



ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW

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

Mit dem Beiblatt Kunstchronik

NEUE FOLGE

Zweiter Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1891.



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi26unse>



Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge.

Inhalt des zweiten Jahrganges.

	Seite		Seite
Allgemeine und historische Aufsätze.			
Das historische Museum der Stadt Wien. Von <i>Herm. Hango</i>	5	Joseph Kaffsack. Von <i>Adolf Rosenberg</i>	135
Pietro Aretino. Von <i>A. Schultheiss</i>	10	Skopas. Von <i>Ludwig von Sybel</i>	249. 291
Die zweite Münchener Jahresausstellung. I. u. II. Von <i>A. G. Meyer</i>	71	Malerei.	
Unbekannte Aufsätze Gottfried Schadows. Mitgeteilt von <i>Ludwig Geiger</i>	100	Jean-François Millet. I. Von <i>Richard Graul</i>	29. 62
Leipziger Kunstsammlungen des vorigen Jahrhunderts. Von <i>Julius Vogel</i>	123	René Reinicke. Von <i>C. von Lützwow</i>	57
Giovanni Morelli und seine letzten Errungenschaften. Von <i>Gustav Frizzoni</i>	201	Murillo. I. II. Von <i>C. Justi</i>	153. 261
		Zwei neuerworbene Gemälde in der Breragalerie zu Mailand. Von <i>Gustav Frizzoni</i>	169
		Wilhelm Gentz. Von <i>Adolf Rosenberg</i>	177. 206
		Frederick Leighton. (Nach dem Magazine of Art)	91
		Fra Bartolommeo's Madonna Carondelet. Von <i>Wilhelm Lübke</i>	129
		Aus einer österreichischen Klostergalerie. Von <i>Robert Stiassny</i>	256. 296
		Zur Deckenmalerei Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle. Von <i>Georg Warnecke</i>	300
Architektur.			
Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit. Von <i>Franz Jakob Schmitt</i>	171	Graphische Kunst.	
Der Tempel zu Jerusalem. Von <i>D. Feuchtwang</i>	141	Friedrich Juengling und der moderne Holzstich. Von <i>S. R. Koehler</i>	81. 112
Die Röversdorfer Kirche. Von <i>Theodor Blätterbauer</i>	284	Bücherschau.	
Michelangelo's Plan zum Capitol und seine Ausführung. Von <i>Ad. Michaelis</i>	184	<i>Vitu</i> , Paris (Vom Fuße des Eiffelturmes). Von <i>J. Wyehgram</i>	14
Die kaiserlichen Schlösser im Marchfeld. Von <i>H. Fischel</i>	215	Die Bayerische Bibliothek	19
Österreichische Forschungen im Süden Kleinasiens. Von <i>C. von Lützwow</i>	225	<i>Haupt</i> , Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Von <i>Josef Dernjac</i>	38
Das Goliathhaus in Regensburg und seine Umgebung. Von <i>C. Th. Pohlig</i>	232	Zum Rembrandtstreit. Von <i>Werner Dahl</i>	246
		<i>Louis Goussé</i> , L'art gothique	276
		Die Sammlung Behrens in Hamburg	281
Plastik.			
Arthur Strasser. Von <i>M. Necker</i>	1	Notizen.	
Franciscus Dusart und seine Statue des Großen Kurfürsten von Brandenburg. Von <i>G. Galland</i>	24	Rembrandts Ruth und Boas. Von <i>E. W. Moes</i>	175
Der Paulibrunnen in Erlangen. Von <i>J. Stockbauer</i>	75	NB. Die Kleinen Mitteilungen sind ins Register der Kunstchronik aufgenommen und die Seitenzahlen durch liegende (Kursiv)lettern bezeichnet.	
Die Athena Parthenos des Phidias. Von <i>W. Amelung</i>	194		
Ein Denkmal venezianischer Bildnisplastik im fernen Westen. Von <i>C. Justi</i>	105		

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)

	Seite		Seite
†Das Geheimnis des Grabes von <i>A. Strasser</i> . Lithographie von <i>J. Fritzsche</i> , Leipzig Zu S.	1	*Torre São Vicente zu Belem	49 ✓
Ägyptischer Schlangenbeschwörer. Statue von <i>A. Strasser</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	2 ✓	*Von einem indischen Tempel	50 ✓
Mädchen mit dem Krug. Statue von <i>A. Strasser</i> , Holz- schnitt von <i>R. Berthold</i>	4 ✓	Die mit * bezeichneten Abbildungen sind dem Werke von A. HAUPT: Die Baukunst der Renaissance in Portugal, (Ver- lag von Heinr. Keller in Frankfurt a. M.) entnommen.	
Doppelbild von Franz Grillparzer und Kathi Fröhlich. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	8 ✓	†Der gesprungene Kessel. Nach dem Gemälde von <i>L.</i> <i>Passini</i> , radirt von <i>Th. Alphons</i> Zu S.	54 ✓
†Gruppe aus dem histor. Museum der Stadt Wien, ge- zeichnet von <i>K. v. Siegl</i> , Heliogravüre von <i>R. Paulussen</i> Zu S.	8 ✓	†Die Erstürmung des Gaisbergeschlosschens. Nach dem Gemälde von <i>C. Röchling</i> , radirt von <i>Fr. Krostewitz</i> Zu S.	54 ✓
Bildnis Pietro Arentino's nach dem Gemälde von Tizians. Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i>	10 ✓	†Es war einmal. Heliogravüre nach einer Rötzelzeichnung von <i>C. Fröschl</i> . (Aus dem Fröschl-Album) . Zu S.	54 ✓
*Blick auf Paris	14 ✓	Porträt <i>R. Reinicke's</i> . Holzschnitt von <i>Kaeseberg &</i> <i>Oertel</i>	57 ✓
*Kuppel der großen Oper in Paris	15 ✓	*Im Foyer. Von <i>R. Reinicke</i>	59 ✓
*Ste. Chapelle in Paris	16 ✓	Starke Einbildung. Von <i>R. Reinicke</i> . (Fliegende Blätter 1890)	60 ✓
*Wasserspeier von Notre Dame in Paris	17 ✓	*Der Onkel. Von <i>R. Reinicke</i>	61 ✓
*Le pont neuf in Paris	18 ✓	*Zum Ball. Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>René</i> <i>Reinicke</i> Zu S.	57 ✓
Die mit * bezeichneten Abbildungen sind dem Werke <i>VIRU</i> , Paris, (Verlag des Maison Quantin, Paris) entnommen.		*) <i>AUS REINICKE</i> , Spiegelbilder. (München, A. Ackermann.)	
**Anfangsvignette aus <i>Haushofer</i> , Arbeitergestalten im bayerischen Oberland	19 ✓	Ein Abschied. Von <i>Robert Haug</i> . Holzschnitt von <i>Gedan</i> , nach einer Photographie von <i>Hanfstaengl</i> .	72 ✓
**Orgelempore in der Kirche zu Ettal	20 ✓	Pilzsammlerin. Nach einer Skizze von <i>George Henry</i> .	73 ✓
**Inneres der Kirche von Ettal	21 ✓	Der gute König Wenzel. Nach einer Skizze von <i>Alex.</i> <i>Roche</i>	74 ✓
**Kirche zu Ettal	22 ✓	Der verlorene Sohn. Von <i>Joseph Block</i> . Nach einer Photographie von <i>Franz Hanfstaengl</i> ; Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i>	97 ✓
**Blick auf das Rathaus zu Augsburg	22 ✓	Der Paulibrunnen in Erlangen. Ausgeführt nach dem Entwurf des Prof. <i>Wanderer</i> in Nürnberg	77 ✓
**Kindergestalten von <i>Pocei</i>	23 ✓	†Aehrenleserinnen. Gemälde von <i>J. F. Millet</i> . Heli- ogravüre nach der Radirung von <i>Dammann</i> . Zu S.	68 ✓
Die mit ** bezeichneten Abbildungen sind der „Bayerischen Bibliothek“ (Verlag der Buchmacherschen Verlagshandlung in Bamberg) entnommen.		†Landschaft. Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>Paterson</i> Zu S.	73 ✓
Der Große Kurfürst. Nach dem Standbild von <i>Dusart</i> , gezeichnet von <i>O. Geerke</i>	25 ✓	†Aus dem Siebengebirge. Originalradirung von <i>B.</i> <i>Mannfeld</i> . (Aus der Mappe: Vom Rhein, Verlag von E. Strauss in Bonn) Zu S.	80 ✓
†Aufbruch zur Jagd. Nach dem Gemälde von <i>W. Velten</i> , radirt von <i>Wocrude</i> Zu S.	26 ✓	Porträt <i>Ernst Keils</i> . Aus der „Gartenlaube“. Gezeichnet und gestochen in <i>Naumanns Atelier</i>	82 ✓
Der Mann mit der Hacke, Zeichnung von <i>Millet</i>	30 ✓	Porträt <i>Peter Coopers</i> . Aus „The Century Magazine“. Gestochen von <i>Thomas Johnson</i>	81 ✓
Bildnis <i>Millet's</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	32 ✓	Zigeunermädchen. Aus dem Verlage der <i>Cassell Pu-</i> <i>blishing Co.</i> Nach <i>G. Fuller</i> gestochen von <i>F. Juengling</i>	85 ✓
Skizze von <i>Millet</i>	33 ✓	Der Postreiter. Aus „The Century Magazine“. Nach <i>Kelly</i> gestochen von <i>F. Juengling</i>	88 ✓
Bretonisches Milchmädchen. Bleistiftskizze von <i>Millet</i>	34 ✓	Studie. Nach <i>W. M. Chase</i> gestochen von <i>F. Juengling</i>	89 ✓
Die Strickerin. Holzschnitt von <i>Jonnard</i> nach dem Gemälde von <i>Millet</i>	36 ✓	Porträt <i>Fr. Leightons</i> . Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> .	91 ✓
Mittagschläferin. Zeichnung von <i>Millet</i>	37 ✓	Der Schuhputzer. Aus dem Verlage von <i>Harper &</i> <i>Brothers</i> . Nach <i>W. M. Chase</i> gestochen von <i>Fr.</i> <i>Juengling</i>	115 ✓
Die Spinnerin. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	64 ✓	Anatomische Abbildung. Aus <i>Choulants</i> „Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung“. Ge- stochen von <i>E. Kretschmar</i>	116 ✓
Der Aufbruch zur Arbeit. Nach der Radirung von <i>J.</i> <i>F. Millet</i>	65 ✓	Spanischer Bauer. Aus dem Verlage von <i>Harper &</i> <i>Brothers</i> . Nach <i>W. M. Chase</i> gestochen von <i>Fr.</i> <i>Juengling</i>	117 ✓
*Schafscherer. Handzeichnung von <i>J. F. Millet</i>	66 ✓		
*Wäscherinnen. Zeichnung von <i>J. F. Millet</i>	68 ✓		
*Bauer beim Umgraben. Nach einem Holzschnitt von <i>J. F. Millet</i>	69 ✓		
*) <i>AUS SENSIER</i> , <i>Millet</i> . (Paris, Quantin.)			
Der Säemann. Skizze von <i>J. F. Millet</i>	70 ✓		
*Lissabon vor dem Erdbeben von 1755 (Terreno do paço)	38		
*Palacio real zu Cintra	39		
*Sala dos Escudos im königl. Schlosse zu Cintra	40		
*Grundriss des Klosters dos Jeronymos zu Belem	41		
*Südportal der Kirche Sta. Maria zu Belem	44		
*Ecke des Kreuzganges des Klosters dos Jeronymos zu Belem	45		
*Fassade der Kirche São Antão im Hospital von S. José in Lissabon	47		

Seite		Seite
<p>*Austernschiffe. Nach J. M. Twachtman gestochen von <i>Fr. Juengling</i> 118</p> <p>*Die Fahrt des „Namenlos“. Nach A. Quartley gestochen von <i>Fr. Juengling</i> 119</p> <p>*Herbstmorgen. Nach Geo. Inness gestochen von <i>Fr. Juengling</i> 120</p> <p>*Das Ende eines stürmischen Tages. Nach Geo. Inness gestochen von <i>Fr. Juengling</i> 121</p> <p>Die mit * bezeichneten Illustrationen sind dem „Century Magazine“ entnommen.</p> <p>Mittelgruppe der „Kunstindustrie in Beziehung zum Frieden“ von <i>Fr. Leighton</i>. Nach einem Holzschnitt aus dem „Graphic“ in London 92</p> <p>Andromache am Brunnen. Gemälde von <i>Fr. Leighton</i>. Nach einer Photographie der Photograph. Gesellschaft in Berlin; Holzschnitt von <i>R. Bong</i> 93</p> <p>†Die Schäferin. Von <i>J. F. Millet</i>. Heliogravüre nach der Radirung von <i>Damman</i> Zu S. 104</p> <p>†Waldmühle. Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>M. Hobbema</i> Zu S. 104</p> <p>Bronzene Grabplatte in der Kathedrale zu Badajoz. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> Zu S. 105</p> <p>Unterer Teil eines Stiches aus dem 18. Jahrh. 123</p> <p>Gottfried Wincklers Porträt 124</p> <p>Titelvignette aus einem Katalog der Rost'schen Kunsthandlung 125</p> <p>Schlussvignette aus demselben Katalog 127</p> <p>Vignette aus dem Katalog der Wincklerschen Kunstsammlung 149</p> <p>†Bildnis eines jungen Mannes. Nach dem Gemälde von Albrecht Dürer radirt von <i>A. Krüger</i> Zu S. 128</p> <p>Erster Entwurf für die Madonna Carondelet 132</p> <p>Studie zum heil. Bernhard 133</p> <p>Joseph Kaffsacks Porträt 135</p> <p>Ruhm und Wahrheit erringt der Suchende. Gruppe von <i>J. Kaffsack</i> an der Leipziger Universitätsbibliothek. Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i> 136</p> <p>Das erste Gebet. Marmorgruppe von <i>Kaffsack</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 137</p> <p>Junge Liebe. Gruppe in Terrakotta von <i>J. Kaffsack</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 138</p> <p>Gesamtansicht des Tempels zu Jerusalem aus der Vogelperspektive. (Nach Perrot & Chipiez.) 142</p> <p>Das Innere des Tempels zu Jerusalem. (Nach Perrot & Chipiez.) 144</p> <p>†Die Madonna Carondelet in Besançon. Nach dem Gemälde des <i>Fra Bartolommeo</i> radirt von <i>Joh. Fischer</i> Zu S. 129</p> <p>†Johann Thomas Richter. Nach dem Stich von <i>Joh. Friedr. Bause</i> Zu S. 145</p> <p>Bildnis Murillo's. Zeichnung von <i>Auchentaller</i> 153</p> <p>Die Engelküche. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i> 157</p> <p>Heilige Familie. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 160</p> <p>Kind mit Orangen. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 162</p> <p>Knabe mit Hund. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 163</p> <p>Melonenesser. Von <i>Murillo</i> 164</p> <p>Spanisches Blumenmädchen. Von <i>Murillo</i>. Nach einem Stiche von <i>Lightfoot</i> 165</p> <p>Sevillanerinnen. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 167</p>	<p>Madonna mit dem Kinde. Von <i>G. Ferrari</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>, nach einer Photographie von C. Marcozzi in Mailand 169</p> <p>†Die Vision des heil. Antonius. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> Zu S. 263</p> <p>†Der gute Hirt. Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>Murillo</i> Zu S. 263</p> <p>Der Traum des römischen Edelmannes. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>Aarland & Müller</i> 261</p> <p>Johannes. Von <i>Murillo</i> 263</p> <p>Die Geburt der Maria. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i> 265</p> <p>Bildnis des Andrés de Andrade. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 269</p> <p>Sta. Justa; Sta. Rufina. Von <i>Murillo</i>. Holzschnitt von <i>Aarland & Müller</i> 272</p> <p>Grundriss des Domes zu Mainz 172</p> <p>Wasserleitung bei Saintes (nach Merian) 173</p> <p>Systeme vom Langhause des Domes zu Mainz 174</p> <p>†Esel auf den Dünen. Nach dem Gemälde von <i>J. H. L. de Haas</i>, radirt von <i>W. Woernle</i> Zu S. 176</p> <p>†Die Judenbraut. Nach dem Gemälde von <i>Rembrandt</i>, radirt von <i>W. Steelink</i> Zu S. 175</p> <p>Sklaventransport durch die Wüste. Von <i>W. Gentz</i> 177</p> <p>Bildnis von Wilh. Gentz 178</p> <p>Studien von <i>W. Gentz</i> 179, 180, 181. 182</p> <p>Widder- und Sphinx-Allee. Von <i>W. Gentz</i>. Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i> 183</p> <p>†Abend am Nil. Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>W. Gentz</i></p> <p>Ägyptische Studenten unter Palmen. Von <i>W. Gentz</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 207</p> <p>Studien von <i>W. Gentz</i> 208</p> <p>Kamelkopf. Studie von <i>W. Gentz</i> 209</p> <p>Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias. Von <i>W. Gentz</i> 210</p> <p>Palmsonntag in altchristlicher Zeit. Von <i>W. Gentz</i> 211</p> <p>Abend am Nil. Von <i>W. Gentz</i> 213</p> <p>†Begegnung zweier Karawanen in der Wüste. Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>W. Gentz</i> Zu S. 212</p> <p>Mittelstück aus einem Panorama der Stadt Rom, 1536 von <i>M. van Heemskerck</i> vom tarpejischen Felsen aus gezeichnet 185</p> <p>Capitolspalast und Conservatorenpalast, nach einer Skizze <i>Heemskercks</i> 186</p> <p>S. Maria in Araceli, nach einer Skizze <i>Heemskercks</i> 187</p> <p>Michelangelo's Entwurf zum Capitolsplatz, 1569 von <i>Etienne du Pérac</i> gestochen 188</p> <p>Der Capitolsplatz nach einem Stiche von <i>Hieronymus Koek</i> 189</p> <p>Der Capitolsplatz um 1565, nach einem Stich in <i>Lafreri's Speculum Romanae magnificentiae</i> 191</p> <p>Der Capitolsplatz nach <i>Girolamo Franxini</i> (um 1588) 192</p> <p>Der Capitolsplatz, nach einem Stich <i>Marcucci's</i> (1625) 192</p> <p>Der Capitolsplatz in seinem heutigen Zustande, nach Letarouilly, <i>Edifices de Rome</i>, Taf. 352 193</p> <p>Kopie der Athena Parthenos im Varvakeion. Seitenansicht. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> 196</p> <p>Dieselbe, Vorderansicht. Holzschnitt von <i>H. Voigt</i> 197</p> <p>†Siesta. Radirung von <i>W. Woernle</i>, nach dem Gemälde von <i>Makart</i> Zu S. 200</p> <p>Porträt Morelli's. Von <i>Lenbach</i>. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> nach einer Photographie von Marcozzi in Mailand 201</p>	

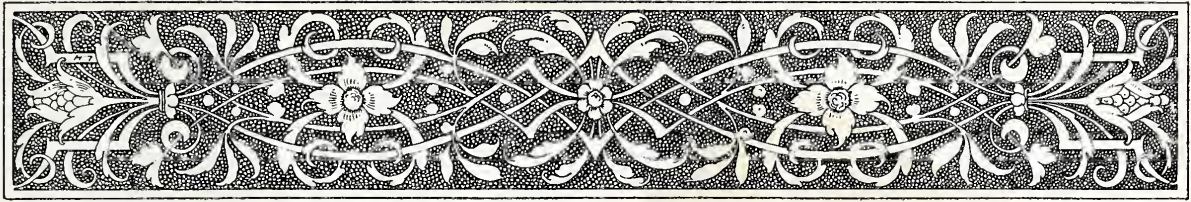
	Seite		Seite
Madonna. Von <i>Giulio Romano</i> . Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i> nach einer Photographie von <i>Marcozzi</i>	202	Eckpfeiler und Schlußsteine vom Hochapfelturm in Regensburg	241
Donna Velata. Von <i>Raffaël</i> . (Phot. <i>Alinari</i>)	203	Tragstein am Hause zum Bräunelturm F 116, Tändlergasse in Regensburg	242
Kopf der Fornarina. Von <i>Giulio Romano</i> . (Phot. <i>Anderson</i> .)	204	†Das Theater von <i>Aspendos</i> . Heliogravüre nach einer Zeichnung von <i>G. Niemann</i> Zu S.	225
Madonna. Skizze von <i>Lionardo</i> . British Museum in London	244	†Heimkehr vom Fischfang. Radirung von <i>E. Forberg</i> , nach dem Gemälde von <i>L. Munthe</i> Zu S.	248
Ledakopf, Rötelzeichnung von <i>Sodoma</i> . Municipalmuseum in Mailand	245	Kopf des Polykletischen <i>Doryphoros</i>	250
†Madonna. Gemälde von <i>Sodoma</i> in der Brera in Mailand. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> , nach einer Photographie von <i>Marcozzi</i> in Mailand Zu S.	244	Kopf des <i>Lysippischen Apoxyomenos</i>	250
Schloss Niederweiden. Ansicht von der Gartenseite	215	Kopf des <i>Praxitelischen Hermes</i>	251
Skizze der Anlage von Schlosshof und der ersten Terrasse des Parkes in ihrem jetzigen Zustande	216	Kopf aus <i>Tegea</i>	252
Ansicht der Treppenanlage im Parke von Schlosshof	217	Herakleshermen: a) Conservatorenpalast; b) Museo Capitolino	253
Schloss Eckartsau. Ansicht des Stiegenhauses, vom 2. Stocke aus gesehen	218	Sog. <i>Theseus</i> . Musée Campana	254
Schlosshof. Nach der Radirung von <i>L. H. Fischel</i>	219	Herakles. Münchener Bronze	254
Schloss Niederweiden. Grundriss des 1. Stockwerkes	220	Athletenkopf, Olympia	255
Schloss Eckartsau. Grundriss des 1. Stockwerkes	221	Meleagerkopf <i>Medici</i>	255
Sphinx im Parke von Schlosshof. (Zu S. 219.)	275	Vom Südabhange der Akropolis	292
†Die Geschwister. Gemälde von <i>Franz Rumpler</i> , radirt von <i>Th. Alphons</i> Zu S.	224	Relief vom <i>Ilissos</i>	292
Friesornament vom <i>Hadriantsthor</i> in <i>Adalia</i>	225	*Siegel von <i>Maurice de Sully</i> , Erzbischof von Paris	260
Alte Stadtmauer von <i>Adalia</i>	226	*Chorumgang der Kathedrale von <i>Chartres</i>	277
Der Burgfelsen von <i>Sillyon</i>	226	*Vom Chorgestühl der Kathedrale zu <i>Amiens</i>	278
Seitenwand der Bühne und oberes Gebälk der Rückwand im Theater von <i>Aspendos</i>	228	Die mit * bezeichneten Illustrationen sind dem Werke: <i>L'Art gothique</i> , von <i>LOUIS GONSE</i> , Verlag von <i>Quantin</i> in Paris, entnommen.	
Portalwand einer <i>Medresse</i> zu <i>Adalia</i> aus der Zeit der <i>Seldschuken</i> . (Mitte des 13. Jahrhunderts)	229	Die Röversdorfer Kirche	285
Diese fünf Abbildungen stammen aus <i>Lanckorenski's</i> Werk über <i>Pamphylien</i> .		Äußeres derselben, gotisches Portal	286
David und <i>Goliath</i> . (1683 renovirt)	233	Inneres, spätromantisches Portal	287
Das <i>Goliathhaus</i> . Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i>	234	Grabstein <i>Lassels</i> von <i>Hobergk</i>	288
Das Haus zum <i>Goliath</i> in Regensburg. Schlußsteine	236	Einzelheiten: Kapitelle des romanischen Portals; Detail zur Apsis; Blattwerk vom Grabmal <i>Melchior's</i> von <i>Hobergk</i> ; Details zum äußeren Portal	289
Am <i>Watmarkt</i> in Regensburg. Holzschnitt von <i>Kaeseberg & Oertel</i>	239	†Deckenmalerei in der <i>Sixtinischen Kapelle</i> . Von <i>Michelangelo</i> Zu S.	300
		†Pariser <i>Wochentag</i> . Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>A. Menzel</i> Zu S.	283
		†Die Brücke. Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>Dupré</i> Zu S.	283







DAS GEHEIMNIS DES GRABES



ARTHUR STRASSER.

EINE CHARAKTERSKIZZE VON MORITZ NECKER.

MIT ABBILDUNGEN UND EINEM FARBENDRUCKE.



ES WAREN einmal vier Künstler, Deutsche, die lebten in Paris, um bei den Meistern der Kunst sich selbst zu vollenden. Sie waren arm, kaum flossen ihnen karge Stipendien zu, und wenn sie auch sämtlich künftigen Ruhmes sicher waren, so hungerten sie deswegen dazumal nicht weniger. Jugendfreunde, führten sie alle zusammen gemeinsame Kassa; wer just Geld hatte, musste für alle bezahlen, und wenn sie auch in verschiedenen Ateliers arbeiteten, so schliefen und assen sie doch in derselben Behausung, am selben Tische. Eines Tages — gerade als der Bildhauer die Finanzen unter sich hatte — befanden sich im gemeinsamen Tresor hundert Francs. Die Freude über den Schatz war gross und mit erfrischem Mute ging jeder an seine Arbeit. Da geschah etwas ganz Merkwürdiges, das die brüderlich friedliche Genossenschaft von Apollos und des Hungers Gnaden in grosse Aufregung versetzte. Als nämlich die Freunde zum Essen und Schlafen sich wieder vereinigt hatten, da fehlten die hundert Francs, und anstatt ihrer hing am Thürnagel ein sehr schönes, malerisch köstliches altes Kostüm. Der Bildhauer war an einem Trödlerladen vorbeigegangen, hatte das Kostüm gesehen, ward ganz begeistert von seinem malerischen Werte und kaufte es kurz und bündig mit dem letzten Gelde, das er in der Tasche hatte. Und die Genossen? Nun, die waren zunächst ausser sich vor Wut über den Künstlerstreich, den ihnen der Bildhauer gespielt, am liebsten hätten sie ihn geprügelt. Er aber verwies sie mit den Worten: „Beruhigt euch, mit diesem Kostüm werde ich mir sechsmal so viel verdienen, als es gekostet hat, und ich werde euch reichlich entschädigen.“ Und in der That, das Glück war ihm hold, nach diesem Kostüm

schuf er dann eine Statuette, die ein Kunsthändler mit sechshundert Francs schnell bezahlte, er gab auch neue Aufträge und der Bildhauer verdiente seitdem ein schönes Geld.

Diese Anekdote (deren absolute Wahrheit wir allerdings nicht verbürgen wollen) ist für den Künstler und Menschen Arthur Strasser — er nämlich ist jener Bildhauer — höchst charakteristisch. Für den Menschen: weil sie uns sein starkwilliges, eigensinniges und auch eigenherrliches, wohl auch rücksichtsloses Naturell drastisch zeigt. Wohl muss jeder rechte Künstler einen starken Glauben an sich selbst besitzen, der Ast muss fest sein, auf dem er sitzt; aber so naiv zeigt sich doch selten eines Künstlers Glaube an sich selbst, wie in dieser Anekdote und noch in mancher anderen, die uns von ihm erzählt wird. Und für den Künstler ist jenes Erlebnis charakteristisch, weil es die Art seiner Konzeption kennzeichnet. Von einem malerischen Eindruck eines alten Gewandes kam Strasser die Anregung zu einer künstlerischen Schöpfung. Als ein malerischer Bildhauer, der mitten durch das Geschrei der konservativen Kritik und traditionellen Kunst um jeden Preis, auch den der Entbehrung, seinen eigenen Weg macht, hat sich Strasser seinen Namen in der Wiener Künstlerschaft erworben. Er steht jetzt in seinem sechs- oder siebenunddreissigsten Lebensjahre und hat sich der grossen Plastik, den lebensgrossen, monumental wirkenden Gestalten zugewendet. Er steht daher auch an einem Wendepunkte seiner Entwicklung; seine künstlerische Persönlichkeit hat sich bisher in sogenannter „Salonplastik“ ausgesprochen. Das Wort genügt durchaus nicht zur Charakteristik seiner Kunst. Wir wollen eine solche hier versuchen.

Seinen Eigensinn hat Strasser schon in der Schule Kundmanns gezeigt, wo er nach den Anfängen

beim Bildhauer Pilz die Studien fortsetzte.¹⁾ Ein starker Sinn für die Natur, eine ursprüngliche Neigung zum Naturalismus, die peinlichste Sorgfalt für die Nachahmung der Wirklichkeit sind ihm von Haus aus eigen; darum hat er schon auf der Schule jede Beeinflussung, ja jede Leitung abgewiesen. Die Schattenseite dieser Tugend war

Aufgehen im Kleinen. Die typische Eigentümlichkeit der Naturalisten in aller Kunst. Aber da das Kleine, wahr und echt empfunden, künstlerische Weihe empfängt, so wurde Strasser bei seinem grundehrlichen Streben ein Meister im Kleinen, wie man ihn weit und breit suchen kann. Der Fleiss, die zähe, unermüdliche, schonungslose Beharrlichkeit sind



Ägyptischer Schlangenbeschwörer.

aber auch die geringe Fähigkeit, sich über die blosse Naturnachahmung zu erheben, eigene Motive zu erfinden, der Mangel an Mut, die Natur in grossen Zügen zu erfassen, das Kleben am Einzelnen, das

das Kennzeichen aller echten Begabung und auch Arthur Strassers. Alles, was er am menschlichen Leibe sieht, muss er zur Anschauung bringen und nicht bloss äusserlich, sondern auch von innen heraus, in dessen Motivirung durch den Bau des Körpers; nach Zeit und Mühe, die diese Sorgfalt und dieses Studium kosten, fragt er nicht: wenn er es nur erreicht.

¹⁾ Aus den Akten der Wiener Akademie ergibt sich nach freundlicher Mitteilung aus der Kanzlei derselben, dass Strasser (geb. zu Adelsberg in Krain im April 1854) die Schule vom 18. April 1871 bis zum 22. Januar 1875 besuchte. Im Jahre 1873 erhielt er den Neulingschen Preis. Ann. d. Herausg.

Dann allerdings, nachdem er diese Sorgfalt, die so echt künstlerisch ist, verwendet hat, stehen seine

Gestalten so beseelt, so voll inneren Lebens da, dass sie uns jeden Augenblick ansprechen zu wollen scheinen, dass sie uns ihre ganze Lebensgeschichte stumm mitteilen oder eine Stimmung voll unendlicher Sehnsucht in uns erzeugen oder uns in die ganze Umgebung versetzen, aus der sie geholt sind. Dies ist der ganz eigene Zauber, den seine Gestalten ausüben. Strasser hat sich seine Modelle aus drei Weltteilen geholt: er hat heimische, ägyptische und japanische Figuren geschaffen. In dem naturalistischen Künstler war es ein natürlicher Trieb, fremdrassige Menschen zu bilden: ihre verschiedene Körperbildung, ihre verschiedene Gewandung, ihre verschiedene Seele musste diesem weniger erfindenden als nachahmenden Meister willkommen sein. Auf die Schöpfung japanischer Figuren (die zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt haben) verfiel er wieder wahrscheinlich nicht durch Tradition, sondern nur durch eigene Anschauung; Strasser ging nicht nach Japan, aber die Japaner kamen zu ihm. Ende der Siebziger Jahre liess sich im Josephstädter Theater zu Wien eine japanische Jongleur- und Schauspielertruppe sehen, und die exotische Anmut japanischer Mädchen reizte seine Phantasie. Zu den Arabern, die er so meisterhaft nachgebildet, hat sich Strasser auch nicht begeben; auch ihre Modelle holte er sich in Wien; man darf annehmen, dass ihm die Anregung zu dieser Stoffwahl von den Wiener Museen kam, die vielfach den Orient, insbesondere Ägypten künstlerisch verwerten. Es ist bezeichnend, dass von allen Figuren Strassers nur die orientalischen oder japanischen bemalt sind, indess die Wasserträgerin oder „Der Blick in die Ewigkeit“ oder das Gänsemädchen nur bronzirt sind. Er hatte eben das naturalistische Milieubedürfnis, er musste an der exotischen Plastik auch die Welt andeuten können, in der die Figuren lebten, und darum die Farbe benutzen. Er begnügte sich aber auch damit nicht, sondern schuf architektonisch den Hintergrund für seine orientalischen Gestalten. „Das Geheimnis des Grabes“ ist solch eine Schöpfung: da steht ein langer Araber, mit nichts bedeckt als mit einem (virtuos gemachten) roten Shawl und mit einem Turban auf dem Kopfe vor der Öffnung einer Pyramide, gesenkten Hauptes, voll erweckender Scheu den Eingang verwehrend mit beiden hinter sich die Wand berührenden Handflächen. Der Mann ist das verkörperte Schweigen, er atmet hörbar und ist still: von packender Wirkung. Daher gehört auch jene Gruppe der zwei indischen Elefanten, die auf den Hinterbeinen knien, die riesigen Köpfe zum Schreien erheben, und vor ihnen mit weit ausgestreckten Armen steht ihr

Führer, gleichfalls den Mund offen zum Gebete: Allah il Allah! Eine dritte Schöpfung dieser Art ist der ägyptische Schlangenbeschwörer; mit seiner Laute, den Oberleib vorgebeugt, beschwört er die Schlange zu seinen Füßen. Auch er ist malerisch mit seinem gestreiften weissen Burnus, seiner roten Mütze und seiner gelblichbraunen Hautfarbe. So peinlich getreu kopirt Strasser die Natur, dass er am Kopfe dieses Arabers sogar die Schramme nicht einzugraben unterliess, die bei den Arabern als Stammesabzeichen den Kindern eingeschnitten wird. Für den naturalistischen Stil ist eben jede Einzelheit von Bedeutung.

Aber merkwürdig für Strasser ist, dass er sich nicht ganz klar der naturalistischen Strömung in der modernen Kunst anschliesst. Naiv gab er sich dem instinktiven Streben seiner künstlerischen Eigenart hin; er steht aber reflektierend in keinem so feindlichen Gegensatz zur monumentalen Kunst und ihrem Idealismus. Beweis dafür seine Vorliebe für allegorische Bezeichnung von Bildwerken, die nur durch die Kraft ihrer Naturwahrheit, nicht aber durch nach aussen hin lenkende Beziehung wirken. Die Büste eines verhärteten Weibes voller Elend und Trauer bezeichnet er (er hat die Bezeichnung eingravirt) „Die Jahre 1618—1648“, also gleichsam eine Veranschaulichung des dreissigjährigen Krieges. Ebenso gut könnte diese Büste (die auch sonst sehr interessant ist) eine Verkörperung des heutigen sozialen Elends sein, ein Proletariertypus. Ebenso ist die sitzende Frauenfigur im römischen Sessel, die da den Blick aus dem Kopf gleichsam herausschleibt, eine lange Fackel in der linken Hand neben sich stehen hat, einfach als Grabmonument gedacht, hinterdrein aber als Allegorie des „Blicks in die Ewigkeit“ bezeichnet worden. Diese Neigung zu allegorischer Namengebung deutet auf eine Unklarheit im Künstler hin: er ist doch kein so ganz entschiedener Naturalist. Überhaupt: heiter ist Strassers Muse nicht. An der Wasserträgerin bewundern wir die Kunst, welche die schwebende Haltung der Gestalt, die Spannung aller Muskeln durch die Last, die volle Wahrheit in der ganzen Körperbewegung getroffen hat. Aber Strasser hat sich ein Mädchen aus den schwer arbeitenden Klassen gewählt, im Gesicht liegt nichts anderes als eben der Ausdruck der Lastträgerin, die den riesigen kugelförmigen Behälter tragen muss; nichts erinnert an die Heiterkeit und Frische, welche etwa ein plätschernder Brunnen verbreitet; das ärmliche Gewand, natürlich meisterhaft gemacht, zeigt uns nur den armen Dienstboten. Will man so recht den modernen Meister

von den alten unterscheiden, dann vergleiche man sein dümmliches Gänsemädchen mit der Figur voller Lieblichkeit, die eines der schönsten öffentlichen Bildwerke Wiens ist, mit der Brunnenfigur von Wagner, die allerdings so durchgebildet wie Strassers Gänsemädchen nicht ist.

Mit der Gebundenheit des Künstlers ans Modell hängt es zusammen, dass Strasser weit- aus mehr ruhende als bewegte Figuren geschaffen hat. Und mit seinem naturalistischen Geschmack, dass er kein Porträtbildhauer geworden ist, wie Tilgner; denn noch immer ist die Eitelkeit, wie ein Naturalist, oder das Schönheitsbedürfnis des Publikums, wie ein Idealist sagen würde, grösser, als seine Liebe zur absoluten Wahrheit. Deswegen ist Strassers Stellung zum Wiener Publikum so schwierig. Die Kenner aber, die den Geist der Zeit und die Entwicklung der Kunst mit Teilnahme verfolgen, die sich objektiv für eine energische Individualität zu interessieren vermögen, versagen ihm nicht ihre Anerkennung, ja auch nicht ihre hohe Achtung. Durch das intensive Studium der Natur kann einzig und allein der Kunst gesunde Nahrung zufließen, und wenn ein Künstler die Technik seiner Kunst so unglaublich beherrscht, wie Strasser, so ist das als eine Erweiterung des Könnens der Kunst nur mit Freude zu begrüssen. Bekannt ist die Anekdote, dass Strasser einmal im Verdacht war, seine virtuosen Gewänder nicht im

Thon nachgebildet, sondern wirkliche Leinenstücke nur mit einem Überzug von Thon versehen zu haben; anders konnten sich nämlich seine verblüfften Kollegen den meisterhaft nachgeahmten Shawl am „Geheimnis des Grabes“ nicht erklären. Da klopfte Strasser ein Stück vom Shawl ab, zerrieb es vor den Augen seiner Kritiker und überzeugte sie also, dass wirk-

lich kein Leinenfaden drin wäre. Auch das Problem der bemalten Plastik hat Strasser, für seine Figuren wenigstens, gelöst. Wer sie als Wachsfiguren bezeichnet, thut ihnen schlechtweg Unrecht. In dieser halben oder drittel Lebensgrösse wirkt die Färbung des menschlichen Leibes nur künstlerisch steigernd; sie ist auch nur eine Konsequenz des Stils der modernen Künste, die sich gern zu erhöhter Wirkung vereinigen. Aber auch mit dem Grabstichel wirkt Strasser malerisch, wenn er z. B. die Augenwimpern der allegorischen Büste „1618—1648“ auf dem Thränensack, da die Augen gesenkt sind, eingravirt.

So steht Strasser in der Wiener Kunst eigenartig da: herb als Mensch wie als Künstler; mehr Virtuose denn Schöpfer; ohne Anmut, aber voller Charakter und Tiefe des Empfindens; ein Bahnbrecher, ein Fanatiker, stetig arbeitend an sich selbst, ein Grübler und ein Sucher; und da er jung ist, hat man von seiner noch lange nicht abgeschlossenen Entwicklung wohl noch viel Bedeutendes zu erwarten.



Mädchen mit einem Krug.



DAS HISTORISCHE MUSEUM DER STADT WIEN.

VON HERMANN HANGO.

MIT ABBILDUNGEN.

Mit der Gründung des historischen Museums der Stadt Wien hat sich die Gemeinde einen langgehegten Wunsch erfüllt. Ausser der früher im bürgerlichen Zeughause aufgestellten Waffensammlung besass sie einen reichen Schatz eigenen und von aussen an sie gekommenen kulturhistorischen Materiales, dessen sie mit Pietät, Fleiss und Einsicht seit dreissig Jahren waltete. Dem Einzelnen gleich, der mit der Vergrösserung seines

Haushaltes neben dem Notwendigen auch des Schönen gedenkt, hat nun der Gemeinderat im neuen Hause die so lange im Archive, der Bibliothek oder dem Materialdepôt verborgene Fülle seines historisch und ästhetisch wertvollen, patriotisch und künstlerisch anregenden Besitzes in wohlgeordneter Sammlung der Öffentlichkeit übergeben. Begonnen wurde die Einrichtung des Museums im Jahre 1885 mit Aufstellung der Waffensammlung im neuen Rathause; eröffnet wurde es am 26. Juni 1888. Nach dem Kataloge gliedert sich die in einem Teile des Mezzanins und des ersten Stockwerkes untergebrachte Sammlung in vier Abteilungen.

Folgen wir dieser Anordnung, so bietet uns gerade die erste einen reichen kunstgeschichtlichen Inhalt. Sie enthält in ihrer ersten Hälfte, dem Korridor, insgesamt Denkmale und Wahrzeichen vom St. Stephansdome. Freilich den modernen, durch die Genüsse unserer grossen Galerien und Ausstellungen verwöhnten Besucher gemahnen diese

Standbilder fürstlicher und legendarischer Persönlichkeiten seltsam genug an jene Zeiten der deutschen Plastik, da diese noch in recht ehrbarer, gewissenhafter, aber allzu gedrückter Stellung unter der Pflege ihres biedereren Vormundes, des Handwerkes, stand. Vorteilhaft bemerkbar ist bei aller Derbheit der Ausführung die Realität der Auffassung, interessant sind die an einigen Standbildern noch deutlich wahrnehmbaren Spuren der Bemalung, — ein weiterer Beweis dafür, dass das naive Zeitalter der plastischen Kunst bei den Deutschen wie bei den Griechen die erhöhte Lebendigkeit der dargestellten Natur durch farbige Nachhilfe nicht vermissen wollte.

Regenten — die Kaiser Rudolf I. und Albrecht I., die Könige Friedrich I. und Rudolf II., die Herzöge Albrecht II., Heinrich I., Leopold I., Otto I., Rudolf III. und Friedrich II. — und Heiligenfiguren — Sta. Barbara und Katharina — finden wir auch auf den vom fürsterzbischöflichen Konsistorium teils

spendeten, teils geliehenen Glasgemälden, deren leuchtende Farbenpracht mit einer Art von Wehmut daran erinnert, dass die Neuzeit mit all ihrem Aufgebot technischer Mittel nicht imstande ist, ihre linear freilich viel schöneren Darstellungen mit dem üppigen Farbenglanz jener vergangenen Kunst zu umkleiden. Zu Ogessers Zeit schmückten diese Glasgemälde die Bartholomäuskapelle am grossen Musikchor von St. Stephan, in Tschischka's Tagen waren sie über dem Eingange zum hohen Turme aufgestellt; bei einer Restauration des Domes herangegenommen, waren sie seither in Verwahrung der Wiener Bauhütte.

