein, nicht nur, weil es überhaupt schwierig ist, den genannten beiden Städten den Vorsprung, den sie im Laufe der Jahre erreicht haben, wieder abzugewinnen, sondern vor allem auch, weil das neue Ausstellungsgebäude selbst diesem Bestreben mancherlei Schwierigkeiten entgegenbringt. In seinen sämtlichen Räumen mit gutem, zum Teil sogar vorzüglichem Licht ausgestattet, ist es doch zur Aufnahme einer größeren Anzahl von Kunstwerken viel zu klein ausgefallen. Schon dieses Jahr haben von 2150 Kunstwerken, die gemeldet waren, nur 636 aufgenommen werden können. Das ist an und für sich kein Unglück, so lange sich die Künstler durch die geringe Aussicht auf Zulassung nicht überhaupt von der Beschickung der Dresdener Ausstellung abhalten lassen. Die notwendige Beschränkung kann sogar zu einem Vorzug werden, insofern als kleinere Ausstellungen viel künstlerischer wirken können, als die Anhäufung endloser Massen von Bildern und Statuen. Wenn indessen an maßgebender Stelle die Absicht besteht, die Dresdener Künstler und Kunstfreunde über die Entwickelung der modernen Kunst überhaupt auf dem Laufenden zu erhalten und durch Herbeiziehung auswärtiger, kraftkräftiger Elemente den Dresdener Kunstmarkt zu heben oder, richtiger gesagt, überhaupt erst zu schaffen, wird man bei der *einen* akademischen Ausstellung nicht stehen bleiben können, sondern sich dazu entschließen müssen, häufigere kleinere Ausstellungen einheimischer und fremder Künstlergruppen ins Leben zu rufen, wozu die gegenwärtig so lebhaftige Neigung der Künstler, sich zu Sonderverbänden zusammenzuschließen, geradezu herausfordert. Ob derartige Unter-

nehmungen einen offiziellen Charakter tragen sollen, oder ob es geraten erscheinen könnte, sich dabei der Beihilfe eines regsamen und intelligenten Kunsthändlers zu bedienen, das sind Fragen, die uns hier nicht näher berühren. Es genügt, die Sache selbst hierdurch zur Erwägung empfohlen zu haben. Nur eine Forderung, die wir schon oft, auch an dieser Stelle, erhoben haben, sei auch diesmal wiederum in Erinnerung gebracht: die akademischen Ausstellungen müssen auf das zeitige Frühjahr verlegt werden, weil im Hochsommer und Herbst die Konkurrenz von München und Berlin viel zu groß ist und die meisten Künstler von Ruf ihre neu geschaffenen Werke lieber nach einer dieser beiden Städte, in denen sie am ehesten auf Absatz rechnen können, senden, als dass sie sie Dresden anvertrauen, während im Frühjahr diese Konkurrenz von selbst wegtfällt.

Übrigens lehrt auch die gegenwärtige Ausstellung wieder, wie sehr Dresden unter den geschilderten Verhältnissen zu leiden hat. Allerdings enthält die Ausstellung eine stattliche Anzahl vortrefflicher Kunstwerke, die von anderen deutschen Kunststädten nach Dresden gesendet worden sind. Aber, wer nur einigermaßen mit der Entwickelung der neueren deutschen Kunst vertraut ist und nur ein paar größere Ausstellungen besucht hat, wird in den meisten von ihnen liebe alte Bekannte begrüßen und sich aufs neue an ihnen erfreuen, seine Kenntnisse aber kaum in nennenswerter Weise bereichern, ganz abgesehen davon, dass von einer Vertretung der ausländischen Kunst überhaupt nicht die Rede sein kann. Wenn aber die Dresdener Ausstellung mehr als eine lokale Bedeutung beanspruchen will, ist es unbedingt nötig, in der einen oder anderen Weise für die Erfüllung dieser beiden Forderungen zu sorgen. Der Lohn für solche Bemühungen wird dann nicht ausbleiben.