Auch dem Laien erscheinen in ihrer Niedlichkeit reizend die neun kleinen Sandsteinfiguren, von neueren Restaurationen der Kanzel in St. Stephan herrührend. Zwei Gruppen und drei Einzelgestalten einer Ölbergdarstellung, welche aus Lindenholz geschnitzt und ebenfalls bemalt und vergoldet sind, erinnern an die zur Zeit ihrer Herstellung (14. Jahrh.) noch mehr als heute beliebte Verwendung des Holzes zu plastischen Schöpfungen. Wandmalereien aus dem Innern der Westseite des Domes, Epitaphien, Schlusssteine, Inschrifttafeln, Kapitäle, Krabben, Fialen und einzelne Steinköpfe entlocken dem Kenner manch prüfenden Blick, lassen aber dem grösseren Teile des besuchenden Publikums Musse genug, sich mit den auffälligeren Emblemen, welche in alter und neuerer Zeit die luftige Spitze des Stephansturmes krönten, zu beschäftigen. Gleicher Gunst erfreuen sich die Pircherfahne und die mächtigen Sprachrohre, welche ehemals von den Türmern zu Alarmzeichen benutzt wurden. In die Öffnung des Mundstückes taucht neugierig manches jungen oder jugendlich gebliebenen Besuchers Auge, und seltsame Töne möchten um die Häupter der steinernen Erden- und Himmelshonorationen brausen, gäbe es nicht überall die heillosen Täfelchen, welche nicht einmal das Berühren, geschweige denn das Benutzen gestatten. — Stein und Metall ist auch noch der Stoff der meisten Gegenstände, welche das auf den Korridor folgende Zimmer dieser Abteilung beherbergt. Keltische, meist bei dem Bane der Hochquellenleitung aufgedeckte Funde, Münzen und Denkmale aus römischen, mittelalterlichen und neueren Tagen geleiten den Geist des Beschauers in anregender Weise aus dem Dämmerlichte der Urzeit bis in die eigenen Lebenstage herauf, in denen er noch selbst manches Wahrzeichen eines Wiener Hauses an Ort und Stelle sah, dessen geschichtliche oder symbolische Bedeutung ihm erst jetzt der Katalog erklärt. Da wir uns nicht ver-

massen dürfen, in das mit einer mächtigen Eisenthür verwahrte Sanktissimum der Museumskanzlei einzudringen, wo sich ausser den dort waltenden Persönlichkeiten vielleicht noch so manches Interessante befände, lenken wir in die eben passirten Räume noch einmal zurück — denn in örtlichem Zusammenhange stehen die einzelnen Hauptteile des Museums nicht — und betreten die gegenüber gelegene zweite Abteilung.

In kleinen, nicht immer mit dem besten Lichte begabten Unterabteilungen links, an schier endloser Wandflucht rechts, welche ebenfalls durch den Turmeinbau ein beträchtliches Stück allzu stark beschattet wird, ist die reiche Plan- und Bildersammlung des Museums — aber nur ein beiläufiges Achtel des ganzen Besizes — aufgestellt. Einerseits die topographische Entwicklung Wiens seit den ältesten Zeiten der Stadt an der Hand oft höchst seltener und kostbarer Pläne darstellend, andererseits eine unglaubliche Fülle geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Details bietend, leidet gerade diese Abteilung durch die einer Galerie nicht entsprechende, nicht nur licht-, sondern auch ruhepunktlose Gestrecktheit des Lokales, welche der beflissene Forscher überwindet, der unbefangene Besucher aber als Monotonie verspürt. Erst der obere, traulichere Teil, welcher eine bedeutende Serie höchst interessanter Porträts umfasst, entschädigt gewiss manchen für die lange Reise, welche dahin führt. Im ganzen finden sich ausser guten älteren Stichen von Pfeffel, Kleiner, Schurz und Ziegler wertvolle neuere Arbeiten, so z. B. Altsche und Charlemontsche Aquarelle — unter ersteren das Atelier Makarts. Besondere Anziehungskraft üben natürlich auf das Gros der Besucher die „verbotenen Früchte“ der vormärzlichen Zeit, Censurbilder, deren Konik auf dem Kontraste zwischen den künstlerischen und den oft höchst naiv ausgesprochenen polizeilichen Intentionen beruht. Originell und jedes Wiener Herz erfreuend ist die reiche Sammlung von zum Teil schon ausgestorbenen Typen des Wiener Volkslebens aus den Epochen von 1775—1840. Das Schneckenweib, der Lorbeerblätterkrämer, der Tintenmann, der Mausfall-, Hechel- und Blasbalgverkäufer, der Wiener- und der Vorstadtnachtwächter, der Aschensammler, — Welch reicher und doch gar nicht düsterer „Friedhof der entschlafnen Tage“! Unter den Porträts bemerken wir den päpstlichen Geschichtsamateur Pius II. (Aeneas Sylvius), den in seinen Werken schon eingangs dieser Abteilung vertretenen Augustin Hirschvogel, die Kupferstecher Lautensack und Mechel, die Maler Sandrart

und Hooghe, die Helden der grossen Türkennot: Starhemberg, Sobieski, Kollonitz, Liebenberg, Kolt-schitzky, den Medicus van Swieten, die Prediger Capistran und Abraham a Santa Clara, zahlreiche Staatsmänner, Gelehrte und Künstler aus neuerer und neuester Zeit. —

Nach der eigentümlichen Lokalität der zweiten Abteilung, deren Ende sich wieder ganz ins Dunkel verliert, macht die dritte mit ihren hohen, hellen Räumen, der Farbe und dem Glanze ihres Inhaltes einen schönen Eindruck. Sie ist der Darstellung des bürgerlichen Lebens, der Erinnerung an bedeutende Ereignisse und dem Angedenken an hervorragende Wiener oder in Wien thätig gewesene Künstler geweiht.

Im Korridore fesseln unseren Blick zuerst die farbenleuchtenden Innungsbanner der Taschner, Lederer, Schleifermeister, Zinngiesser, Steinmetze u. a.; dann die hellblinkenden Wiener Originalmasse und Gewichte. Wenden wir uns zur Einzelbe-trachtung, so ist es die gewiss weniger freundliche Gesellschaft dreier Scharfrichterschwerter, der ‚Fiedel‘ der Brandmarkungsmaschine, des Armenständerstuhles, Hinrichtungsrades und der Toilette des Henkers, welche uns gleich links von der Eingangstüre mit einem gruseligen Erinnern an die gute alte Zeit mahnt. Das Ceremonienschwert des Wiener Stadtrichters aus dem 16. Jahrhundert, die Meister- und Gesellen-laden einzelner Zünfte sind wahre Prachtstücke zier-licher und sorgfältiger Arbeit, was die plumpen, zinnernen Trinkgefässe der Donaufischer trotz ihrer Symbolik gewiss nicht von sich behaupten können. Ganz andere Pracht weisen die mit einer schönen Sanduhr aus dem 17. Jahrhundert und einem Trink-gläse aus dem Jahre 1683 im sechsten Schaukasten vereinigten Fest- und Ehrenbecher auf. Überhaupt, in kunstgewerblicher Beziehung findet der Blick, wo er auf die Details des Ausgestellten eingeht, gerade in dieser Abteilung besonderen Lohn. Interessant sind auch die Abbildungen der Bürgerwehr von 1571—1848, kostbar und künstlerisch wertvoll ist die Sammlung von Medaillen und Gedenkmünzen auf Personen und Ereignisse des Wiener Lebens aus Vergangenheit und Gegenwart.

Der nächste Raum der dritten Abteilung enthält Porträts der Dichter Metastasio, Denis, Collin, Blumauer, Raimund, Hebbel, Lenau, Stifter, Grün u. a.; Porträts und Kostümbilder von Schauspielern und Sängern, wie Staudigl in der Norma, Schikaneder als Fremder, Löwe als Hamlet; Innenansichten des alten Hoftheaters von 1668 und 1674, des Theaters

an der Wien von 1819, des Leopoldstädter Theaters von 1845; Darstellung einer Theaterscene in der kaiserlichen Favorita auf der Wieden im Jahre 1700; Porträts von Beethoven, Mozart, Haydn, Gluck, Schubert; die Klaviere der beiden ersteren, Hand-schriften, Souvenirs und Darstellungen von feierlichen oder sonst interessanten Momenten aus dem Leben dieser Geister. Ergreifend in der Weise dieses den Unsterblichen votirten Gebietes wirken die schweigen-den, bleichen Totenmasken Beethovens, Haydns und Lenau's. Ein eiserner Kassenschrank aus dem 18. Jahrh. steht glücklicher Weise so im Hinter-grunde, dass gewiss keiner der genannten Kom-ponisten und Dichter in den Verdacht kommen wird, wider alle Poetenart ein solches Möbelstück sein eigen genannt zu haben. Auch eine altertümliche Uhr aus einem gemeinderätlichen Beratungszimmer fand in diesem Raume ein Plätzchen.

Der grosse, rechts an das Zimmer sich an-schliessende Saal ist zumeist der Erinnerung an den Jubiläumsfestzug des Jahres 1879 gewidmet. Kos-tüme in Schaukästen, gewerbliche Objekte, so die grosse Laterne, die schöngearbeitete Schmiede füllen den Raum; an den Wänden hängen Fahnen, Stan-darten und die graphischen Darstellungen — leider nicht die Originalskizzen — des Festzuges. Den genialen, frühentrissenen Schöpfer des schönen Werkes stellt eine von Costenoble modellirte Gipsbüste dar. Ausserdem sind hier noch das grosse Modell der inneren Stadt mit dem Glacis vor der Demolirung der Festungswerke, seit neueren Tagen eine plastische Darstellung der Burgwache-Ablösung und die aus der Gewerbeausstellung bekannten Modelle der Donau-regulirung und des Sperrschiffes aufgestellt.

Haben uns die Eindrücke des Mittelraumes schon bei Besichtigung des Festzugssaales mehr, als diesem zum Vorteil gereichte, befangen, so vergessen wir seiner erst recht, wenn wir zurückkehren, um das „Grillparzerzimmer“ zu besuchen. Dasselbe ist be-kanntlich eine Stiftung Katharina Fröhlichs und be-steht aus drei Theilen: einem kleinen Vorraume, dem eigentlichen Zimmer und einem Kabinete. Ersteren schmücken an der dem Eingange gegenüberliegen-ten Wand zahlreiche Bildnisse Grillparzers — Ölge-mälde, Aquarelle, Photographien, Stahlstiche, Litho-graphien und Kreidezeichnungen; unter ihnen das bekannte Waldmüllersche Ölbild, in welchem der Dichter immer nur „den Herrn Grillparzer“, nie aber sich zu finden vermochte. Wer das Bild be-trachtet, wird von ganzem Herzen dem Urtheile des Verewigten beipflichten. An der Wand rechts vom

Eingänge befinden sich Bildnisse Fröhlichscher und Bognerscher Familienmitglieder, sowie das Aquarellporträt jener idealen Frauengestalt, welche eigentlich erst als Abgeschiedene vor das geistige Auge Grillparzers trat: Marie Amalie Therese Piquot. Mit ganzer Liebe hatte das unglückliche Mädchen an dem ihrer nicht achtenden Manne gehangen, den nicht einmal ihr rührendes Sterben bewegte. Kalt und scheinbar herzlos erwiderte der damals ganz in den Stürmen seiner Jasonszeit Ringende den Eltern

Unsäglich reizend erscheinen uns nach all den mehr oder minder grämlichen Mienen der einer späteren Lebenszeit angehörigen Porträts Grillparzers die zwei im Schaukasten bei dem Fenster aufbewahrten Miniaturbildnisse, welche Daffinger im Jahre 1823 malte: Grillparzer und seine damals zwanzigjährige Kathi. Ein leuchtender Hauch bräutlichen Glückes schwebt über beiden, sein Antlitz verschönernd, die Schönheit des ihren duftig verklärend. Und doch führte das glühende Umfassen der zwei



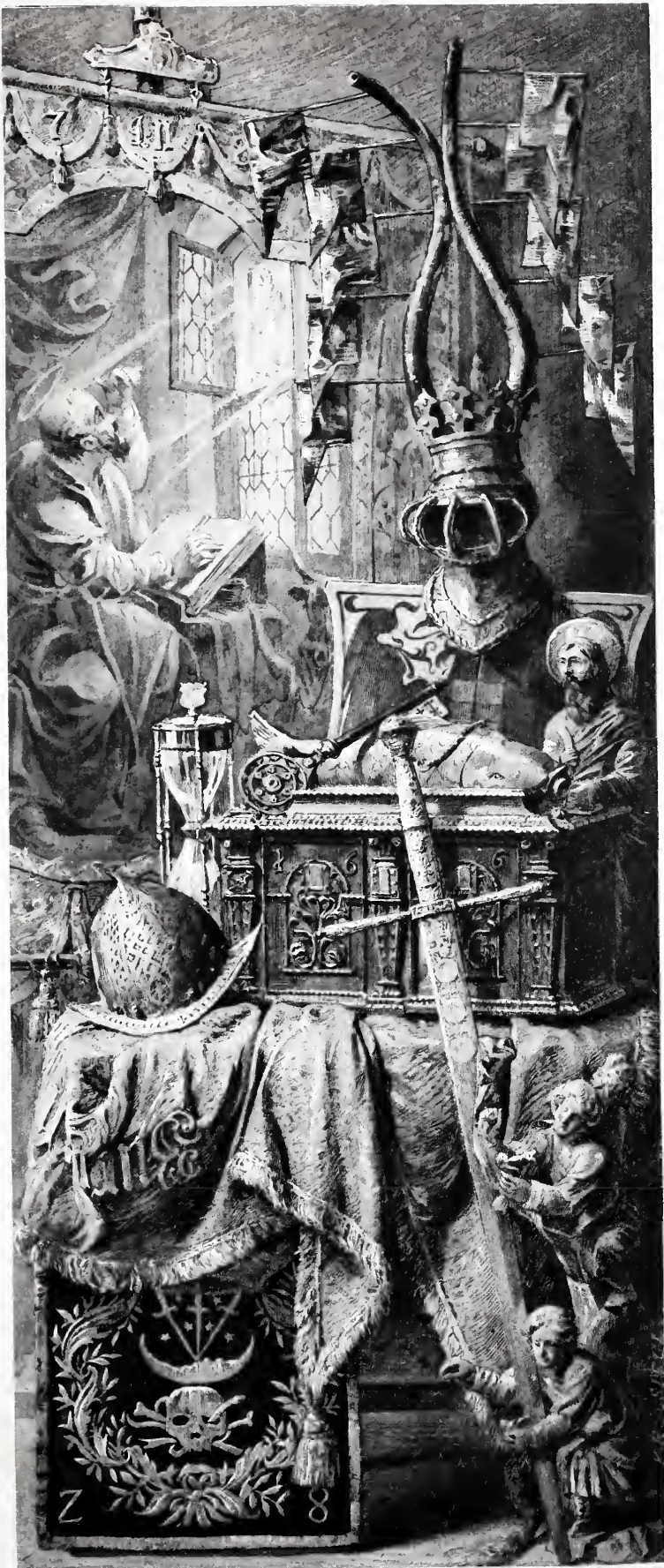
Franz Grillparzer.

Kathi Fröhlich.

des lieblichen Wesens, als sie ihm die letzten und ihm umfassenden Wünsche ihres frühverlorenen Kindes offenbarten. „Erschien“ sie ihm auch nie, wie der lange am Gespensterglauben herumrätelnde Dichter der Ahnfrau erzählt, so mag sie ihm doch oft in jenen einsamen Tagen, da ihm nichts, was er besass, die schnsüchtige Leere der Brust erfüllte, vorgeschwebt sein, und vielleicht auch ihrer Erinnerung gilt seine schöne Beichte eigener problematischer Wesenheit:

„Nur was Du abweist, kann Dir wieder kommen.
Was Du verschmäht, naht ewig schneichelnd sich —“

verwandten Seelen zu keiner glücklichen Einigkeit; die Sphinx der Künstlerseele! — Bildnisse der Schwestern Grillparzers, zwei aus Wachs geformte Reliefporträts seiner Mutter, einer geborenen Sonnleithner, Festmedaillen, zwei Silhouetten des Dichters und die ihn im Sarge darstellende Bleistiftskizze umrahmen, gleichsam als Symbole der Ereignisse, Geburt — Ehrung — Tod, das lichte Idyll seines Jugendglücks. So schmal die Wand links ist — dreiundzwanzig Jahre seines Lebens begrenzen die an ihr hängenden Gedenkblätter: der Meldezettel vom 1. Mai 1849, die Todesanzeige vom 21. Januar 1872.



K. v. Siedl. gez.

Heliogr. v. R. Paulussen.

GRUPPE

aus dem historischen Museum der Stadt Wien.

Das Zimmer selbst stellt so getreu wie möglich das Arbeitszimmer des Dichters dar, in welchem er vom Jahre 1849 bis zu seinem Tode waltete. Auf dem Schreibtische ruht noch die Unterlage mit Federproben, liegt und steht alles, wie es lag und stand, da es dem Geiste diente, der aus anderen Zeiten kam und in andere hoffte zu gehn. Hinter dem Tische steht der dunkle Lederstuhl, in dem Grillparzer verschied; an der Rückwand ein Pult mit Büchern. Die Wand gegenüber nimmt das Klavier, den Hintergrund und die Wand links der übrige schlichte Hausrat seines einstigen Heims ein.

Das schmale, mit der Lage des analogen Raumes in der Wohnung Grillparzers nicht übereinstimmende Kabinet enthält die Büchersammlung, einiges Mobiliar, darunter das Nähtischchen der Mutter Grillparzers, sowie das Stehpult, welches er von dem Honorare für die Ahnfrau erwarb und auf dem er Sappho und die Trilogie schrieb. An der Wand nächst demselben hängt eine Zeichnung, sein Wohnzimmer im Jahre 1860 darstellend — eine Gabe zu seinem 70. Geburtsfeste. Büsten des Dichters, des von ihm besungenen Feldherrn Radetzky, eine Statuette Schillers, Vasen und Haushaltungsgeräte stehen auf den Schränken. Drei Schaukästen bergen u. a.

die Huldigungsadressen des polytechnischen Institutes in Wien, des Gymnasiums in Iglau, des n. ö. Landesausschusses, der Akademie der bildenden Künste, Diplome der Wiener Universität und der Gemeinde, den Stiftsbrief der Grillparzerstiftung, Grillparzers Taschenuhr, einen Siegelring Schillers, eine Dose Molière's, die von dem Dichter zuletzt benützte Feder, Originalmanuskripte sinniger Dichtungen, Schleifen von seiner Bahre und den Schlüssel zu seinem Sarge.

Die vierte, in schönen Lokalitäten des ersten Stockwerkes aufgestellte Abteilung des historischen Museums bildet die schon bekannte wertvolle Waffensammlung der Gemeinde.

Umfasst der Beschauer die Mannigfaltigkeit des Ganzen, giebt er sich Rechenschaft über die hier so reich geschöpfte Belehrung und Anregung, so zollt er gerne den verdienten Dank den Schöpfern und opferwilligen Mehrern dieser gemeinnützigen, hoffentlich noch recht gedeihlich wachsenden Sammlung, welche — ein prächtiges Album der Kulturgeschichte Wiens — beredte Kunde giebt von dem segensreichen Schreiten der Zeit, die nie ein Vergängliches vernichtet, eh' sie es leise an das Kommende geknüpft.





Bildnis Aretino's nach dem Gemälde von TIZIAN.

PIETRO ARETINO.

VON ALB. SCHULTHEISS IN MÜNCHEN.

I.



Das Zeitalter, welches sich uns als eine wundersame Mischung künstlerischer Empfindung, intellektueller Kraft und moralischer Verkommenheit darstellt, hat einen Mann hervorgebracht, der von jeher zu den merkwürdigsten Erscheinungen seiner Zeit zählte, so zwar, dass man ihm das bewusste Bild des 16. Jahrhunderts genannt hat, weil in ihm alle charakteristischen Züge der Epoche ganz und gar zum Ausdruck gekommen sind. Wir sprechen von Peter dem Aretiner. Illegitimer Spross eines italienischen Edelmannes, Bacci, am 20. April 1492 im Spital der kleinen Stadt Arezzo geboren, war er nach übel verbrachter Jugend als abgerissener Landstreicher nach Rom gekommen, wo er, damals kaum zwanzig Jahre zählend, im Hause Agostino Chigi's als Diener Aufnahme fand. Seine Anstelligkeit und Unterwürfigkeit, seine Witze machten ihn bald bekannt im Kreise der den Palazzo des sehr reichen Kaufmannes besuchenden grossen Herren; die Medici wurden seine Gönner. Später fand Aretino eine Anstellung am Hofe Leo's X., und jetzt war er in der richtigen Schule, denn alsbald begriff er, welche Wege er einzuschlagen habe, um in einer solchen Welt sein Glück zu machen. Pietro, in die Livrée eines Kammerdieners gekleidet, mischte

sich in die bunte Menge von Schmeichlern und Schmarotzern, Höflingen und galanten Frauen, die sich damit vergnügten, Intriguen anzuzetteln, den Mediceer öffentlich in kunstvollen Sonetten zu verherrlichen und insgeheim sich in boshaften Satiren über ihn lustig zu machen. Auch Julius, der später unter dem Namen Clemens VII. den päpstlichen Stuhl bestieg, zeigte sich dem Aretiner sehr gewogen, der in schlechten Versen das Lob des Kirchenfürsten sang. Ähnliche Reimereien widmete Pietro den anderen damals Italien beherrschenden Grossen, vor allem Karl V. und Franz I., und alle solchermassen Verherrlichten zeigten sich dankbar, indem sie des Dichters Taschen mit Zechinen füllten.

Da geschah es, dass im J. 1524 Raffaels begabter Schüler, Giulio Romano, derselbe, der das Mantuanische sog. T-Schloss erbaute und mit Fresken schmückte, sechzehn äusserst frivole Gruppierungen entwarf, welche Marc Antonio Raimondi in Kupfer stach und vielfältigen liess. Die üppigen Bilderchen fanden begreiflichermassen rasch ein bewunderndes Publikum, aber der päpstliche Geheimrat und Datario, Gian Matteo Giberti, späterer Bischof von Verona, der in diesem Punkte strenger dachte als sein Herr, nahm Ärgernis an solcher Ausgelassenheit und liess die beiden Missethäter vor sein Tribunal citiren.

Giulio Romano war entflohen, aber es gelang den Häschern, dafür des Kupferstechers habhaft zu werden, der sein Vergehen mit strenger Haft büßen sollte. Nun machte der Aretiner bei dem Kardinal Ippolito de' Medici seinen Einfluss geltend, und wirklich gelang es ihm, die Freilassung Marc Antonio's und die Begnadigung der beiden Künstler durchzusetzen. Vielleicht war Aretino selber überrascht ob solcher Erfolge und glaubte noch mehr wagen zu dürfen, kurz, er verfasste zu den erwähnten sechzehn Bildern ebenso viele erläuternde Sonette, die er alsbald veröffentlichte, teils in selbständigen Ausgaben, teils mittelst einer Handpresse einzeln unter jede Zeichnung gedruckt. Eine solche Frechheit erzürnte natürlich den päpstlichen Geheimrat und seinen Herrn aufs höchste. Aretino fand es für geraten den beiden aus dem Wege zu gehen und verliess Rom in eiligster Flucht.

Es ist ganz sicher anzunehmen, dass kein einziger Abdruck der Originalplatten mehr existirt, da der Künstler selbst vor den Augen des Papstes sein Werk vernichten musste. Was späterhin unter irreführenden Bezeichnungen auftauchte, waren Nachbildungen, von Annibale Caracci herrührend, und diese Platten waren es wohl auch, die der Pariser Kunsthändler Jollain gegen Ende des 17. Jahrhunderts vernichtete, was der bekannte Chr. v. Murr in seinem Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur, Band XIV. mit überzeugenden Gründen dargelegt hat.

Aretino flüchtete in seine Vaterstadt, wo ihn eine Einladung von Seiten Giovanni's de' Medici in das Feldlager zu Fano traf. Der kühne Anführer der schwarzen Banden, den seine Soldaten den Grossen Teufel nannten, scheint zu allen Zeiten an dem frechen Spötter grossen Gefallen gefunden zu haben, wie die Mediceer überhaupt seine warmen Gönner und Beschützer immer gewesen sind. Giovanni machte den Aretiner, den er zu seinem Privatsekretär ernannte, mit den Häuptern angesehener Familien bekannt; die Vitelli, Rovere, Guicciardini, Gonzaga würdigten ihn ihres Umgangs und Pietro gelangte auf solche Weise in den Besitz vieler Geheimnisse dieser Führer, welche er in der Folge rücksichtslos zu seinen Gunsten auszubenten wusste. Auch vermittelte der Mediceer, der die Sache der Imperialisten verlassen und sich an den Franzosenkönig angeschlossen hatte, eine persönliche Bekanntschaft zwischen Franz I. und dem kecken Sonettendichter, der in seinem ganzen Naturell viel des Anziehenden für den ritterlichen Fürsten haben mochte, denn er versah den Aretiner mit vollgewichtigen Empfehlungsschreiben, die ihm nicht nur

in Rom volle Verzeihung, sondern überall die beste Aufnahme sichern sollten. Als Giovanni im Kampfe gegen die Kaiserlichen vor Borgoforte durch das Geschoss einer Feldschlange tödlich getroffen in den Armen Aretino's am 30. Dez. 1526 verstorben war, hatte dieser beschlossen, sich nach Venedig zu wenden, wo der Doge Gritti den schon damals gefürchteten Mann mit gemischten Gefühlen willkommen hiess. In Venedig ist Aretino dann auch geblieben bis zu seinem am 20. Okt. 1556 erfolgten Tode. Hier war er sicher wie in einer Festung, oder um ein anderes Bild zu gebrauchen, wie eine Kröte in unnahbaren Sümpfen. Noch stritten Karl V. und Franz I. sich um die Oberhoheit in Italien; unter den zahlreichen kleinen Herrschern ragten nur der Papst und die Republik Venedig merklich hervor, der brutalste Egoismus, die nacktste Gewaltthätigkeit feierten unbestrittene Triumphe, und Aretino begriff alsbald seine Stellung, durch den ihm zu Gebote stehenden grotesken Witz, durch Spott und Schmeichelei sich bei allen in gleicher Weise beliebt und gefürchtet zu machen, so zwar, dass die meisten Herrscher ihm geradezu Jahrgelder zahlten, weil sie nicht seiner schonungslos scharfen Feder zum Opfer fallen wollten. Ein späterer Historiker, Scipione Ammirato, hat das Einkommen dieses „Stammvaters der Journalistik“, wie wir den ihm von Tizian beigelegten Titel eines „condottiere della letteratura“ übersetzen, auf 70 000 Scudi berechnet, was nach dem heutigen Geldwert abgeschätzt eine runde Million und mehr ausmacht, welche Summe Aretino dem „Schweisse seiner Tintenfässer“ zu verdanken gehabt. So durfte er es wagen niederzuschreiben, dass er „mit einer Feder und einigen Blättern Papier des ganzen Weltalls spottete.“

Seine schamlosen Erpressungen haben ihm den von ihm selbst hochgehaltenen Beinamen „Fürstengeissel“ eingetragen. Aber Aretino verstand es nicht nur, sich die Fürsten zinspflichtig zu machen, auch die Künstler mussten ihm geben, was er von ihnen verlangte. Seine ausgedehnten Verbindungen trugen ihm von allen Seiten reiche Gaben ein, die er oft weiter verschenkte; natürlich versäumte er dann nie, eine Gegenleistung zu beanspruchen. Er bewohnte in Venedig einen jener stolzen Paläste, die Casa Boloni am grossen Kanal und wusste sich sein fürstliches Heim mit erlesenem Geschmack auszustatten. Er selbst liebte es, sich in kostbare Stoffe zu kleiden, den Freuden der Tafel und der Geselligkeit war er überaus zugethan, in den Sälen und Zimmern seines Hauses waren die feinsten Gerätschaften, prunkvoller Zierat allenthalben aufgestellt, überall

gewahrte man herrliche Statuen und Medaillen, seine eigene Büste in mehrfacher Ausführung, prächtige Bilder und Skizzen aus der Meisterhand eines Raffael, eines Giorgione, eines Tizian.

In früheren Jahren, zu Rom, damals noch in Chigis Diensten, hatte er die Bekanntschaft eines Sansovino, eines Sebastiano del Piombo, eines Marc Antonio, eines Giulio Romano gemacht. Auch nach der erzählten Katastrophe unterhielt Aretino mit den beiden letzten noch lebhaft Beziehungen. Sebastiano war in Rom verblieben bei dem in der Engelsburg gefangen gehaltenen Papst. Am 15. Mai 1527 schrieb er an Aretino: Es sind zwölf Tage her, dass der Papst Clemens im Kastele mehr das Brot der Thränen essend als herrlich lebend mit lautem Seufzen sagte: Wenn Pietro Aretino hier bei uns geblieben wäre, würden wir vielleicht nicht in so schmerzlicher Gefangenschaft uns befinden. — Karl V. kam nach Italien, Clemens VII. verliess Rom im Oktober 1527, die Pacifikation Italiens wurde auf Kosten der italienischen Freiheit erlangt. Der Mediceer Cosimo erkaufte die Herrschaft von Florenz, der Kaiser erhielt die Krone aus der Hand des Papstes und galt als Oberherr der Halbinsel. Da säumte denn Aretino nicht länger, ihm seine Dienste anzubieten, nachdem er am 25. März in Venedig angekommen war und dem Dogen Gritti die Empfehlungsbriefe, welche der Herzog von Urbino und der Marchese von Mantua ihm ausgestellt, überreicht hatte. Mit Tizian mag er durch Sebastiano del Piombo bekannt worden sein; eine befreundete Thatsache ist, dass der unsterbliche Meister, den alle seine Biographen einen vollendeten Ehrenmann nennen, mit dem frechen Satiriker ein enges Freundschaftsbündnis eingegangen hat, welches nur der Tod löste.

Vasari (1511—1574), dessen *Vite de' Pittori* noch immer zu den unentbehrlichen Quellenwerken zählen, berichtet uns, dass die Freundschaft mit Aretino dem Tizian von grossem Vorteil gewesen, ihm Ehre und Nutzen eingebracht, da er ihn, soweit seine Feder reichte, bekannt gemacht, hauptsächlich mit fürstlichen Personen. Ebenso schreibt Carlo Ridolfi in seinen *Vite de' Pittori Veneti*, dass Tizian ausschliesslich durch die Empfehlungen des Aretiners bekannt geworden und vom Kaiser Karl V. geschätzt, dessen Bildnis er gemalt, wofür er 1000 Scudi erhalten habe. In dem bekannten Werke: *Tizian, his life and times*, von Crowe und Cavalcaselle ist zu lesen, dass, so schlimm auch Aretino als Mensch gewesen, sein Briefwechsel für den Kunsthistoriker in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen unschätzbaren

Führer abgebe. Die Briefe Aretino's füllen in der Pariser Ausgabe vom Jahre 1609 sechs starke Bände. Da es kaum einen halbwegs berühmten Mann, Fürsten, Gelehrten, Künstler oder Staatsmann in Europa gegeben hat, dem der zudringliche Bettler sich nicht genähert hätte, so bietet diese Sammlung in Verbindung mit einer andern, die an ihn gerichteten Briefe enthaltend (ältere Ausgabe von Marcolini, neuere aus d. J. 1873 von Landoni), einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der italienischen Gesellschaft damaliger Zeit.

Aretino lehrte dem Tizian die einträgliche Kunst, Fürsten zu schmeicheln, welche der Meister alsbald dem Marchese Gonzaga in Mantua und dem Herzog Alfonso d'Este gegenüber erprobte, denen er Bilder zum Geschenk darbot, um durch solche Vermittelung sich die Gunst des mächtigen Kaisers zu erwerben. In welchem hohem Grade Karl V. dem Tizian späterhin zugethan war, ist ja hinlänglich bekannt. Dass diese Gönnerschaft aber dem Künstler selbst nutzbringend wurde, hatte er ausschliesslich der Findigkeit des Aretino zu danken, der hierzu immer die richtigen Kanäle auszuspiiren wusste. So befand sich, um einen bestimmten Fall hervorzuheben, unter den vollendeten Arbeiten des Meisters in dessen Studio lange Zeit eine „Verkündigung“, für die Kirche Santa Maria degli Angeli von Murano bestellt. Aber die Nonnen hatten gegen Tizians Forderung von 500 Scudi protestirt und um solchen Preis die Annahme des Altarbildes verweigert. Aretino schlug vor, das Bild der Kaiserin zu schicken, und das glückliche Ergebnis der Sendung war ein Geschenk seitens der Kaiserin im Betrag von 2000 Scudi. Das Publikum wurde alsbald von diesem Vorfall in Kenntnis gesetzt durch einen offenen Brief Aretino's an Tizian.

Zu verschiedenen Malen hat Tizian die charakteristisch-energischen Züge seines Freundes auf der Leinwand verewigt. So bietet der Pilatus auf dem berühmten *Ecce homo* in Wien das Konterfei des Aretiners. Aber das populärste aller Porträts ist das der Galerie Pitti zu Florenz einverleibte, von dem zahllose Kopien und ein vortrefflicher Stich von F. Petrucci u. T. ver Cruys existiren. Der Dichter übersandte das Bildnis 1545 an Cosimo I., Sohn des Führers der schwarzen Banden, mit einem Briefe, in welchem es heisst: „Wahrhaftig, das Bild lebt, die Pulse schlagen, der Geist bewegt es, ganz wie ich im Leben gewesen und hätte ich dem Tizian noch mehr Thaler gegeben, als es in Wahrheit geschehen ist, so würde auch die Gewandung von wirklichem Sammet, Seide und Brokat leuchten.“

Auch Sebastiano del Piombo hat ein Porträt des Aretiners gemalt. Das Bildnis war für seine Vaterstadt Arezzo bestimmt, wo es im Sitzungssaale des Palazzo del Comune Aufnahme gefunden als Ehrung des genialen (ingenioso) Mitbürgers, der seine Vaterstadt zu hohen Ehren gebracht. Für die der Stadt überwiesene Gemäldesammlung erlangte Aretino nachträglich das Bürgerrecht, auf welches er als Spurius von Haus aus keinerlei Anwartschaft besessen. An dem Bilde rühmt Vasari die herrliche Abtönung der in sechs Nüancen vertretenen tiefschwarzen Farbe.

Mit Aretino und Tizian war der Bildhauer Sansovino der dritte im Bunde; von den lebensprühenden Symposien dieses Triumvirats erzählt manche Seite in dem bereits citirten Briefwechsel. Auch Sansovino verdankte der Vermittelung des schreiblustigen Freundes manche wertvolle Bekanntschaft, manchen lukrativen Auftrag. Sebastiano hat auch eine Tochter des Aretiners aus der Taufe gehoben. Der Baumeister der Signoria nahm das Porträt des Satirikers unter die Figuren auf, welche die Pforte von San Marco schmücken. An der den Eingang

zur Sakristei bildenden Bronzethüre, der Arbeit von drei Decennien, mit den beiden Reliefs der Grablegung und Auferstehung zeigen drei der vortretenden Köpfe die Bildnisse Tizians (rechte Ecke), Sansovino's (an der Klinke) und Pietro Aretino's.

Einer Begegnung des Aretiners mit Tintoretto gedenkt Ridolfi in seinem bereits oben citirten Werke. Der freche Spötter hatte den Maler stark verlästert und kam nun einer Einladung folgend in dessen Studio, ihm zu einem Bilde zu sitzen. Der Meister näherte sich mit wildem Ausdruck dem ruhig Harrenden, zog aus dem Wams ein stattliches Pistol und begann am Körper Messungen anzustellen. Der zum Tod erschrockene Dichter rief am ganzen Leibe zitternd: Jakob, was machst du? Aber der andere entgegnete in grösster Gemütsruhe: Ich wollte nur Mass nehmen, Ihr seid zwei und eine halbe Pistole lang. Dann etwas von „Narrheit“ murmelnd, machte er sich an die Arbeit, die ihm so gut gelang, dass dieses Bildnis des Aretiners, wie Ridolfi bemerkt, späterhin der Leistung Tizians getrost an die Seite gestellt werden darf. Pietro aber spottete fortan des Meisters in keiner Weise mehr.





Blick auf Paris.

VOM FUSSE DES EIFFELTURMES.

VON J. WYCHGRAM.

MIT ABBILDUNGEN.



NICHT ohne Wehmut scheidet meistens der kunstsinnige Besucher von der glänzenden Hauptstadt Frankreichs. Die Fülle des Angeschauten webt lebendig wohl lange noch in seiner Seele, aber wie bald verblasst das Einzelne in der Phantasie, wie bald ziehen die Zeit und der Drang neuer Eindrücke den Schleier über die Erinnerung! Wohl füllt sich der vorsorgliche Mann seine Mappe mit Photographien „non collées“, wie sie in reichem Wechsel die Läden der *Rue de Rivoli* darbieten, aber es sind doch nur die augenfälligsten Gebäude und Ansichten, die man vervielfältigt, und überdies fehlt die innere Verbindung zwischen ihnen. Ein grosses Prachtwerk, in welchem ein genauer und geschmackvoller Kenner alles zusammengefügt hätte, was geeignet ist, den lebendigen Allgemeindruck der Autopsie im Bilde zu beleben, scheint bisher gefehlt zu haben.

Jetzt liegt es vor. Die *Maison Quantin* hat es durch *Auguste Vitu* schaffen lassen. Fünfhundert Zeichnungen und ebensoviel Textseiten in prächtiger Folioansstattung sind geschickt da mit einander verwebt. An der Hand dieses Buches kann jeder nach

seinem Geschmack einen lehrreichen Weg durch die Stadt machen.*)

Wie Baedeker den gewöhnlichen Reisenden zur ersten Orientierung auf die Imperiale des Omnibus zu einer umfangreichen Rundfahrt einladet, so führt uns *Vitu* auf einen hochgelegenen Punkt zu einem allgemeinen Blick. Keines der hochragenden Denkmäler ist imstande, uns eine gute Vogelperspektive auf die ganze Stadt zu gewähren; selbst das wolkenumflatterte Haupt des Eiffelturmes ist nicht dazu geeignet; wir müssen uns mehr nach der Mitte der Stadt begeben, und hier, wo die Radien des Kreises sich schneiden, lässt *Vitu* seinen Ballon steigen. Vor fünfzig Jahren noch war das Bild einheitlicher und übersichtlicher; die grossen Bauten ragten als glänzende Richtpunkte heraus. Jetzt ist für den Hochstehenden die Stadt von unten herauf fast nivelliert; die sechsstöckigen Häuser überragen manch altherwürdigen Palast, und die glänzenden Dächer der Banken und Kaufhäuser blenden unser Auge im

*) *Auguste Vitu, Paris. 500 dessins inédits d'après nature. Paris, Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et d'édition. Rue Saint-Benoit 7.*

Sonnenschein nicht viel anders als die Kuppel der Invaliden.

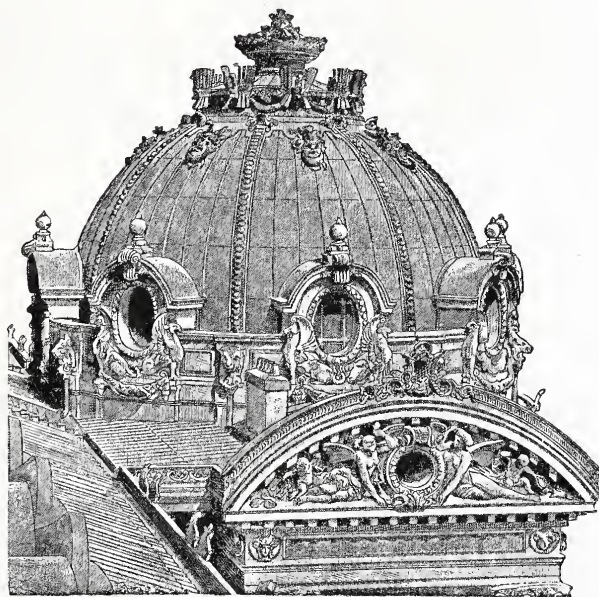
Aber man gewinnt ein scharfes topographisches Bild. „Wie ein Schiff, das vor Anker liegt“ streckt sich zwischen den beiden Seinearmen die alte *Cité* aus, das kostbarste Kleinod, die Notredamekirche, durch die Jahrhunderte tragend. Rechts auf dem anderen Ufer erhebt sich der weitgestreckte Königspalast; nach links hinüberschweifend trifft unser Auge die Stätten, von denen aus in dunkleren Jahrhunderten das Licht geistiger Bildung in die Welt hinausstrahlte. Und rings um diesen Kern, den wir mit gewissem Rechte noch das „alte“ Paris nennen können, drängt sich das glänzende, aber minder ehrwürdige neue. Mit dreistem Sprunge ist es auch in die *Cité*, in die *Sorbonne* eingedrungen, aber doch haben wir hier, mehr als bei den meisten unserer deutschen Städte, die Überzeugung, dass das Alte nach menschlichem Ermessen gross und stark genug ist, dem Neuen standzuhalten. Der Wahlanspruch von ganz Paris mag für den engeren Schauplatz von Victor Hugo's Notre-Dame de Paris eine besondere Geltung haben: „*Fluctuat, nec mergitur!*“

In drei Gruppen zerlegt sich der Inhalt des Buches: *La Cité — La rive gauche — La rive droite* entsprechend der allgemeinsten und natürlichsten Einteilung der Stadt selbst. Alle anderen Einteilungen entbehren der scharfen Abgrenzung, wie die nach *Quartiers* oder *Faubourgs*, oder sie sind zufälliger und unaugenfälliger Art, wie die nach *Arrondissements*.

Innerhalb dieser drei grossen Gruppen wird von dem Verfasser nichts übersehen, was von allgemeinerem Interesse sein kann. Nur auf den Inhalt der grossen Sammlungen, deren Beschreibung allein ganze Bände füllen müsste, wird nicht genauer eingegangen. Für alle Angaben, die sich nicht auf unveränderliche Dinge beziehen, sind die besten Quellen, wie der neue Stadthausplan, die Bücher von Maxime Ducamp, von Macé, die Berichte der Polizeibehörde, wie der Handelskammer verwendet.

Was die Leser dieser Zeitschrift an dem Buche besonders interessieren dürfte, sind die ausführlichen Besprechungen der hervorragenden Bauten; zumal das Historische ist für denjenigen, der an diese Dinge nicht geradezu mit gelehrten Ansprüchen herantritt, vortrefflich herausgehoben.

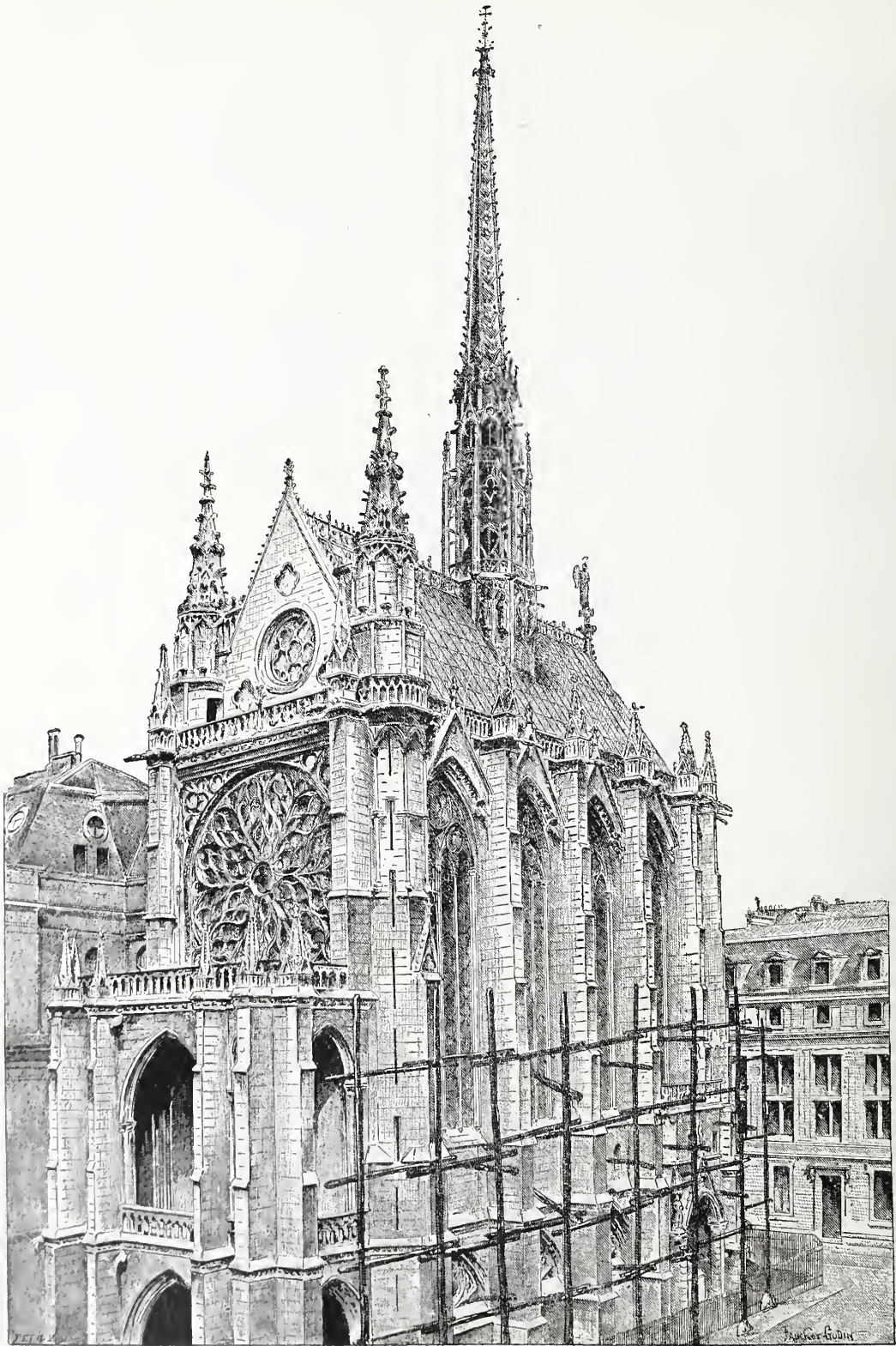
Folgen wir dem Verfasser eine Strecke Weges! Von *Notre-Dame*, von der er uns eine durch sinnig gewählte Abbildungen (vgl. S. 52, 53, 55) unterstützte eingehende Beschreibung giebt, führt er den Leser zu einem zweiten herrlichen Denkmal gotischer Kunst, zu der *Sainte-Chapelle*. Zwei entgegengesetzte Gefühle beschleichen uns bei ihrem Anblick: ein Gefühl der Bewunderung für die grossartige Kunst und Technik des *Pierre de Montreuil*, vor der wir heute, nach mehr als 600 Jahren, noch mit Ehrfurcht und Scheu uns beugen, und ein Gefühl schmerzlichen Bedauerns, dass unsere laue Zeit noch nicht damit fertig geworden ist, an dem herrlichen Bauwerk das Unrecht des vorigen Jahrhunderts ganz wieder gut zu machen. Wie um seinem Volke den Sporn zu geben, hat *Vitu* in die Gesamtansicht der Kapelle das entstellende Baugerüst mit aufgenommen. Dreissig Jahre lang reparirt man nun schon an



Kuppel der grossen Oper.

einem Bau, der in drei Jahren in seiner vollen Schönheit aufgeführt worden ist.

Im Jahre 1237 kam Balduin II. Kaiser von Konstantinopel, nach Frankreich zu Ludwig dem Heiligen und bat ihn um Hilfe gegen die Griechen. Für eine grosse Geldsumme verpfändete er seine Grafschaft Namur und erlaubte dem allerchristlichsten König, die wertvollsten Reliquien der Welt, die Dornenkrone, den Schwamm und die hl. Lanze nach Frankreich überführen zu lassen; 1238 kamen dieselben an. Der König trug sie auf eigenen Schultern durch die dichtgefüllten Strassen von Sens und von Paris. Dann gab er dem obengenannten Baumeister Befehl, eine Kirche zu bauen, so glänzend und ehrwürdig, dass die heiligen Gegenstände ohne Bedenken darin niedergelegt werden könnten. 1245 senkte



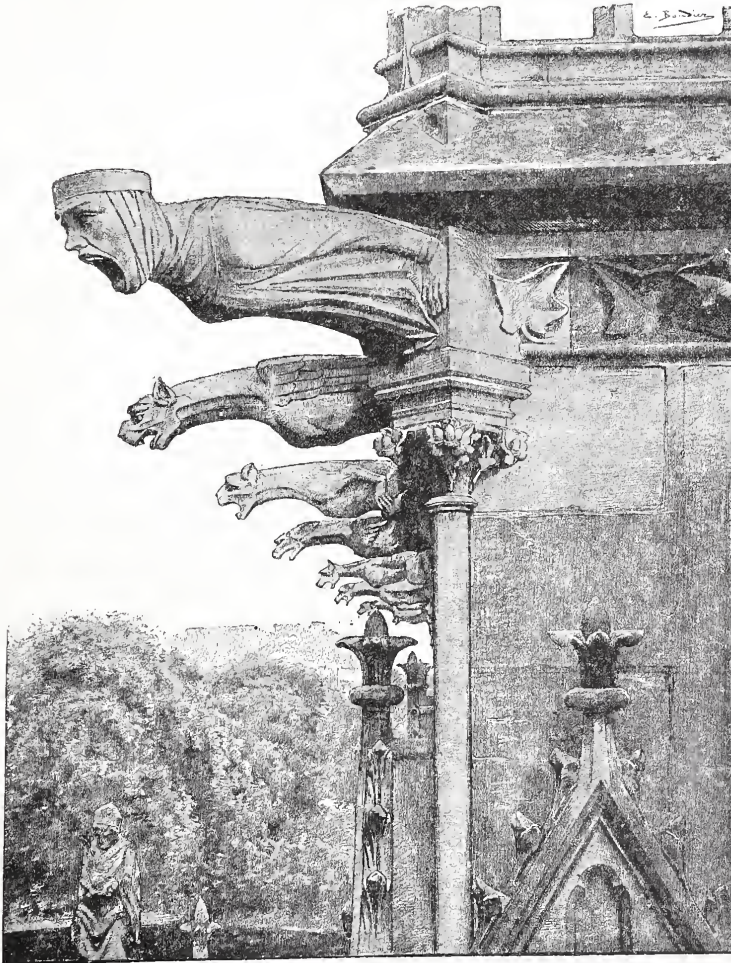
Ste. Chapelle.

Ludwig selbst den Grundstein ein. 1248 stand die *Sainte Chapelle* in ganzer Herrlichkeit da. Die Dimensionsverhältnisse gelten als die vollkommensten des gotischen Stiles: innere Länge 33 m. auf 16 m. 70 c. Breite, höchste Erhebung der Fassade 42 m. 50 c; und was die Konstruktionstechnik angeht, so dürfte es nichts Meisterhafteres geben. Im Innern ohne jede Säule, stützt sich das Ganze auf vier äussere Strebpfeiler, und es ist dem Baumeister gelungen, die Seitenwände auf einfache Pfeilerbreite zu reduzieren und so die berühmten Fenster, in deren herrlichen Maleereien 10000 Figuren Platz finden, zu ermöglichen. — Es ist betäubend zu hören, welchen Schicksalen die Kapelle ausgesetzt gewesen ist: in den Jahren von 1791 bis 1837 hat sie nach einander als Klublokal für politische Parteien, als Fourageniederlage und endlich als Aufbewahrungsort für Archive gedient. Die letztere, anscheinend harmloseste Verwendung hat ihr am meisten geschadet; man hat, um die Schränke aufzustellen, in der Höhe von 3 Meter

die Fenster ausgenommen, und die mit der Wiedereinsetzung beauftragten Glaser haben die bemalten Scheiben ganz nach dem Zufall, ohne irgend welche Berücksichtigung des Zusammenhanges der dargestellten Szenen eingefügt. Überdies wurde von den ungebildeten Leuten manches Stück zerbrochen. Die Kunst des Glasmalers *Steinheil* und des Fabrikanten *Lusson* hat glücklicher Weise alles wieder gut zu machen verstanden. Was sonst die Zeit und mehr noch die Revolution an dem schönen Gebäude verdorben hat, wird seit 1855 reparirt.

Lassen wir uns von Herrn *Vitu* noch über den *Pont St. Michel* führen, an der Fontäne vorbei, den Boulevard hinauf! Wir wenden uns nach links in das Gewirr enger Gassen, den Kern des *Quartier Latin*, hinein, „*le berceau de la civilisation parisienne*“. Es ist, ich möchte sagen, wie eine Insel, die von den Wogen des modernen Lebens fast unberührt scheint, ein ganzer Stadtteil, der aus dem Mittelalter herübergerettet ist. Wenige kennen ihn, die

ausführlichsten Reisebücher setzen sich mit ein paar Worten über ihn hinweg, selbst den Engländer sucht man hier vergebens. Den Glanzpunkt all des Alten bildet die Kirche des heiligen Severinus (vgl. S. 118, 148.) Weiter südlich gehend, überschreiten wir den *Boulevard St. Germain*, und kommen an den Punkt, wo sich die grosse Schlagader der *rive gauche* mit dem *Boulevard St. Michel* schneidet. Wir stehen an der Stätte, zu der es jeden Altertumsfreund unwiderstehlich hinzieht: vor der Abtei und dem Garten von *Cluny*. Das römische *Lutetia* und das mittel-



Wasserspeier von Notre-Dame

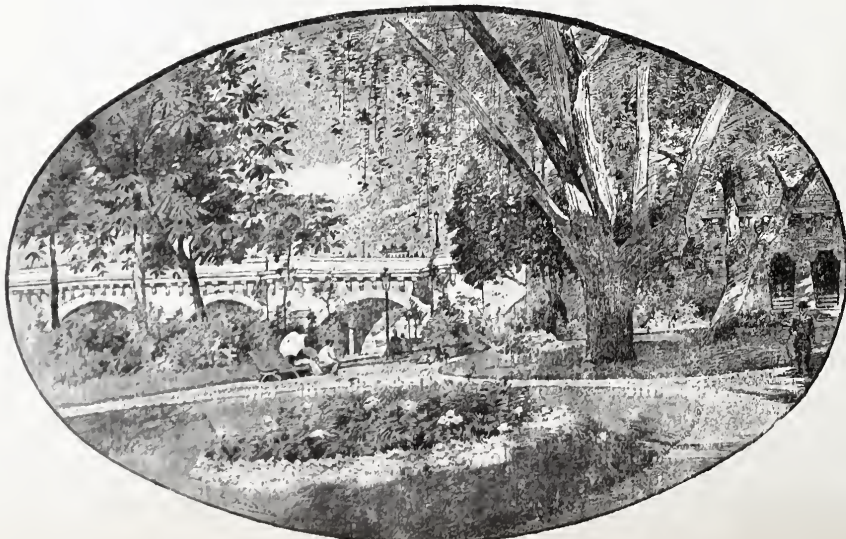
alterliche Paris vermählen sich hier. Die Thermen des Julian haben hier gestanden, ein prachtvoller Kaiserpalast inmitten grossartiger Gärten, deren Schönheit noch am Anfange des 7. Jahrhunderts Fortunat besingt. In der Karolingerzeit verlor der Palast seine eigentliche Bestimmung: die Könige residirten in Aachen. In den folgenden Jahrhunderten verfiel er und zur Zeit Philipp Augusts ward das ganze Gebiet in eine ergiebige Domäne verwandelt. Erst 1819 wurden auf Befehl Ludwigs XVIII. die Ruinen wieder blossgelegt, d. h. derjenige Teil, der

nach den Neubauten der Äbte von Cluny noch übrig blieb. Auf einem erheblichen Gebiete des römischen Schlosses war nämlich seit 1485 das anmutige, merkwürdige *Hôtel de Cluny* erstanden, das uns Herr *Vitu* durch eine Reihe schöner Abbildungen vergegenwärtigt (S. 150—158). Die Sammlungen, welche zu den merkwürdigsten der Welt gehören und nun welche alle Völker — selbst die Engländer, trotz ihres Kensington-Museums — die Franzosen beneiden, sind erst seit den dreissiger Jahren hier untergebracht.

M. du Sommerard, ein reicher und feinsinniger Sammler, dem es ins Herz geschnitten hatte, dass in den Revolutionszeiten so vieles Schöne von brutalen Händen zerstört wurde, hatte seit jener Zeit sein Vermögen und seine Zeit darauf verwendet, um alles, was an kulturgeschichtlich wertvollen Altertümern in seinen Bereich kam — Waffen, Kostüme, Bronzen, Statuen, Fayencen, Manuskripte, Stoffe, Schmuck, Bücher, Gemälde und tausend andere Dinge — anzukaufen und zu erhalten. Als sein geräumiges Privathaus in der *Rue de Ménars* zu eng wurde, mietete er das *Hôtel Cluny* von dem derzeitigen Besitzer, Herrn *Leprieur*, einem Buchhändler, der darin seinen Buchladen aufgeschlagen hatte, und führte seine würdigeren Schätze in den alten Cluniacensersitz hinüber. Nach seinem Tode kaufte der Staat Haus und Sammlungen; sein Sohn ist bis zuletzt Konservator des *Musée national de Cluny* geblieben. Die dankbare Vaterstadt aber ehrte den Gründer dadurch, dass sie einer der vier Strassen, die an dem Hause vorbeiführen, für alle Zeiten seinen Namen beilegte.

Den reichen und vielseitigen Inhalt des *Vitu'schen* Buches auch nur einigermaßen zu charakterisieren,

ist innerhalb der uns gesteckten Raumgrenzen unmöglich. Kommt für die Darstellung der *Cité* und der *Rive gauche* vorzugsweise das Historische, das Mittelalterliche, das jenen Stadtteilen — wenigstens für den Besucher — noch heute ihr Gepräge giebt, zu seinem Rechte, so bewährt sich bei der Beschreibung der *Rive droite* *Vitu* als ein genauer Kenner auch derjenigen Elemente, welche dem neuen Paris den Stempel aufdrücken. Er gewährt uns interessante Einblicke in das Getriebe der Boulevards, das riesige Räderwerk des grossstädtischen Verkehrs und Vergnügens. Dass er auch da bei einzelnen Glanzpunkten, wie bei dem Opernhause (S. 317, 343, 350—357), bei den Markthallen, beim *Palais Royal*, bei den grossen Boulevards, länger verweilt, ist selbstverständlich und kann nur der Lebendigkeit der Anschauung dienen. Den Schluss bildet eine summarische Übersicht über die *Weltausstellung von 1889*; auch sie ist ja nur zum Teil zu Ende; das Grossartigste, was sie dem Auge geboten, der *Eiffelturm* und die *Maschinenhalle*, sind geblieben und werden hinfort, gleich dem *Trocadero* und dem *Palais des Arts décoratifs*, hochragende Erinnerungszeichen an eine der glänzendsten Schöpfungen menschlicher Betriebsamkeit bilden. Man mag über den Kunstwert oder über die technische Bedeutung des Turmes sagen, was man will: wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, oben gestanden und auf die gewaltige Stadt hinabgeschaut hat, dem haben sich, wenn er überhaupt solcher Stimmungen fähig ist, die alten Worte des Griechen in die Seele gedrängt: „Vieles Gewaltige lebt, aber Gewaltigeres nichts als der Mensch!“ Und einen Widerhall dieser Stimmung wird auch der Leser von *Vitu's* „Paris“ in sich vernehmen, wenn er das letzte Blatt umgewendet hat.



Le pont neuf.



Anfangsvignette
aus HAUSHOFER, Arbeiter-
gestalten im bayerischen
Oberland.

DIE BAYERISCHE BIBLIOTHEK.

MIT ABBILDUNGEN.

ES IST leider eine ebenso weit verbreitete wie unberechtigte Anschauung, dass das von König Ludwig I. so mächtig geförderte Kunstleben in seinem Lande eine durchaus künstliche Schöpfung gewesen sei, eine Wohlthat, die den Bayern nur aufgenötigt und widerwillig von ihnen angenommen worden sei. Gleichwohl vermag jeder, der mit den einschlägigen Verhältnissen einigermaßen vertraut ist, die Haltlosigkeit dieser Behauptung zu erweisen. Enthält sie doch neben einem Körnchen Wahrheit das gerade Gegenteil von dem, was ein Blick auf die Geschichte der Kunst in Bayern lehrt. Mag man immerhin in München und sonst in Bayern an dem frostigen Klassizismus *Klenze's* und an der farbenfeindlichen Ideenmalerei des *Cornelius* und seiner Schule wenig Anteil genommen haben, mag immer die grosse Masse der Bevölkerung dem von König betriebenen Denkmalkultus gleichgültig gegenüber

gestanden sein, mag bis heute noch eine winzige, mit Blindheit geschlagene ultramontane Kammermehrheit nicht aus Feindschaft gegen die Kunst, sondern aus persönlichen und politischen Rücksichten die Forderungen der Regierung für Kunstzwecke herabzumindern versuchen: so viel steht fest, dass die Kunst in Bayern auch in den Kreisen des eigentlichen Volkes viel tiefere Wurzeln geschlagen hat, als in so manchen anderen deutschen Ländern, deren Bewohner sich wunder wie viel klüger und gebildeter zu sein dünken, als die „dummen, rohen Bayern“. Dafür liessen sich leicht aus der Gegenwart zahlreiche Beweise beibringen; doch ist dies kaum nötig, da jeder, der sich die Mühe nimmt, die Thatsachen vorurteilslos ins Auge zu fassen, dazu hinreichend Gelegenheit hat. Dagegen möchten wir die vielen heimlichen und lauten Gegner des bayerischen Wesens auf die Lehren der Geschichte hinweisen. Welches Land in Deutschland besitzt eine so reichhaltige, wohlgeordnete und kostbare Sammlung von Kunst- und Altertümern, wie Bayern in seinem Nationalmuseum? Ein einziger Gang durch diese unschätzbare Fundgrube künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Anregung müsste diejenigen, die das oben angeführte Schlagwort leichtsinnig wiederholen, von der Verkehrtheit ihrer Meinung überzeugen. Ein Land, in dem solche Denkmäler ehemaliger Kunstblüten gesammelt werden konnten, kann unmöglich von einer Bevölkerung bewohnt sein, der man die Kunst erst oktroyiren musste.

Denselben Eindruck, den die Besichtigung des Nationalmuseums in München hinterlässt, gewinnen wir auch, wenn wir die seit Anfang dieses Jahres veröffentlichten Bände der „Bayerischen Bibliothek begründet und herausgegeben von *Karl von Reinhardstoeckner* und *Karl Trautmann*“ ins Auge fassen, ein Unternehmen, das dazu bestimmt zu sein scheint, in litterarischer Beziehung dasselbe zu leisten, was das Nationalmuseum durch seine Sammlungen für die Anschauung bietet. Wir können daher den beiden Veranstaltern dieses Unternehmens und der *Buchnerschen* Verlagsbuchhandlung in Bamberg zu ihrer

Idee nur Glück wünschen. Haben sie doch durch ihre Verwirklichung den schon von König Maximilian II. in der „Bavaria“ angestrebten Gedanken, in populärer Form auf gleichwohl streng wissenschaftlicher Grundlage weitesten Kreisen das Interesse an der Geschichte des Landes und seiner Zustände in Handel und Wandel, in Wissenschaft und Kunst zu erschliessen, in einer in vieler Hinsicht musterhaft zu nennenden Weise ausgeführt. Die Schriften der „Bayerischen Bibliothek“ rühren durchweg von anerkannten Fachmännern her und bewegen sich keineswegs in ausgetretenen Gleisen, sondern behandeln zum meist noch wenig bekannte oder noch nie bearbeitete Stoffe. Auf diese Weise dient das Unternehmen, das zunächst populäre Absichten verfolgt, zugleich dem Interesse der Wissenschaft.

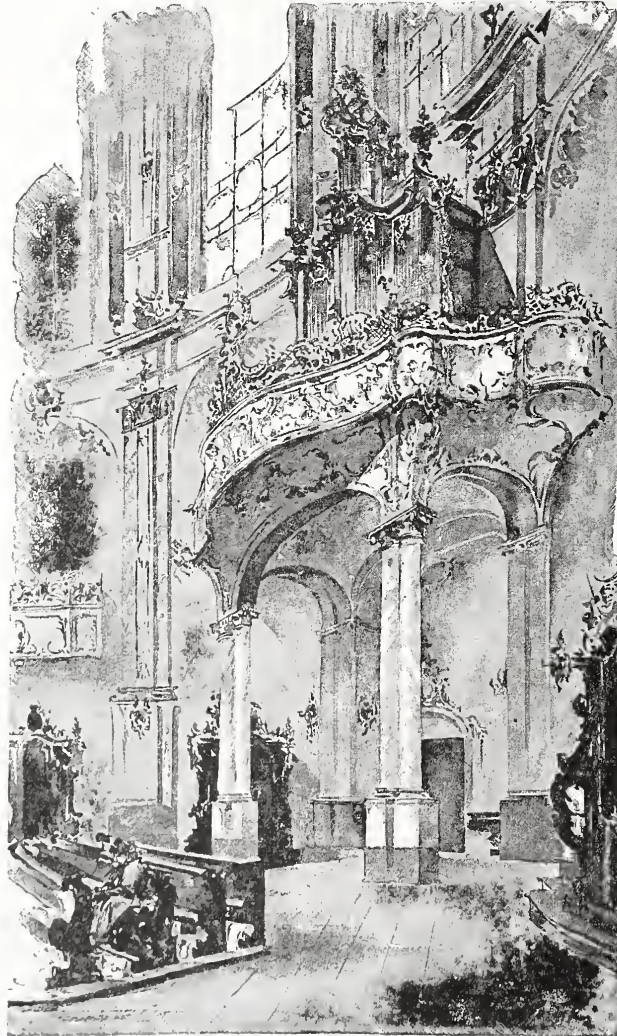
Gleiches kann man auch von den Illustrationen, mit denen jedes Heft geschmückt ist, behaupten. Sie sollen in erster Linie zur Popularisierung der „Bayerischen Bibliothek“ beitragen, indem sie durch geschmackvolle Ausführung und unter Benutzung aller Mittel einer vorgeschrittenen Technik das Interesse des Publikums zu erwecken bestimmt sind; da aber bei ihrer Auswahl ein besonderes Augenmerk auf die Beibringung von „historisch bedeutsamen, noch nicht veröffentlichtem und schwer zugänglichem Material“ gerichtet werden wird, so ist auch in wissenschaftlicher Hinsicht manche Bereicherung unserer Kenntnisse von ihnen zu erwarten.

Die bis jetzt erschienenen 15 Hefte haben dieser Verheissung des ausgegebenen Prospektes in jeder Hinsicht entsprochen. Vielleicht steht unter ihnen

in Bezug auf die Illustrationen das letzte 15. Heft, in dem Karl Trautmann über „Oberammergau und das Passionsspiel“ handelt, am höchsten. Die ungemein flott ausgeführten bildlichen Beigaben dieses Heftes rühren von *Peter Halm* her, dessen Technik (die Vorlagen scheinen nur Tuschzeichnungen gewesen zu sein) die von *Oskar Consée* in München gefertigten Zinkätzungen vortrefflich wiedergeben.

Ausser *Peter Halm* haben sich bis jetzt an der bildlichen Ausschmückung der Bibliothek noch beteiligt: *Philipp Sporrer*, *Otto E. Lau*, *Karl Sörgel*, *P. Heine*, *Toni Grubhofer* und *O. Fleischmann*, deren Leistungen im allgemeinen als gleichwertig bezeichnet werden können.

Neben den Originalzeichnungen spielen die auf photographische Aufnahmen zurückgehenden Illustrationen die grösste Rolle. So sind z. B. für den elften Band, in dem sich *J. II. von Hefner-Alteneck* über „Entstehung, Zweck und Einrichtung des bayerischen Nationalmuseums“ verbreitet, die vorzüglichen Lichtdrucke von *Obernetter* nach den Originalen des Museums zur Verwendung gekommen, während die Illustrationen zu *Franz Friedrich Leitschuh's* „Geschichte und



Orgelempore in der Kirche zu Ettal.

Beschreibung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg“ auf Photographien von *Christoph Müller* beruhen.

Wie schon aus der Anführung dieser beiden Titel hervorgeht, sollen in der Bibliothek vor allem auch Beiträge zur Geschichte und Würdigung der zahlreichen bayerischen Kunstsammlungen und gelehrten Anstalten geliefert werden. Sie sind nach ihrem Wert und ihrer Bedeutung noch lange nicht bekannt genug, da der Bayer, wie schon Westen-

rieder vor mehr denn hundert Jahren treffend bemerkte, „schwer dahin zu bringen ist, jemals über sich selbst ruhmrednerisch zu sprechen, sondern gewöhnt ist, seine Schätze in stiller Bescheidenheit und ohne Geräusch zu geniessen.“

Ausser den beiden bereits erwähnten Bänden von Hefner-Alteneck und Leitschuh gehören dieser Abteilung innerhalb der ersten Serie noch an: „Schleisheim, eine geschichtliche Federzeichnung“ von *Johannes Mayerhofer* und die „Geschichte des Königl. Münzkabinetts in München“ von *Hans Rigauer*, während das dem ersten Band beigegebene Verzeichnis noch eine Reihe weiterer Arbeiten dieser Art in Aussicht stellt.

Da eine ganze Reihe der veröffentlichten Bände, d. h. alle, die dem Gebiete der Volks- und Landeskunde, der Literatur- und Gelehrten-geschichte angehören, ausserhalb des Rahmens dieser Zeitschrift fallen, wollen wir hier nur noch auf diejenigen kunstgeschichtlichen Inhalts hinweisen.

Wir machen den Anfang mit der Erwähnung von *Wilhelm Vogts* Biographie des grossen Augsburger Renaissancebaumeisters *Elias Holl*.

Sie schliesst sich eng an die Selbstbiographie des Künstlers an, von der *Christian Meyer* im Jahre 1873 eine auf schlechten Abschriften beruhende Ausgabe veranstaltet hat, während Vogt eine ältere und weit zuverlässigere Handschrift aus der Augsburger Stadtbibliothek zu Grunde gelegt hat.

Wie die Renaissance in Augsburg durch Holl zur Einführung und zur Herrschaft gelangte, so hat der Niederländer *Peter Candid* unter Herzog Wilhelm V. und unter dem Kurfürsten Maximilian I. in München die neue Kunst eingebürgert und als Maler,

Bildhauer und Architekt, namentlich bei der Errichtung und Ausschmückung der Maximilianschen Residenz eine glänzende Wirksamkeit entfaltet. Ihm hat *Paul Johannes Rée*, dem wir bereits ein grösseres Werk über den Meister verdanken, eine sorgfältige Studie gewidmet, in der er im Gegensatz zu den die Autorschaft Candids in Zweifel ziehenden Ausführungen *G. F. Seidels* in der „Allgemeinen Zeitung“

an seiner Ansicht, dass Candid der Architekt der Maximilianschen Residenz sei, festhält.

Die Kunst Peter Candids und seiner Anhänger suchte und fand ihre Vorbilder in der späteren Renaissance Italiens, welche bereits im Übergang zum Barock befindlich war. Bekanntlich hat gerade die Barockkunst in Altbayern eine besonders reiche Blüte erfahren und eine stattliche Anzahl von Bauwerken hervorgebracht, die dem lebensfrohen, einer reichen Farben- und Formenfülle huldigenden Empfinden des Volksstammes in hohem Grade entsprachen und dadurch ein Werkzeug der Jesuiten werden konnten, sich von Jahr zu Jahr fester in Bayern einzunisten. Welche beklagenswerten Folgen dieser Einfluss der Je-



Innere der Kirche von Ettal.

suiten in litterarischer und wissenschaftlicher Hinsicht für Bayern gehabt hat, ist bekannt genug. Wir gehören gewiss nicht zu den Bewunderern der durch die Jesuiten betriebenen Gegenreformation; bei ruhiger und unbefangener Erwägung der von ihnen geleiteten künstlerischen Bewegung wird man jedoch nicht umhin können, dem Lobe beizustimmen, das ihr *Karl Trautmann* zollt, indem er bei der Schilderung der Klosterkirche zu Ettal (Oberammergau) und sein Passionsspiel bemerkt: „Über zweihundert Jahre liegen zwischen der Klosteraufhebung in Bayern und

der Erbauung der ersten Hochburg der Gegenreformation, der gewaltigen Michaelskirche in München. Aber diese zweihundert Jahre waren eine Epoche hohen künstlerischen Glanzes für Altbayern, besonders als nach den Schrecknissen des dreissigjährigen Krieges mit den Jesuiten um die Wette der mächtig angeregte Bausinn der Prälaten der übrigen Orden sich nicht genug thun konnte in neuen Schöpfungen, als die derbere Kunst des Barockstils den Sieg davon trug über die anfangs gepflegte feinere Weise der Renaissance, und jene Gemeinsamkeit der Künste sich heranbildete, welche zu einer tüchtigen Schulung auch der Maler und Bildhauer in der Architektur führte, und jene den bayerischen Bauten eigene Verschmelzung der Schaffensarten zur Folge hatte“ (Gurlitt). Damals erblühten die weit verzweigten vielseitig begabten Künstlerfamilien, welche, wie die Asam in München, den Ruhm altbayerischer Kunst in alle Lande trugen, von Wien hinüber bis zum Schweizer Gnadente Maria-Einsiedeln. Gewaltigere und zahlreichere Aufgaben sind der Kunst in unserem Vaterlande wohl niemals gestellt worden; neben dem

feinsinnigen Hofe bildete in der That jedes Kloster einen Kunstmittelpunkt, von dem aus die dem süddeutschen Volksempfinden zusagende neue Formensprache selbst bis in die kleinste Kapelle auf weltverlorener Bergeshöhe drang und ganz Altbayern künstlerisch im Geiste der Gegenreformation umgestaltete.“

Diese Bedeutung der Gegenreformation für die bayerische Kultur- und Kunstgeschichte und die

Durchsetzung des Kulturlebens in Altbayern mit romanischen Elementen, die Trautmann in seinem Büchlein über Oberammergau nur im Vorübergehen streift, wird auch in der „Bayerischen Bibliothek“ besondere Beachtung finden. *Leopold Gmelin*, um nur einige der hier einschlagenden Beiträge zu nennen, verheisst uns eine Arbeit über die „St. Michaelskirche und ihren Kirchenschatz“, Karl Trautmann selbst wird uns in die „Renaissancegärten der Wittelsbacher“ einführen und K. v. Reinhardstoettner die „Vollkulturen der Gegenreformation in Altbayern“ behandeln. Wir dürfen wohl gerade von diesen auf durchaus neuen Gesichtspunkten beruhenden Arbeiten wertvolle Aufschlüsse erwarten.

Auch die moderne Kunstgeschichte soll bei dem Unternehmen nicht leer ausgehen. Auf dem Programm stehen Biographien des Schlachtenmalers *Theodor Horschelt*, des Historienmalers *Wilhelm Lindenschmidt* († 1848) und des Humoristen *Karl Spitzweg*. Vollendet dagegen liegt schon vor *Hjacinth Hollands* Arbeit über den Grafen *Franz Pucci*. Holland, der bereits im Jahre 1877 im Oberbayerischen Archiv eine überaus fleissige Monograp-

phie über Pucci veröffentlicht hat, schildert den Künstler und Dichter aus persönlicher Bekanntschaft und würdigt dessen Verdienste, die im Norden unseres Vaterlandes nie recht bekannt geworden sind, auf das eingehendste, wobei er durch 26 wohl ausgewählte Proben aus den Werken Pucci's wirksam unterstützt wird. Leider hat er jedoch den reichen Stoff zu sehr zusammengedrängt,



Kirche zu Ettal.



Blick auf das Rathaus zu Augsburg. Abendstimmung.

so dass der Leser, dem unablässig Neues geboten wird, nur mit Mühe den Ausführungen des Autors folgt und schliesslich am Schlusse der Lektüre wenig von dem Gelesenen im Gedächtnis behalten hat. Wir möchten daher raten, bei einer hoffentlich nötig werdenden zweiten Auflage entweder die Fülle des Stoffes etwas zu verringern oder in ruhigerer Vortragsweise das Ganze neu zu gruppieren.

Selbstverständlich haben wir mit diesen Bemerkungen den reichen Schatz von Belehrung und Anregung nur andeuten können, der in den bisher erschienenen Bänden enthalten ist. Hoffentlich ist es uns auch gelungen, durch Anführung dessen,

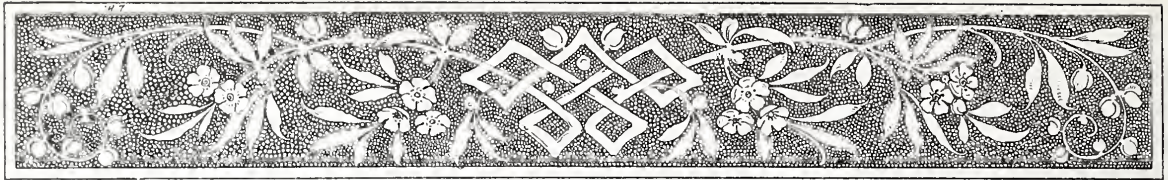
was wir noch zu erwarten haben, den Wert des Unternehmens in das rechte Licht zu setzen. Es verdient in der That möglichst allseitig unterstützt zu werden, nicht nur in Bayern selbst, sondern auch sonst in Deutschland, denn sämtliche, bisher behandelte und angezeigte Stoffe sind von durchaus allgemeinem Interesse.

Der Preis des einzelnen Bändchens beträgt bei Subskription nur 1 M. 25, der Einzelpreis ist auf 1 M. 40 festgesetzt. Für je fünf Bändchen wird ein Karton zum Preise von 1 M. 25 geliefert, der in seiner Art ebenso neu wie geschmackvoll ist.

pp.



Kindergestalten von Poggi.



FRANCISCUS DUSART UND SEINE STATUE DES GROSSEN KURFÜRSTEN VON BRANDENBURG.

MIT ABBILDUNG.

VON GEORG GALLAND.



IN statuarisches Jugendporträt des Siegers von Fehrbellin! Da steht es am Hauptwege im Schlosspark zu Charlottenburg, ganz unten, wo sich der Pfad nach dem berühmten Mausoleum rechts abzweigt und fast täglich Hunderte von Menschen achtlos dahineilen. Nur die wenigsten von denen, welche auf die schlanke, ritterliche Gestalt mit dem feinen Schillerprofil einen flüchtigen Blick werfen, wissen, wen sie vorstellt. Man glaubt, Kleists träumerischen Prinzen von Homburg hier verkörpert vor sich zu sehen und forschet nicht weiter. Und doch verdient diese Statue als eine der anziehendsten Schöpfungen des niederländischen Meissels und zugleich als das früheste Standbild, welches Berlin ehemals besessen, die Aufmerksamkeit aller Kunst- und Geschichtsfreunde. Ihr Meister ist erwiesenermassen *Franciscus Dusart*, der sie im Auftrage der Kurfürstin Louise Henriette, Prinzessin von Oranien, im Jahre 1651 vollendete.

Es ist nicht viel, was uns J. von Sandrart über diesen wenig gekannten Niederländer mitteilt¹⁾, der wegen seiner Abstammung aus Hennegau den Beinamen „le Wallon“ erhielt. Frühzeitig in der Skulptur ausgebildet, wandte er sich, wie wohl alle seine belgischen Fachgenossen, nach Italien und Rom. Hier arbeitete damals auch der ältere Artur Quellinus und zwar in der Werkstatt des frühgereiften François Duquesnoy (geb. 1594), dem auch Dusart offenbar nachstrebte. In Rom, wo er sich verhei-

ratete, hatte der letztere „in seiner Kunst merklich zugenommen.“ Will man die knappe Charakteristik jenes Autors, dass Dusart „sehr hurtig“ gewesen und „gute Inventiones“ gehabt, auf dessen künstlerisches Schaffen deuten, so müsste er ein produktiver und auch origineller Bildhauer gewesen sein. Die letztere Eigenschaft lässt sich ihm nach der im Bilde von uns vorgeführten Charlottenburger Statue gewiss nicht abstreiten. Diese bekräftigt, was wir sonst noch über seine Thätigkeit erfahren, nämlich, dass er hauptsächlich Plastiker für die fürstlichen Gärten und Salons seiner Zeit gewesen ist, zu wirklich monumentalen Aufgaben aber weniger geeignet war. Seine Modellirung ist zart, doch bestimmt, seine Formenbehandlung schlicht, realistisch, echt niederländisch, und gleich A. Quellinus und R. Verhulst sucht er dem Porträt durch Adel und Schönheit des geistigen Ausdrucks einen verklärenden Reiz zu verleihen, der dem Charakter einer lebensgrossen Statue durchaus angemessen erscheint.

„Neben viel andern Statuen von weissem Marmor machte er, wie das Kind St. Johannes vor Christo kniend das Kreuz empfängt“ (v. Sandrart). Von Rom begab er sich nach England, um in die Dienste König Karls I. zu treten; er soll hier vorzugsweise mit der Restauration antiker Skulpturen beschäftigt gewesen sein. Vielleicht war es A. van Dyck, der diese Berufung veranlasst hatte. Der zu Beginn der vierziger Jahre ausbrechende englische Bürgerkrieg vertrieb den Künstler nach den Niederlanden, wo er im Haag für sein folgendes Leben feste Wurzel fasste. Friedrich Heinrich von Oranien bediente sich seiner Hand zur plastischen Ausschmückung der Parkanlagen der Residenz, und so

1) Teutsche Academie etc. 2, III, p. 350. (1679); dieser zweite Teil ist dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm gewidmet. (Vorwort: Nürnberg 1678.)

konnte es leicht geschehen, dass er damals auch für den kurfürstlichen Hof zu Berlin wiederholt in Anspruch genommen wurde. Er schuf, ausser jenem Standbild, noch die Figur des in Kleve geborenen, schon als Kind verstorbenen Kurprinzen Wilhelm Heinrich († 1649), ferner eine Statue der Venus, alle drei für den früheren Berliner Lustgarten. Der Meister ist wohl selbst niemals nach Berlin gekommen; in den brandenburgischen Akten findet sich wenigstens keine Angabe über seine Person. Im Haag hat er, nach Sandart, u. a. noch die beiden Büsten eines Herrn van Spirings und seiner Gemahlin gemeisselt.

Was noch einmal die *Statue Friedrich Wilhelms*, die den Kurfürsten im Alter von etwa 30 Jahren darstellt, betrifft, so schmückte sie eine Zeitlang die vordere Blumenanlage des durch König Friedrich Wilhelm I. beseitigten alten Berliner Lustgartens. Am Sockel las man ehemals die für den frommen Sinn des Fürsten charakteristische Bibelschrift: DOMINE · FAC · ME · SCIRE · VIAM · PER · QUAM · AMBULEM.

In einem lateinischen Manuskript¹⁾ von Sigismund Elsholtz (1657), der unsern Künstler als „alter Phidias Franciscus Dussardus Italus“ bezeichnet, findet sich eine freilich sehr fehlerhafte Tuschzeichnung des ursprünglichen Denkmals. Die heute auf etwas zu hohem Postamente stehende Figur erhob sich früher auf niedrigem Sockel, an dessen Vorstufen zwei geflügelte lächelnde Kinder mit wasserspeienden Delphinen im Schoosse sassen.