Unsere Leser werden begreifen, dass wir unter den angedeuteten Umständen darauf verzichten müssen, ihnen Bilder wie Uhde's „Bergpredigt“ oder Zügel's Tierstücke, um nur die Haupttreffer der Ausstellung anzuführen, hier anzuzählen, da sie ihnen ja längst bekannt geworden sind, und werden es billigen, wenn wir nur auf solche beachtenswerte Kunstwerke hinweisen, die zum erstenmal auf der Dresdener Ausstellung zu sehen sind. Zu diesen gehören in erster Linie die Arbeiten der jungen Dresdener Landschaftsschule, die sich um *Paul Baum* gruppiert und die ihre Studien in der näheren Umgebung Dresdens, namentlich in den Gründen um *Goppeln* herum, zu machen pflegt. Der Führer dieser

Künstlerschar, *Paul Baum*, hat ohne Zweifel die beste Landschaft, die seit Jahren in Dresden entstanden ist, für die Ausstellung beigesteuert. Da wir aber dieses „Novembestimmung“ betitelte Bild bereits in unserer Besprechung der im Salon *Lichtenberg* veranstalteten Sonderausstellung von Landschaften und Studienblättern *Baum's* hinreichend gewürdigt haben, mag es genügen, nur mit einem Worte an diese meisterhafte Leistung erinnert zu haben. *Wilhelm Georg Ritter* kommt *Baum* in Bezug auf die Trefflichkeit seiner Landschaften am nächsten; er überragt ihn sogar insofern, als er über einen größeren Reichtum an Formen verfügt und nicht so absichtlich wie *Baum* poetischen Motiven aus dem Wege geht; er steht aber hinter *Baum* zurück, wenn man die koloristische Durchführung seiner Bilder ins Auge fasst, wobei man bald bemerken wird, dass er eine Vorliebe für violette Töne besitzt, die in der Natur nicht vorkommen. Am meisten tritt dieser Fehler an seinem „Motiv von der Elbe“ hervor, am wenigsten an seiner „Mühle im Thale“, einer Landschaft von großem poetischen Reiz, die als die reife Frucht fleißiger Studien und einer entschiedenen Veranlagung für intime Naturbeobachtung die Aufmerksamkeit der Kenner verdient. Unabhängig von der Schule *Baum's*, vielmehr von Pariser Eindrücken beeinflusst, hat sich *Robert Sterl* entwickelt. Er hat zwei Bilder ausgestellt, die beide ganz modern naturalistisch aufgefasst und mit impressionistischer Technik durchgeführt sind, trotzdem aber so poetisch wirken, dass auch der Gegner dieser Richtung keinen Grund zum Tadel finden kann. Von *Carl Bantzer*, der an der Spitze der Dresdener Sezession steht, sehen wir gleichfalls eine Studie im hellsten Sonnenlicht, im Katalog als „Rast im Schatten“ aufgeführt. Der Gegenstand ist so einfach wie möglich: eine Mutter, die sich mit ihrem Kinde in den Schatten einiger hoher Bäume geflüchtet und mitten in dem hohen Grase einer Wiese, die sich, von der Sonne beschienen, bis an den Rand eines niederen Gehölzes weit hin ausdehnt, Platz genommen hat. Koloristisch ist das Bild famos gemacht, doch will uns sein Umfang mit Rücksicht auf seinen Inhalt zu groß erscheinen, wie wir überhaupt der Meinung sind, dass dieses Bild nicht zu den besten Arbeiten des begabten Künstlers gehört. Dagegen hat *Max Pietschmann* mit seinem Gemälde „Adam und Eva“, auf dem wir das erste Menschenpaar unter einem mächtigen Baum in inniger Umarmung sitzen sehen, und in seinem „Ballspiel“ den Beweis einer erfreulich