Der später bekanntlich zur Korpulenz neigende Fürst tritt uns hier als eine schlanke, elastische Jünglingserscheinung entgegen. Das trotz aller Unbill der Witterung noch wohl erhaltene Original zeigt gewisse physiognomische Feinheiten, die wir leider in der vorliegenden Skizze nicht wiederzugeben vermochten. Wie anziehend wirkt das eher kleine als grosse Haupt mit den lang herabwallenden Locken! Betrachten wir die Züge des Antlitzes genau, so fällt uns die seltsame Mischung von männlicher Entschlossenheit im Ausdruck mit weichen, gradezu frauenhaften Linien auf. Das breite kraftvolle Kinn bildet das Gepräge einer echten Herrschernatur. Wollte der Bildhauer Selbstbewusstsein und Hartnäckigkeit dadurch besonders kennzeichnen, dass er die Mundwinkel heruntergezogen darstellte? Manche werden diesen Ausdruck vielleicht verdrossen, sogar vornehm-blasirt nennen. Alles das wird aber gesänftigt durch die zarten Formen von Wangen und Stirn, durch den milden, ja schwärmerischen Blick der nur kleinen Augen. Das Kostüm wirkt streng realistisch;

der Kurfürst steht als Feldherr mit vorgestelltem rechten Bein gepanzert da; die um die Brust gelegte Schärpe bildet auf der rechten Schulter eine geknotete Schleife, deren Enden lang herabfallen. Die Rechte hält den Kommandostab, die gegen

die Hüfte gedrückte Linke ein Schweisstuch, die Seitenwaffe ist ein schwertartig gegürteter Dolch. Am Boden steht ein Helm, und daneben, auf einem Baumstumpf, liegen die kurfürstlichen Insignien: Gewand und gezackter Kurfürstenhut. Die Haltung verrät weder Pathos noch Prätension, sie ist einfach, würdevoll



1) Kgl. Bibliothek zu Berlin, Titel: Hortus Berolinensis etc. Vgl. P. 52.

und von natürlicher Hoheit. So konnte ein deutscher Fürst damals nur von einer niederländischen Hand aufgefasst werden. Auch zu dem heroisirten Reiterporträt A. Schlüters, das seine Ähnlichkeit mit dieser Jugendstatue Friedrich Wilhelms nicht verleugnet,

bildet die letztere einen ausgesprochenen Gegensatz. Wirkt sie auch nicht packend und eindrucksvoll wie Schlüters monumentale Schöpfung, so ist das Werk des wallonischen Niederländers doch eine höchst lebenswürdige und künstlerisch wertvolle Leistung.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Die meisterhafte Radirung von *W. Woernle*, welche dieses Heft zielt, giebt ein charakteristisches Bild von *W. Velten* wieder, das zu den Perlen der letzten Ausstellung im Wiener Künstlerhause gehörte. W. Velten, der Urheber des „Aufbruchs zur Jagd“, ist am 11. Juni 1847 zu St. Petersburg geboren, lebt aber schon seit längerer Zeit in München, wo er sich mit grossem Erfolge den modernen Hellmalern anschloss. Er wählt seine Stoffe mit Vorliebe aus jenen weiten Ebenen um Schleissheim, Dachau und Nymphenburg, und versteht es, deren Lufttöne, namentlich das feine Grau der herbstlichen Landschaft, in der Mannigfaltigkeit seiner Abstufungen zart zu empfinden und aus einander zu halten. Dabei legt er das nämliche Gewicht auf Staffage und Landschaft, wie dies auch bei unserm Bildehen der Fall ist, das die beiden Elemente in harmonischer Gleichwertigkeit zeigt. Wir sehen eine vornehme Gesellschaft zu Pferd und Wagen zur Jagd aufbrechen. Ein Reiter fragt den Dorfschmied um Auskunft. So schlicht wie das Motiv ist, so reich ist andererseits das Bild an malemrischen Feinheiten und reizvollem, mit höchster Delikatesse ausgeführtem Detail. Woernle bringt es in jeder Hinsicht vollendet zur Anschauung.

* *Bauernfeld-Medaille*. Der Klub der Münz- und Medaillenfreunde in Wien, welcher sich die Förderung des modernen Medaillenwesens zur Hauptaufgabe gemacht, hat zum Gedächtnisse des verewigten Dichters Eduard v. Bauernfeld eine Porträtmedaille desselben anfertigen lassen. Der Hof- und Kammergraveur *Jauner* hat die Ausfertigung der Stempel hierzu übernommen.

P.-d. *Italienische Kunstzustände*. Bemerkenswerte neue Beiträge zur Statistik jener Vergewaltigungen, welche das moderne Italien seit Jahren unter wiederholten lauten Protesten auch ausländischer Künstler- und Gelehrtenkreise an seinen alten Kunstdenkmälern verübt, liefert die in Bologna erscheinende, von Prof. Enrico Panzocchi redigirte Zeitschrift „Lettere e arti“ in einer ihrer letzten Nummern. In Verona beabsichtigt diesen Berichten zufolge der gegenwärtige Besitzer des Palazzo Guastaverza, eines der schönsten Werke von *Sarnicelli*, den gemalten Fries zwischen den oberen viereckigen Fenstern und dem Architrav des Hauptgesimses beseitigen zu lassen, so dass der ganzen klassisch edlen Fassade eine ebenso schlimme Verunstaltung droht, wie sie früher bereits das Portal zu erleiden hatte. Mit Recht fordert das genannte Blatt bei diesem Anlass ein staatliches Einschreiten mit dem Bemerkn, dass es ebenso unstatthaft, monumentale Bauwerke in ihrem künstlerischen Werte zu schädigen, wie bewegliche Kunstgegenstände alter Zeit ins Ausland zu verkaufen. In Mailand will derselben Quelle zufolge die Gesellschaft der Filodrammatici das schöne Portal ihres Theaters zerstören, dass insofern von besonderer

kunstgeschichtlicher Bedeutung ist, als es den Übergang von der Gotik zur Renaissance bezeichnet. In Vicenza ferner soll ein künstlerisch hervorragendes Bauwerk völlig abgebrochen werden, der Palazzo Angaran, der, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend, im lombardischen Stil erbaut ist, und die Eigentümer des Palazzo da Mula in Venedig unterhandeln zur Zeit über den Verkauf der an der Fassade und im Innern angebrachten Marmorskulpturen. Nur zu lebhaft wird man angesichts dieser traurigen Chronik, wie die bologneser Zeitschrift sie mit Recht bezeichnet, an die energischen, aber leider zu wenig beherzigten Vorstellungen erinnert, die Ferdinand Gregorovius, der Ehrenbürger Roms, im Jahre 1886 bezüglich der Zerstörung antiker Kunstdenkmäler an den Präsidenten der Akademie von San Luca richtete.

Aus der städtischen Gemüldesammlung zu Bamberg. Bei einem neuerlichen Besuche hatte ich Gelegenheit, meine älteren Notizen über die dortige Galerie zu ergänzen. Ich theile hier einige Beobachtungen mit, die vielleicht manchem Besucher der kleinen Sammlung willkommen sind. Die Altdeutschen übergehe ich diesmal, wie sehr auch Hans Baldungs Sintflut von 1516 und manches andere zu einer Besprechung anreizen würde. Hauptsächlich sind es neue Bestimmungen späterer deutscher und niederländischer Bilder, die heute mitgeteilt werden sollen. Ich beginne bei No. 141, die im Katalog von 1873 einem nie dagewesenen A. Gundelma zugeschrieben wird. Die Malweise mit den sauber vertriebenen Tönen und grünlichen Schatten führt den aufmerksamen Betrachter zunächst in den Kreis der Rudolfinischen Hofmaler, wonach es dann nicht mehr schwierig ist, die Bezeichnung links unten auf einem Steine als „Gundelach F.“ zu lesen, was nur eine Variante von *Gondolach* ist, welchen Namen man ja aus einigen sicheren Arbeiten genügend kennt. Der Buchstabe oder die Reste von Buchstaben über dem Namen sind undeutlich. Das Bild führt uns Zephyr vor, der im Walde eine Nymphe liebkost. Rechts im Mittelgrunde dunkelblauer Wald, der wohl die Vorstellung gedämpften Mondlichtes erwecken soll. — No. 143, ein grosses Breitbild mit einer Schlacht, wird im Katalog irrthümlicher Weise dem Dirk Maas zugeschrieben. Als solcher soll das Bild signirt sein. Nun finde ich aber unten halb rechts ein Monogramm, das deutlich aus J, A und M zusammengesetzt ist. (Daneben die Jahreszahl 16 . . .) Dieses kann sich nur auf *Jan Marsen* beziehen, wenn man das Bamberger Bild mit dem Rundschild des Marsen in Schwerin und mit dem kleinen, feineren Marsen der Czerningalerie in Wien vergleicht. — N. 153, eine Tanzstunde mit der Bezeichnung „Dō FFRANCK IN et F“ (die beiden F hart an einander geriekt) bildet einen interessanten Übergang der Frankenschen Weise zu den Bildern des V. d. Laen, wie sich solche z. B.

zu Pommersfelden und in Koblenz befinden. Die zwei Tanzstunden des V. d. Laen in Pommersfelden haben keine Nummer und sind erst vor kurzem aus den Gastzimmern in die Galerie gebracht worden. Das Bild in Koblenz (No. 40) gilt dort als Ambrosius Francken. Zu den Vorläufern ähnlicher Bilder des V. d. Laen gehört auch der interessante Ball des Hieron. Franck in der Aachener Galerie. — No. 155 ist rechts im unteren Viertel bezeichnet: „ROELANDT SAVERY“. Darunter steht 1627 (in schwarzer Schrift auf braunem Grunde, wie denn Savery seinen Namen stets in dunklen Zügen auf seine Bilder setzte). Das Gemälde ist echt, gehört aber zu den schwächeren Leistungen des Künstlers. — No. 148 u. 149 sind als Lucas v. Uden ganz undenkbar (ebenso wie No. 203). — No. 168 ist kein Cornelis von Haarlem. — No. 194 Gutes Stillleben von *Pieter Clax* (als solches schon erwähnt in Bodes Studien). — No. 210 Nicht de Heusch sondern *J. v. Ludick*, dessen alte echte Unterschrift links unten auf diesem wertvollen Bilde zu finden ist. — No. 211 echter, guter, bezeichneter *S. v. Ruisdael* — No. 223. *Van Goyen*, echt, (möglicher Weise auch 225). — No. 228. Ein interessanter, wenn auch leerer *A. v. Borssum*. — No. 243 und 247. Im ganzen ziemlich breit gemaltes Federvieh von *A. v. Oolen*. Das Moos im Vordergrund ist mit dem Spatel gemacht, ähnlich wie bei Marseus, bei den feinen Hammitons und ihrem Nachahmer Joh. Falch, wie bei Lachtropius und wohl auch noch bei anderen. No. 245 (Marine) ist vielleicht von Hendr. Vroom. No. 292, bez. „J. P. Gilemans 1655.“ — Unter den Bildern der Hellerschen Stiftung, die auch Leitschuh in seinem „Führer durch die königliche Bibliothek zu Bamberg“ behandelt hat, befindet sich ein übel zugerichteter Pauluskopf (No. 322), der recht wohl von *Dürer* sein kann, obwohl ihn Von Eye (im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1873, S. 355) als Nachahmung bezeichnet. Heller hat ihn gleichfalls nicht anerkannt. — Das stark verdorbene Bildnis der Neudörferin (No. 316) scheint mir mit *Neufschätel* nichts zu thun zu haben. Dicsen Maler konnte ich in jüngster Zeit in seinen Werken zu München, Pest, Prag¹⁾ und Karlsruhe genau studiren, wonach ich seine Hand im Bildnis der Neudörferin nicht wiedererkennen kann. Ziemlich lebhaft an ihn erinnert mich aber No. 318 (bei Leitschuh S. 97, No. 6. Bildnis einer vornehmen Frau.) Der Bamberger Galeriekatalog von 1873²⁾, der eine Zeitlang gute Dienste that, ist längst vergriffen, was heute kaum beklagenswert erscheinen kann. Es musste ja heute doch in vielen Punkten auf den neuen Stand der Forschung Rücksicht genommen werden. Diese wird jedenfalls ein in Aussicht gestellter neuer Katalog thatsächlich ausführen.

Wien, anfangs September 1890. *D. Th. Frimmel.*

* *Die plastische Aussehmückung Wiens* ist im Laufe der letzten Wochen um mehrere schöne Werke bereichert worden. Auf dem Platze zwischen den beiden Hofmuseen wurden die Brunnenskulpturen von *Schmidgruber*, *v. Hofmann* und *Härdtl* aufgestellt, deren in diesen Blättern wiederholt gedacht ist. Die lebensvoll bewegten Marmorgruppen dienen den Anlagen des weiten Platzes um das Maria-Theresia-

¹⁾ Über diesen vergl. unsere Kunstchronik X; 75 ff., über die Neuaufstellung von 1873 dieselbe VIII, 484 ff. und Von Eye a. a. O. — Waagen (K. u. K. in Deutschland S. 112) spricht von einem älteren Katalog des Malers Kern.

In der Galerie Nostitz; damit berichtige ich den Irrtum in meiner Arbeit über jene Galerie (Kunstchronik XXIV, 705) wonach mehrere sog. Holbeins bei Nostitz mir mit Tob. Stimmer verwandt zu sein schienen. Seither habe ich die zwei Stimmer in Basel wiedergesehen.

Denkmal zu nicht geringer Zierde. — Seit dem 12. September erhebt sich auf dem Platze vor der alten Mülkerbastei das *Liebenbergdenkmal*, zur Erinnerung an den braven Bürgermeister, unter dessen Führung die Bewohner Wiens vor nunmehr 207 Jahren den letzten Ansturm der Türken zurückschlugen. Das Denkmal, um dessen Zustandekommen sich besonders der kunstsinige Baron *Fr. Leitenberger* verdient gemacht hat, ist ein gelungenes Werk des Bildhauers *Franz Silbernaagl*. Es besteht aus einem hochragenden, von einer vergoldeten Bronzviktoria bekrönten Obelisk, an dessen Postament das von Genien gehaltene Reliefbild Liebenbergs angebracht ist. Zu Füßen des Bildnisses lagert ein mächtiger Löwe.

* *Aus Berlin* schreibt man uns: Nicht bloss das *Kaiser-Wilhelmdenkmal* wird ausschliesslich nach den Wünschen des Kaisers errichtet werden, sondern dasselbe wird mit dem *Dombau* der Fall sein. Professor *Raschdorff* ist, wie gemeldet, bereits mit der Anfertigung der grossen Bauskizzen beschäftigt, was so viel heisst, als dass sein Entwurf genehmigt ist, und dass jetzt an die Details gegangen werden soll. So lange Bauentwürfe nicht nach jeder Richtung hin feststehen, pflegt diese überaus mühsame Einzelarbeit nicht unternommen zu werden. Ob grössere Veränderungen an den ersten Raschdorffschen Plänen stattgefunden haben, ist bis jetzt nicht bekannt. Sollte es aber auch geschehen sein, so würde es dabei bleiben müssen, dass die Entscheidung einzig und allein vom Kaiser getroffen worden ist. Alle andern in Betracht kommenden Instanzen sind nur angehört worden; mitzubeschliessen hatten sie nichts. Die Wünsche der Architektenwelt aber, es möge eine Konkurrenz ausgeschrieben werden, sind vollkommen unberücksichtigt geblieben. Nun steht es freilich so, dass über den Dombau auch der Landtag ein gewichtiges Wort mitzusprechen hat.

Berlin. Zur Wettbewerfung für das *Nationaldenkmal* geht der Voss. Ztg. jetzt die vollständige Liste der zur Teilnahme aufgeforderten Künstler zu. Es sind das ausser den Siegern des frühern Wettbewerbes: Begas, Donndorf (Stuttgart), Reimann (München) und Siemering. Mit Einschluss der Architekten Schmitz, Rettig und Pfann und der Bildhauer Hildebrand, Hilgers, Schaper und Schilling würde man also zehn Entwürfe für die Aufstellung des Denkmals auf der Schlossfreiheit zu erwarten haben, falls wirklich alle Aufgeforderten der Einladung Folge geben. Es wird dies zum Teil davon abhängen, ob der schon vorbereitete „Widerspruch“, der jetzt die gelindere Form einer Eingabe an den Reichskanzler erhalten soll, eine Änderung der Bedingungen herbeiführen wird. Einmal ist dies unwahrscheinlich, weil die Behörde den ganzen Nachbewerb lediglich zur förmlichen Erledigung des frühern Ausschreibens und der bezüglichlichen Beschlüsse ins Werk zu setzen scheint, dann aber, weil es als ziemlich sicher gilt, dass an massgebendster Stelle Abneigung gegen ein Preisgericht vorhanden sein soll, die bei den Vorverhandlungen für das jetzige Ausschreiben sich leider nicht hat beseitigen lassen. Ferner ist es ein grosses Hindernis gedeihlicher Lösung, dass man den Architekten zugleich ein grosses Modell für das Reiterbild und den Bildhauern ein Modell oder eine grosse Zeichnung der Platzgestaltung auferlegt, was vollkommen unberechtigt ist, da man doch niemals einem Architekten beispielsweise den Auftrag zum Standbilde selbst übergeben wird, durch diese Bestimmung aber Arbeit und Kosten unnütz erhöht. Diejenigen Künstler, die trotz alledem an diesem Wettkampfe teilnehmen, sehen die Arbeit mehr als eine Ehrenpflicht an, deren Erfüllung freilich ihnen von einflussreicher Seite ausserordentlich er-

schwert wird. Hoffentlich findet sich das Reichskanzleramt bereit, die dem einzelnen zu gewährende Entschädigung höher zu bemessen oder den Ersatz der baren Auslagen in Aussicht zu stellen, damit die Bewerber bei einer an und für sich ziemlich aussichtslosen Arbeit wenigstens nicht noch Geldopfer zu bringen haben.

* *Kunstaussstellungen in Frankfurt a. M.* Nach der „Frankf. Ztg.“ wurde in der Monatsversammlung des dortigen Vereins der deutschen Kunstgenossenschaft und der Frankfurter Künstlergesellschaft letzthin der Vorstand der Gesellschaft beauftragt in weitere Verhandlung mit der Administration des Kunstvereins zu treten, behufs einer *Weihnachts-Kunstaussstellung* Frankfurter der Kunstgenossenschaft angehöriger Künstler in einem Teil der Lokalitäten des Kunstvereins. Dieselbe soll 8—14 Tage dauern und mit einer Versteigerung der etwa nicht zum Verkaufe gelangten Kunstwerke verbunden sein. — Ferner wurde beschlossen, behufs Veranstaltung einer Kunstaussstellung bei Gelegenheit der im nächsten Jahre stattfindenden *internationalen elektrischen Ausstellung* in ein bereits von dieser erwähltes Komitee drei Mitglieder der Künstlergesellschaft zu entsenden, um weitere Schritte zu beraten. Gewählt wurden hierfür die Maler Julius Hamel und Otto Donner von Richter, sowie Bildhauer Karl Rumpf. Für die Ausstellung sind in Aussicht genommen zwei Säle in der Grösse von 14: 8½ m und ein Saal in der Grösse von 16½: 7 m nebst damit verbundenem Korridor im ehemaligen Main-Neckar-Bahnhof. Die Kunstwerke sollen mit elektrischem Lichte beleuchtet werden.

Wiener Akademie. Bei der feierlichen Preisverteilung an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, bei welcher zugleich die Inauguration des neuen Rektors, Prof. Leopold Müller, stattfand, wurden für das abgelaufene Studienjahr die nachfolgenden Preise zuerkannt. Allgemeine Malerschule: (Professoren Griepenkerl, Eisenmenger, L'Allemand, Rumpf und Berger). Eine goldene Füger-Medaille: Herr Gottlieb Kempf aus Wien. Eine silberne Füger-Medaille: Herrn Max Liebenwein aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Kampf des Odysseus mit den Freiern“ (Odyssee, 22. Gesang). Den Lampi-Preis für Aktzeichnungen nach der Natur: Herr Ferdinand Andri aus Waidhofen an der Ybbs, Niederösterreich. Den Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herr Ferdinand Schmutzer aus Wien. Den Dessauer-Preis für die beste Zeichnung nach der Antike: Herr Karl Feiertag aus Wien. Den Naturkopf-Preis: Herr Karl Hassmann aus Wien. Allgemeine Bildhauerschule: (Professor Hellmer). Eine goldene Füger-Medaille: Herr Johann Fadrusz aus Pressburg in Ungarn. Eine silberne Füger-Medaille: Herr Othmar Schimkowitz aus Tärts in Ungarn, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Fromme Frauen befreien den heiligen Sebastian aus seinen Banden und rufen ihn ins Leben zurück“ (Heiligenlegende). Den Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herr Alphons Canciani aus Dolegna, Küstenland. Den

Neuling-Preis für eine nach der Natur modellirte Figur: Herr Julius Jankovits aus Budapest. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Eisenmenger). Einen Spezialschulpreis: Herr Karl Anrather aus Margreid in Tirol. Den Rosenbaum-Preis für die beste Lösung der Aufgabe: „Gebet“: Herr Ludwig Koeh aus Wien. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Trenkwald). Einen Spezialschulpreis: Herr Ernst Payer aus Eisenerz in Steiermark. Den Stremayr-Preis: Herr Alphons Siber aus Schwaz in Tirol. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Griepenkerl). Einen Spezialschulpreis: Herr Viktor Jung aus Auwall in Böhmen. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Müller). Einen Spezialschulpreis: Herr Alexander Rothaug aus Wien. Ein Staats-Reisestipendium: Herr Rudolph Bacher aus Wien. Ein Kenyon-Reisestipendium: Herr Franz Zimmermann aus Linz. Spezialschule für Landschaftsmalerei: (Professor von Lichtenfels). Eine goldene Füger-Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Die Erzählung vom barmherzigen Samariter“: Herr Heinrich Tomec aus Prag. Einen Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herr Max Suppantitsch aus Wien. Einen Spezialschulpreis: Herr Hans Wilt aus Währing bei Wien. Spezialschule für höhere Bildhauerei: (Professor Kundmann). Einen Spezialschulpreis: Herr Hans Bernard aus Wilten in Tirol. Das Schwendenwein-Reisestipendium: Herr Alexander Illitsch aus Wien. Spezialschule für höhere Bildhauerei: (Professor Ritter von Zumbusch.) Einen Spezialschulpreis: Herr Ignaz Weirich aus Fugau in Böhmen. Ein Staats-Reisestipendium: Herr Peter Wojtowicz aus Przemysl in Galizien. Spezialschule für Kupferstecherei: (Professor Sonnenleiter). Einen Spezialschulpreis: Herr Karl Schönbauer aus Neulerchenfeld bei Wien. Spezialschule für Graveur- und Medaillekunst: (Professor Tautenhayn). Einen Spezialschulpreis: Herr Alexander Leisek aus Wien. Spezialschule für Architektur: (Professor Fr. Freiherr von Schmidt). Den Pein-Preis: Herr Richard Vidale aus Wien. Einen Spezialschulpreis: Herr Richard Greiffenhagen aus Plau in Mecklenburg-Schwerin. Den Friedrich Schmidt-Preis: Herr Wenzel Dobeš aus Hořic in Böhmen. Ein Staats-Reisestipendium: Herr Karl Troll aus Ober-Wölbling in Niederösterreich. Spezialschule für Architektur. (Professor C. Freiherr von Hasenauer). Eine goldene Füger-Medaille: Herr Alfred Wildhaek aus Wien. Eine silberne Füger-Medaille: Herr Robert Nepomucky aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Ein Pavillon für ein Café in dem Stadtparke einer kleineren Stadt“ (nach gegebenem Programme.) Einen Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herr Mauriz Hagren aus Skara in Schweden. Den Haggenmüller-Preis: Herr Joseph Beitscher aus Balassa-Gyarmat in Ungarn. Einen Spezialschulpreis: Herr Anton Strohmayer aus Wien.

Trübners Buchhandlung in Strassburg i. E. versteigert am 16. Oktober eine Sammlung von Holzschnitt- und Kupferwerken aus dem Nachlasse des verstorbenen Bildhauers *E. Dock*. Es sind viele wertvolle und interessante Werke dabei in Summe 411 Nummern.





W. Veiten fecit.

W. Woernle fecit.

AUFBRUCH ZUR JAGD



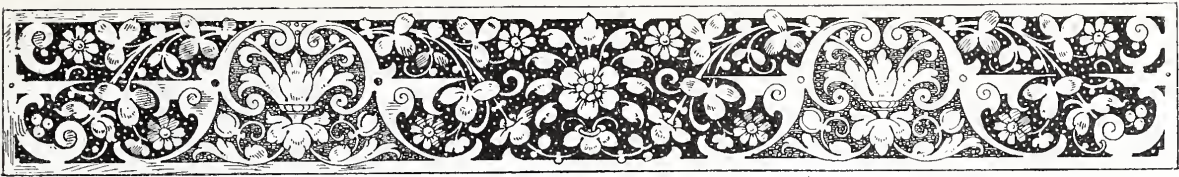
Cariani del.

Th. Alphonse rad.

DER GESPRUNGENE KESSFL

1881 in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



JEAN-FRANÇOIS MILLET.

VON RICHARD GRAUL.

MIT ABBILDUNGEN.

I.

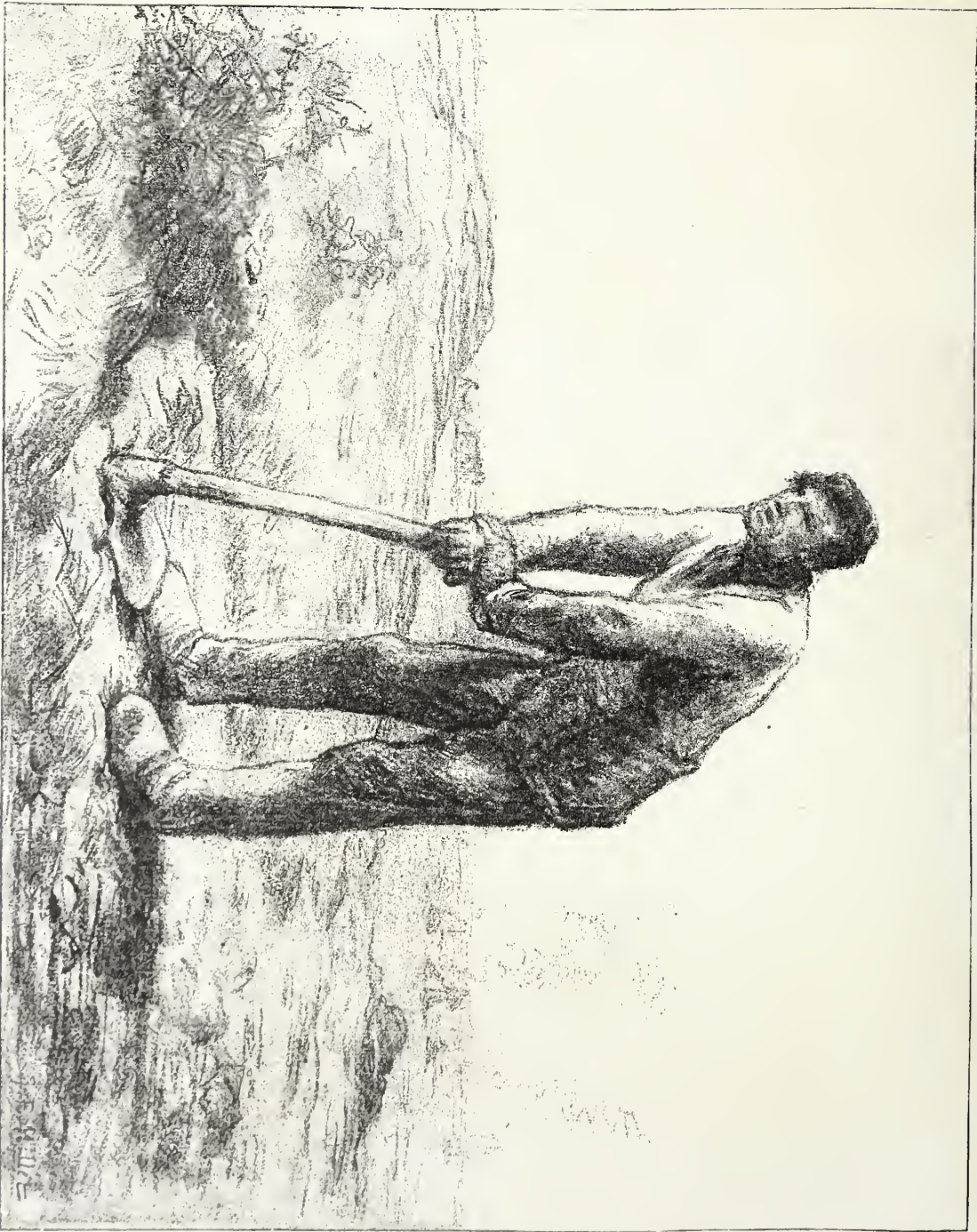


JEAN-FRANÇOIS MILLET gehört zu den führenden Geistern der modernen französischen Malerei. Er gehörte zu denen, die die Kraft haben, das künstlerische Ideal, in dem sie leben, durchzusetzen in Werken von bleibender Bedeutung. Bald sind es zwanzig Jahre her, dass der schlichte Bauernmaler von Barbizon aus den Lebenden schied, und noch immer stehen Überschätzung einerseits und Verkleinerung seiner Kunst andererseits einander gegenüber. Bald wird er gepriesen als das eigentliche Haupt des modernen französischen Realismus in der Malerei, bald nennt man ihn einen Romantiker auf eigne Hand, einen Idealisten, der statt für eisengepanzerte Krieger der Vergangenheit für eine Art modernen Helotentums, für das verkommene Bauernvolk sich begeisterte. Andere wieder, die den Reichtum seiner Phantasie übersehen, nennen seinen Namen in einem Atem mit dem kecker Naturalisten unserer Tage, die, poetischer Empfindung bar, in ihren Bildern Weisen nüchternster Alltäglichkeit anstimmen. Freilich, wer von der Kunst verlangt, dass sie ihn dem Bannkreise gemeiner Daseinsdürftigkeit entrücke, um ihn in eine höhere, schönere Welt zu erheben, wen im Bilde die Entfaltung heiterer Sinnlichkeit, übermütiger Laune lockt, wen die monumentale Verdeutlichung geschichtlicher Ereignisse fesselt oder wer unterhaltenden Anklang an litterarische Erinnerungen erwartet — für alle die wird die ungeschminkte Bauernmalerei Millets ein Gegenstand heftigen Widerwillens sein und bleiben. Millets grosse Bedeutung liegt aber gerade darin, dass er mit heiligem Eifer sich mühte, diesen Widerwillen zu bekämpfen und seiner erdfrischen

und doch von wahrer Poesie durchtränkten Kunst die Berechtigung zu erobern. Wie schwer es ihm geworden ist, das wollen wir erzählen.

* * *

Jean-François Millet entstammte einer einfachen Bauernfamilie, die vom Vater auf den Sohn ihren Hof im Weiler Gruchy bei Cherbourg in der Normandie bewirtschaftete. Das Gehöft mit grossen niedrigen Hütten, aufgemauert aus Kies und mit Stroh gedeckt, lag auf einem Felsenzug, zur Seite einer jahrhundertealten Rüste, zugekehrt dem nahen Meere. Da wurde Millet am 4. Oktober 1814 geboren. Die Familie war zahlreich; nur um den Preis angestregten Fleisses in der Ausnutzung des schwierigen Bodens vermochte sie sich in guten Verhältnissen zu erhalten. Das Haupt der Familie war eine verwitwete Grossmutter, die den Eltern Millets die erste Erziehung der acht Kinder mit aufopfernder Liebe und frommem Eifer abnahm. Der Enkel hat diese wackere Frau, deren liebevolle Sorge um die Ihren nur von ihrer inbrünstigen Religiosität übertroffen wurde, nie vergessen. Ihr Andenken war ihm, dem sie als Pate besonders zugethan war, so heilig wie das seiner Eltern. Der Vater, rechtschaffen und gut, war in der kleinen Gemeinde ein hochgeachteter Mann; eine Ader künstlerischen Empfindens schlug in ihm: er war musikliebend und wusste den Sängerkhor in der Kirche wohl zu leiten. Für das spät sich offenbarende Talent seines Sohnes hatte er ein Herz und offenen Sinn. Er hatte es verstanden, in dem aufmerksamen Knaben die Liebe zu der Natur zu wecken. Die Mutter, vermöglicher Banern Kind, war eine tüchtige Wirtschafterin, eine unermüdete Arbeiterin an der Seite ihres Mannes, dabei fromm, doch ohne die Exaltationen der



Der Mann mit der Hacke. Zeichnung von J. E. MILLER. (Aus Sensier, Miller.)

würdigen Ahne. Ihren Kindern war sie mit aller heissen Mutterliebe zugethan, grenzenlos in der Sorge um ihr Wohl und Wehe.

In solch harmonischer Umgebung guter und schlichter Menschen wuchs Millet auf und empfing unauslöschliche Eindrücke hingebender Liebe, friedlichen Wirkens in ernster Lebensmühe. Seine geistige Ausbildung wurde nicht vernachlässigt. Ein Grossonkel, der dem geistlichen Stande angehörte, gab ihm den ersten Unterricht. Nach seinem Tode kam der Knabe nach Gréville — dem Hauptort der Gemeinde — wo ihn ein Vikar im Lateinischen unterwies, und bald lernte Millet in den Bukoliken und Georgiken Vergils eine Poesie kennen, die er sich vollkommen aneignete, weil sie seinem Gefühl, seiner innigen Naturliebe vollkommen entsprach. Oft musste diese Lernzeit unterbrochen werden, wenn es galt, den Seinen auf dem Felde, in den mannigfachen Erfordernissen der Landwirtschaft zu helfen, und bald ward eifrige Lektüre der einzige Bildungsquell des jungen Bauernsohnes. Millet theilte das Los der Seinen, mit keinem Gedanken dachte er an eine Änderung seiner Lebenslage.

Zuweilen freilich, inmitten seiner ländlichen Beschäftigung, überkam ihn eine Ahnung schlummernden Talentes. Bald drängten ihn die alten Holzschnitte seiner Bibel zur Nachahmung, bald suchte er in tastenden Zeichnungen die lebhaften Eindrücke der umgebenden Natur festzuhalten. Millet war ein aufmerksamer Beobachter dessen, was ihn umgab: Feld, Fels und Meer prägte er sich in vielfältiger Erscheinung ein, bei Sturm und Nebel, bei Sonnenschein und Mondesglanz. Das Schauspiel der See in ihrer Grossartigkeit und ihrem Schrecken ergriff ihn mächtig, grub sich tief in seine Vorstellung. Doch dauerte es lange, ehe er Zeugnis ablegte von der Fähigkeit, ein Abbild seiner inneren Erlebnisse vorzubringen. Millet war 18 Jahre alt, als er eines Tages die Seinen mit der Zeichnung eines alten Mannes, der über die Felder zieht, in Erstaunen setzte. Aus dem Gedächtnis hatte er den Alten so gezeichnet, dass ihn jeder erkannte. Der Vater, längst auf das ungewöhnliche Treiben des Sohnes aufmerksam geworden, wollte ihm gern die Gelegenheit zu weiterer Ausbildung geben, da mittlerweile die Brüder zu nützlichen Knechten herangewachsen waren. Vater und Sohn machten sich denn nach Cherbourg auf zu einem kuriosen Kauz von einem Maler, Mouchel (Bon Dumoucel), einem Freigeist, der Unterricht im Zeichnen erteilte. Wie der Millets Zeichnungen sah, — eine einfache Schäferscene und

ein Nachtbild — da schwand alle Zweifel an der künstlerischen Begabung des Jünglings. Kaum aber war Millet zwei Monate mit Kopieren bei Mouchel und im Museum beschäftigt, da starb sein Vater (1835) und er kehrte zu den Seinen nach Gruchy zurück. Erst auf das Drängen der Mutter ging er wieder in die Stadt, wo Gönner sich seiner annahmen und ihn in das Atelier des ersten Malers der Stadt, eines Schülers von Gros, Langlois, brachten. Langlois war ein einsichtiger Lehrer, er liess dem Schüler alle Freiheit, brachte ihm die Elemente, das Technische in der Kunst bei, ohne ihm eine bestimmte Manier anzugewöhnen. Er that mehr. Als einen der „pauci electi“ — der Historienmalerei, so prophezeite Langlois — empfahl er Millet den Vätern der Stadt und setzte es durch, dass sein Schüler, dem er nichts mehr zu lehren vermochte, eine kleine Pension erhielt, die es ihm ermöglichte, sich in Paris weiter auszubilden und die durch einen späteren staatlichen Zuschuss auf die Summe von tausend Franken erhöht wurde.

Der Abschied von den Seinen wurde Millet schwer, aber der Gedanke, dass er nun in Paris die echte Künstlerweihe empfangen würde, stachelte seinen Ehrgeiz, hob seinen Mut. Wie von einem Dämon getrieben, zog er seine Strasse. Aber je näher er der Weltstadt kam, um so mehr schlug die freudvolle Stimmung um in ihr Gegenteil. Als er an einem Januarabend 1837 Paris erreichte, bei Schnee und einem Nebel, der den Schein der Lampen dämpfte und die schwere Luft enger, lärmend bewegter Gassen niederhielt, da übermannte ihn wehmütiger Schmerz. Die ersten Eindrücke, welche eine ungewohnte Umgebung dem schüchternen und träumerischen Bauernsohn aufzwang, standen in empfindlichem Gegensatz zu dem naiven Ideal, das in seiner Seele wohnte: es waren Enttäuschungen. Dachte er dann der Seinen und seiner Normandie, dann klang es ihm wie vorwurfsvolle Klage im Ohr, dass er sie verlassen konnte. Der schwere Kampf seiner Innerlichkeit gegen eine fremde, kalte Welt begann. Er kämpfte ihn durch mit jener Zähigkeit und ruhigen Resignation, die den Menschen seines Schlages eigen sind.

* * *

Die Empfehlungen, welche man dem jungen Menschen nach Paris mitgegeben hatte, nutzte er nicht aus. Ehe er sich an einen der gerühmten Meister seiner Kunst als Schüler wandte, trieb sich Millet ziemlich unschlüssig und unruhig umher. Die Schüchternheit seines Wesens war seinem Auftreten

hinderlich, er fragte niemand, dass er ihm den rechten Weg weise. Wie oft verliess er sein bescheidenes Junggesellenheim, um zum Louvre zu gelangen, aber erst nach tagelangem Umherirren fand er, was er vor Ungeduld brennend suchte. Unsägliche Freude empfand er, als er der alten Meister,

ihre Wahrheit und seltsame Anmut, das war es, was ihn entzückte. Ihnen weihte er zeitlebens eine stille Verehrung. Später sagte er einmal, als er den Wert seiner damaligen Eindrücke bemass: „J'en suis resté à ma première inclination pour les maîtres primitifs, à ces sujets simples comme l'enfance, à ces



Bildnis MILLETS. (Nach Brauns Photographie.)

von denen er so viel gehört hatte, ansiehtig wurde. Bei ihnen fühlte er, dass er zu Hause sei, und was sie ihm zeigten, schien ihm wie die Verwirklichung geheimer Träume und Visionen. Einen Monat lang widmete er ausschliesslich ihrer Betrachtung. Die naive Liebenswürdigkeit der Meister des XIV. und XV. Jahrhunderts, ihre aufrichtige Frömmigkeit und Ehrlichkeit im Ausdruck spontaner Empfindungen,

expressions inconscientes, à ces êtres qui ne disent rien, mais se sentent surechargés de la vie, ou qui souffrent patiemment sans cris, sans plaintes, qui subissent la loi humaine et n'ont même pas l'idée d'en demander raison à qui que ce soit. Ceux-là ne faisaient pas de l'art révolté comme de nos jours.“ Der ganze Millet steckt in diesem Bekenntnis, das er im Grunde nie verleugnet hat. Aber nicht minder

als die Primitiven zogen ihn Michelangelo und Poussin an. Wie zu Idealen blickte er zu ihnen auf, sie waren ihm Erzieher, die ihm aus Herz griffen und sein innerstes Empfinden aufregten. Von den Modernen bestand nur der geniale Delacroix vor seinem Künstlerauge, alle anderen, Delaroche zumal, liessen ihn gleichgültig oder stiessen ihn ab.

Und doch war Delaroche, als Millet 1837 nach Paris kam, der Held des Tages, der Lehrer, dessen Zucht man ihm wie die keines anderen pries. Millet trat bei ihm ein mit innerem Widerwillen, aber „il

liess, schied er aus seinem Atelier, und suchte sich auf eigne Faust weiterzubilden. Unter den Genossen, die er bei Delaroche fand, schloss sich nur einer dem „Wilden“, dem selbstbewussten „homme des bois“ — wie sie ihn nannten — an, es war Louis-Alexandre Marolle, ein gebildeter, vielseitig angelegter junger Mann, der freilich als Maler Unbedeutendes geleistet hat, aber für Millet ein Mentor wurde. Und Millet bedurfte wohl eines Freundes, der auf sein Wesen einging und ihm ratend zur Seite stand.