fortschreitenden Entwicklung geliefert, während seine badende Frau wegen der Plumpheit der Formen und das Wasser des Baches wegen seiner Leblosgigkeit und Härte Anlass zu allerhand Ausstellungen bildet. Etwas gekünstelt und ausgeklügelt kommt uns dann das „Blaue Blumen“ betitelte Bild von *Karl Mohl* vor. Die blauen Blumen im Vordergrund beschäftigen nämlich das Auge des Beschauers so sehr, dass er die Mädchengestalt in rotem Gewande, die durch einen etwas düsteren Wald schreitet, nur als Staffage empfindet, während sie die Hauptsache im Bilde ist oder doch sein sollte. Immerhin ist der Gesamteindruck kein ungünstiger, so dass sich der Name des Künstlers dem Gedächtnisse einprägt und man den Wunsch hegt, ihm bald wieder einmal zu begegnen.

Die eben besprochenen Gemälde jüngerer Dresdener Künstler erscheinen uns deshalb besonders interessant, weil wir aus ihnen sehen, dass auch in Dresden die moderne Kunst eine Reihe wackerer Vorkämpfer besitzt, und dass auch hier dafür gesorgt ist, dass die neue Richtung mit der Zeit sich einbürgert. Es wäre aber ungerecht, wenn wir verschweigen wollten, dass auch aus der Zahl der älteren, bewährten Künstler eine ganze Reihe solcher zu nennen ist, die sich mit ihren Arbeiten noch immer sehen lassen können. Unter ihnen steht *Leon Pohle* obenan, dessen Bildnis Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Georg als ein vorzügliches Repräsentationsbild hervorgehoben zu werden verdient, während sein Porträt des Oberbürgermeisters Dr. André in Chemnitz bei aller Schlichtheit der Auffassung durch das hohe Maß von Ähnlichkeit und treffende Charakteristik jeden Kunstfreund entzücken muss. Dieselben Eigenschaften zeichnen auch die Porträts *Paul Kiepling's* aus, unter denen das Bildnis des Malers Stichart das meiste Aufsehen macht. *Walter Witting* hat das Porträt seines Vaters, des Kapellmeisters Witting, ausgestellt, das er genrehaft, aber gleichzeitig äußerst lebendig und frisch behandelt hat. In *Anton Dietrich's* religiösem Gemälde: „Herr erbarme dich unser“ begrüßen wir das Bestreben, aus den Fesseln der Tradition herauszukommen und die Scene durch individuelle Züge zu beleben, mit Genugthuung, obwohl hier zwischen Wollen und Vollbringen noch ein beträchtlicher Zwischenraum zu bemerken ist.

Hochehrwürdig erscheint aber vor allem die Entwicklung der *Dresdener* Skulptur, die auf der Ausstellung außer durch die älteren Künstler durch vier jüngere Bildhauer, *H. Epler*, *Hermann Fischer*, *Hans*

Hartmann (Macleau) und *Friedrich Offermann* in hervorragender Weise vertreten ist. *Offermann* hat eine bemalte Gipsfigur, den Tod als Schmitter mit der Sense gedacht, ausgestellt und mit dieser Schöpfung die aus *Rothel's* Totentanz bekannte und volkstümliche Figur mit einer naturalistischen Kühnheit in die Skulptur verpflanzt, dass nicht so leicht jemand, der seine Darstellung gesehen hat, diese Gestalt aus dem Gedächtnis verlieren wird. In diesem Schmitter tritt uns in der That neues Leben entgegen, er ist das Werk eines unabhängigen, nach neuen Gedanken und Formen ringenden Geistes, der sich dabei bewusst ist, dass die Kunst nur gedeihen kann, wenn sie sich in dem engsten Zusammenhange mit der Phantasie des Volkes hält. Wir stehen keinen Augenblick an, zu behaupten, dass wir in dieser Figur *Offermann's* die beste Leistung sehen, die von Dresden aus der Ausstellung zugeführt worden ist, und zweifeln nicht daran, dass man sie auch außerhalb Dresdens als ein Kunstwerk von mehr als gewöhnlicher Bedeutung anerkennen wird. H. A. LIEB.

BÜCHERSCHAU.

Die romantischen Messbücher bildenden Gegenstand einer neuen Veröffentlichung des Verlages von J. Rothschild in Paris, die aus einer Reihe reich illustrirter Foliosdarstellungen soll. Der Herzog von Rivoli, dessen erste Studie über diesen interessanten Gegenstand rasch vergiffen war, beabsichtigt, darin nicht nur eine bloße Aufzählung und Beschreibung der vielen Werke, die von 1181—1600 in Venedig zu Tage traten, zu geben. Es soll vielmehr auch eine genaue und ausführliche Beschreibung der vielfach verwendeten Holzschnitte dieser Bücher darin geboten werden, unterstützt durch mehrere hundert Abbildungen. Die Messbücher, Breviere, Bibeln, Heiligenlegenden, Psalter u. s. w., über 300 verschiedene Ausgaben, die in den Bibliotheken Europas verstreut sind, sind auf diese Weise beschrieben und besprochen. Die erste Lieferung in vorzüglicher Ausstattung ist soeben erschienen. Es sind nur 300 Exemplare hergestellt und 10 Vorzugsexemplare auf japanischem Papier. Eine wissenschaftliche Würdigung dieser für die Geschichte der Buchausstattung und der italienischen Kunst überhaupt wertvollen Publikation behalten wir uns vor.

Frankfurt a. M. Dem Herrn Dr. H. W. Singer, wissenschaftl. Hilfsarbeiter am königlichen Kupferstichkabinett in Dresden, ist von der Verlagsbuchhandlung Litterarische Anstalt, Rütten & Löning, die Herausgabe ihres *Alphabetum Kunstelectivum* übertragen worden. Das Lexikon ist die dritte völlig ungearbeitete Auflage des Seubert-Müller'schen Künstlerlexikons. Dem ersten Teil hat der jüngst verstorbene Dr. H. A. Moller in Bremen vorbereitet. Der erste Halbband erscheint im Oktober d. J. und das Werk soll binnen 1 1/2 Jahren vollständig werden.

Die französische Skulptur vom 11. bis 19. Jahrhundert bildet das Thema eines demnächst erscheinenden Prachtwerkes, das von *Louis Gosse* verfasst im Verlage der Librairie-imprimeries réunies, am Maison Quantin, Paris, 7 rue St. Benoit, erscheinen wird. Die Zeichnungen für die

Textillustrationen, deren das Werk gegen 120 enthält, rühren von *Boulier* her; außerdem wird das Werk 31 Heliogravüren und eine Radirung von *Geogin* enthalten. Der Preis ist 63 Frank. Bei der Bedeutung, die der französischen Skulptur von jeher zukam, darf das Werk auch vor dem Erscheinen schon den Kunstfreunden warm empfohlen werden.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTBLÄTTER.

Karlsruhe. Dem Vorgange anderer Kunststädte entsprechend, hat sich hier ein Verein für Originalradirung gebildet, der als seine Aufgabe betrachtet, die Kunst des Radirens unter seinen Mitgliedern zu pflegen und die Teilnahme weiterer Kreise an diesem edlen Kunstzweige zu wecken. Im Oktober erscheint das erste Jahreshaft, das Radirungen von W. Krauskopf, † H. Baisch, P. Fischer, F. Keller, O. Keitel, S. Ley, L. Möller, W. Pahlmann, P. v. Ravenstein, H. v. Volkmann, W. Wichandl enthalten wird und gegen einen Jahresbeitrag von M. 12.— geliefert wird. Bei Zahlung eines Jahresbeitrags von M. 30.— werden Erstlingsdrucke auf holländischem Hamischöpppapier geliefert. Das Nähere über den Verein ergeben die Satzungen, die von den Vorstandsmitgliedern Prof. W. Krauskopf, Dr. Arnsperger, Prof. F. Keller, M. Müller, Prof. v. Oechelhäuser, Prof. G. Schönleher und P. v. Ravenstein bezogen werden können.