Denn während er unablässig an seiner Bildung



Zzeichnung von J. F. MILLET. (Aus Sensier, Millet.)

fallait se décider à apprendre son métier“. Mehr als das Handwerk hat er denn auch bei Delaroche nicht gelernt, obwohl der Meister, der die Ursprünglichkeit seines Talentes erkannte, ihm bald eine besondere Aufmerksamkeit schenkte. Delaroche hätte gern den eigenwilligen Bauernsohn, der in seinen Skizzen und Studien eine ungewöhnliche Frische der Auffassung und Kraft der Improvisation offenbarte, herangezogen zur Mitarbeit an seinem berühmten Hémicycle, mit dessen Komposition er sich gerade damals ehrlich plagte. Als aber Millet merkte, dass Delaroche bei der Verteilung eines Konkurrenzpreises andere als künstlerische Rücksichten walten

arbeitete, schlich die Sorge heran, bittere Not stellte sich ein, da die Pension, die man ihm ausgesetzt hatte, oft lange ausblieb. Was er für gelegentliche Bildnisse, für Firmenschilder selbst erhielt, reichte nicht hin, das Leben zu fristen. Da war es Marolle, der ihn praktisch werden liess und ihm sagte, was er malen müsse, um zu verdienen. Es war eine trübe Zeit für Millet, er fühlte sich gezwungen, den Händlern zu lieb mit seiner besseren künstlerischen Überzeugung zu kapitulieren, er begann zu malen, was ihm von Herzen widerstrebte: leichtfertige Modeware im Geschmack der Boucher, Watteau und Fragonard. Mehrere Jahre sollte diese Qual koketter

Malerei auf ihm lasten. Das Bildnis eines Verwandten, das 1840 von der Jury des Salons angenommen wurde, blieb unbeachtet, und als er während eines Aufenthaltes in der Heimat von dem Cherbourger Stadtrat beauftragt wurde, nach schlechter Vorlage das Bildnis eines verstorbenen Maires zu malen, erntete er bei den ehrsamem Spiessbürgern,

Im folgenden Jahre war Millet wieder in Paris und wieder bedrängte ihn bittere Not, die im Todesjahr seiner Frau, 1844, zum äussersten stieg. Nur schwer verkaufte er seine Bilder, Drangsal über Drangsal warf den hilflos Alleinstehenden zu Boden. Ein Lichtschein in all das Unglück brachte die Ausstellung des Jahres 1844. Millet war im Salon



Bretonisches Milchmädchen. Bleistiftskizze von J. F. MILLET.

— die (laut Sitzungsbericht vom 30. März 1841) „ein ähnliches, kein schönes“ Porträt ihres Mitbürgers haben wollten — herben Tadel und verscherzte die Gunst seiner einstigen Gönner. Immerhin fand er in Cherbourg einige Auftraggeber, denen das selbständige Auftreten des jungen Mannes gegen den Conseil municipal imponirte, und er heiratete im November 1841 zur Freude der Seinen, ein schlichtes Cherbourger Mädchen.

mit einem Ölbild und einem Pastell vertreten; das erstere „La Laitière“ stellte eine Bäuerin dar, die einen Milchkrug trägt; auf dem anderen schilderte er die liebenswürdige Ausgelassenheit Pferdchen spielender Kinder. Diese Arbeiten blieben nicht unbeachtet, Diaz, Théophile Gautier und Eugène Tourneux wurden aufmerksam, erkannten das Talent, das sich ankündigte. Aber als Tourneux den Neuling aufsuchen wollte, fand er die Wohnung leer. „Sie

waren zwei in ihrer engen Wohnung“, hiess es, „Mann und Frau: die Frau starb und er ist fort, niemand weiss wohin.“ Gebeugt vom Unglück, das er nicht wenden konnte, hatte den Künstler die Sehnsucht an den heimischen Herd getrieben, wo unwandelbare Liebe der Seinen ihn tröstend umfing.

Millet's Erfolg im Pariser Salon war in Cherbourg nicht unbeachtet geblieben und ermutigte manchen, ihm Aufträge zu erteilen, und ein Bildnis eines kleinen Mädchens, das sich in dem Spiegel beschaut, mehrte seine Kundschaft. Er fand wieder Lebensmut, aber eine innerliche Natur, wie er, konnte nicht allein bleiben. Er heiratete wieder; ein Mädchen aus Lorient, Catherine Lemaire wurde seine Frau, mit der er in glücklicher Ehe leben sollte. Bevor er mit ihr wieder nach Paris ging (1845), nahm er im Havre Aufenthalt, wo er Bildnisse und kleine, mitunter etwas mutwillige Bildchen mythologischen Genres malte und verkaufte. Im Dezember 1845 zog er wieder in Paris ein.

* * *

Wenn auch Millet in der Folgezeit noch mit der Not zu ringen hatte, so sanken seine Verhältnisse doch nicht mehr so herab, wie in dem Sterbepjahr seiner ersten Gattin. In heissem Kampfe musste er in Paris sich Geltung zu verschaffen, sich durchzusetzen suchen. Aber die Not hatte den Künstler auf ein seinem inneren Streben fremdes Gebiet geführt, und noch zwei lange Jahre vergingen, ehe er sich wirklich fand und aussprechen konnte, was ihn erfüllte und bewegte.

Vorerst blieb er bei seiner Pasticciomalerei im Geschmacke des XVIII. Jahrhunderts und seinen modischen Stoffen. Ausgegangen von der Nachahmung Bouchers und einer Anlehnung an Correggio war Millet allmählich zu einer eigenen Behandlung des Nackten und zu einem Kolorit gelangt, das den Vergleich mit ähnlichen Werken von Diaz und Tassaert nahelegt. Er hatte sich eine eigene pastose Malweise in der Wiedergabe der Carnation angewöhnt, eine buttrige, farbenfrohe Manier, welche die Körper emailartig aufleuchten lässt und die er mit aussergewöhnlicher Virtuosität handhabte. Seine Palette ist dabei reich und heiter, die Tönung harmonisch, einschmeichelnd, verführerisch; die Formendurchbildung und Zeichnung dagegen noch unsicher und unbestimmt. Ein Streben nach natürlicher Anmut und lebendiger Kraft ist unverkennbar in den Bildern seiner „manière fleurie“, auf denen bald gefällige Amoretten ein sprödes Mädchen leiten, bald

Nymphen dem Pan opfern, im Bade sich vergnügen oder von neckischen Satyrn überrascht werden. Landschaftliche Hintergründe, mehr dekorativ als wahr, bringen die leuchtenden Gestalten gut zur Wirkung. Im Salon von 1847 erschien Millet mit einer Schilderung der Findung des Ödipus, welche trotz ihres Kompositionsfehlers und dem Ungestüm des male-rischen Vortrags vor den Augen Théophile Gauthiers und Thorés Anerkennung fand. Die Kühnheit und Leichtigkeit der Mache, welche die Tinten oft wie gespachtelt aufsetzt, die Energie einer plastisch wirkenden, etwas gewaltsamen Modellirung und nicht zum mindesten der Zauber harmonischer Tönung heben dieses mythologische Bild aus der Menge ähnlicher Arbeiten hervor. Weit bedeutender war, was Millet im „freien“ Salon des Revolutionsjahres 1848 ausstellte.

Dass Millet keine „revolutionäre“ Kunst treiben wollte, sagten uns schon seine oben angeführten Worte. Die Politik war nicht seine Sache, er kümmernte sich so wenig um sie, wie um die sozialen Reformbestrebungen seiner Zeit. Fouriers Phalanstère, über das er schon bei Delaroche die jungen Künstler sich ereifern gesehen hatte, war ihm zu hoch. Er hatte andere Sorgen auf dem Herzen, Sorgen um die Seinen und um sein Geschick als Künstler, als dass er Zeit gefunden hätte, sozialpolitischen Utopien nachzuhängen oder gemalte Proteste zu formuliren. Die gewaltige Aufregung der Revolution erfüllte ihn mit schwerer Melancholie, und Ekel kam ihm an, als er gezwungen wurde, auf den Barrikaden zu kämpfen. Für ihn und die Seinen — die Ehe war segensreich — waren wieder schwere Stunden gekommen, aber er hatte Freunde gefunden, Alfred Sensier, Charles Jacque, Joseph Guichard und andere, die halfen, wie sie konnten.

So sehr sich aber auch Millet von dem aufregenden Treiben zurückzog, die Bewegung der Geister ging dennoch nicht spurlos an dem stillen, verschlossenen Manne vorüber. Es ist, als ob ihn unbewusst die allgemeine Gärung ergriffen hätte und den Drang nach Selbstbefreiung in ihm weckte. Der „Kornschwinger“ (le vanneur), den er mit einem in der Weise Poussins komponirten Bilde gefangener Juden an den Wassern zu Babel 1848 ausstellte, ist ein bedeutungsschweres Bild im Werke Millet's, das erste, in dem seine Originalität wahrhaft zu Worte kommt. Dieser Kornschwinger ist der erste unter den Vertretern jener Bauernschaft, deren mühseliges Dasein Millet nunmehr unaufhörlich uns vor die Augen führen wird, Mitleid werbend mit dem Lose



Die Strickerin. Holzschnitt von JONARD nach dem Gemälde von J. F. MILLET.

der niedrig Geborenen, die an der Scholle kleben und in ihrer Knechtschaft vergehen. Gauthier, der das Bild mit gerechtem Urteil würdigte, schrieb: Meisterhaft ist dargestellt, wie der Kornschwinger, der seine Schwinge mit dem Knie, das Lumpen verhüllen, hochhebt, das Korn in seinem Korbe inmitten der Säule goldigen Staubes aufwirbeln lässt und den Rücken krümmt. Gemalt ist er mit prächtiger Farbe: das rote Kopftuch, die blauen Fetzen seiner Kleidung sind höchst reizvoll und von ausgesuchter Wirkung. Der Staubeffekt des im Aufschütteln fliegenden Kornes kann nicht besser wiedergegeben werden, so natürlich scheint er. Der „Vanneur“ ist bei weitem die hervorragendste von Millets Arbeiten aus dem Jahre 1848. Die gefangenen Juden können als sein letztes Zugeständnis an den Tagesgeschmack betrachtet werden, Philippe Burty nannte sie „sa dernière tragédie de rhétoriciens“. Der Kornschwinger ist Millets Manifest. Diesem fortan treu zu bleiben, gelobte er, als ihn der Zufall mit der Meinung bekannt machte, die über ihn als Künstler umlief. Auf einem Abendausgang traf er vor einem Bilderladen zwei junge Leute, die über eine seiner koketten Schilderungen badender Mädchen ihre

Meinung äusserten. „Weisst Du, von wem das ist?“ fragte der eine. „Ja“, war die Antwort, „es ist von einem gewissen Millet, der nichts als nackte Weiber malt“. — Nichts konnte den Künstler wehmütiger stimmen, als diese Verkenkung seines innersten Wesens; er entschloss sich, mit seiner schickvollen Manier, die er als Broterwerb widerwillig übte, zu brechen, um fortan zu malen, was ihm am Herzen lag. Seiner Frau verhehlte er nicht die Schwierigkeit seines Unterfangens, aber sie, die ihn begriff, stand ihm wacker bei und bestärkte ihn in dem Entschluss, sich der öffentlichen Meinung zum Trotz zum Bauernmaler zu machen. Aber dazu war Paris nicht der rechte Platz, es trieb ihn hinaus aufs Land, in die Freiheit der Natur. Eine äussere Veranlassung stellte sich bald ein: die Cholera, die im Sommer des Jahres 1849 Paris heimsuchte.

So brach er denn mit Weib und Kind im Juni auf und liess sich in einem unscheinbaren Dörfchen am Rande des Waldes von Fontainebleau, in Barbizon nieder. Auf kurze Weile nur wollte er dort seiner Kunst leben. Es kam anders: in Barbizon sollte er seine Tage am 20. Januar 1874 beschliessen.

(Fortsetzung folgt.)



Mittagsschläferin. Skizze von MILLET. (Aus Sensier, Millet.)

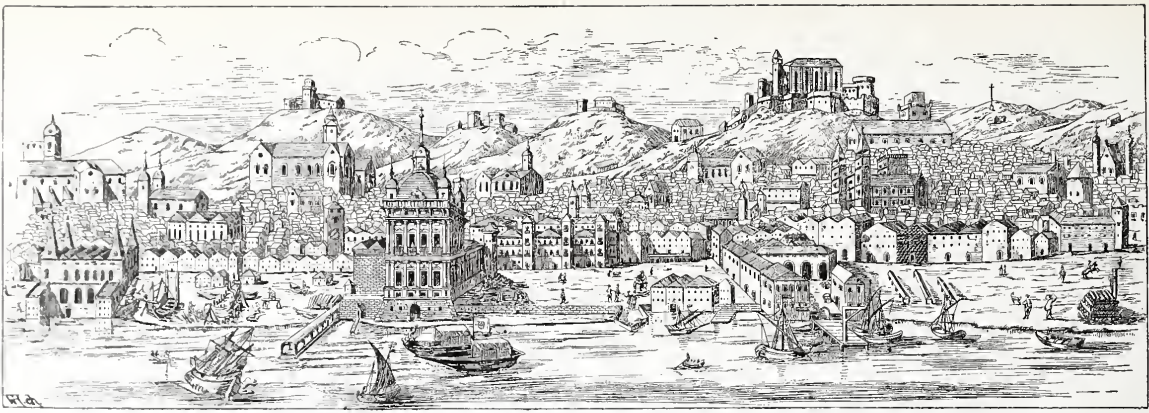


Abb. 1. Lissabon vor dem Erdbeben von 1855 (Terreno do paço).

DIE RENAISSANCE IN PORTUGAL.

VON JOSEF DERNJAC.

MIT ABBILDUNGEN.



AUF dem moralischen Gebiete verspüren wir heute noch die Nachwirkung der furchtbaren Katastrophe von Lissabon. Nicht umsonst hat unter dem Eindruck derselben Voltaire im *Candide* eine bittere Satire auf die beste aller Welten geschrieben, Diderot den Zufall zum Regenten des Alls gemacht, Helvetius in seinem Buche de l'Esprit dem Unglauben eine dogmatische Form gegeben, die *Encyclopédie* die Weisheit der Aufklärer in die „weitesten Schichten der Gebildeten“ verbreitet. Die glänzende Lisboa selbst hat sich von dem Schläge, der sie an dem wunderbaren Morgen des Allerheiligenfestes von 1755 getroffen hat, nie mehr vollständig erholt. Inmitten der wiederhergestellten oder im Laufe der Jahre neu aufgeführten Gotteshäuser und Paläste entdeckt das Auge da und dort doch immer wieder lautredende Zeugen jenes grausigen Tages, vor allem verwitterte Kirchen, traurige Ruinen ohne Dach und Gewölbe, mit glotzenden leeren Fenstern, ginsterüberwachsenen, altersgeschwärtzten Mauern, abschlusslosen, verstümmelten Kuppeln, Türmen und Fassaden. Die Reste des Klosters Madre de Deus in der Vorstadt Xabregas und die Querschiffassade der Kirche S. Maria da Conceição velha, die beide dem Emmanuelschen Stile beizuzählen sind, ausgenommen, fällt die Entstehungszeit der meisten davon in die Tage knapp vor dem Sinken und Fall des Reiches. Portugiesische Architekten, allerdings von einem Italiener geschult, haben ihren Typus durch-

gebildet; zu einer Strenge und Vollendung der Form, zu einer Harmonie in der Wirkung des Äusseren und des Inneren, wie ihn die spätere Renaissance sonst nirgends erreicht hat, gesellten sie eine Art der Dekoration, deren Glanz nur auf diesem Boden sich zu entfalten vermochte. In ihren Trümmern noch majestätisch und imponierend, verdienen diese Prachtwerke obersten Ranges mit vollem Recht den Namen einer portugiesischen Renaissance.

Aber eine ähnliche, nicht minder traurige Erinnerung, als die mit den unglücklichen 30 000 Opfern, von denen ein guter Teil beim Einsturz dieser grossartigen Tempel sein vorzeitiges Grab gefunden hat, knüpft sich auch an so manche fürstliche Persönlichkeit, die da in einem der herrlichen Mausoleen der portugiesischen Herrscherfamilien begraben liegt. Von diesen Mausoleen, wovon jedes einzelne gewissermassen einen Höhenpunkt in der Entwicklungsgeschichte des Landes bezeichnet, bringt uns ein eben erschienenenes vortreffliches Werk des Architekten *Albrecht Haupt* erwünschte Kunde ¹⁾.

Mit Fernando dem Artigen erlosch das Haus Burgund, das, ehemals ein Vasall der kastilischen Könige, das Land den Mauren entrissen, in der Schlacht von Ourique den Königstitel sich errungen,

¹⁾ Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuels des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. I. Band. Lissabon und Umgegend. Von Albrecht Haupt, Architekt, Privatdocent an der königl. technischen Hochschule zu Hannover. Frankfurt am Main, Heinrich Keller. 1890. 40. 151 S.

Santarem, Lissabon und Algarbien erobert, den Aviz-, St. Michael- und Christusorden eingesetzt, die Universität von Coimbra gestiftet und durch eine weise Gesetzgebung den Grund zu der nachmaligen hohen Stellung Portugals unter den Staaten des Kontinents gelegt hatte. Mächtige Kastelle und starkbewehrte Städte sind die hervorstechendsten Zeugen seines kampferfüllten, arbeitsvollen Daseins. Seine Kathedralen sind bescheiden und klein, seine Paläste arm, aber trotzig, in einer einfachen, halb französischen, halb spanischen Gotik erbaut, mit schweren Stützen und Gewölben, zinnenbewehrt und ernst, fast finster, die echt monumentale Verkörperung der hartbedrängten, waffenklirrenden Zeit, in der sie entstanden sind. Und denselben Stil wie diese zeigt auch das Erbbegräbnis des Hauses, die Kirche des Riesenklosters Alcobaça, desselben Klosters, in welchem

des atlantischen Oceans, machte Portugal zur ersten Seemacht, Lissabon zur lebendigsten Handelsstadt Europas. Es ist die glorreiche Epoche Heinrichs des Seefahrers, Johans II. und Emmanuels des Grossen, Bartholomäus Diaz', Vasco da Gamas und Cabrals, die Zeit, in der ein Boutaca und ein Castilho gebaut, ein Gil Vicente gedichtet, die Luis de Camoens in seinen unsterblichen Lusiaden besungen hat. Die



Abb. 2. Palácio real zu Cintra.

nach dem „Weisskunig“ die Gesandten Friedrichs III. auf ihrer Fahrt um Eleonore von Portugal zum letzten Male Rast hielten, bevor man sie in feierlichem Zuge nach Lissabon geleitete. Die Gruft der Kirche birgt die Gebeine der meisten Angehörigen der älteren Linie der Familie von Burgund. Mit den Fürsten ward auch die unglückliche Ines de Castro hier zur Ruhe gebettet, die Gattin des vorletzten und Mutter des letzten Königs, deren Schicksale so viele Dichter gefeiert und dramatisch dargestellt, die in der vornehm klingenden Sprache ihrer Heimat selbst durch Luis de Camoens ihr würdigstes litterarisches Denkmal erhalten hat.

Mit Johann I. bestieg das Haus von Aviz den portugiesischen Königsthron, ein kraftvolles, hochsinniges, weitblickendes Geschlecht. Den Abschnitt in der Geschichte Portugals, welcher jetzt begann, hat die Menschheit mit goldenen Lettern in ihre Annalen eingezeichnet. Er rückte den Schwerpunkt unseres Weltteils vom Mittelmeere an die Gestade

Schlacht bei Aljubarrota (1385) machte die Ansprüche Kastiliens zu nichte. Das Kloster Nossa Senhora da Victoria, gewöhnlich Batalha genannt, mitten zwischen Weinbergen und tannenbekränzten Höhen gelegen, bildet das Denkmal dieser gewaltigen That. Sie umschliesst die Überreste sämtlicher Fürsten des Hauses Aviz bis auf Emmanuel den Grossen, der mit seinen Nachfolgern zu Belem sein Grab gefunden hat.

Die Erbauer von Batalha waren englische Künstler, die mit Filippa von Lancaster, der Gemahlin Johans I. ins Land kamen. Das Schloss von Cintra (Abb. 2), auf einem der schönsten Punkte Europas

vermutlich schon von den maurischen Herrschern gegründet, von Johann I., Alfons V. und Johann II. durch maurische Meister ausgebaut, von Emmanuel dem Grossen, der darin geboren ward, durch einen Flügel vergrössert, in seiner scheinbar planlosen und willkürlichen Gruppierung der Gebäudemassen eher ein Alcazar als ein christliches Schloss, zeigt uns,

glatten Mauern, Zinnengesimsen, dünnen Säulen, Zacken- und Hufeisenbogen, konnte die spätgotischen Motive mit ihren eigenen verschmelzen, ohne ihr spezifisches Gepräge zu verlieren. Sie hat in Rücksicht auf die Detailbehandlung der Formen aber wieder auf die Gotik eingewirkt. Das Material der Bauwerke um Lissabon herum ist, wie z. B. in

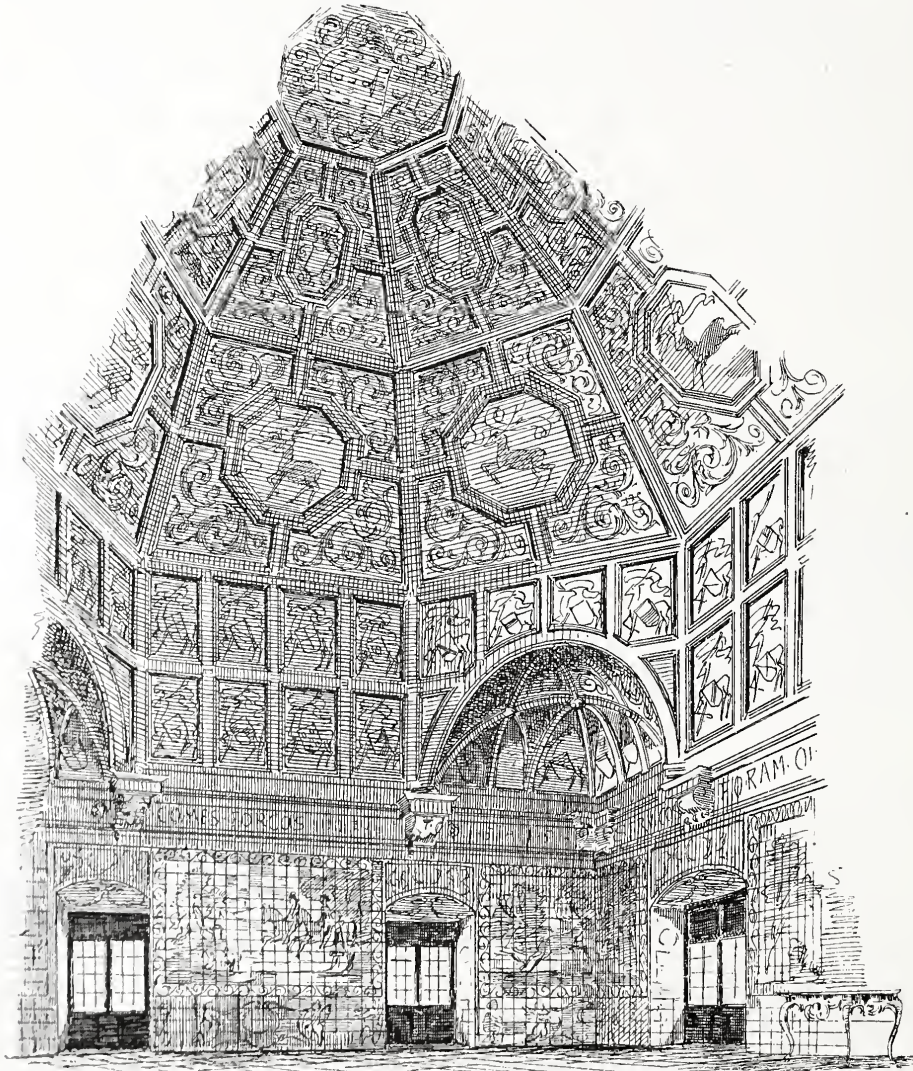


Abb. 3. Sala dos Escudos im königl. Schlosse zu Cintra.

was in der christlichen Zeit die arabische Kunst noch zu leisten vermochte, was noch im 15. und 16. Jahrhundert in dem Stile, den man hier mozarabisch, in Spanien mudejar nennt, in Portugal geschaffen ward. Die Architektur dieser „portugiesischen Alhambra“, deren riesige kegelförmige Kamine, heute noch bei diversen Klosterküchen, z. B. auch in Alcobaca im Gebrauch, als eine ebenfalls maurische Erfindung hier beiläufig erwähnt sein mögen, mit ihren

Batalha, ein Kalkstein, schneeweiss, mit dem Messer zu schneiden; an der spanischen Grenze von Estremoz bis Beja weisser Marmor, im Norden Granit und dem Stoffe entsprechend erscheint auch die Form dort spielend, überfein und zierlich, hier massig, schwerfällig, unbeholfen und roh. In der edlen Steinmetzkunst aber sind die Araber die Lehrmeister der Portugiesen gewesen, desgleichen im Backsteinbau, den sie in der Provinz Beira alta,

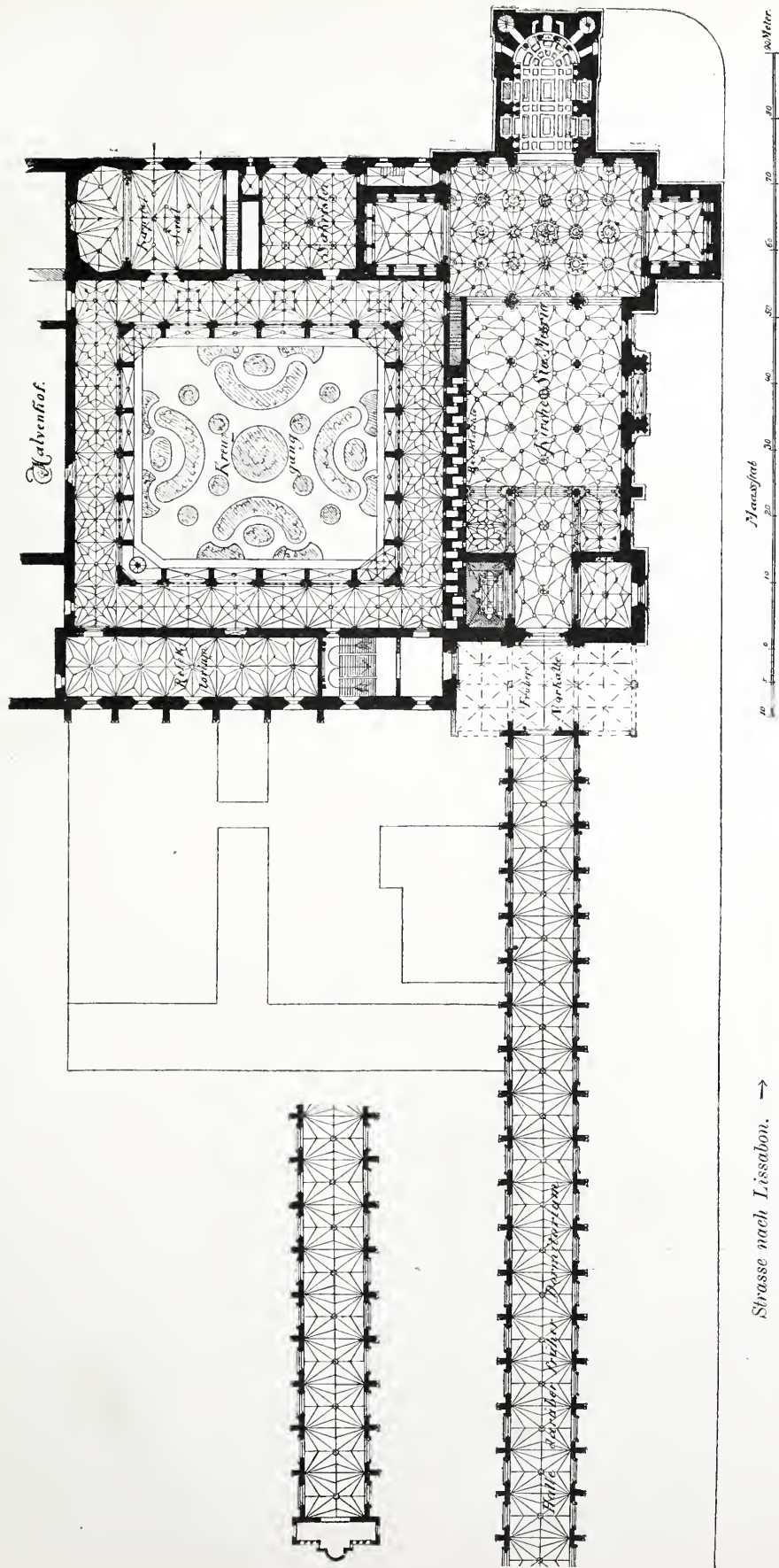


Abb. 4. Grundriss des Klosters des Jeronimos zu Belem.

zumal um Evora herum, bis ins 16. Jahrhundert, bis zu ihrem unfreiwilligen Verlassen des Landes ausschliesslich getrieben haben. In der südlichsten Provinz des Landes, in Algarbien, wo selbst der simpelste Kalk- und Sandstein nicht in hinreichender Menge vorhanden ist, steht heute noch das arabische Stampfmörtelwerk im Gebrauch, wie in ganz Portugal die Bekleidung der Wände mit Fliesen, von ihrer vorwiegend blauen Farbe Azulejos genannt. Während diese Dekorationsweise in Spanien, wo bekanntlich die Alhambra, der Alcazar und das Haus des Pilatus zu Sevilla mit solchen farbigen Platten bekleidet sind, nach der Vertreibung der Mauren erlosch, ward sie von den Portugiesen in ihrer Weise fortgebildet und namentlich im 17. und 18. Jahrhundert hoch entwickelt. An die Stelle der arabischen Linienverschlingung trat das Renaissanceornament und traten schliesslich in den üppigsten Farben gemalte umfassende historische, allegorische, religiöse, selbst genrehafte Darstellungen, die in verschwenderischer Fülle nicht nur über Gewölbe, Korridore, Treppenhäuser, Saal- und Zimmerwände, sondern auch über Höfe, Türme, Haus- und Kirchenfassaden sich ergiessen. Sämtliche Räume des Schlosses zu Cintra sind mit Fliesen in allen möglichen ornamentalen Formen dekorirt. Die Azulejos, welche das sternförmige Bassin im Hofe des Kreuzganges zu Belem geschmückt haben und deren Wirkung an dieser Stelle eine geradezu unvergleichliche gewesen sein muss, sind untergegangen; aber noch existiren die an den Altären in der Capella dos Jeronymos daselbst. Erwähnenswert ausser den soeben Genannten sind auch noch die einschlägigen Verzierungen in der als Rundbau höchst merkwürdigen Wallfahrtskirche São Amaro zu Alcantara (ca. 1550), die nachweislich von *P. de Matos* (1588) herührenden der dritten Kapelle rechts in São Roque zu Lissabon, endlich die in der Graçakirche zu Santarem und in der Hospitalkirche zu Braga. Die ersten sind die umfassendsten, die zweiten die feinsten derartigen Arbeiten aus der Renaissanceperiode, die beiden letzten die riesenhaftesten Leistungen des ganzen Genres aus der späteren Zeit.

Und wie diese Art der Wandverzierung, so haben die Portugiesen auch die notorisch der Stalaktitenwölbung nachgebildete, mit Vieleck- und Sternmustern in reicher Bemalung geschmückte muldenförmige arabische Holzdecke, wie solche auf der ganzen pyrenäischen Halbinsel und in Portugal selbst, z. B. in der Schlosskirche zu Cintra und in der Kathedrale zu Coimbra sich findet, bis ins 17. Jahrhundert hinein zur

Anwendung gebracht und selbständig weiter entwickelt, indem sie an Stelle der maurischen Verzierung die Kasette setzten. Den besten Beweis für diese Weiterentwicklung haben wir wieder im Schlosse zu Cintra in den Decken der Sala dos Pegas, Sala dos Cysnes (Abb. 3) und Sala dos Escudos, welche, sämmtlich in der Zeit etwa von Johann I. bis Emmanuel entstanden, später vielfach, aber in der ursprünglichen Form wiederhergestellt worden sind. Sie führen alle drei ihre Namen nach dem malerischen Schmuck der Kassetten, die erste nach den Elstern, welche eine Anspielung auf Verhältnisse des Hofes, vermutlich solche unter der weiblichen Partie seiner Angehörigen enthalten sollen; die zweite nach den Schwänen mit Kronen um den Hals, mit denen Johann I., wie man erzählt, seiner Gattin schmeicheln wollte; die dritte nach den zweiundsiebzig Wappen der portugiesischen Adelsgeschlechter. Aber auch die Tonnengewölbe der Kirchen wurden in Holz hergestellt und dann mit Stuck verziert, wie São Roque, Igreja dos Anjos und andere Bauwerke in Lissabon beweisen, selbst von *Filippo Terzi* und seinen Nachfolgern.

Der Orient hat aber nicht nur durch die Mauren, die übrigens auch in einzelnen Arten des Gewerbes, so z. B. in der Lederarbeit und Kunststreherei die Lehrmeister der Portugiesen gewesen sind, bestimmend auf die Schöpfungen des Landes eingewirkt. Sie sind keineswegs die einzigen indischen Reminiscenzen in Portugal, die beiden Sanskritinschriften in Penha verde, wo auf waldigem Felsen, hoch über seinem mit Statuen und Trophäen reich geschmückten Sommerlandsitz, über Terrassen, Buschwerk, Grotten und Kapellen das Herz des berühmten vierten Vicekönigs von Indien, Johann de Castro, in der Kirche Nossa Senhora da Monte seine Ruhestätte gefunden hat. Was die portugiesischen Entdecker in der fabelhaft grossartigen Denkmälerwelt Indiens erblickten, liess alle die wunderbaren Ideen von der Pracht und Üppigkeit des Ostens, von denen erfüllt sie ihre Expeditionen unternommen hatten, weit hinter sich. War es ein Wunder, wenn in den Rittern und Kommandeuren des Jesus-Christusordens in ihrem Otium cum dignitate jedes neu erstehende Bauwerk, vor allem aber die Hochburg ihres Ordens, Thomar, die Erinnerung an die Herrlichkeit des Himmelstriches, in dem sie mit Macht geboten, neu beleben musste; wenn in einem João de Castilho, der mit des Königs Flotte, als des Königs Architekt nach jenen fernen Gestaden gesegelt war, der brennende Wunsch erwachte, bei seinen eigenen Bauten

in Alcobaça und in Batalha, in Thomar und in Belem jenen unbekanntesten Meistern, deren Werke einen so überwältigenden Eindruck auf ihn gemacht, es nach und wo möglich zuvor zu thun? In dem berühmtesten Fenster des Kapitelsaales zu Thomar, in den Tangesimsen und die Fenster fialenartig umfassenden aufsteigenden Halbsäulen zu Belem und anderwärts klingen indische Erinnerungen an, ebenso in der Skulpturenpracht der Portale an den soeben erwähnten Gebäuden. Der Aufsatz am Pelourinho (Pranger — jetzt Brunnen) am Marktplatze zu Cintra ist die Nachahmung eines unzweifelhaft indischen Originals; man braucht nicht allzu weit zu gehen, um die Treue der Kopie zu prüfen, denn das Original, ein „Knäuel von Körpern und Ornamenten“, befindet sich im Schlosse zu Cintra selbst. Ein Muster des Quaderbaues, in seiner malerisch-prächtigen Erscheinung ebenso einzig in der Welt wie das Kloster, zu dessen Schutze er gedient hat, erhebt sich bei Belem auf einem Felsen mitten im Tejo der Torre São Vicente. Trotz und in markiger Silhouette kehrt er seine Söller und Erker-türmchen, seine mit dem Kreuze des Jesus-Christusordens geschmückten Zinnenkränze dem Meere und den Ländern der Heiden zu, welche die Blicke seiner Erbauer so oft gesucht, in die ihre Flotten das Zeichen der Erlösung so oft getragen. Es wäre müßig, bei diesem grossartigsten Wahrzeichen einen fremdartigen Zug in Frage zu stellen. Ein nur oberflächlicher Vergleich mit einem und zwar ganz bestimmten indischen Tempel schliesst jeden Zweifel an der Thatsache der bewussten Anlehnung an dieses Vorbild geradezu aus.