NEKROLOGE.

== H. Stuttgart. Am 2. August starb der im Jahre 1816 in Heilbronn geborene Baudirektor von *Lambow*, welchem die Residenz den 1870 vollendeten neuen Justizpalast und die 1885 vollendete Königl. öffentliche Bibliothek, sowie die Stadt Nagold ihre 1874 eingeweihte neue Kirche gotischen Stiles verdankt.

New York. Anfang August starb *Geo. Kane*, der Begründer der amerikanischen Landschaftsmalerei, über dessen Thätigkeit wir in Heft 6 des laufenden Jahrgangs, Seite 141 ausführlich berichtet haben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

München. Die Preisjury für die V. Jahresausstellung im Kgl. Glaspalaste hat folgende Auszeichnungen zuerkannt: *Die Ehrenmedaille* an: Arnold Böcklin, Florenz. *Die erste Medaille* an: den Maler Henry Scott Tuke, Hanvelt (England), den Bildhauer Mariano Benlliure, Rom. *Die zweite Medaille:* den Malern Christian Baer, München, Fritz Baer, München, Leo Bauer, Stuttgart, Evariste Carpentier, La Hulpe, Omer Diericks, Brüssel, Oskar Frenzel, Berlin, W. Furse, London, René Gilbert, Paris, Edu. Harburger, München, Ferd. Hoehmann, Dresden, Jean de la Housse, Brüssel, Louis Herzog, Düsseldorf, Georg Macco, Düsseldorf, Kunz Meyer, München, Adolf Oberländer, München, Leopold Schönbach, München, Curt Stoeving, Berlin, Robert Warthmüller, Berlin, Michael G. Wywiorski, München. Den Bildhauern Clement Carbon, Brüssel, Manuel Fuxa y Leal, Barcelona, Georges Gardet, Paris. Den Radirern Bernhard Mannfeld, Charlottenburg, Conrad Strobel, München. Dem Architekten Alexander Koch, London.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. Am 3. Oktober versteigert R. Lepke die Bibliothek des verstorbenen Generalkonsuls Dr. Felix Baumberg. Dieselbe enthält Galleriewerke und wertvolle Bücher aus dem Gebiete der Kunst, darunter das sehr seltene Nagler'sche

Künstlerlexikon. Der soeben erschienene Katalog steht Interessenten unentgeltlich zur Verfügung.

Köln a. Rh. Nach längerer Pause bringt die Kunsthandlung von J. M. Heberle (H. Langpart's Söhne) vom 5. bis 12. Oktober d. J. wiederum einen Teil des Museums Christian Hammer in Stockholm zur Versteigerung. Derselbe enthält den II. Teil der Gemäldesammlung, hervorragende Werke von Meistern aller Schulen des 15. bis 19. Jahrhunderts in 309 Nummern und die V. Serie der Kunstsammlung, enthaltend Töpferien, Fayencen, Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email, Arbeiten in Gold und Silber, Bronze und Zinn, Textilarbeiten, Miniaturen, Möbel und Einrichtungsgegenstände in 1493 Nummern. Der reich illustrierte Katalog ist soeben erschienen und kann zum Preise von M. 6. — von obengenannter Firma bezogen werden.

Augsburg. Vom 22. bis 26. Oktober d. J. kommt die erste Abteilung der Kunstsammlungen des Museums August Riedinger durch den Kunsthändler H. Heßling in München unter den Hammer. Derselbe enthält Antiquitäten aller Art, alte Ölgemälde und Miniaturen. Der reich illustrierte Katalog ist in zwei Ausgaben zu M. 5. — und M. 2. — erschienen und kann von genannter Kunsthandlung bezogen werden.

Berlin. Soeben geht uns der Kunstlagerkatalog von dem Kunstantiquariat Joachim Sagert in Berlin-Friedenau zu, der eine reiche Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitte, Schabkuns-Blätter, Farbendrucke und Lithographien enthält, und von genannter Firma Interessenten unberechnet zur Verfügung gestellt wird.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1894. Nr. 4. Ein märkisches Familienschnitzwerk aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Von H. Busch. — Noch einmal Hans Sachs als Kapitalist. Von H. Schmidt. — Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen, zum Abdruck bestimmten geschnittenen Holzstöcke vom 15. bis 17. Jahrhundert. II. Forts.

Architektonische Rundschau. 1893/94. Heft II.

Taf. 85. Entwurf zu einem Post- und Telegraphenstand in Zürich. Von H. Höpfer und F. Schindly. Architekturdaselbst. — Taf. 86. Villa Klein in der Morkestraße in Stuttgart. Erbaut von Eisenlohr und Weigle. Architekturdaselbst. — Taf. 87. Dekorativ-Details von Salzbürger Wohnhäusern. — Taf. 88. Wohn- und Geschäftshaus Münzstraße 21 und Ecke Verlangerte Kaiser Wilhelmstraße in Berlin. Erbaut von Werner und Zaar. Architekturdaselbst. — Taf. 89. Villa des Herrn M. W. D. Gates in Hinsdale, Ill., erbaut von Jenney und Mundie. Architekturdaselbst. — Taf. 90. Kapelle in Retzlen Priebritz. Erbaut von J. Regierungsbaumeister W. Müller. — Taf. 91. Villa in Chamigny. Erbaut von Architekt Ch. Barry in Paris. — Taf. 92. Schloss des Fürsten Egon Thurn und Taxis in Balthavir in Ungarn; erbaut von J. Baurat O. Hieser.

Die Kunst für Alle. 1893/94. Heft 23/24.

Die Londoner Sommerausstellungen. Von H. Helfferich. — Zu Rudolf Gießler's Bilderverklaus. Von dem Fischer und syner Frau. — Die akademische Kunstausstellung in Dresden. Von P. Schumann. — Mariano Fortuny. Von G. Dieters. — Die Memorien eines dreizehnzehnjährigen Bildhauers. Von Dr. A. Kohut.

Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. XV. 1894. Heft 3.

Zur Byzantinischen Frage: Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. Von E. Hübner. — Das Triambulum der Konstantinischen Galerie zu Kassel. Von C. Justi. — Entdeckungen in Brandenburg. Von C. Hofstede de Groot. — Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance. Von R. Forster. — Holbein's Bergwerkszeichnung im Britischen Museum. Von H. Wis.

Kunstsalon. 1894. Heft 7.

Kunstsalon. Von M. Schmidt. — Pariser Kunstbrief. Von A. Nossig.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 1894. Heft 3.

Ausgrabungen in Pörmst. Von K. Maška. — Die steierischen Steinmetzen Michael Holzbocher und Andreas Pöschkau. Von J. Kunstler. — Die gotische Kirche von Velturn in Kärnten. Von K. Artz. — Die Kirchenbauten in der Gegend. Von K. A. Romstorfer. — Die Glocken der hlg. Marienkirche. Von A. Nowak. — Noch einige Worte über Runkelstein. Von Dr. Lind. — Eine Dorfkirche in Oberosterreich. Von H. Groll. — Das Grabmal des heiligen Johannes von Nepomuk in Prag. Von K. E. Mal. — Die Bonzezeit in Böden. Von Dr. M. Much. — Die Kunst- und Baudenkmale der Salzkammergute. Von R. Müller. — Das Abteikirchenbühnen und die Regensburger Sternmetzwerkung. Von Jahre 1459. Von Dr. L. Schöberl. — Eisenzeit.

Repertorium der Kunstwissenschaft. 1894. Heft 3.

Der Jeremias des Michelangelo. Von E. Steinmann. — Kritische Bemerkungen zu einigen Niederländern in der Schwärmer-Galerie. Von C. Hofstede de Groot. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von M. Lehrs. — Einges aber Jacob Jordans. Von G. Galland.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1894. Heft 5/6.