Alle diese Einflüsse des Orients hatte zunächst die Gotik zu assimiliren, in welche, wahrscheinlich von den Niederlanden her, auch jenes Winden nicht nur der Fialen, sondern auch der Säulen und Gewölberippen allmählich eindrang, wie es gelegentlich in Spanien ebenso vorkommt, vor allem aber der flämischen Spätgotik bei dekorativen Gegenständen eigentümlich ist. Unter Johann II. wurde Andrea Contucci dal Monte San Savino, kurzweg *Andrea Sansovino* genannt, nach Lissabon berufen. Wenn auch der Einfluss dieses Meisters auf die Entwicklung der portugiesischen Renaissance nicht überschätzt werden darf und was uns *Raczynski* von einem noch vorhandenen Relief in Coimbra mit Bezugnahme auf eine Stelle des Vasari erzählt, auf einem Irrtum beruht, so bezeichnet die Zeit seiner Thätigkeit in Portugal doch einen Wendepunkt in der Kunst des Landes. Diesen Wendepunkt markirt

jene Frührenaissance malerisch-phantastischen Charakters, welche, ein Siehdurchdringen aller im Vorstehenden analysirten Elemente, als die merkwürdigste Richtung in der portugiesischen Kunstgeschichte angesehen werden muss, wofern man sie nicht als eine der interessantesten Kunstepisoden aller Zeiten überhaupt betrachten will. Der Humanismus war lange schon im Lande, ehe Johann II. jenen vorhin erwähnten Künstler berief, Emmanuel der Grosse junge Maler zur weiteren Ausbildung nach Rom wandern liess und von Julius II. als Gegengabe für das erste nach Rom gesendete indische Gold die berühmte siebenbändige Bibel von Belem, das Wunderwerk florentinischer Miniaturmalerei, zum Geschenke erhielt. Die Stilrichtung hat demnach ihre Entwicklung und zerfällt in mehrere Baugruppen. Die Portugiesen nennen sie nach dem Könige, unter dessen Regierung sie ihre grossartigen Denkmäler schuf, seit Garret und Hercolano, mit Recht die Emmanueliana. Man hat sich dieselbe unter der Einwirkung gewisser spanischer Bauwerke entstanden gedacht. Eine eingehende Untersuchung zeigt, dass es sich gerade umgekehrt verhält, dass die Bauweise vom Hofe des Collegio San Gregorio zu Valladolid, sowie die gewissen Teile des Palacio ducal del Infantado zu Guadalajara, die übrigens bald dem Plateresken weichen muss, von Portugal sich herschreibt. Charakteristisch für die Emmanueliana ist, dass die Komposition spätgotisch bleibt, dass aber zu den vorhin erwähnten gewundenen Teilen, zu den gebrochenen und durchschlungenen Bogen, zu den Kleeblattbogen, Vorhängebogen, Kielbogen, Flachbogen, hohlkehlenlosen Halb- und Dreiviertelstäben, mit durchbrochenem Laubwerk ausgefüllten Hohlkehlen, zum Astwerk und zu den oft wundervoll gearbeiteten riesigen Krabben und Kreuzblumen noch das Renaissanceornament sich gesellt, aber nur, um, wie die orientalischen Elemente, den vorhandenen Reichtum der Formen zu vermehren, gleichmässig in die malerisch komponirte Masse gemischt, durch seine ruhige und oft künstlerisch vollendete Behandlung die Kontraste zu erhöhen. Vasari sagt: „Andrea befliss sich einiger fremdartiger und schwieriger Architektursachen nach dem Gebrauche des Landes, um dem Könige gefällig zu sein.“

Eine Legoa von Lissabon abwärts, an der Stelle der kleinen, von Heinrich dem Seefahrer errichteten Marienkapelle des Ankerplatzes von Rastello, in welcher Vasco da Gama in der Nacht vor seiner Abfahrt sein letztes und nach seiner Wiederkehr sein erstes

Gebet verrichtet hat, erhebt sich, „eine süsse Augenlust des Schönheitsfreundes“, das steinerne Wunder von Belem, ein Kapitalwerk des Kunstvermögens

Emmanuel dem Grossen gegründet, von Johann III. zum Abschlusse gebracht, niemals ganz vollendet, einst ein Hieronymitenkloster (Abb. 4), heute ein königliches

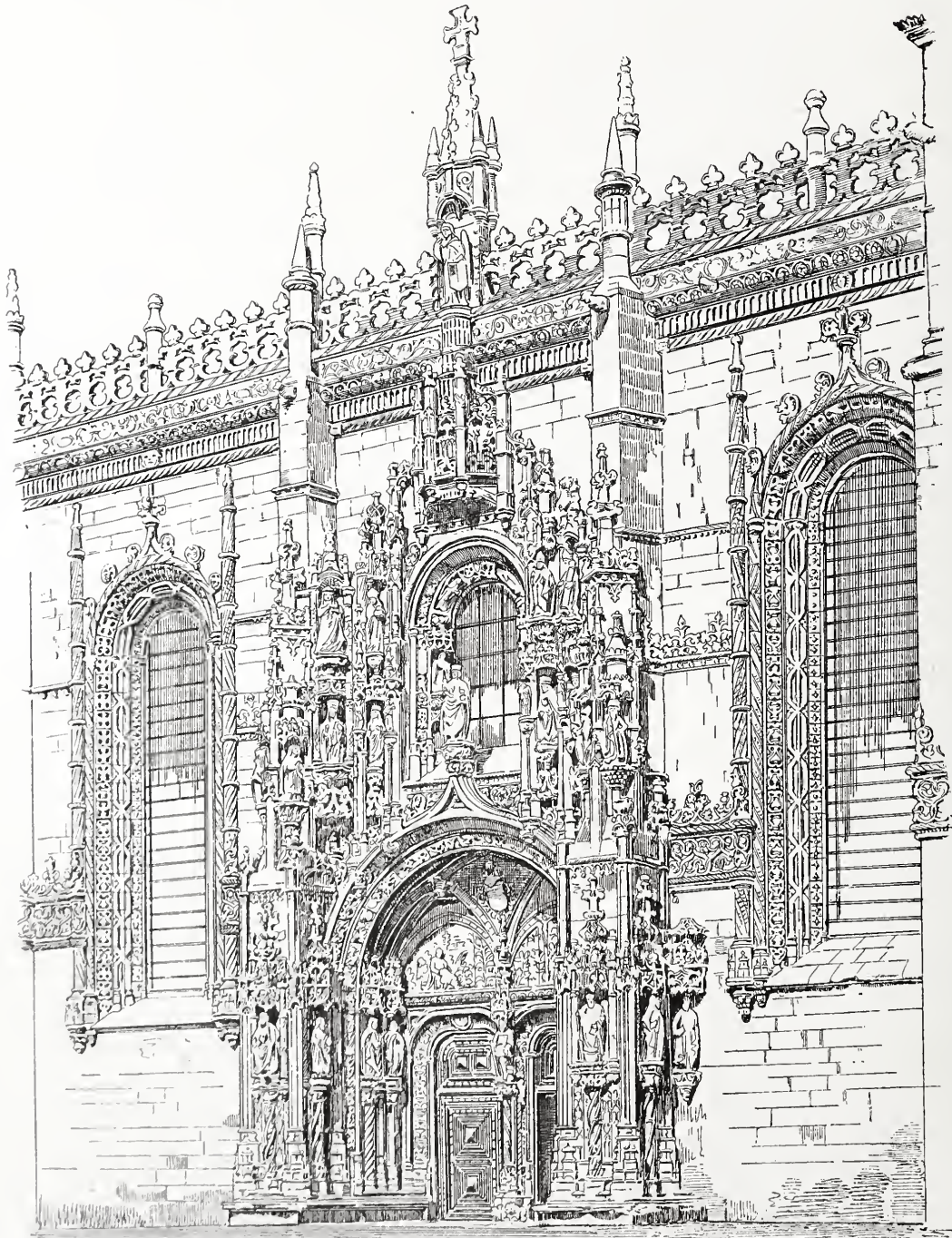


Abb. 5. Südportal der Kirche Sta. Maria zu Belem.

jener Zeit, das prunkvolle Dankopfer des portugiesischen Volkes für das Gelingen jener folgenreichen That, die es zur ersten unter den seefahrenden Nationen machte: als solches am 21. April 1500 von

Waisenhaus, eine Casa pia. *Boutaca* soll den Plan der ganzen Anlage erdacht, der vorhin schon genannte *João de Castilho* den Aufbau desselben ersonnen und geleitet haben. An die Kirche, welche im Osten

der in etwas schwerfälligen Renaissanceformen erbaute Chor des *Diogo da Torralva* abschliesst, reiht sich im Norden der grossartige quadratisch ange-

Schlaf- und Wohnräume der Mönche sich erhoben. Das Riesenportal der Südseite (Abb. 5), das 32 m hoch und 12 m breit, ein ganzes Joch der Kirche umfasst, hat

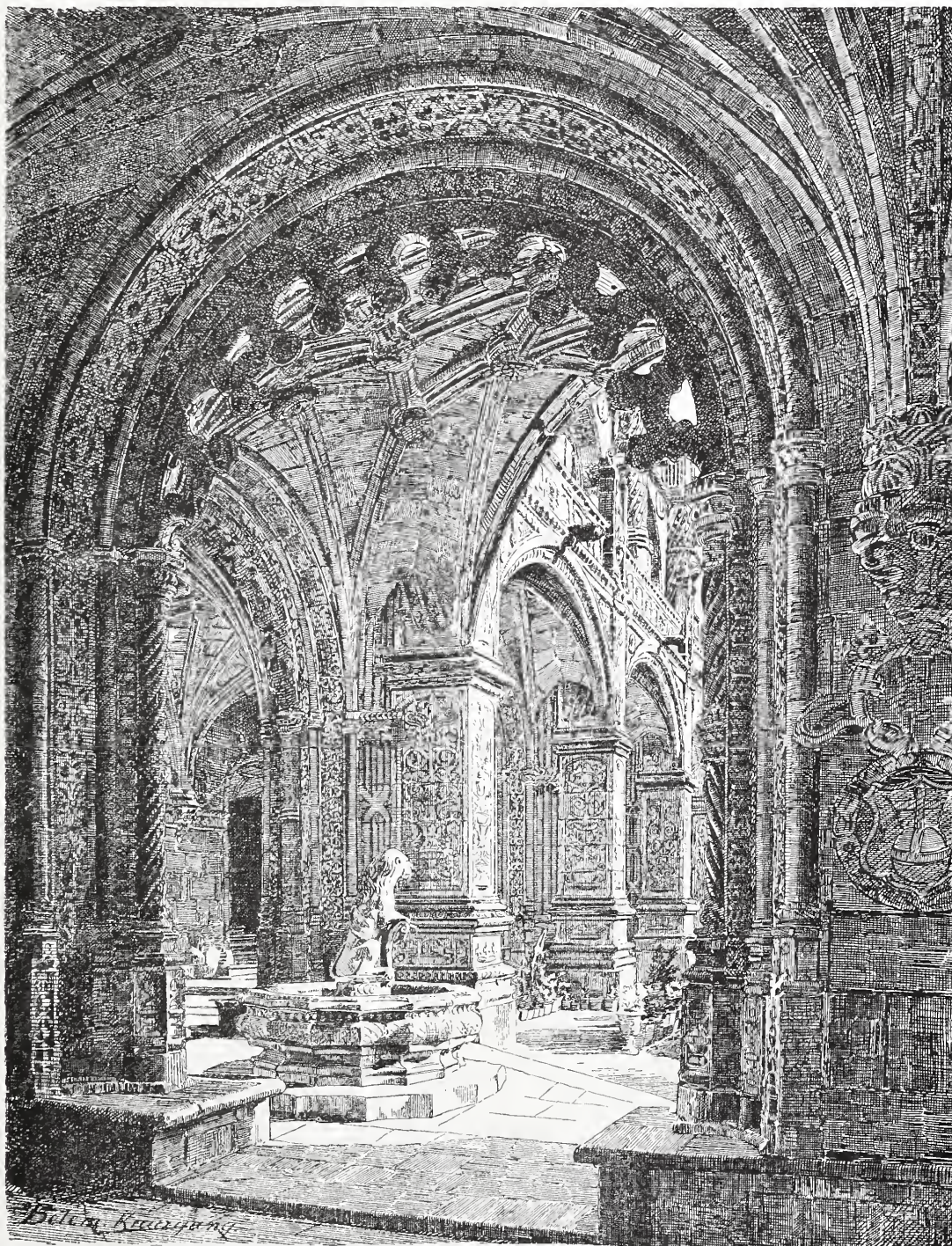


Abb. 6. Ecke des Kreuzganges des Klosters dos Jeronimos zu Belem.

legte Kreuzgang, umgeben von Kapitelsaal, Sakristei und Refektorium, im Westen aber, 185 m lang, der ungeheure Bau der Dormitorien, im Erdgeschoss eine offene Halle, über welcher seinerzeit die Zellen,

nirgends seines Gleichen. Der Kreuzgang (Abb. 6) ist in der Majestät seiner Verhältnisse, im Reichtum seiner Zieraten und in der unvergleichlichen Wirkung seiner Doppelhallen der herrlichste derartige Bau der

ganzen Welt. Seine Architektur rührt von *João de Castilho* her, wie die des Portals, an welchem übrigens auch Meister *Nicolas* der Franzose seinen Anteil hat, der Führer der französischen Künstlerkolonie von Coimbra, deren Bestrebungen gegen das Ende der Regierung Emmanuels ein Abstreifen sowohl der mittelalterlichen als auch der indischen Anklänge zur Folge hatten. Im 17. Jahrhundert sehen wir in Portugal die ganzen Wände und Decken der Kirchen mit reich skulptirtem und vergoldetem Holze bekleidet. Die Wirkungen, welche man mit dieser Vertäfelung erzielte, überbieten, wie die ältere Kirche S. Francisco in Porto beweist, alles Ähnliche an be rauschender Pracht. Die mit dem üppigsten figürlichen und ornamentalen Schmucke ausgestatteten Prunkschränke der Sakristeien, vor allem aber das Stuhlwerk der Chöre bilden die Vorstufe zu dieser Renaissance-Dekoration. Die Chorstühle von Belem, 1560 entstanden, sind das erste Beispiel dieser Holzbildhauerei auf portugiesischem Boden. Der Meister derselben ist höchst wahrscheinlich *Diogo da Carta* oder *Carça*, der das ebenso bedeutende Chorgestühl in der Kathedrale von Evora, und die einst sehr gerühmten, jetzt verschwundenen Chorstühle von Nossa Senhora do Carmo zu Lissabon geschaffen. Vlämische Meister haben diese Art der Holzskulptur in Portugal eingebürgert; ihre Weiterentwicklung geschah in derselben Zeit, wie die der portugiesischen Malerschule, welche, wie Justi nachgewiesen hat, in der goldig strahlenden Erscheinung ihrer Gemälde ein Abglanz der schönsten Zeit ihres Volkes, die Traditionen der van Eycks in echt nationalem Sinne bis tief ins 16. Jahrhundert hinein fortsetzt, während der Manierismus der Italiener schon die ganze übrige Welt überflutet. Auch die Kirche des Christusklosters zu Setubal, das älteste datirte Werk des neuen Stiles (von 1490 an), ist von *Boutaea* erbaut, der, wie wir eben gesehen haben, zu Belem der erste Architekt des Klosters und seiner Marienkirche gewesen ist. Beide Gotteshäuser sind, was im Lande, ja vielleicht auf der ganzen iberischen Halbinsel in jener Zeit sich nicht wieder findet, dreischiffige Hallenkirchen; allerdings erreicht die Kirche von Setubal die des Hieronymitenklosters am Tejonfer durchaus nicht an Ausdehnung und Kühnheit in der Konzeption. Wird bei jener der trotz gewisser konstruktiver Unbehüllichkeiten glückliche Effekt der guten Verhältnisse des Innenraumes durch die zwölf grossen Gemälde von der Hand eines geschickten Meisters aus der Frühzeit Johanns III., sowie durch deren dem 17. Jahrhunderte entstammende, reich

geschnitzte und vergoldete Rahmen noch wesentlich gehoben: so wirkt in der Marienkirche von Belem das weiträumige Innere mit seinem einzig dastehenden Ensemble von Architektur und Dekoration, mit seinen Netzgewölben und verschwenderisch verzierten Pfeilern geradezu überwältigend. Es ist das würdigste Pantheon für die Asche eines Vasco da Gama und Luis de Camoens, für Emmanuel den Grossen, Johann III., Kardinal Heinrich und Dom Sebastian; es ist, wie die ganze Klosteranlage, die monumentale Verkörperung jenes Strebens nach dem Märchenhaften, nach ungemessenen Weiten, welches dem hochgegabten Hause von Aviz eigentümlich gewesen, es auf den Gipfelpunkt seines Glückes und schliesslich, dem Laufe der Dinge entsprechend, ins Verderben geführt.

Mit dem Tode Emmanuels des Grossen neigt sich der Glückstern Portugals dem Untergange zu. Die ungeheuren, aus den Kolonien hereinflutenden Goldmassen, der Abfluss des besten Menschenmaterials nach den entlegensten Himmelsstrichen, beide im Verein verschieben die natürliche wirtschaftliche Lage des Reiches; die Unterdrückung der gewerblfaisigen Mauren, der handelseifrigen Juden verödet das Land; unerwartete schreckliche Dürre, Pest und Hungersnot brechen über die bisher gesegneten Fluren herein und mit gieriger Hand greifen das eifersüchtige Spanien, das zu kurz gekommene Frankreich, das emporblühende Holland und England nach den reichen Gebieten, welche die Portugiesen mit der gewaltigsten Anspannung der Volkskraft sich erworben hatten. Diesen entstehen durch die unheilvolle Verblendung Johanns III. im Lande selbst furchtbare innere Feinde, die Inquisition und die Jesuiten. Am Schlachtfelde von Alcacer el Quivir (1578) zieht ihr allzugelehriger Schüler *Dom Sebastian* das traurige Facit ihres verhängnisvollen Unterrichtes und besiegelt mit der Niederlage seines Heeres und seinem Untergange das Ende der portugiesischen Macht und Herrlichkeit. Nur wenige der unter Johann III. entstandenen Bauten sind auf königliche Initiative zurückzuführen. In der Thätigkeit des aus Oberitalien, vielleicht aus Verona herübergekommenen *Filippo Terzi* (Tercio, Terzio — am Hofe des Erzherzogs Ferdinand ist um 1550 ebenfalls ein Terzio, Bergamaske von Geburt als Maler und Kupferstecher thätig —), durch welche in dieser Epoche die portugiesische Baukunst einen neuen Aufschwung erhält, manifestirt sich bereits die Macht der Jesuiten im Lande.

Der Bau von São Roque (1570) bot dem

letzteren die Veranlassung, ihn zu berufen. König Sebastian (1557—76) ernannte ihn zum Architekten der königlichen Paläste und würdigte ihn seiner grössten Gunst, Cardinal Heinrich löste ihn nach der Schlacht bei Alcacer, in der er im Gefolge des Königs gefangen worden war, wieder aus und bestätigte ihn aufs neue als *Architecto dos Paços Reaes*. Der allgemeine Charakter seiner Bauten lässt ihn als einen Schüler *Sanmichelis* und die Kirche

rippen in mannigfache Kassetten und Felder geteilt, überspannen das Innere, das durch die vorhin geschilderten Dekorationsweisen, sowie durch eine Art von Marmor-Mosaik — die besten Beispiele dafür die Kapelle in dem schon mehrfach erwähnten São Roque und in São Antão — einen kostbaren Schmuck erhält. *Balthasar* und *Affonso Alvarez*, sowie *João Nunes Tinouco* sind die bedeutendsten unter den Schülern Filippo Terzi's. Von den Lissaboner

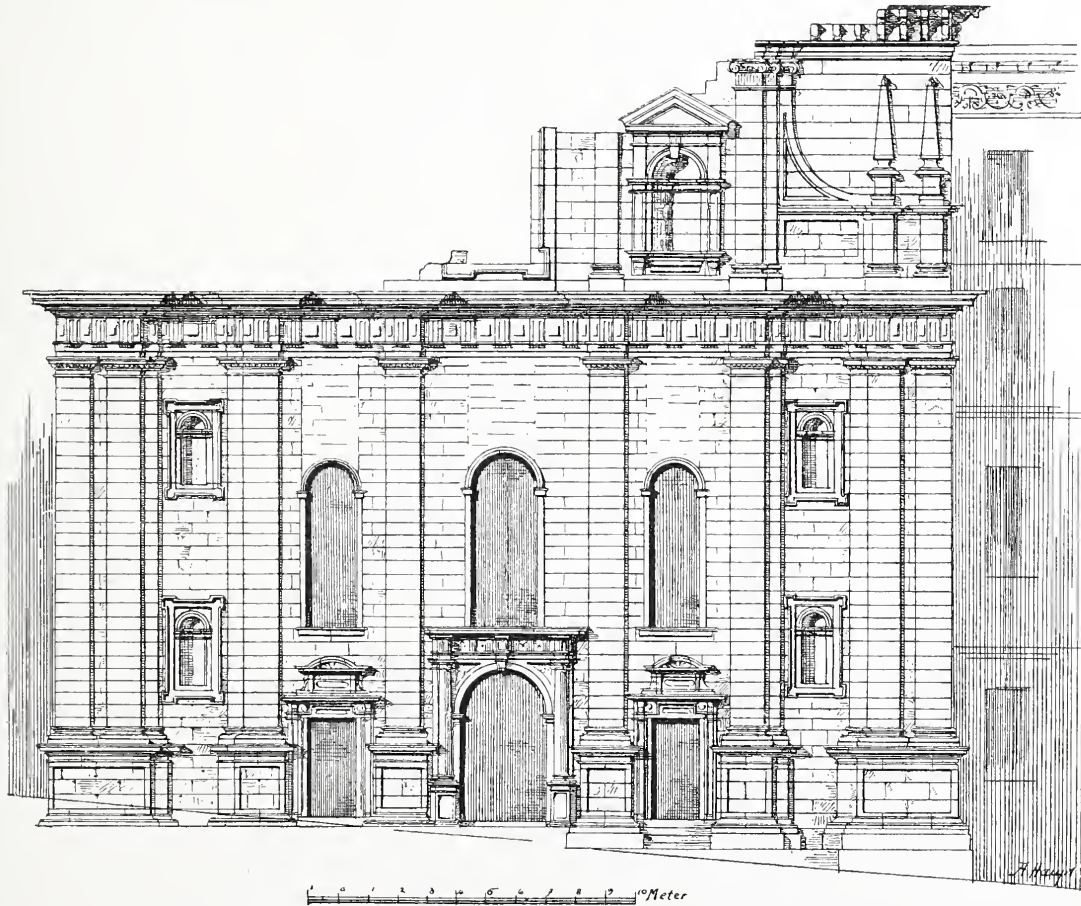


Abb. 7. Fassade der Kirche São Antão im Hospital von S. José zu Lissabon.

S. Giorgio in Braida in Verona etwa als das Muster jener eingangs erwähnten, durch das Erdbeben ganz oder teilweise zerstörten Bauten von Lissabon erkennen. Sie sind sämtlich, wie gesagt, von grossartigstem Charakter und an echt monumentaler Wirkung und Formenadel den gleichzeitigen spanischen Bauten durchweg überlegen. Dorische Pilasterordnungen beherrschen das Äussere und das einschiffige, beiderseits mit Kapellenreihen und gelegentlich mit Emporen darüber eingefasste Innere. Eine Kuppel, mit oder ohne einen niedrigen Tambour, markirt die Vierung; gewaltige Tonnengewölbe, — nur São Roque ist flachgedeckt — durch Stein-

Bauwerken des Meisters und seiner Schule steht noch São Roque; São Antão (Abb. 7) im Hospital zu S. José und S. Maria do Desterro liegen seit dem Erdbeben in Trümmern. Noch aber zeigt die Kirche von São Vicente da Fora, von der damals nur die Kuppel eingestürzt ist, was jene Gotteshäuser einst gewesen sind. Der Eindruck ihres Innern, der imposanten Pilasterordnung und aus schwarzem und weissem Marmor hergestellten Kassettenzone gehört zu den vornehmsten auf portugiesischer Erde, ja vielleicht in ganz Europa.

Filippo Terzi blieb auch, nachdem die Krone Spaniens das Land sich unterworfen hatte, Hof-

architekt. Leider haben sein Hauptwerk im Palastbau, den für Philipp II. erbauten Torreão do Paço da Ribeira an jenem Schreckenstage von 1755 die Fluten des stürmenden Tejo hinweggespült. Mit dem Schlusse der spanischen Herrschaft schliesst die Geschichte der portugiesischen Renaissance. Die Blütezeit der Schule Terzi's war nur von kurzer Dauer, der Niedergang rasch, das Ende der Jesuitenstil.

Auch die Denkmäler Portugals hat die Restaurirwut unserer Zeit nicht verschont. Das eingangs erwähnte Kloster Madre de Deus erscheint, was bei einer Irrenanstalt übrigens leider unvermeidlich ist, „in seinen Formen nicht mehr zuverlässig“; der Torre São Vicente (Abb. S) hat durch starke Erneuerungen in den Einzelheiten der Halle und des Balkons mehr als billig an Originalität eingebüsst; in Belem wird seit etwa dreissig Jahren tapfer „wiederhergestellt“, oder, besser gesagt, umgebaut, mit bedeutenden Mitteln, aber so geringer Um- und Vorsicht, dass der schon nahezu vollendete Mittelbau der Dormitorien wieder einstürzte.

Was uns Herr Albrecht Haupt in seinem Werke, dessen Fortsetzung wir in Bände erhoffen, von Illustrationen der portugiesischen Denkmäler im allgemeinen und dieser insbesondere bietet, ist stellenweise sehr gelungen; in manchen Fällen aber muss man es lebhaft bedauern, dass er die saloppe skizzenhafte Manier gewisser deutscher Illustrationsfabriken sich zum Muster nahm, die unbekümmert um die Richtigkeit des Details, das doch auch nicht ganz bedeutungslos ist, bloss einen gewissen Totaleindruck wiedergeben will und nur jemandem, der den Gegenstand entweder durch Autopsie oder aus wohlgelungenen photographischen Aufnahmen schon kennt, als mnemotechnisches Hilfsmittel etwas nützen kann. Im übrigen hat uns sein Werk in mehr als einer Beziehung sehr angenehm enttäuscht. Durch die Erfahrung belehrt und durch gewisse Worte in der Vorrede mit einem unbehaglichen Vorgeschmack erfüllt, befürchteten wir ein rein äusserlich bezwungenes Material und infolgedessen eine schwerfällige Darstellung. Wir fanden einen innerlich wohl verarbeiteten Stoff, eine gerundete Schreibweise, jederzeit ein passendes, mitunter ein ausserordentlich treffendes, stellenweise, wo der Verfasser Selbstgesehenes und Selbsterlebtes wiedergibt, auch wohl ein begeistertes Wort. Wir besorgten beim ersten Anblick, es wieder mit einem jener Bücher zu thun zu haben, die irgend wer, gleichgültig ob Fachmann

oder nicht, in möglichst beschleunigtem Tempo, im Auftrage irgend eines spekulativen Buchhändlers „gemacht“ hat, der in ihm für sein von der Zeitströmung begünstigtes Unternehmen den richtigen Mann gefunden zu haben glaubte; wir fanden eine gründliche kunstgeschichtliche Studie. Wir vermuteten wieder einem Kranz von Künstlerbiographien, mittelst etwelcher männiglich bekannter Lexika rasch aneinandergereiht, und selbstverständlich auch der unvermeidlichen, mit Zuhilfenahme diverser „Schlossers“ zusammengestoppelten „historischen Einleitung“ zu begegnen, in der regelmässig jede Zeile den totalen Mangel des historischen Sinnes verrät; wir fanden statt des präntiösen Unverstandes echt wissenschaftlichen Sinn, an Stelle des Kompilators einen Historiker. Worin er die wirklichen Triebkräfte erblickt und in streng methodischem Gange aufsuchen will, denen die Renaissance in Portugal ihr Emporblühen verdankt, dies zeigt uns sein schlichter aber richtiger Satz: „Die Entwicklung der portugiesischen Architektur ist nur an der Hand der Geschichte verständlich“ (pag. 31) klar und deutlich genug. Des Biographischen ist in seiner Arbeit die Fülle vorhanden, aber es bleibt an untergeordneter Stelle, drängt sich nirgends vor. Und so ist es recht und entspricht es dem wirklichen Laufe der Dinge, in welchem auch nicht das spontane, lediglich durch seinen Willensakt erfolgte Auftreten irgend eines, selbstverständlich jederzeit „gewaltigen“ Künstlergenius einen Umschwung auf dem Kunstgebiete herbeiführt, sondern eine ganze Reihe von politischen, religiösen, sozialen und litterarischen Faktoren in einer bestimmten Wechselwirkung thätig sein muss, um das Sichgeltendmachen gerade dieses bestimmten Ganz-, Halb- oder Viertelgenies zu ermöglichen.

Für die hohe Geltung Portugals unter den Staaten Europa's im 15. Jahrhundert zeugen aufs schlagendste die Verschwägerungen seines Fürstenhauses mit Burgund und Habsburg, den mächtigsten Herrschergeschlechtern jener Zeit. Nicht lange mehr, und der erlauchte Sprosse von Österreich, Burgund, Spanien und Portugal wird die Länder dieser Kronen zu einen Riesenreiche vereinigen, das sich ebenso rasch wieder in seine natürlichen Bestandteile zerbröckeln, wie der spanische Habsburgerzweig, der Repräsentant so vieler in den Gräften aller Länder in Staub zerfallender Herrlichkeiten, dem Geblüte nach die wirkliche Verschmelzung aller seinem Scepter unterthänigen, mit einander unverträglichen Elemente, dem jähen Verfall entgegengehen wird. Als in

Deutschland ein Dürer seine grosse Passion entwirft, ein Burgkmair seine Laufbahn betritt, ein Peter Vischer Meister wird, da war daselbst der Bau des Kölner Domes soeben ins Stocken geraten, Schongauer gestorben, während ein Schüchlin und ein Zeitblom, ein Holbein der ältere und ein Wohl-gemuth der frommen Einfalt des Spiessbürgertums

soeben zum Abschlusse gebracht und werden in Portugal die Fundamente von Belem in den Boden eingesenkt. Maximilian I. war seinem Blute nach ebenso gut ein Portugiese wie ein Deutscher. Kein Wunder, wenn es in den Holzschnittfolgen, welche jene beiden grossen Meister für ihn entwerfen werden, an portugiesischen Reminiscenzen nicht fehlen wird.

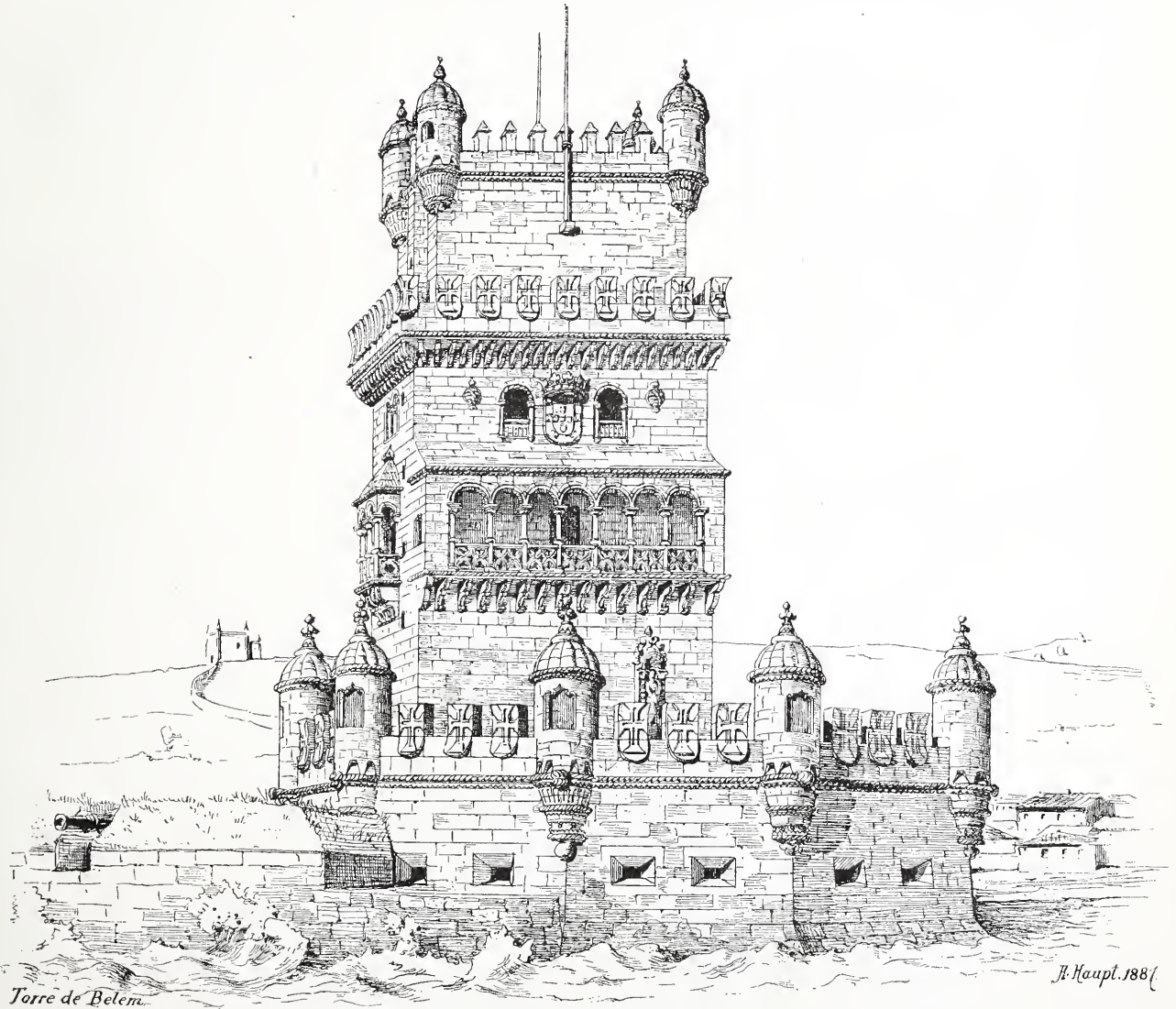


Abb. 8. Torre São Vicente zu Belem.

den angemessenen Ausdruck verliehen. In derselben Zeit erblüht in Italien die Wunderblume der Hochrenaissance, in Flandern die Bauperiode der grossen Rathäuser und nach den van Eycks, Rogier v. d. Weyden und Memling die Epoche des Quintin Matsys, befindet sich Frankreich nach dem Abschlusse der Gothik knapp vor dem glänzenden Alter des Königs Franz, hat Spanien, unmittelbar vor dem Ansetzen des plateresken Stiles, die üppig dekorierten Thürme und Kuppeln seiner Kathedralen

Da werden im Triumphzuge Burgkmairs einherziehen die „Kalekutisch Leut“, die „wild Menschen“, die, nach dem Weisskunig, „ihre Wohnung haben in einem eck und Winkel der Welt“, in jenen „vernen Inseln des Mers, die dem König von Portugal unterthan sind“, und auch der Olifant wird in demselben zu sehen sein, der, nach der gleichen Quelle, bei den Vermählungsfeierlichkeiten Eleonorens in Lissabon die Blicke der schaulustigen Menge auf sich gezogen hat. An den Abschlusstellen aber auf

Dürers Ehrenpforte wird die Kette jenes Ordens prangen, den der „König von Fewreyssen“ — wir meinen Philipp den Guten — an dem Tage stiftete, da er sich mit der portugiesischen Königstochter vermählte. Wie wir oben gesehen haben, schoss von der üppigen Kunstblüte ein befruchtender Strahl auch nach Spanien herüber. Und selbst als mit der Weltmonarchie der Habsburger durch die Schüler Loyola's ein neues Element in das europäische Geistesleben eingetreten war, als dessen künstlerischer Ausdruck die Architektur eines Vignola nicht minder als die eines Borromini, die Malerei der Eklektiker ebenso

gut wie die eines Caravaggio, Rubens und Murillo zu betrachten ist, selbst da wahrte, wie es sich gezeigt hat, Portugal eine geraume Zeit hindurch in seinen Kunstschöpfungen den seiner Eigenart und seinen Traditionen entsprechenden Charakter. Wie wir aus dem Werke von Albrecht Haupt (S. 34 ff.) ersehen, gelangte in der Dürerschen Zeit so manche folgenreiche Anregung von Deutschland nach den Ufern des Tejo hinüber. Die Kunstgeschichte wird sich die Frage vorzulegen haben, wie viel von dem charakterischen Gepräge der deutschen Renaissance etwa auf die Einflüsse der Kunst Lusitaniens zurückzuführen ist.

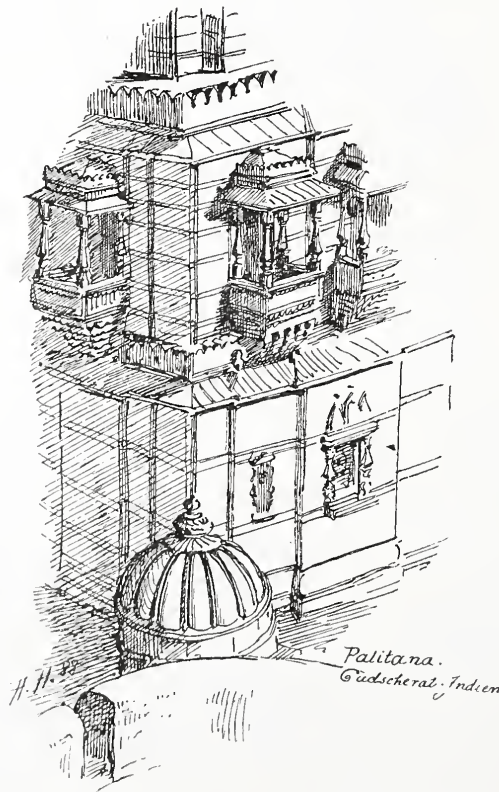


Abb. 9. Von einem indischen Tempel.
(Zum Vergleiche mit dem Torre São Vicente zu Belem.)



PIETRO ARETINO.

VON ALB. SCHULTHEISS IN MÜNCHEN.

II.



ARETINO war im allgemeinen redlich bemüht, das Lob derer, die ihn reich beschenkten, in den vollsten und höchsten Tönen zu singen. Beispiele für solchen Ausdruck der Dankbarkeit finden sich massenhaft in seinen Briefen, seinen Hymnen und Dedikationen. Auch verstand er es, die Namen der Freunde und hohen Gönner äusserst geschickt in einzelne Scenen seiner Lustspiele einzuflechten. So in der *Cortigiana* (III. Akt, 7. Scene) und im *Marescalco* (V. Akt, 3. Scene), wo der Pedante in geschraubter Rede den Tizian mehr als Herru denn als Nacheiferer der Natur, den Sebastiano als den göttlichsten und den Sansovino als einen halben Michel Angelo bezeichnet. Aber Michel Angelo, den der Dichter vordem überschwenglich feierte, sollte es bitter büssen, dass er den Annäherungen des Zudringlichen gegenüber sich so kühl ablehnend verhalten hatte. Denn es kann nicht geleugnet werden, dass es dem frechen Spötter gelungen ist, dem grossen Namen des Meisters einen Makel anzuheften, der bis an seine letzten Lebensjahre an ihm haften geblieben. Die zwischen den beiden gewechselten Briefe sind aufgenommen in Dolce's Buch *Lettere di diversi Eccel. Uomini*, Vinegia 1554; später in Gaye's: *Carteggio inedito d'artisti*, auch H. Grimm in seinem bekannten Werk über Michel Angelo erwähnt des Streites in eingehender Weise.

Aretino hatte sich an den Meister gewendet mit der Bitte, ihm die Abbildungen der Grabmäler der Herzöge Giuliano und Lorenzo zu schicken, was denn Vasari auch besorgt. Über die Gabe und den Geber äussert sich der Beschenkte höchst anerkennend: „Schon in diesem Anfange zeigt er sich

in der ganzen Fülle seiner Erhabenheit und man empfindet, dass solche Gaben vom Himmel nur selten sterblichen Menschen zu teil werden. Von der formenden Hand dieses grossen Mannes geht der Lebenshauch der Kunst aus; denn was er bildet spricht, bewegt sich und atmet. Nicht ich allein bin stolz auf den Besitz dieses Werkes, das Ihr mir mit Erlaubnis Eures Herrn gesendet habt, sondern ganz Venedig rühmt sich seiner.“

Aretino hat es weislich vermieden, in dem Streite, was höher zu stellen, ob Farbe ob Zeichnung, eine bestimmte Stellung einzunehmen. Der warme Freund Tizian's, des grössten Koloristen seines Zeitalters, wendet sich persönlich an Michel Angelo. Er preist dessen Fähigkeit, durch den Umriss allein so Ungeheures auszudrücken, mit den überschwenglichsten Worten und fährt dann fort: — „und somit ich, der ich durch Lob und Tadel so viel vermag, dass fast alles, was an Anerkennung sowohl als an Geringschätzung anderen zu teil geworden ist, durch meine Hand verliehen wurde, ich, dennoch sehr wenig und sozusagen nichts, begrüsse Euch. Euch gegenüber bleibt mir nichts als Ehrfurcht. Phidias, Apelles und Vitruvius stehen im Schatten neben Euch.“ — Dann spricht Aretino davon, wie er sich selber die Komposition des „Jüngsten Gerichtes“, an welchem der Meister damals arbeitete, denke und drückt zum Schlusse die Versicherung aus, dass er zwar einen Schwur gethan, nie wieder nach Rom zu kommen, Michel Angelo's Werk aber werde ihn sich selbst treulos machen. Übrigens möge er sich von seiner brennenden Sehnsucht überzeugt halten, der Welt sein Lob zu verkünden.“ — Nun fühlte Michel Angelo sich freilich von solcher Anmassung höchst unangenehm berührt, doch durfte er, weil Aretino

in der That mächtig war, seinen Gefühlen der Verachtung nicht direkt Ausdruck geben und antwortete deshalb mit feinem Spott: „Euer Brief hat mich zu gleicher Zeit mit Betrübniß und mit Freude erfüllt. Erfreut hat er mich, weil er von Euch kommt, der Ihr einzig in Eurer Art seid, betrübt, weil bereits ein so grosser Teil meines Gemäldes fertig ist, dass ich Eure Gedanken nicht mehr dabei benutzen kann. Denn hättet Ihr das jüngste Gericht in Person mit angesehen, Ihr würdet es nicht besser haben beschreiben können, als es in Euren Briefen geschehen ist. Was Euer Anerbieten betrifft, über mich zu schreiben, so macht es mir nicht nur Vergnügen, sondern, da Kaiser und Könige es für die höchste Gnade erachten, wenn Eure Feder sie nennt, bitte ich darum. Sollte Euch in Bezug darauf irgend etwas, was in meinem Besitze ist, erwünscht und angenehm sein, so biete ich es Euch an mit der grössten Bereitwilligkeit. Und was nun zum Schluss Euren Vorsatz anbelangt, nicht wieder nach Rom kommen zu wollen, so werdet demselben ja nicht etwa deshalb untren, weil Ihr meine Malerei sehen wolltet. Das wäre wirklich zu viel. Ich empfehle mich Euch.“

Aretino antwortet darauf am 20. Januar 1538. Er nimmt den Meister beim Wort und bittet ganz bescheiden um ein Stück Handzeichnung, „wie er es ins Feuer zu werfen pflege.“

Nun ruht der Briefwechsel volle sechs Jahre, Michel Angelo hat nicht mehr geantwortet und Aretino ist es, der sich wiederum an den Meister wendet. Er schreibt, dass der Kaiser, gelegentlich einer Zusammenkunft in Peschiera 1543, ihm ganz erstaunliche Ehren erwiesen habe. Cellini habe ihm geschrieben, dass Michel Angelo seine Grösse wohl aufgenommen. Dies sei ihm mehr wert als alles, denn er verehere ihn. Er habe geweint, als er sein „Jüngstes Gericht“ gesehen und danke Gott, zu seiner Zeit geboren zu sein. Tizian verehere ihn und halte glühende Reden zum Lobe seiner übermenschlichen Kunst.

Wiederum schweigt Michel Angelo und schickt erst, als Cellini des Aretiners Mahnung an das Versprochene überbringt, eine Gabe, die wohl mehr eine Verhöhnung als eine Ehrung bedeutete. Der Beschenkte verbarg seine Enttäuschung nicht; erst bat er unter wiederholten Lobeserhebungen und Schmeicheleien um Einlösung des ihm gegebenen Versprechens, dann verlangte er kategorisch zu wissen, ob er etwas erhalte oder nicht, er bestehe auf einer Erklärung oder seine Liebe werde sich in Hass verwandeln.

Als der Meister solchen Zudringlichkeiten das Schweigen der Verachtung entgegengesetzte, schrieb im November 1545 Aretino an ihn jenen berühmten Brief, der von jeher als eine Musterleistung ausgesuchter Infamie bezeichnet worden ist. Er hatte eingehende Kenntnis von dem „Jüngsten Gericht“ nehmen können durch die Zeichnungen des Kupferstechers Eneo Vico, der die grandios geniale Schöpfung wiedergeben konnte ohne die späteren Zuthaten, mit denen bekanntlich auf Befehl Pauls IV. der „Hosenmacher“ Daniele da Volterra einzelne Gruppen versehen musste.

Des Aretiners Schreiben an Michel Angelo hat folgenden Wortlaut:

„Mein Herr! Nachdem ich nun die ganze Komposition Eures Jüngsten Gerichtes gesehen habe, erkenne ich darin, was die Schönheit der Komposition anbelangt, die berühmte Grazie Raffaels wieder; als ein Christ aber, der die heilige Taufe empfing, schäme ich mich der zügellosen Freiheit, mit der Euer Geist die Darstellung dessen gewagt hat, was das Endziel all unserer gläubigen Gefühle bildet.“

„Dieser Michel Angelo also, so gewaltig durch seinen Ruhm, dieser Michel Angelo, so berühmt durch seinen Geist, dieser Michel Angelo, den wir alle bewundern, hat den Leuten zeigen wollen, dass ihm in ebenso hohem Grade Frömmigkeit und Religion abgehen, als er in seiner Kunst vollendet dasteht. Ist es möglich, dass Ihr, der Ihr Euch Eurer Göttlichkeit wegen zum Verkehr mit gewöhnlichen Menschen gar nicht herablasst, dergleichen in den höchsten Tempel Gottes hineingebracht habt? — — Ihr, der Ihr ein Christ seid, ordnet den Glauben so sehr der Kunst unter, dass Ihr bei den Märtyrern und heiligen Jungfrauen die Verletzung der Schamhaftigkeit zu einem Schauspiel arrangirt habt, das man in übelberichtigten Häusern selbst nur mit abgewandten Blicken zu betrachten wagte. In ein üppiges Badezimmer, nicht in den Chor der höchsten Kapelle dürfte dergleichen gemalt werden. Wahrhaftig, besser wäre es gewesen, Ihr gehörtet zu den Ungläubigen, als in dieser Weise zu den Gläubigen gehörig den Glauben der anderen anzutasten. Aber so weit wird der Himmel nicht gehen, dass er die ausserordentliche Kühnheit Eures Wunderwerkes unbestraft liesse. Es wird, um so wunderbarer es dasteht, um so sicherer das Grab Eures Ruhmes sein.“

Dann kommt der Aretiner auf sich selber zu sprechen.