Die ebene Fente von St. Marien in Rostock. Von Fr. Schlie. — Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Gersten und Getreide in Elmstedt zu Kunitzberg 1894. Von E. V. Gzibick. — Alte Wandmalereien in der Heiliggeistkapelle zu Kempen a. Rh. Von Fr. Stammel. — Gestricktes Antependium im Kloster Dom. Von Schmittgen. — Ein kleiner Beitrag zur Notkirchenfrage. Von A. Töpe. — Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar. Von Fr. Crull. — Hungertöchter. Von C. A. Savels.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 446/447. 1. August und 1. September 1894.

Ed. Andreu. — J. M. Nattier. Von P. Mantz. — Les Gonzagnes dans les fresques du Mantegna au Castello Vecchio de Mantoue. H. Von Ch. Yriarte. — Etudes sur la renaissance. Kovages et voyages. III. Von E. Bataillon. — Documents nouveaux sur Clouet, projet de monument à Godefroy et à Thiermes. Von H. Lepoint. — Notes sur quelques oeuvres d'art conservées en Espagne. Von H. Hymans. — Les dessins d'Ingres au musée de Montauban. I. Von L. Malibran. — Auguste Coudercains. Jean Carries. Von R. Leconte de Montesquiou-Fezensac. — Courrier de l'art antique. Von S. Reinach. — Le musée du Prado; l'école espagnole. I. Von A. Lozant. — La statquette de la professeuse. Von G. Bénédictes.

L'Art. Nr. 727. 1. September 1894.

Carpeaux. Schluß. Von M. Bricoco. — Les tableaux du charbon d'Angoulême. Le Musée d'Agde. Von J. Monmège. — Un buste italien au XVIIIe siècle conservé au Louvre. Von E. Molinier. — Le 'Sisyphus' de Pedro Lira et les peintures décoratives. Von E. Leroy. — Le portrait d'Alphonse X par Velazquez. Von G. Noël. — Le comte de Nienskirke. Von Fr. Heinrich. — Jean Achard. Von S. Gehzack.

The Magazine of Art. August 1894. Nr. 166.

The Salons: Salon of the Champs Elysees. Von G. Phillips. — New Scotland Yard. Von R. Blomfield. — Private picture collections in Glasgow and West of Scotland III. The collection of Mr. William Galloway. Von R. Walker. — How and what to read; addressed to Art students. I. Von J. L. Holgren. — Greek vase painting: a review. — Our graphic humorists. Phil. May. Von H. Spielmann. — A dissertation on foreign dolls. Von W. Shaw-Sparrow. — The new tapestry court; South Kensington Museum.

Inserate.

Wiener

Weibl. Modell-Studien.

nach dem Leben rein künstlerische Darstellungen. 36 Stück. Kal.-Photogr.; für 10 M. nur gegen Nachnahme. Ludwig Danner, Kunstansalt, München, Carlplatz 17.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch Rudolf Bängel in Frankfurt a. M., Kunstauktionsgeschäft, gegr. 1819.

Verlag von E. A. Seemann's Sep.-Cto. in Leipzig.

Offizieller Bericht

über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses in Nürnberg

23. 27. September 1894.

broch. M. 2,50.

—→ Museum August Riedinger in Augsburg. ←—

Kunstauktion in Augsburg

vom 22. — 26. Oktober 1894

der Kunstsammlungen des Museums
August Riedinger.

I. Abteilung:

Antiquitäten aller Art, alte Ölgemälde und Miniaturen.

Preis des Kataloges in Prachtansgabe mit 20 Lichtdrucken **M. 5.—**

Preis des Kataloges der einfacheren Ausgabe mit 8 Autotypieen **M. 2.—**

Jede nähere Auskunft erteilt bereitwilligst der Unterzeichnete, unter dessen Leitung die Auktion stattfindet. [845]

Hugo Helbing, Kunsthandlung.
München, Christofstrasse 2.

Versteigerung des Museums Christian Hammer, Stockholm.

1. Die Gemäldesammlung II. Teil.

Hervorragende Gemälde von Meistern aller Schulen des XV — XIX. Jahrh. (309 Nummern.)

2. Die Kunstsammlung, Serie V.

Topferien, Fayencen, Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email, Arbeiten in Gold und Silber, Bronze und Zinn, Textilarbeiten, Miniaturen, Möbel und Einrichtungsgegenstände. (1493 Nummern.) [847]

Versteigerung in Köln den 5. bis 12. Oktober 1894.

Preis der illustrierten Kataloge zusammen Mk. 6.—

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

—→ Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau. ←—

Soblen erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:
Quartalschrift, Römische, für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. de Waal, für Archäologie, und Dr. H. Finke, für Kirchengeschichte. Achter Jahrgang, 1891, I. u. 2. Doppelheft. Mit Textbildern und 3 Tafeln in Heliotypie. Lex.-8°. (S. 1—282.) Pro Jahrgang M. 16.

Diese Zeitschrift erscheint in jährlich vier Heften, jedes ca. 125 Seiten stark, mit Textbildern und aparten Bildern, letztere meist in Heliotypie. Frühere Jahrgänge können, soweit der Vorrat reicht, zu je M. 16 nachbezogen werden. [846]

Inhalt: Kunsthistorischer Kongress in Köln 1894. — Zum Gedächtnisse Friedrich Schmitts. — Korrespondenz aus Dresden. Von H. A. Lier. — Duc de Rivoli, die venetianischen Messbücher; Dr. H. W. Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon; L. Gönse, Die französische Skulptur — Verein für Originalradirung in Karlsruhe. — v. Landauer; — Geo. Innes; — Auszeichnungen der 5. Jahresausstellung im Kgl. Glaspalaste in München. — Auktion bei R. Lepke in Berlin; Auktion bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln; Auktion der Kunstsammlungen des Museums A. Riedinger in Augsburg durch H. Helbing in München. Kunstlagerkatalog von J. Sagert in Berlin. — Zeitschriften. — Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Soblen erschienen:

Die Königliche Gemäldegalerie zu Dresden.

800 Originalphotographien in Foliogröße à 2 M. unaufgezogen, 2,20 M. mit Karton. Katalog kostenlos und portofrei. [830]

F. & O. Brockmann's Nachfolger,
R. Tamme, Kunstverlag, Dresden.

Die Stelle des Direktors des städtischen Kunstgewerbe-Museums,

mit welcher auch die Verwaltung des historischen Museums verbunden ist, ist zum 1. Januar 1895 zu besetzen.

Die Anstellung erfolgt zunächst auf zweijährige Probe, nach Ablauf derselben auf gegenseitige halbjährige Kündigung, jedoch mit Pensionsberechtigung und Anspruch auf Witwen- und Waisenversorgung. Das Gehalt beträgt 5000 M. jährlich, steigend nach den desfallsigen Bestimmungen mit Alterszulagen von je 400 M. alle 3 Jahre bis zum Höchstbetrage von 7000 M. Wissenschaftlich gebildete und im Kunstgewerbe erfahrene Bewerber wollen ihre Meldungen bis zum 20. August d. J. unter Beifügung eines Lebenslaufs und Angabe des bisherigen Wirkungskreises dem Unterzeichneten einreichen.

Köln, den 19 Juli 1894.

**Der Oberbürgermeister
Becker.**

Verkäuflich.

Ein Historienemälde des verstorbenen Prof. **A. Bewer**: „Karl V. entdeckt eine Verschwörung seiner Mutter gegen die Krone“. H. 2,30, Br. 2,93. Zu besichtigen in der Nationalgalerie, Berlin.

Der Vorstand des Berliner Vereins für häusliche Gesundheitspflege. [83]

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**

Soblen erschien:

Rembrandt's Radirungen

von

W. v. Seidlitz.

Mit 3 Heliogravüren und zahlreichen Abbildungen im Text.

Elegant gebunden M. 10.—



N
3
Z48
Jg.29

Zeitschrift für bildende
Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