„Gut wäre es allerdings gewesen, wenn Ihr mit aller Sorgfalt Euer Versprechen erfüllt hättet, wäre



Frösche

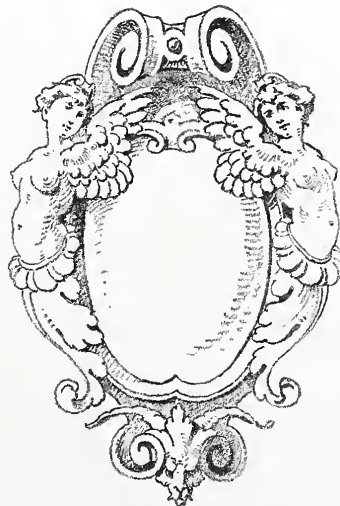
es auch nur um den bösen Zungen Schweigen zu gebieten, die da behaupten, nur ein Gherardo oder Tommaso wüssten Gefälligkeiten aus Euch herauszulocken. Aber freilich, wenn die Haufen Gold, die Euch Papst Giulio hinterlassen hat, damit seine irdischen Überreste in einem von Euch gearbeiteten Sarkophag ruhten, wenn so viel Gold Euch nicht zum Innhalten Eurer Verpflichtungen vermögen konnte, worauf sollte da ein Mann wie ich sich Rechnung machen? Freilich nicht Euer Geiz und Eure Undankbarkeit, o grosser Meister, sind daran schuld, dass Giulio's Gebeine in einem einfachen Sarge schlafen, sondern Giulio's Verdienste selber: Gott wollte, dass ein solcher Papst nur durch sich sei, was er ist, und nicht durch ein grossmächtiges Bauwerk erst, das Ihr aufführtet, etwas zu werden schien. Trotzdem aber habt Ihr nicht gethan, was Ihr solltet, und das nennt man stehen.“

„Hättet Ihr Euch bei der Komposition Eures Gemäldes an das halten wollen, was in meinem Briefe, den die ganze Welt kennt, an wissenschaftlicher Unterweisung über Himmel, Erde und Paradies enthalten ist, dann, ich wage es zu sagen, würde die Natur sich jetzt nicht schämen müssen, so grosses Talent in Euch gelegt zu haben, dass Ihr selber wie ein Götzenbild des Künstlertums da-

steht. Im Gegenteil, es würde die Vorsehung Euer Werk beschützen, so lange die Welt steht. Euer Diener Aretino.“

„P. S. Nun, da meine Wut gegen die Grausamkeit, mit der Ihr meine ehrerbietige Unterwerfung erwidert habt, ein wenig verraucht ist und da ich Euch, wie mir scheint, den Beweis geliefert habe, dass, wenn Ihr di vino seid, ich auch nicht d'acqua bin, zerreisst dieses Schreiben, wie ich es gethan und kommt zur Erkenntnis, dass ich allerdings darnach sei, um von Königen und Kaisern Antwort auf meine Briefe zu erhalten.“

Aretino, der es immer verstanden, seinen Schriften die grösste Verbreitung zu geben, sorgte auch dafür, dass diese Epistel als Flugblatt in allen Kreisen Eingang fand, wohin der Name des grossen Meisters jemals gedrungen. Die Thatsache, dass solche Angriffe Michel Angelo schwer geschädigt, lässt sich durchaus nicht bestreiten; der ganze Fall zeigt aufs deutlichste, welch eminenten Einfluss auf alle Kreise der damaligen Gesellschaft ein Mann auszuüben wusste, der im Grunde genommen nichts weiter war als ein Schriftsteller, aber der erste im Zeitalter Gutenbergs, welcher die ungeheure Macht der Publizität für seine rein persönlichen und egoistischen Zwecke sich nutzbar zu machen wusste.





KLEINE MITTEILUNGEN.

* Die *Radirung nach Passini*, welche diesem Hefte beiliegt, reproduziert nahezu in Originalgrösse ein anmutiges kleines Aquarell des berühmten Meisters, welches sich in der Sammlung *J. Lobmeyrs* in Wien befindet und uns von diesem zur Nachbildung freundlichst überlassen wurde. Wir sehen uns nach Venedig versetzt, an den Rand eines frühmittelalterlichen Ziehbrunnens, aus dem ein Mädchen, frisch und blond, wie der junge Tag, eben Wasser schöpft. Ein kupfernes Gefäss steht gefüllt links am Boden, mit dem andern macht sich das Mädchen zu schaffen, um es herabzulassen. Bewegung und Ausdruck der Gestalt sind ebenso lebensvoll und wahr wie der Ton des kleinen Bildes, dessen schlichte Haltung nur durch das gestreifte rote Brusttuch und die Schürze der Dirne eine lebhaftere Farbe bekommt. Das von links einfallende Licht schmiegt sich warm und wohligh an den weissen Nacken und die volle Wange der kleinen Rotblondine und streift neckisch ihr Näschen und ihre Lippe, während das von dem üppigen Stirnhaar beschattete Antlitz in reizendem Halbschatten liegt. Die zwei Tauben am Boden bringen uns einen Gruss vom Markusplatz. Rechts an den Brunnensoekel hat der Meister die Bezeichnung geschrieben: Ludw. Passini 1885. — Das Original ist 27 c hoch und 17 c breit.

x. *Röchlings* Gemälde „Die Erstürmung des Gaisbergschlösschens“, von *F. Krostewitz* radirt, war den Lesern dieses Blattes im September des letzten Jahrgangs versprochen (vgl. N. F., I, Sp. 304); wir lösen unsere Zusage durch Beifügung des Blattes hiermit ein, damit die Leser in der Lage sind, die Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung selbst zu prüfen. Der Urheber des Bildes zählt zu den begabtesten jüngeren Schilderern des modernen Kriegslebens und von seiner Kunst ist in dieser Zeitschrift schon mehrfach die Rede gewesen (vgl. XXIII, S. 48).

Carl Fröschls lebenswürdige Künstlerindividualität ist uns im vorigen Jahre durch *J. Krsnjari* ausführlich geschildert worden. Den anmutigen Proben seines sorgfältig geschulten Talents können wir heute eine neue anfügen; es ist ein Blatt aus dem soeben erschienenen Fröschl-Album, das in einer originellen Mappe sechzehn der lieblichsten Rötzelzeichnungen vereinigt, die durch Heliogravüre vervielfältigt wurden. Es sind vornehmlich Kinderscenen von zarter und feiner Ausführung, in denen oft auch ein lebenswürdiger Humor sich inssert. Das vorliegende Blatt führt den Titel „Es war einmal“ und ist eine Schilderung des unbekümmerten dolce far niente, die schwerlich eine reizvollere Verkörperung finden kann. Das Werk selbst kostet 20 Mark und darf als elegantes Prachtwerk für die kommende Weihnachtszeit unbedingt empfohlen werden.

G. K. C. *Lemcke's* „*Populäre Ästhetik*“. „Es ist jetzt gerade ein Vierteljahrhundert seit dem Tage verflissen, an welchem Karl Lemcke's „*Populäre Ästhetik*“ das Licht der Welt erblickte. Nachdem anfangs Oktober 1864 bei Seemann in Leipzig die erste und zweite Lieferung des Werkes erschienen war, folgte in den letzten Tagen des November, noch gerade früh genug für den Weihnachtstisch, der Schluss. Das Buch, das man ohne Übertreibung als eine Zierde der deutschen Litteratur in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnen kann, machte rasch seinen Weg. Schon im Winter 1866/67 musste der Verfasser an die Bearbeitung der zweiten Auflage gehen, und im November 1878 konnte er die Vorrede zu der fünften, jetzt vergriffenen Auflage niederschreiben. Lemcke, welcher im Jahre 1861 mit einer von echter Wärme der Empfindung zeugenden Gedichtsammlung hervorgetreten war, wagte im Frühling 1864 auf Grund umfassender Vorstudien den grossen Wurf, der ihm in so überraschender Weise gelungen ist. Seine Stärke ist die künstlerische, von poetischem Schwunge belebte Wiedergabe des mittelst scharfer Beobachtung und liebevoller Versenkung in das Objekt in Natur und Kunst Erkannten. Die eindringliche Sprache, der lebhafteste Stil reissen den Leser hin, der mit steigender Sicherheit an der Hand eines zuverlässigen Führers das weite Gebiet des Schönen durchstreift. Die Kapitel über das Schöne in der Natur, die Völker der Neuzeit und die sehr ausführlich behandelte Dichtkunst sind wahre Glanzpartien des Buches. Selbst da, wo Lemcke keine speziellen, insbesondere technischen Studien machen konnte — wir haben hier einige musische Künste im Auge — hat er, von sicherem Instincte und dem Scharfblick des Genies geleitet, wenigstens bei Beurteilung der allgemeinen Bezüge der betreffenden Künste das Richtige getroffen und allgemein gültige Prinzipien aufgestellt. Hoffen wir, dass der verehrte Verfasser, dessen geistsprühende Vorlesungen uns seinerzeit im schönen Heidelberg zu hören vergönnt war, sein Lebenswerk nicht vergessen und bald zur Bearbeitung der von allen Interessenten mit Sehnsucht erwarteten sechsten Auflage schreiten wird.“

Der am Schluss des vorstehenden, aus der „*Allgem. Zeitung*“ vom 21. Dezember 1889 entlehnten Aufsatzes ausgesprochene Wunsch ist inzwischen in Erfüllung gegangen und Lemcke's Werk in einer nicht nur verbesserten, sondern auch verschönerten Auflage zum sechsten Male im Seemannschen Verlage in Leipzig soeben erschienen.

* *Kunstverein in Hamburg*. Wie wir seiner Zeit des ausführlichen berichtet haben, beabsichtigte der Vorstand des Hamburger Kunstvereins, um das Interesse für die originalen Schöpfungen der modernen Radirkunst zu heben und nach seinen Kräften zu fördern, für das Jahr 1890

eine Originalradirung (Malerradirung) als Prämiensblatt an seine Mitglieder zu verteilen. Diese Initiative des Vorstands hat nun erfreulicherweise in den massgebenden Kreisen reges Interesse hervorgerufen. Mit dem am 1. Oktober d. J. abgelaufenen Einlieferungsstermine gingen eine Reihe von Originalradirungen dem Hamburger Kunstvereine zu, unter denen solche von B. Mannfeld in Berlin, „Goethes Gartenhaus in Weimar“ und „Mondscheinlandschaft“, sowie Landschaften von Heinrich Kohnert, Berlin, H. Petersen-Angeln, Düsseldorf, Wilhelm Feldmann, Berlin, Otto Singer, Düsseldorf, F. Krostewitz, Berlin, Otto Seltzer, München, hervorzuheben sind. Das Genre sowie die Allegorie sind vertreten durch Ludwig Kühn, Nürnberg, Georg Schaller, München und Fr. H. Laukota, Prag. Wie bekannt, erfolgt die Wahl des Vereinsblattes durch den Ausschuss des Kunstvereins; wir werden über den Ausfall der Wahl s. Z. berichten. Die Radirungen sind dem Publikum zur Besichtigung in den Ausstellungsräumen des Kunstvereins zugänglich gemacht. Auch über die Grenzen Hamburgs hinaus dürfte es von Interesse sein, zu sehen, dass die Originalradirung sich hier immer mehr Freunde und Anhänger erwirbt.

Das *Nationalmuseum in Florenz* ist einer vollständigen Umordnung unterzogen worden. Die Köln. Zeitg. berichtet darüber folgendes: „Unter den Sammlungen von Florenz ist das Museum die jüngste; erst als Florenz zur Hauptstadt erhoben wurde, kam man auf den Gedanken, die in den Schlössern, öffentlichen Gebäuden und Sammlungen zerstreuten Schätze an Bildwerken und kunstgewerblichen Gegenständen zu vereinigen. Der alte Palast des Stadtkommandanten, das Bargello, wurde bekanntlich dafür eingerichtet und in dem Stil wieder hergestellt, den er zur Zeit hatte, als Giotto die Kapelle darin malte; die Kunstwerke wurden aber in einer mehr zufälligen, wenig geschmackvollen und meist recht unvorteilhaften Weise aufgestellt. Späterer Zuwachs an verschiedenartigen Gegenständen hat diese ungünstige Wirkung noch verstärkt, und die Versumpfung aller Kunst- und Sammlungsverhältnisse in der Hauptstadt des ganzen Kunstlebens der nachklassischen Zeit zeigte sich auch in dem vollständig kritiklosen, unpraktischen kleinen Katalog, den man nach langen Jahren ausgab. So ist es fast ein Menschenalter geblieben, so war es noch im verflossenen Winter. Wer jetzt das Bargello wieder betritt, wird angenehm überrascht sein von der Umwandlung, die sich hier in kurzer Zeit vollzogen hat, als erstes Lebenszeichen des neuen Direktors, Dr. Umberto Rossi. Der grosse Saal im ersten Stock, der ursprünglich die Bildwerke Michel Angelo's und seiner Nachfolger beherbergte, ist jetzt — ein charakteristisches Zeichen der heutigen Kunsterscheinung — den Skulpturen Donatello's eingeräumt worden. Und zwar sind Originale und Abgüsse um das mächtige Reiterbild des Gattamelata angeordnet, welches hier im Abguss erst zu seiner vollen Wirkung kommt. Die Kolossalstatuen Michel Angelo's und seiner Nachfolger haben im Umfange des Hofes ihren Platz gefunden, wo sie genügend zur Geltung kommen werden, wenn erst die Wände einen richtigen Anstrich erhalten haben. In dem kleinen Oberlichtsaal ebener Erde neben dem Hofe, in dem die berühmten Sängertribünen von Donatello und Luca della Robbia standen, sind jetzt mit dem Bacchus und mehreren kleinen Marmorskulpturen Michel Angelo's die gleichzeitigen kleinern Marmorreliefs, namentlich die Überreste von Rovezzano's Monument des heiligen Gualberto untergebracht. Jene Reliefs der Sängertribünen des Domes mussten an die Opera del Duomo ab-

gegeben werden, die aus den reichen und mannigfaltigen Schätzen des Domes und des Baptisteriums, die nicht mehr für den Gottesdienst gebraucht werden, ein eigenes Museum zusammengestellt hat, welches im Winter eröffnet werden soll. Im Hauptgeschosse des Bargello sind neben dem Donatello'saal zwei kleinere Säle der Sammlung grosser und kleiner Bronzearbeiten belassen, doch sind dieselben vollständig nach ihrem künstlerischen Wert und ihrer geschichtlichen Folge ungeordnet worden; in der Mitte die grösseren Statuen, an den Wänden die Reliefs und Büsten sowie in Schränken die Statuetten und in den Fenster-nischen in Pultschränken die Plaketten. Erst in dieser neuen geschmackvollen Aufstellung bekommt man von dieser in ihrer Art einzigen Sammlung von Bronzen der Renaissancezeit, die durch einige unter den Antiken der Uffizien versteckte Bronzen vermehrt worden ist, einen richtigen Begriff. Die Uffizien besitzen übrigens, abgesehen von der noch immer verkannten Marmorgruppe des Bacchus mit Satyr von Michel Angelo, in der reichen Gemmensammlung, den Plaketten, Medaillen und den herrlichen Prachtgeräten aus edeln Steinen ein paar Abteilungen, welche sehr ungenügend aufgestellt sind und vielmehr in das Museo Nazionale gehören. Hoffentlich werden sie mit den verwandten Sachen im Palazzo Pitti und im Etruskischen Museum demnächst dahin übergeführt werden. In dem langen Saale vor der Kapelle, der bisher die Majoliken beherbergte, wird jetzt die Sammlung Carrand aufgestellt, welche vor kurzem von einem Franzosen „aus Hass gegen das republikanische Frankreich von heute“ der Stadt Florenz, die er in den letzten Jahren bewohnte, vermachte wurde. Das Bargello hat durch diese köstliche Sammlung, deren Wert mit zwei Millionen Lire wohl nicht zu hoch gegriffen ist, seine wesentlichsten Lücken ausgefüllt: die Kleinkunst und das Kunstgewerbe des Mittelalters und der Renaissance. Die Elfenbeinskulpturen, die kleinen Bronze-geräte, Majoliken, Stoffe u. s. w. sind jetzt zum Teil in ganz hervorragender Weise im Museo Nazionale vertreten. Im oberen Stock des Museums sind in zwei Sälen, wie bisher, die kleineren Marmorskulpturen aufgestellt, aus denen jetzt jedoch die Arbeiten des 16. Jahrhunderts ausgeschieden sind; die darin verbleibenden Florentiner Bildwerke des Quattrocento sind in neuer und geschmackvoller Weise aufgestellt. Dasselbe ist mit der grossen Sammlung von Robbia-Arbeiten in einem Nachbarsaale geschehen, die jetzt nach ihren Meistern gruppiert sind; an der Hauptwand Luca's eigenhändige Arbeiten mit der herrlichen, von San Pierino abgenommenen Lünette. In der Mitte des Saales sind passenderweise in mehreren Schränken die Majoliken aufgestellt, deren Vermehrung durch Arbeiten der Florentiner Fabriken sich Dr. Rossi zur Aufgabe gemacht hat. Die neue Aufstellung wird erst vollständig zur Geltung kommen, wenn die Wände der verschiedenen Räume, die jetzt eine dekorative Bemalung im mittelalterlichen Charakter des Gebäudes haben, einen für die darin aufgestellten Bildwerke vorteilhaften Anstrich bekommen, wofür jetzt gerade die Proben gemacht werden. Alle diese Arbeiten, die nach einigen Monaten schon dem Abschlusse nahe sind, hat Dr. Rossi vorgenommen, ohne auch nur einen Raum dem Publikum auf mehr als einige Tage zu schliessen; eine unerhörte Neuerung in Italien, wo für solche Zwecke sonst jahrelang die ganze Sammlung geschlossen zu werden pflegte. Ist doch seit etwa einem Jahrzehnt das Museum in Modena unzugänglich, weil ein Umbau der Räume vorgenommen werden soll, der heute noch nicht einmal angefangen zu sein scheint! Neben der

Umstellung hat Dr. Rossi zugleich eine Inventarisierung der ganzen Sammlung einschliesslich des Carrandschen Vermächnisses angefertigt und einen Katalog vorbereitet, dessen Erscheinen schon für das kommende Jahr in Aussicht genommen ist. Die Gewähr dafür, dass wir darin eine hervorragend wissenschaftliche Arbeit erhalten werden, bieten Rossi's bisherige Veröffentlichungen über italienische Medailleure und Bildhauer. Möge es der jungen Kraft, die seit ein paar Jahren zur Bearbeitung der Kunstangelegenheiten in das italienische Ministerium gezogen ist und deren Einfluss sich jetzt schon aller Orten in vorteilhaftester Weise geltend macht, möge es Professor A. Venturi gelingen, für die Leitung anderer grossen italienischen Staatssammlungen Männer wie Dr. Rossi zu gewinnen, der blutjung aus seiner Stellung als Militärarzt in Mantua direkt an die Spitze des Bargello berufen wurde. Der Rücktritt Fiorelli's von der Leitung der Kunstangelegenheiten im Ministerium, der jetzt bevorsteht, wird hoffentlich die Veranlassung geben, einen Mann für diesen wichtigen Posten ausfindig zu machen, der neben dem Verständnis für die antike Kunst auch für die heimische Kunst des Mittelalters und der Renaissance ein warmes Herz hat!

=tt. *Hirschhorn am Neckar*. Die malerisch am Begehangen südöstlich von der Burg gelegene Karmeliterklosterkirche, welche 1406 zu Ehren der Madonna geweiht wurde, soll restaurirt werden. Das Innere des gotischen Bauwerkes zeigt überall Spuren alter Wandmalereien, darunter namentlich eine neben der Kanzel befindliche Jagdscene, welche zwei Personen zu Ross und vor ihnen zwei Jäger in Begleitung von Hunden darstellt.

=tt. *Heidelberg*. Die Wandgemälde in dem neuen, von dem Architekten *Lender* ausgeführten Rathaussaale sind

zunehmend durch Professor *Lindenschmit*, München, fertig gestellt. Das Hauptbild zeigt „die Übergabe der Reformationsturkunde der Universität Heidelberg unter Pfalzgraf Otto Heinrich im Jahre 1558“. Bei den Figuren dieses Bildes wurden die in der städtischen Galerie vorhandenen Originalporträts von dem Künstler benutzt. In den Lünetten der vier Wände des Saales sind teils allegorische Figuren, teils Ansichten von Heidelberg zur Ausführung gebracht worden.

=tt. *Stuttgart*. König Karl hat beschlossen, dem 1793 verstorbenen Herzoge Karl Eugen von Württemberg, dem Erbauer des neuen Schlosses und Gründer der „hohen Karlschule“ ein öffentliches Denkmal hier zu errichten. Der Stuttgarter Bildhauer *Paul Müller*, Schöpfer der Eberhards-Marmorgruppe sowie des Herzog Christoph-Denkmales, ist nun auch beauftragt, Entwurf und Modell zu dem Monumente für Herzog Karl Eugen auszuarbeiten.

=tt. *Nürnberg*. Am 16. Oktober fand die feierliche Enthüllung des monumentalen Brunnens statt, dessen Grundsteinlegung am Tage des fünfzigjährigen Jubiläums der Eröffnung der ersten Eisenbahn Deutschlands von hier nach Fürth vorgenommen worden war. Der Brunnen trägt einen Genius und zeigt an zwei Seiten die lebensgrossen Figuren der Städte Nürnberg und Fürth, sowie Reliefs, welche den Verkehr vor und nach Eröffnung der Eisenbahnen zur Darstellung bringen. Entwurf und Modelle rühren von dem Bildhauer *Schwabe*, Professor an der Nürnberger Kunstgewerbeschule, her und den Erzguss besorgte die *Lenz'sche* Anstalt in Nürnberg.

Berichtigung. Im ersten Heft der Zeitschrift ist auf Seite 12, erste Spalte, Zeile 21 von unten zu lesen: *befremdende* statt *befreundete*.





C. Reehing sculp.

Fr. Kroschwitz rad.

ERSTÜRMUNG DES GAISBERG-SCHLÖSSCHENS.

Mit Genehmigung v. Fr. Hanfstängl, Kunstverlag, A. G.

Verlag v. E.A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F.A. Brockhaus in Leipzig.



R. REINICKE F.

PHOTOGRAVURE VON R. PAULUSSEN WIEN.

ZUM BALL

Verlag v. F. A. Schömann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



RENÉ REINICKE.

MIT ILLUSTRATIONEN.



AUS der Unzahl junger Talente gewöhnlichen Schlages, welche der Strom der naturalistischen Kunst unserer Tage flüchtig an die Oberfläche trägt, sehen wir von Zeit zu Zeit höher begabte Naturen auftauchen, welchen es durch die Eigenartigkeit ihrer Erscheinung sofort beim ersten Hervortreten gelingt, die Aufmerksamkeit der ernstesten Beobachter an sich zu fesseln. Sie pflegen sich nicht allzulange in der akademischen Laufbahn aufzuhalten; schnell erkennt ihr Genius, was ihm zu seinem Fluge dient; nicht selten muss da der Lehrer selbst gestehen, dass ihn der Zögling bereits um Kopfeslänge überragt, und bald nach dem Austritt aus der Schule begrüsst diesen der Zuruf: Blutjung und schon ein vollendeter Meister!

Eine solche Erscheinung seltener Art ist *René Reinicke* in München, mit dem wir die Leser heute näher bekannt machen wollen. Seit Jahr und Tag begegnen uns fast allmonatlich in den „Fliegenden Blättern“ reizvoll gezeichnete Illustrationen von seiner Hand.¹⁾ Und eben erscheinen, wie die „Kunstchronik“

bereits gemeldet, unter dem Titel „Spiegelbilder aus dem Leben“ (bei Fr. Ad. Ackermann in München) vierzig in Kupferlichtdruck reproduzierte Darstellungen, welche von der ausserordentlichen Begabung des Künstlers einen vollen Begriff geben.

René Reinicke ist ein geborener Norddeutscher. In Strenz-Nauendorf, einem wohl den meisten unserer Leser völlig unbekanntem kleinen Ort bei Halle, hat er im Jahre 1860 als der Sohn eines armen Landmannes das Licht der Welt erblickt und mit einer grossen Geschwisterschar die Dorfschule besucht. Dem armen hungernden und frierenden Knaben blühte nie ein Rosenblatt, nur Dornen sind ihm als stumme, garstige Lebensgefährten seiner Jugend hochaufgeschüttet zu teil geworden. Zu seiner Armut und Verlassenheit gesellte sich Kränklichkeit, als traurige Folge der schlechten Ernährung, die auch noch in seinen Jünglingsjahren eine herbe Rolle spielte; eine Uebersiedelung nach Berlin machte die Sache nur noch schlimmer und wäre geeignet gewesen, auch seinen Bildungsgang zu hemmen, wenn Reinicke im Vollbewusstsein dessen, was in ihm schlummerte und sich lauter und gewaltiger in ihm regte, nicht seine ganze Energie zusammengerafft hätte, um sich aufrecht zu halten. Auf eigene Faust und mit dem Vorsatz, etwas zu wollen, in dem

1) Nicht zu verwechseln mit den Beiträgen von *Emil Reinicke* (geb. 1859 zu Zerbst in Anhalt), einem Schüler der Dresdener Akademie und Richtungsgenossen Oberländers.

Bewusstsein, etwas zu können, kam er nach Weimar, wo er drei Jahre bei Professor Struys als eifriger Schüler aus- und einging.

Das ärmliche Dasein, das dem jugendlichen Akademiker beschieden war, hinderte ihn nicht, sein erstes Bild, eine mächtige Leinwand, der Gemeinde seines Geburtsortes zu schenken. Das Bild stellt eine Episode aus dem dreissigjährigen Kriege dar, bei welcher der kleine Ort sich durch Kampf und Patriotismus ausgezeichnet hatte. Reinicke nennt den Weimarer Aufenthalt sein „Künstlers Erdenwallen“, ausgestattet mit all der Misère, die auch nicht einen einzigen Sonnenstrahl der Poesie in seine Werkstatt dringen liess. Verlassenheit und Not sind seine ständigen Ateliergenossen. Aber sein Genius wacht und treibt ihn fort nach Düsseldorf. Zu Fuss kommt er dort an und findet Aufnahme im Atelier Eduard von Gebhardts. Hier wirkt es sich schon besser; Reinicke arbeitet mit dem jungen Vautier und anderen jungen Burschen, die in der Sturm- und Drangperiode des modernen Realismus herumwirtschaften, und von einem stürmischen Wandertrieb erfasst in Paris die hohe Schule des neuen Stils erkennen. Reinicke warnt die jungen Freunde: „Lasst euch von Frankreich nicht umgarnen, wenn ihr nichts anderes wollt als nur das Schlechte von den Pariser Paletten abgucken und das Gute und Grosse der Franzosen nicht erfassen könnt.“

Auf nach München also! Bruno Piglhein ist der richtige Mann für alle aufstrebenden Talente, er hat ein grosses weites Atelier, kein Professor in München kann so lehren und unterrichten wie er, er kennt die technischen Kunstgriffe wie sein Vater-unsere. Bruno Piglhein nimmt das junge Volk bei sich auf, und nun geht es an eine förmliche Schwelgerei in Technik, Farbe und Wirkung. Der lebenswürdige und humane Lehrer hat Freude an seinen jungen Sprossen, die bereit sind, für ihren Schutzherrn durchs Feuer zu gehen. Reinicke ist inzwischen 25 Jahre alt geworden; es reift der Mann, es wächst die Kraft. Da übernimmt Piglhein den gewaltigen, ersten Auftrag, das Panorama „Jerusalem und die Kreuzigung Christi“ zu malen. Er veranlasst Reinicke, ihn als Gehilfe nach Palästina zu begleiten. Hier geht dem jungen Künstler eine neue Welt auf. Ein monatelanges Forschen und Studiren beginnt. Die Farbenpracht des Orients, das Bunte, Malerische seiner Erscheinung erweckt in Reinicke eine völlig neue Anschauungsweise. Ein photographischer Apparat für Detailaufnahmen war mitgenommen, aber Reinicke hat zwei helle und

scharfe Augen im Kopf; diese sind ein besserer Apparat, er malt mit Schnelligkeit und Sicherheit, was sich ihm darbietet. So entstehen wohl an fünfzig Studienblätter, die alle für das grosse Panorama demnächst mitwirkend in Verwendung kommen sollen. Land und Leute werden durchforscht, ein Ritt in die Wüste Juda auf Kamelen und Eseln giebt Gelegenheit zu Jagden auf Schakale und anderes wenig waidgerechtes Gesindel. Aber auch eine wunderbare Ausbeute an morgenländischen Kostümen, Gerätschaften, Schmucksachen wird gehalten, so rechtes Futter für die Atelierschränke, so rechte Augenweide für die Kollegen daheim, und mit Eindrücken, die jeder mann erfreuen, ein Künstlergemüt aber doppelt ergötzen, tritt Reinicke die Heimreise an. Jetzt geht er schon ganz anders an die Arbeit als früher, ein grosses, stattliches Atelier wird gemietet und neben dem eifrigen, ersten Studium, in welches er sich von dem oft allzulauten Künstlertreiben zurückzieht, beginnt er die lustige Arbeit als Illustrator der „Fliegenden Blätter“. Ernst und Fleiss und ein zielbewusstes Können sind dabei des Künstlers stille Gefährten; er hat sich abgeschlossen vor allzu wohlwollenden Freunden, die ihn ausnützen wollen, die seine enorme Fähigkeit erkennen, sie aber vor der Welt nicht anerkennen mögen. Reinicke leidet eine Zeitlang unter dem bedrückenden Gefühl, beneidet zu werden. Aber er hat Freunde, die er nicht gesucht, die ihn gefunden, die den lautereren Zug seines Wesens, die Wahrhaftigkeit seiner Gesinnung und seines Strebens erkennen, die in sein klares, ruhiges Künstlerauge geschaut haben. Zu diesen Freunden gehört auch sein Münchener Verleger, dem es Freude machte, ihm manches frisch von der Staffelei weg zu kaufen, und der im Laufe der Zeit nach und nach eine ganze Serie von Blättern, Bildern, Gouaches, Aquarellen, Grisailen und Ölmalereien in seinem Atelier entstehen sah. So gestaltete sich ein aus zwanglosen Blättern zusammengefügtes Bilderwerk, welches heute im Prachtbände vor uns liegt, und von dem man schon beim ersten flüchtigen Durchsehen sagen darf, dass es keine bestellte Ware, sondern der freie Erguss einer berufenen Künstlernatur ist.

René Reinicke vertritt, wie Oberländer, Meggendorfer, Nagel, Schliessmann u. A., in den „Fliegenden Blättern“ eine bestimmte Spezialität, welche dem von Schlittgen kultivirten modernen Genre verwandt, aber von diesem doch auch wieder charakteristisch verschieden sich erweist. Reinicke ist feiner, malerischer und geschmackvoller als alle seine Rivalen. Er schaut mit dem untrüglichen Blick des Menschenkenners

in die ihm umgebende lebendige Welt, durchdringt ihr Innerstes, verspottet ihre Schwächen; aber er bleibt nicht haften am Gewöhnlichen, sondern weiss auch die Alltäglichkeit mit künstlerischem Reiz auszustatten und verweilt am liebsten bei der Schilderung weiblicher Anmut und Jugendfrische. Man hat

Für die „Spiegelbilder aus dem Leben“ wurde deshalb die mechanische Vervielfältigung des Kupferlichtdrucks gewählt, in der sich die Behandlungsweise des Künstlers am unmittelbarsten reproduzieren lässt. Es sind in der That „Momentbilder in einem Spektroskop,“ die man hier vor sich zu sehen glaubt.



Im Foyer. Von R. REINICKE. (Spiegelbilder aus dem Leben.)

ihn deshalb mit gutem Recht „liebenswürdiger als Menzel“ genannt, mit dessen geistvollem Realismus er sonst in der nächsten Beziehung steht. Wie Menzel, stellt auch Reinicke die höchsten Anforderungen an die Technik des Xylographen; nur die virtuoseste Hand vermag die zarten Abstufungen seiner Licht- und Schattenführung, das Momentane seiner Bewegungen und seines Ausdruckes wiederzugeben.

Die Sphäre der Darstellungen ist vornehmlich die der eleganten Welt, fast durchgehend mit leicht erkennbaren Reminiscenzen an München, an sein Ausstellungs- und Theaterleben, seinen Fremden- und Strassenverkehr. Mit bewunderungswürdiger Schärfe weiss unser Künstler die verschiedenen Schichten der Gesellschaft zu kennzeichnen, in unvergleichlich feiner Abstufung z. B. auf den Blättern ,I. Rang,

II. Rang, III. Rang“ mit ihren charakteristischen Uebergängen von der glänzenden Aeusserlichkeit und Blasiertheit der vornehmen Kreise bis zu dem Ernst und der begeisterten Hingebung wahrer Zuhörerschaft in den „oberen Regionen“. Aber am liebsten verweilt der Schilderer in den Zirkeln der jungen Damenwelt und ihrer Anbeter, wie sie auch in Reinicke's Beiträgen zu den „Fliegenden Blättern“ das stets neu variierte Lieblingsthema bilden. In diesen Bildern kommt sein erlesener Geschmack, sein zarter, jugendfrischer Schönheitssinn zum reinsten Ausdruck,

und zwar niemals auf Kosten der Wahrheit, niemals im Dienste eines fremden Ideals, einer äusserlichen Konvention oder mit dem Aufwande jener schauspielmässigen Modetracht, die so wenig in unsere Zeit passt wie das

hergebrachte deutsche Renaissancezimmer, sondern stets durch und durch echt und lebensvoll ist, so dass wir keinen Augenblick daran zweifeln, all diesen

liebreizenden, hübsch angezogenen Geschöpfen und ihren Beglei-

tern jeden Tag auf unsern Strassen und Plätzen begegnen zu können. Die Braut, die zum Standesamt fährt, die junge Dame in der Balltoilette, beide im Begriff, eben in den Wagen zu steigen, die Scene im Foyer mit dem seiner Herrin den Pelzschuh ausziehenden Diener, das duftige Anfangsbild der Reihe, „Frühlingsblumen“ betitelt, die „Haltestelle“, „Aschermittwoch“ und das eine Blatt „In der Kunstausstellung“ mögen als die bezeichnendsten Beispiele dieser Gattung hier herausgehoben werden. Dass zu den Lichtpunkten des Lebens dann auch dessen Schattenseiten treten, wird man von einem so treuen Schilderer, wie es Reinicke ist, nicht anders erwarten. Aber er begeistert sich

für diese Nachtbilder nicht, er ist kein ausschliesslicher Bewunderer des vierten Standes, er schwelgt nicht in den Hässlichkeiten und Gemeinheiten der Menschennatur, wie manche unserer modernen Realisten der Malerei und der Bühne. Sein gesunder Sinn und sein gebildeter Geschmack haben ihn auf die nämliche Bahn gebracht, welche Scribe, der Schöpfer des modernen französischen Lustspiels, einmal seinen jungen Kollegen mit folgenden Worten empfahl: „Dem Zuschauer Dinge vor die Augen zerren, die er unausgesetzt zu Hause sieht, ist sicher

nicht das Mittel, um ihm zu gefallen. Es bedarf eines poetischen Hauches für die Gebilde der Kunst, eines Gegensatzes, der die Welt des Scheines und die der Wirklichkeit auseinanderhüllt. Stellt nicht die Dinge wie sie sind auf die Scene, nur wie sie sein können und möglich sind.“

Wir können es nur aufs lebhafteste wünschen, dass Reinicke diesen Zielen treu bleibe und dass ihm recht viele dichterische und künstlerische Talente darin nachfolgen!

Ein besonderer

Reiz der Lebensbilder des Künstlers beruht auf ihrem landschaftlichen und architektonischen Teil. Er ist dem figürlichen vollkommen ebenbürtig und unterstützt aufs wirksamste die Haltung und Stimmung des Ganzen. Der Blick aus dem Hôtelomnibus, mit den zwei verschlafenen, eben angekommenen Fremden, auf den Bahnhofsplatz mit seinem Wagenstand und Menschengewimmel, die Karnevalscene vor dem Theater mit der Fernsicht in das beleuchtete Innere des Festlokals, die „Windige Ecke“, das „Strassenleben“, der „Herbst“ u. a. sind ebenso vollendete Meisterstücke der Veduten- wie der Figurenmalerei.



Starke Einbildung. Von R. REINICKE. (Fliegende Blätter 1890.)



Der Onkel. Von R. REINICK. (Spiegelbilder aus dem Leben.)

REINICK

Ein Hauptvorzug der heliographischen Reproduktion des Werkes ist die getreue Wiedergabe der künstlerischen Handschrift des Malers. Man hat die ganze Vortragsweise klar vor Augen und folgt vornehmlich auf den Blättern, die im Original in Öl gemalt sind, mit wahren Vergnügen Reinicke's flott und breit hingewetzten Pinselstrichen. So kann nur

malen, wer vortrefflich zeichnen gelernt hat! Auch als Proben meisterlicher Technik und mustergültiger Schulung sind die Blätter daher von dem höchsten Interesse. Das Auge des fertigen Künstlers wird sie mit nicht geringerem Respekt betrachten, wie sie dem Lernenden als leuchtende Vorbilder dienen können.

C. v. L.

JEAN-FRANÇOIS MILLET.

VON RICHARD GRAUL.

MIT ABBILDUNGEN.

II.



IN Barbizon, auf dem Lande, war Millet in seinem wahren Element. Die herrliche Natur, die ihn umgab — die weite Ebene der Brie und der grossartige Wald von Fontainebleau — das war es, was den Künstler angezogen hatte und zu dauerndem Bleiben fesselte. Er war nicht der erste, der Barbizon für die Malerei entdeckte. Vor ihm schon hatte der Sturm des Jahres 1848 einige Maler aus Paris verschleucht und in den stillen Winkel am Waldsaum geführt; und zugleich mit Millet war sein Freund, der Landschaftler Emile Jacque ausgezogen. Von allen, die in Barbizon weilten, zog Millet besonders Théodore Rousseau an, der eigentliche Erwecker des *paysage intime*, jener Landschaftsmalerei, welche mit voller Hingebung die intimen Seiten der Natur aufsucht und durch harmonische Stimmung eine poetische Verklärung scheinbar prosaischer Vorwürfe erreicht. Nach einer Weile zögernder Beobachtung schlossen Rousseau und Millet einen Freundschaftsbund, der bis zum Tode des ersteren (1867) währte. Wengleich beide Künstler, als sie einander kennen lernten, über ihr Streben und Wollen sich klar waren, so war doch der gemeinsame Verkehr für beide bedeutungsvoll.

„Dans l'art il faut y mettre sa peau“ — das war ein Glaubenssatz Millets. In Paris, da er den Kampf mit der Not des Lebens führen musste, hatte er seine Richtigkeit erprobt. Auch in Barbizon hatte Millet noch lange Zeit zu ringen und zu kämpfen, um sich und den Seinen das Dasein zu sichern. Aber die Hauptstationen seines Leidensweges, seiner Künstlerpassion hatte er hinter sich. Die zahlreichen

Geldverlegenheiten, von denen in dem nachgelassenen Werke seines Freundes Alfred Sensier die Rede ist, machen, so häufig sie auch auftreten, denn doch nicht den Eindruck einer hoffnungslosen Lage; sie zeigen nur, dass der geniale Künstler keine wirtschaftlich beanlagte Natur gewesen ist, und dass seine gute Frau ebenfalls kein ökonomisches Talent war. Denn für die Verhältnisse eines an Einfachheit gewöhnten Landmannes, der er zeitlebens war, hat Millet in Barbizon ziemlich viel verdient. Und als einmal sein künstlerischer Ruf feststand, wurden seine Verhältnisse recht erträglich. Eine wackere Schar kunstsinziger Freunde stand ihm jederzeit zur Seite, die Käufer seiner Bilder mehrten sich. Und als gar im Jahre 1859 der Staat ihm einen Auftrag gab und im folgenden Jahre der unlängst verstorbene Bruder des Malers Alfred Stevens — Arthur Stevens — ihm auf Jahre hinaus Skizzen und Bilder abkaufte, hatten die Verlegenheiten ein Ende. Dennoch besitzt die Legende von der ewigen Not Millets eine seltene Zählebigkeit; als es bei der *Vente Secrétan* 1889 galt, den Wert des „Angelus“ zu unglaublicher Höhe zu steigern, wurde die Presse nicht müde, das Leid des armen verkannten Genies anzustimmen. Es war Übertreibung und absichtliche Entstellung.

Millet war in Barbizon nicht unglücklich. Die Thätigkeit, zu der ihn die ländliche Umgebung, die er liebte, anregte, war die Erfüllung seines Herzenswunsches. Er wollte Bauernmaler sein, und da, in der Freiheit der Natur, konnte er es sein, unbekümmert um das Treiben anderer. Alles auf dem Lande interessirt ihn; die Ruhe der Natur und ihre Aufregung, die harte Mühe der Menschen, ihre Sorgen, ihre Freuden, alles beobachtet er.

In einem kleinen Bauernhaus richtete sich Millet mit den Seinen ein, wie ein Bauer. Später kaufte er ein Haus und Grund und Boden. Ausser gelegentlichen Besuchen in Paris unterbrachen nur wenige Reisen seinen Landaufenthalt. In die Heimat reiste er mehrmals: 1853, 1854, 1866 und während des deutsch-französischen Krieges. Auch nach Vichy begleitete er einige Male seine leidende Frau und 1868 machte er einen Ausflug nach dem Elsass und nach der Schweiz. Wichtig für sein Schaffen waren nur die Aufenthalte in der Bretagne, wo er die Erinnerungen an seine Jugend auffrischte und Studien die Menge nach Barbizon brachte.

Wie ein Bauer ging Millet in Barbizon umher. Mit einer alten roten Matrosenkutte, wie sie in seiner Heimat getragen wird, mit Holzschuhen und einem wettergeprüften Strohhut, so sah man ihn Wald und Flur durchstreifen. Das Herz ging ihm dabei auf; mit der Freude eines Kindes gab er sich der Natur hin. Und wenn er so in der Freiheit umherzog, aufmerksam auf alles, was ihn umgab, da kamen ihm merkwürdige Gedanken. Ein dichterisches Gemüt sprach in ihm, er träumte eine glückliche Welt, natürliche Menschen in einer grossen erhabenen Natur. „O wenn Sie sähen“ — so schreibt er einmal seinem Freunde Sensier — „wie schön der Wald ist! Ich laufe gegen Abend manchmal hinein und komme jedesmal wie ein Zermalmter zurück. Eine Ruhe herrscht da und eine Grossheit, die so ungeheuer ist, dass ich an mir wirklich eine Anwandlung von Furcht bemerke.“

Ähnliche Stimmungen beschlichen Millet oft. Ging die Sonne zur Rüste, dann dämmerte in seiner Phantasie eine ganze Welt geheimnisvoller Wesen auf. Die Märchen und Legenden, die er als Kind staunend vernommen hatte, wurden in ihm wieder lebendig. Den Spuk ihrer geisterhaften Wesen sah er wie leibhaftiges Geschehen. „Hört ihr nicht dorten im Grunde von Bas-Bréau den Sabbat der Hexen, den Schrei der Kinder, die sie erwürgen, und der Rasenden Lachen? Wohl ist es nur das Gekreisch nächtlicher Vögel und der Raben Gekrächze, und doch gebiert die Nacht, die grosse Unbekannte, die dem Lichte nachfolgt, Schrecken und Angst in der Brust. Ich sage euch, alle Märchen haben einen vernünftigen Grund, und wenn ich einen Wald zu malen hätte, nicht an Smaragde und Topase, an all den Schmuck und Glanz köstlicher Farben sollte man denken, sondern an jene mächtigen Laubdächer und ihre tiefen Schatten, bei deren Anblick das Herz des Menschen sich erweitert oder beklommen wird. Seht, wie dort die Macht der Elemente Felsen-

massen durcheinander geworfen hat! Ein Chaos ist es aus vorgeschichtlicher Zeit! Furchtbar muss es gewesen sein, als Geschlechter der Menschen von jenen Massen zermalmt wurden, die Wasser Besitz nahmen von der Erde und allein der Geist Gottes über allem Unheil schwebte: Et spiritus Dei superabat super aquas! Poussin vielleicht allein hat dieses Ende einer Welt begriffen.“ So ähnlich ging Millets Rede, wenn er der Natur nachsann. Es sind nicht die Worte eines Naturalisten, als welcher Millet oft hingestellt worden ist. Er mag noch so sehr sich bemühen, dem Vorbilde der Natur in allem und jedem zu folgen, so wie er ihre Erscheinungen sieht, sieht sie der Poet und seine Darstellung, die er so natürlich wie möglich beabsichtigt, trägt deutlich den Stempel seines Temperamentes: ein Hauch träumerischer Melancholie liegt auf ihr. Ein Streben, sie zu typischer Bedeutung zu erheben, sie zu stilisieren mithin, adelt sie. Millet will mehr, als die Natur abschreiben. Ein Brief, den er an Sensier schrieb, lässt es erkennen. Er ist oft citirt worden, aber so charakteristisch, dass wir es uns nicht versagen konnten, einige Stellen daraus hier mitzuteilen. Millet sagt da: Was mich am meisten in der Kunst berührt, „c'est le côté humain, et si je pouvais faire ce que je voudrais, ou tout au moins le tenter, je ne ferais rien qui ne fût le résultat d'une impression reçue par l'aspect de la nature, soit en paysages soit en figures.“ Und wie spricht die Empfindung des vielgeprüften Mannes aus den folgenden Worten: „Ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît; je ne sais pas où il est, je ne l'ai jamais vu. Ce que je connais de plus gai, c'est le calme, le silence dont on jouit si délicieusement, ou dans les forêts, ou dans les endroits labourés, qu'ils soient labourables ou non; vous m'avouerez que c'est toujours très rêveur et d'une rêverie triste, quoique bien délicieuse.“

* * *

Solche Ansichten sind nicht diejenigen eines Naturalisten, der die „nackte Wahrheit“ sagen will. Und doch erschien der Menge, was Millet in den fünfziger Jahren schuf, wie eine hässliche Augengrobheit. Der „bourgeois“ von dazumal — wie auch der Philister von heute, — gewöhnt an gefälligen Augenschmaus, verstand die ländliche Natur nur im Spiegelbild einer Romantik, die ihm den Gegenstand der Schilderung in „interessanter“ und anmutiger Erscheinung oder mit dem Reiz empfindsamen Gehaltes vorführte. Den modisch Verbildeten erschien Millet als sozialistischer Protestler.

Diese Werke, die so viel Ärgernis erregten, sind der „Säemann“ (1850), „Bauer und Bäuerin zur Arbeit gehend“, die „Heubinder“ (les botteleurs), die „Schnitter“ (auch Ruth und Boas genannt), eine „Schafsheererin“, der „Baumpfropfer“ (1855), ein „Schafhirt“ (Nachtstück, 1856), endlich die „Ährenleserinnen“ (les glaneuses, 1857). Das sind

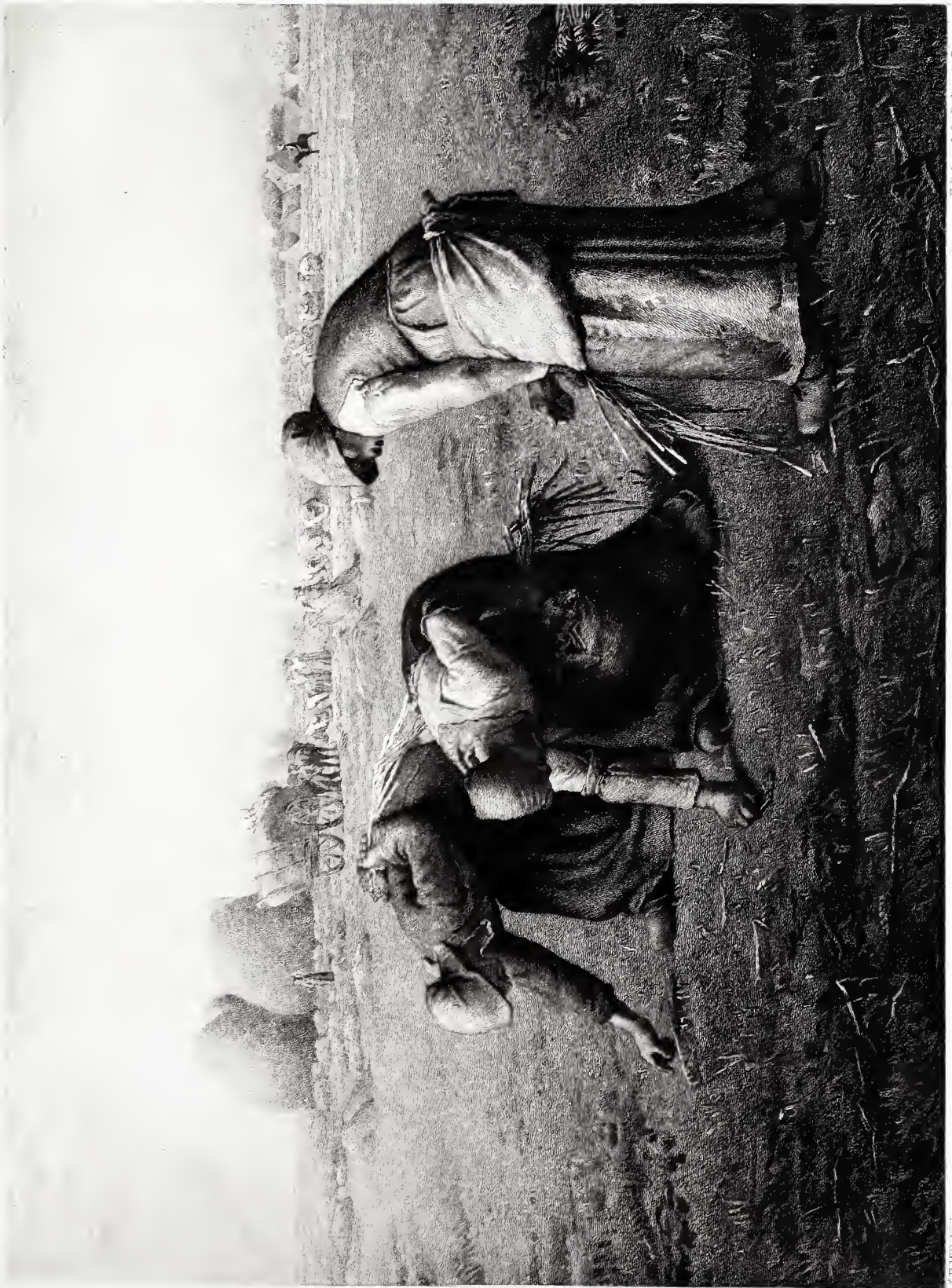
Was er wollte, stand ihm ja klar vor der Seele, aber es kostete ihm Mühe, die rechten Mittel des Ausdruckes zu finden. Dem Säemann, den Schnittern zum Beispiel, merkt man an, dass ihm die Geläufigkeit in der Wiedergabe seiner Empfindung noch fehlte. Von letzterem Bilde meinte er selbst: „Je me fais l'effet d'un homme qui chante juste, mais



Die Spinnerin. Von J. F. MILLET.

die hauptsächlichsten Werke der fünfziger Jahre. Schon die einfache Aufzählung der Bildertitel zeigt, dass Millet hielt, was er versprochen hatte, als er 1848 mit seinem Kornschwinger aufgetreten war. Durch nichts liess er sich irre machen in seiner Bauernmalerei, er beharrte auf dem selbstgebahnten Wege und die Werke, die wir nannten, bedeuten ebenso viele Stufen zu der Vollkommenheit, die er mit den berühmten Ährenleserinnen erreichte und von deren Höhe er nicht wieder herabstieg.

avec une voix faible et qu'on entend à peine.“ Keine Allgemeinheiten wollte er geben, keine summarische Andeutung des Arbeiters auf dem Feld und der Natur, wahrheitsgetreu sollten die Dinge erscheinen, ehrlich vor allem sollte die *ethische* Grösse seines Fühlens offenbar werden, denn um eine ästhetische Wirkung nach konventionellem Kanon war es Millet erst in zweiter Linie zu thun. Sein Säemann — die Skizze dazu reproduzieren wir — ist ein knochiger, lagerer Mensch, aber es liegt ein grossartiger Zug in



J. F. Millet pinx.

Beleg: nach der Rührung v. Dammann.

AEHRENLESERINNEN

der Art, wie er den Samen ausstreut, in dem einfachen Rhythmus seines Gliederspiels. Théophile Gautier nahm kräftig Partei für das Werk, das doch etwas pathetisch wirkt; auch den „Heubindern“ wurde er gerecht; er lobte die Energie und Treue der Schilderung, nur die allzu pastose Malerei oder vielmehr Spachtelei tadelte er: die Mache war noch roh. Es

groben Gliedern und dem stumpfen Ausdruck ihrer Gesichter vergehen, hinwerden bei ihrer Arbeit. Gewiss sind diese Bauern keine eleganten Gestalten, lustige Gesellen, wie Léopold Robert's Campagna-schnitter. Aber so hässlich und gewöhnlich sie sind und elend in Lumpen gehüllt, eine Glorifikation des Stumpfsinnes sind sie nicht. In der Art, wie



Der Aufbruch zur Arbeit. Nach der Radirung von J. F. MILLET (1863).

dauerte auch noch einige Zeit, ehe Millet zu einer einfacheren und besseren Malweise gelangte.

Den Schnittern gegenüber kann derselbe Tadel erhoben werden, aber wie genau sind diese Arbeiter charakterisirt und wie grossartig stilisirt Millet die Gestalten! Die Hitze des Tages, an dem sie sich mühen, ist erstaunlich zur Vorstellung gebracht, sie brütet auf dem Felde, dass es scheint, als sollten die armen Menschen mit ihren schwieligen Händen, den

Millet sie geschildert hat, steckt eine wilde, unbewusste Grossheit, etwas Imponirendes, das auch Widerwillige packte, wenn ihnen das Bild wie ein wüstes Traumbild vorhistorischer Zeit erschien. Trotz der noch ungeschickten Malweise offenbart das Bild eine Energie der Auffassung und Durchführung, einen Ernst der Gesinnung und eine Ehrlichkeit im Ausdruck einer in ihrer Schlichtheit grossen Seelenstimmung, dass es nicht wirkungslos vorübergehen

konnte. Millet wusste sich und seine Bauern in Respekt zu setzen. Unter den Künstlern und Kritikern fand er auch Verständnis. Gautier wieder und ein so geschmackvoller Mann wie Paul de Saint-Victor fanden Worte der Bewunderung für dies homerische Idyll in Millets derber Mundart. Jules Breton, der gefeierte und beliebtere Rivale Millets, empfing, wie er in seiner unlängst veröffentlichten Autobiographie erzählt, einen lebhaften Eindruck von dieser ungeschminkten Bauernmalerei, die ein amerikanischer Maler, William Morris Hunt, erwarb.

Deutlicher und besser spricht sich Millet aus in dem „Baumpfropfer“ und in den „Ährenleserinnen“.

wird. Wieder, wie überall bei Millet, sind es gewöhnliche Menschenkinder, die er vorführt, und doch ist etwas in ihnen, das uns erhebt über die traurige Nüchternheit, die Erbärmlichkeit im Dasein der Armen, etwas das uns erinnert an eine bessere, schönere Wahrheit als die ist, welche die kalte Wirklichkeit äusserlich zur Schau trägt. Der Künstler greift uns ans Herz, zeigt uns in dürftigem Sein das Walten edler Regungen, erfüllt uns mit Mitleid, mit Achtung, ja er kann uns zur Bewunderung für seine Märtyrer des Bodens, für seine Bauern, hindeisen. Und diese gehobene Stimmung, die er mitteilhaftig in seinen Schöpfungen niedergelegt hat, ist



Schafscherer. Handzeichnung von J. F. MILLET.

Zu dem ersteren Bilde regte ihn ein schlichter Vers seines Lieblingsdichters Vergil an:

Insere, Daphne, puros, carpent tua poma nepotes.

Nüchtern ist das Motiv, höchst einfach seine maleische Ausgestaltung: ein Bauer pflanzt ein Reis auf einen Baumstumpf im Garten hinter seiner Hütte, sein Weib mit dem Kind auf dem Arm sieht ihm zu. So trivial die Aufgabe scheint, sie ist nicht im Simplizitätsstil gewisser heutiger Naturalisten gelöst. Millets stumpfgetönte Schilderung weckt unwillkürlich den Gedanken an eine Art heiliger Handlung, die dieser ganz von dem Ernst seiner Tätigkeit erfüllte Bauer schweigend vollführt, indem er ein Reis setzt, das einem zukünftigen Geschlecht erst Früchte tragen

der Ausfluss einer Weltansicht, die den Glauben nicht verloren hat an das Grosse, an die edlen Triebe im Menschen, an das Idealbild, das er in sich trägt, so niedrig er auch mag geboren sein. Die naturalistischen Wahrsager von heutzutage, welche die Welt *nur* hässlich und trostlos zu sehen vorgeben, die wüsten Seelenpeiniger dazu, die, wenn sie alle Grässlichkeit und Schändlichkeit des bösen Ichs aufgewühlt, zergliedert und zerrupft haben, „nackte Wahrheit“ glauben in den Händen zu haben — diese Verleumder des Menschen in Kunst und Litteratur, haben freilich keinen Sinn für Millets naiven und doch so menschenwürdigen Glauben, für seinen idealen Drang, für seine ideale Fiktion, die uns aus seinen Georgiken

entgegenleuchtet. Sie ist ihnen eitel Lug und Trug. Machen sie uns mit ihrer Entdeckung des Tieres im Menschen — die übrigens so neu auch nicht ist, wie sie vorgeben — irre an Menschenglück und Menschenwürde, so giebt uns Millet den guten Glauben wieder und befriedigt unsere Sehnsucht nach idealer Steigerung unseres Gemütslebens. Darin liegt der poetische und der ethische Wert seiner Schilderungen. Ihr künstlerischer liegt in der selbständigen Kraft, mit der er seinem Empfinden Ausdruck leiht in Form und Farbe. Und der rein künstlerische Gehalt bei Millet ist bedeutend genug.

* * *

Dass Millet sich mühen musste, den rechten Ausdruck zu finden, sagten wir schon. Er ging aus von eindringlichster Naturbeobachtung. Er, ein Bauernsohn, und der sich selber wieder zum Landmanne machte, selbst sein Feld bestellte und seinen Garten pflegte, wollte das Leben auf dem Lande mit untrüglicher Treue schildern. Unermüdlich war er in seinen Studien. Die Menge der Zeichnungen, Skizzen und Pastelle, die er hinterlassen hat, genügen, den Ernst und die Gewissenhaftigkeit seines Naturstudiums zu beweisen. Er hat acht auf alles, was um ihn her vorgeht und er schildert es ohne Beschönigung. „La beauté“, sagte er, „c'est l'expression“.¹⁾ Nicht in anmutigem Formenzug suchte er das Schöne: im kraftvollen Ausdruck des innerlich empfungenen Eindrucks. „Quand je ferai une mère, je tâcherai de la faire belle de son seul regard sur son enfant“. Seine persönliche Empfindung, seine Stimmung klar hervortreten lassen, das war sein Ziel. Wie er von den Menschen dachte, dem wollte er Ausdruck leihen, wie sein Auge die Natur erblickte, so machte er sie in seinen Bildern erscheinen. Und dieses Auge war merkwürdig fein organisirt. Er, der zu Poussin wie zu einem Gott aufschaute, sah nur ihre grossen Formen und Linien, ihre harmonische Stimmung: „l'expression par l'ensemble“, war sein Credo. Aber diese Absicht auf die grosse Harmonie hinderte ihn nicht, bis ins Kleinste ein-

zugehen auf die Charakteristik der Naturerscheinungen. Er wollte Stoff und Form der Dinge auf das bestimmteste festhalten. Wie er sich mühte, die Textur der Pflanze, die verschiedentliche Eigentümlichkeit der Erde naturgetreu wiederzugeben, so strebte er auch danach, das Unfassbare: die Feuchtigkeit der Atmosphäre, den strömenden Regen, den Dunst, die Schwaden über der Landschaft, die Miasmen selbst, die sie aushaucht, anschaulich vorzustellen. Auf seinen Bildern weiss man genau, zu welcher Tageszeit sich der Vorgang, den er schildert, abspielt. Bei all diesem Streben nach Deutlichkeit und Naturwahrheit verleugnet sich aber nie die mächtige Subjektivität des Künstlers, die Poesie seiner Naturschauung. Mitunter freilich erstickt sein auf die Richtigkeit des Gesamttones, des vornehmsten Trägers malerischer Stimmung, gerichteter Fleiss seine Absichten. Dann erdrückt die Gesamtstimmung die wenigen Lokalfarben, hüllt sie in eine etwas farbenscheue Harmonie, welche die spärlichen farbigen Werte im Gemälde neutralisirt, zerstört. In seinen späteren Werken ist dieser Nachteil seiner malerischen Manier öfter ersichtlich, in den früheren gestattet er sich doch bisweilen neben den vorherrschenden, graugrünen, schmutzigoiliven und stumpfen braunen Tönen, gewisse farbige Heiterkeiten: ein frisches Rot oder duftiges Blau. Nie aber wird man bei Millet auf Dinge stossen, die uns berechtigten, sein Gedächtnis anzurufen bei einer Besprechung der jüngsten Impressionisten, gewisser Schotten, welche auf der letzten Ausstellung in München aller Welt den Kopf verdrehten.

Man rühmt die schwärmerisch bewegte Subjektivität dieser Neulinge im Sehen der Natur — der Verfasser des Buches: Rembrandt als Erzieher, sollte sich dieses Subjektivitätsexempel nicht entgehen lassen — man hat sogar geschrieben, dass ihre Malerei Musik mache. Mag sein, aber die meisten Malereien dieser emancipirten Träumer vor der Natur sind doch nur Reime zu Bildern, flüchtige à la Monet und Monticelli hingesezte Skizzen, Andeutungen flüchtiger Naturvisionen. Es sind interessante Versuche, mehr eingebildete als wahrhaft empfundene Naturstimmungen festzuhalten, Versuche, die zumeist mehr danach ausschauen, als verberge sich hinter ihnen mangelhaftes Können, als dass sie die Gewähr ernsthaften Kunststrebens böten. Kunst aber ist vor allem Können. Millet wäre trotz der Schönheit seiner sittlichen Erhebung nicht der gewaltige Maler, als der er gepriesen wird, wenn er nicht — malerisch gesprochen — unendlich mehr gekonnt hätte,

1) In einem Aufsätze für Sensier schrieb Millet: „On peut partir de tous les points pour arriver au sublime, et tout est propre à l'exprimer, si on a une assez haute visée. Alors ce que vous aimez avec le plus d'empoiement et de passion devient votre beau à vous, et qui s'impose aux autres. L'impression force l'expression, et elle veut surtout ce qui est propre à la montrer le plus puissamment. Tout l'arsenal de la nature a été à la disposition des hommes forts et leur génie leur a fait y prendre, non pas les choses qu'on est convenu d'appeler les plus belles, mais celles qui allaient le mieux à la place.“

als viele andere. Die Gesinnung allein thut es nicht, und der Traum, er mag noch so musikalisch klingen, erst recht nicht.

Welche künstlerische Kraft entfaltet Millet in den Ährenleserinnen von 1857, die wir nach der Radirung von Damman reproduciren. Es ist ein heisser dunstiger Augusthimmel, der sich über das weite Stoppelfeld breitet, alles leuchtet in zerstreutem Licht, eingehüllt von dumpfer Schwüle. Im Hintergrund sehen wir, wie die Garben aufgeladen werden, und vorn drei Frauen, eine alte und zwei junge, die eine

absolut richtigen, weil für seine Gestalten wesentlichen Bewegungen verleitete ihn freilich zuweilen zu Missgriffen. Seine Zeichnung läuft Gefahr leer zu werden, nicht ganz auszusprechen, was sie ist, wenn er gleichsam die einfache Linie zu gedankenträchtig führte, ihre Ausdrucksfähigkeit zu sehr kondensirte. Und wenn er sich derart versah, dann geschah es nicht halb, sondern mit jener Entschiedenheit, welche grosse Künstler auch da nicht verlässt, wo sie irren.

* * *



Wäscherinnen. Zeichnung von J. F. MILLET.

spärliche Nachlese halten. Mit derselben Resignation, mit der diese Armen im Winter das Holz aufsuchen werden, verrichten sie, zur Erde nieder gebeugt, ruhig und stumm in gleichmässiger Bewegung ihre harte Arbeit. Keine Klage fleht aus ihren Zügen, kein Groll, kein Hass auf den Herrn, dem die reiche Ernte alle Speicher füllt, entstellt ihre Gesichter. Vortrefflich beobachtet sind die Bewegungen dieser Frauen, wie sie den Körper und den Arm vorstrecken, um vom Boden die wenigen Ähren aufzubetteln. Das Streben Millet's nach klarem, bedeutendem Ausdruck der Gestalten, die er in heroischer Grösse auffasst, wird da deutlich. Es erinnert uns daran, dass er für die plastische Formensprache Michelangelos schwärmte. Seine Sucht nach typischen,

Aber dergleichen gelegentliche Missgriffe können die grosse Bedeutung seiner Meisterwerke nicht schmälern, die nach den Ährenleserinnen in schneller Folge auftreten. Im Jahre 1859 erschien sein „Angelus“. Es ist Abend. Der Glockenton eines fernen Kirchleins klingt über ein weites Kartoffelfeld und hat einen Bauern und sein Weib zum stillen Gebete von der Arbeit aufgerufen. Kerzengerade hat sich der Bauer aufgereckt und steht nun mit halbgespreizten müden Beinen da. Er neigt den Kopf und hält den Hut mit gefalteten Händen auf der Brust; gedankenlos gleichgültig murmelt er sein Gebet, während sein Weib, die mit gebeugtem Körper neben ihrem Schiebkarren ihm gegenüber steht, Inbrunst, blinden Glauben verrät. Das alles ist so

einfach, so wahrscheinlich und so kunstvoll hingestrichen, und die Natur so wunderbar stimmungsvoll zur Milderung des Jammers herbeizogen, dass das Bild fast zur Bewunderung zwingt.

So einfach im Vorwurf sind alle Bilder Millets, dieses „Lapidarpoeten der Arbeit im Schweisse des Angesichts und des stillen Menschenglückes in der blauen Bluse“ (Teichlein). Immer führen sie uns dieselben Menschen ohne äusserliche Schönheit und Adel vor und fast immer gelingt es ihm, uns durch die Grösse seiner Empfindung und die Kunst seiner Malerei für seine rauhen Georgiken zu erwärmen. So malt er eine Schäferin mit ihrer Herde; das Mädchen im blauen Rock mit schweren Holzschuhen und dürftigem Mantel über den Schultern steht mit gesenktem Kopfe da und blickt auf ihre Stickerei. Hinter ihr drängt sich die Herde zusammen und weites unendliches Feld erreicht in der Ferne den Himmelsrand, der in fahlem Scheine silbergrau leuchtet. Aber die Sonne ist im Fallen und sendet zum Abschied rötlichen Schimmer, der die Wolken umspielt und die rote Haube des Mädchens aufleuchten macht. Unsägliche Milde der Empfindung erweckt diese einfache Schilderung (siehe unsere Helio-graphie nach der Radirung von Damman). Auf einem

anderen Hirtenbild schildert er die geheimnisvolle Macht und den Schrecken der Nacht; fühlen wollte er machen ihren Hauch und das Singen und Rauschen in den Lüften. „Il faut percevoir l'infini“, meinte er. Und erfüllt es nicht die Brust mit Entsetzen, wenn man bedenkt, wie die Sterne aufsteigen und fallen seit unendlicher Zeit und mit steter Gleichmässigkeit? Allem senden sie ihr Licht, der Freude und dem Unglück der Menschen, und wenn einst diese Welt vergehen wird, dann wird die gütige Sonne nichts sein als der mitleidlose Zeuge eines Weltenuntergangs! Millets Hirt, der bei Nacht über seine Herde wacht (1856), ist ein wundersames Werk. Der Kampf des fahlen

Lichtes mit den Schatten, die dunstige trübe Luft, das alles macht einen merkwürdig geheimnisvollen Eindruck auf die Einbildungskraft, regt bald friedliche, bald ängstliche Gedanken an. Und diese träumerische Stimmung ist das Ergebnis einer sehr studirten Wirklichkeit, sie hat eine „réalité de l'expression“ zur Grundlage, kein bloss anempfundenes vages Ungefähr, wie bei manchem der Glasgower Stimmungshascher.

Millets berühmter „Mann mit der Hacke“ (1863), von dem wir eine Skizze Seite 30 reproducirten, erscheint wie eine von Mitleid gemilderte Illustration zu jener grausamen Charakteristik, die einst La Bruyère vom Landmann entworfen hat. — „Man erblickt“, sagt dieser, „über das Land verbreitet, eine Art wilder Tiere, Männchen und Weibchen, schwarz, fahl und von der Sonne ganz verbrannt, geheftet an den Erdboden, den sie mit unüberwindlicher Hartnäckigkeit durchwühlen: sie haben etwas wie eine artikulierte Sprache, und wenn sie sich aufrichten, zeigen sie ein menschliches Antlitz, und in der That, es sind Menschen. Nachts ziehen sie sich in Gruben zurück, wo sie von Schwarzbrot, Wasser und Wurzeln leben; sie sparen den anderen Menschen die Mühe, zu säen, zu pflügen und zu ernten, damit sie

leben können, und verdienen sich dadurch den Vorzug, dass es ihnen nicht an jenem Brote mangle, das sie gesäet haben.“ Millets Bauer hat für einen Augenblick seine Arbeit unterbrochen, er stützt sich auf seine Hacke, man sieht, es wird ihm schwer, die Mattigkeit, die ihn zu Boden zieht, zu überwinden: er beugt sich vor. In lebendigster Weise ist dieser Zustand des Armen zur Vorstellung gebracht, die Zeichnung ist von packender Natürlichkeit, die ganze Darstellung so mittheilsam, dass wir das Leid des Armen, als ständen wir der Natur gegenüber, mitempfanden. Aber wie steht diese Figur des Bauern im Raume! Sie ist in Luft gebadet, hebt sich wie ein plastisches Werk in grossen charaktervollen



Bauer beim Umgraben.

Nach einem Holzschnitt von J. F. MILLET.

Zügen von dem Grunde einer Landschaft ab, die das Auge in ungemessene Ferne leitet, in der Himmel und Erde sich zu vermählen scheinen. Gerade durch diese Verschmelzung des Landschaftlichen mit dem Figürlichen, in dieser Unterordnung des in engem Daseinskreise gebannten Individuums unter die Herrschaft einer gross aufgefassenen Natur, erreicht Millet ausserordentliche Wirkungen. Wenn der warme Schein der untergehenden Sonne über die Felder gleitet und die Gestalten mit goldigem Lichte streift, oder das zitternde Mondlicht um Hirt und Herde spielt, dann weht ein poetischer Hauch mit leidiger Empfindung uns entgegen, dass wir im Anblick der herrlichen Natur die Qual und Dürftigkeit der Menschen vergessen und alle guten Mächte in uns lebendig werden.

* * *

Eugène Fromentin hat in seinem geistvollen Buche „Les maîtres d'autrefois“ auf Millet angespielt und kritisirt das Bemühen des Malers, seinen Bildern einen philosophischen Inhalt zu geben. Er sagt da: „Ein überaus origineller Maler, hochsinnig und zur Schwermut neigend, gutherzig und eine wahrhaft ländliche Natur, hat von der Landschaft

und ihren Bewohnern, von deren Mühe, Melancholie und dem Adel ihrer Arbeit, Dinge gesagt, die ein Holländer nie gefunden hätte. Er hat sie in einer etwas barbarischen Sprache geschildert und in einer Manier, welcher der Gedanke mehr ausdrückliche Kraft verleiht, als seine Hand sie besass. Man hat ihm für seine Absichten Dank gewusst; man erblickte in seiner Weise etwas wie die Empfindsamkeit eines im Ausdruck ein wenig ungelungenen Burns. Aber schliesslich, hat er, ja oder nein, gute Bilder hinterlassen? Hat seine Formensprache, seine Ausdrucksweise, ich meine die Hülle, ohne welche die Gedanken nicht bestehen können, hat sie die Eigen-

schaften einer guten Malerei und bietet sie dauernde Gewähr? Vergleicht man ihn mit Potter und Cuypp, dann erscheint er als tiefer Denker; hält man ihn gegen Ter Borch und Metsu, dann erweist er sich als fesselnder Träumer; er hat etwas eigentümlich Edeles, wenn man an die Trivialitäten der Steen, Ostade und Brouwer denkt. Als Mensch macht er sie alle erröten. Wiegt er sie auf als Maler?“ Auch wenn man Fromentins rein malerischen Gesichtspunkt festhält, scheint uns das Urteil hart, jedenfalls

hat es unsere heutige Generation nicht unterschrieben, und inmitten so vieler malerischer Nüchternheit und absoluter Ideenlosigkeit wird es uns schwer, den Künstler deswegen zu tadeln, weil er es sich angelegen sein liess, in seinen Bildern Humanitätsgedanken in poetischer Form niederzulegen. Sein Bild „Der Tod mit dem Holzhacker“, das 1859 vom Salon zurückgewiesen wurde, ist ein tiefsteres Werk von grandioser Einfachheit der Schilderung, und seine malerische Mache trägt mächtig zu dem gewaltigen Eindruck bei. Ein alter Mann ist müde zusammengesunken. In seinem Jammer hat er einen Freund herbeige-



Der Säemann (1850). Skizze von J. F. MILLET.

rufen. Der Tod ist gekommen in einem weissen Laken, der sein Gerippe verbirgt, mit Stundenglas und Sense. Die Symbolik ist freilich nicht neu, aber wie ausdrucksvoll ist der Kopf des Greises! In dem Bilde liegt dieselbe Stimmung, die Burns, den Millet später las, in dem schönen Liede: „man was made to mourn“ ausgesprochen hat:

„O, Death! the poor man's dearest friend!
The kindest and the best!
Welcome the hour my aged limbs
Are laid with thee at rest!
The great, the wealthy, fear thy blow,
From pomp and pleasure torn;
But, oh! a blest relief to those
That weary-laden mourn!“

Dass der Künstler sich auch gelegentlich von seiner eigentümlichen Malweise zu entfernen wusste, hat er in einigen Dekorationsmalereien wohl bewiesen. Wir wollen die durchaus persönliche Art Millets, seine künstlerischen Erlebnisse wiederzugeben, als eine wohl berechtigte nicht antasten; ohne die Einseitigkeit, welche ihr vorgeworfen wird, wäre er nicht der Bahnbrecher eines poetisch-naiven Naturalismus geworden, als den ihn unser Geschlecht feiert. Millet ist ein Pfadfinder,

er hat dem modernen französischen Naturalismus ein bestimmtes Ziel gewiesen und er hat es selbst in einem engen Stoffkreise gefunden, in hartem Kampf mit einer edlen Leidenschaft und einem für alle Zeit nacheifernswürdigen Glauben an das Ideale. Dieses Ideal, dessen Berechtigung ihm die Zeitgenossen lange bestritten, hat nach seinem Tode erst nachhaltig zu wirken begonnen; unter den gegenwärtigen Künstlern Frankreichs fehlt es ihm nicht an siegsgewissen Verteidigern und einsichtigen Verbreitern.

DIE ZWEITE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.

MIT ABBILDUNGEN.

I.



Die zweite Münchener Jahresausstellung erfüllte, was die erste versprach; in ihrem internationalen Charakter löste sie gleich ihrer Vorgängerin die höchste Aufgabe aller verwandten Unternehmungen: sie gewährte einen Überblick über die jüngste Entwicklungsphase der modernen Kunst. Und derselbe war noch freier und anziehender als im Vorjahr. Kein leuchtender Mittelpunkt zeigte sich, keine Schöpfung, die der Ausstellung den Namen geben könnte, aber ein Gesamtbild von ungewöhnlichem Reichtum, eine überraschend hohe Durchschnittsleistung. — Grösseres Angebot gestattete der Jury schärfere Sichtung. Sollen doch nahezu fünfzehnhundert Arbeiten zurückgewiesen worden sein, und zwar zumeist keineswegs im Hinblick auf ihren absoluten, sondern vielmehr auf ihren relativen Wert, für welchen die übrigen Einsendungen den Massstab boten. Höhe und Selbständigkeit dieses Massstabes treten am klarsten bei einem Vergleich mit der diesjährigen Berliner Ausstellung hervor. Dort kaum eine Übersicht über die Leistungsfähigkeit der Berliner Schule, an alltäglichen Erscheinungen des Kunstmarktes überreich — hier ein glänzendes Stelldichein fast aller Nationalitäten, mit selbständigen, von den Bedingungen guter Verkäuflichkeit unabhängigen Arbeiten so stattlich bedacht, dass die „*marchandise*“ für den Gesamteindruck nahezu verschwand. Dort ein streng konservativer Grundzug, akademisch im guten und üblen Sinn; im Besten allenfalls ein Fortschritt auf breiten, traditionellen Bahnen — hier sichtlich ein selbständiges,

frisches Leben; neben den bekannten Hauptrichtungen ungewöhnliche Pfade, oft seltsam und noch wenig verlockend, aber neuen Zielen zugewandt, die Wiederhall und Abbild dessen versprechen, was unserer Zeit ureigen ist.

Dies der erste, günstige Gesamteindruck der mit fast 1900 Kunstwerken gefüllten Säle. Die Anerkennung wuchs bei eingehenderem Studium. Niemand wird diese Ausstellung völlig unbefriedigt verlassen haben, welcher Richtung immer sein Geschmack zugewandt sei. Von erklärten Lieblingen des grossen Publikums, wie *Robert Haug's* „Abschied“, führte der Weg allgemach in das gefährliche Reich der experimentirenden Künstler, der Sonderlinge, der Revolutionäre, wo der Beifall der Menge zu verstummen oder in Spott umzuschlagen pflegt. Hier hatte auch in diesem Jahr das Ausland die Führung, und an der Spitze stand diesmal eine besonders seltsame Gruppe von Werken, die durch Eigenart und Herkunft Publikum und Kritik in ungewöhnliche Aufregung versetzten: die Arbeiten der „*Schotten*“. Beim Betreten ihres Saales ward man unwillkürlich an Zola's Schilderung des „*Salon des Refusés*“ erinnert. Bald Entrüstung und kaum unterdrücktes Lachen, bald lebhaftere Verteidigung, ja begeistertes Lob! Hatte die Münchener Künstlerschaft dies vorausgesehen, wohl gar beabsichtigt, um ihrer Ausstellung eine besonders pikante Würze zu verleihen? Es fehlt keineswegs an Verteidigern dieser Ansicht, aber schon der ernste Zug und das redliche Streben, welche dem ganzen Unternehmen ungewöhnliche Vornehmheit verliehen, sprechen laut dagegen. —

Oder dachte man mit Zola: „Le public rit — il faut faire l'éducation du public“? — Auch dies ist unwahrscheinlich. Man darf nicht vergessen, dass die Münchener Jahresausstellung kräftiger als andere verwandte Veranstaltungen, den Standpunkt des ausübenden Künstlers vertritt, vor allem der eignen Schule neue Vorbilder und Beispiele zuzuführen bestrebt ist. Unter diesem Gesichtspunkte dürfte die ganze Ausstellung die gerechteste Würdigung erfahren, vor allem aber muss derselbe bei der Beurteilung ihrer Seltsamkeiten gewahrt bleiben. — Vielleicht wäre es besser gewesen, diese noch stark in der Entwicklung begriffene „Malerei von Glasgow“ zunächst nur dem Kreise der Fachgenossen zuzuführen, doch hat auch der eingeschlagene Weg seine Vorteile, und jedenfalls bleibt es Pflicht jeder gewissenhaften Kritik, das so nachdrücklich zur öffentlichen Diskussion gestellte Thema sorgsam und ohne vorgefasste Meinung zu behandeln.

Hierbei sind zuvörderst ausgeführte Gemälde und Farbenskizzen scharf von einander zu sondern. Vorzugsweise die letzteren erregten den Spott der Menge, und zwar meist, weil ihre Bedeutung als künstlerische Momentaufnahmen verkannt ward. Nur als solche aber darf man die „Galloway-Landschaft“ und die „Cinderella“ *Henry's*, *Hamiltons* „Schäferin“, *Hornels* „Ziegen“ und „Unter Hyazinthen“ betrachten und beurteilen. Ja selbst die grossen Gemälde von *Melville*: „Andrey und ihre

Ziegen“ und *Guthrie*: „Obstgarten“ erscheinen nur als Improvisationen, lediglich bestimmt, ein Augenblicksbild, eine vorübergehende Stimmung schnell auf die Leinwand zu bannen. Vieles ist nur angedeutet in groben Farbflächen, wie für eine Bühnendekoration, Einzelnes wiederum aufs feinste durchgearbeitet. In den Ateliers unserer Maler trifft man gar häufig Lein-

wand und Holztafeln, die für den ersten flüchtigen Blick nur „zur Ablagerung unbrauchbarer Farbreste zu dienen scheinen“ — das für diese schottischen Skizzen beliebt gewordene Gleichnis! — und dem Maler dennoch als erste Farbenskizze eines neuen Werkes unersetzlich, dem geschulten Kenner und Kritiker wertvoller und massgebender sind, als das ausgeführte Bild. — In diesem Sinne bleiben auch die fragwürdigsten unter diesen schottischen Gemälden anerkennenswert. So skizziren keine „Dilettanten“, mit gleicher Frische betrachten selbst nur wenige unserer glänzendsten Koloristen die Natur. Der Pinsel, der diese Skizzen



Ein Abschied. Von ROBERT HAUG.

schuf, ist in sattere Farben getaucht, als es auf dem Festland seit vielen Jahrzehnten üblich ist. Trefflich hat man die hier angeschlagenen Töne mit einem weichen, sympathischen Alt verglichen und gesagt, dass in diesem „schottischen“ Saal „Alles ein paar Töne tiefer gestimmt sei“, als in den übrigen. In der That erklang hier die Weise eines uns fremden und dennoch im einzelnen eigenartig verwandten Volkes häufig reiner und voller als irgend sonst in dieser internationalen Versammlung. Zunächst in



Katerson pix

Fotografie von Dr. E. Albert

den Landschaften! In diesen schlichten Naturlandschaften mit ihrem warmen, goldig schimmernden Luftton, den der Reichtum an Niederschlägen schafft, mit ihren Baumriesen und ihrem saftigen Grün, hallt

Und als solche wirken sie noch packender, wenn das Echo des Naturlebens auf dem Bilde selbst hingebende Lauscher findet. Das kleine Hirtenmädchen, das auf *Roche's* Gemälde im Wald auf die Knie gesunken



Pilzsammlerin. Nach einer Skizze von GEORGE HENRY.

die schwermütige Hochlandspoesie altschottischer Volkslieder wieder. Diese Gemälde und Farbenskizzen eines *Docharty*, *Dow*, *Macgregor*, *Macaulay-Stevenson*, *Melville*, *Morton*, *Paterson*, *Roche*, *Walton* sind nicht nur Landschafts-, sondern auch Stimmungsbilder.

ist, die Bauernbuben *Christies*, *Waltons* „Geschwister“ und *Henry's* kleine „Pilzsammlerin“, deren Köpfchen sich so duftig von der Mondfläche abzeichnet — das sind Kinder echter Naturpoesie. An der Spitze dieser Bilder, die uns anmuten wie Illustrationen eines

deutschen Märchens, steht *Alex. Roche's* köstliche Erzählung vom „guten König Wenzel“, der im verschneiten Wald den Seinen Brot und Brennholz zuträgt: so schlicht und anspruchslos und dennoch so innig, so vornehm, so voll märchenhafter, traumverlorener Stimmung, wie selbst unser Moritz von Schwind nur wenige Werke geschaffen hat. Auch da, wo diese schottischen Farbendichter das Gebiet des Seltsamen, Phantastischen betreten, dürfen sie zum mindesten unbefangenes Gehör verlangen. Der originellen Ideen sind in unseren Ausstellungen so

in den Bildern, in welchen sie den Boden ihrer Heimat verlassen und den Aufgaben englischer Gesellschaftsmaler gegenüberreten. Ihre drei gekrönten Gemälde, *Guthrie's* kerniges Porträt des Dr. Gardener, *Waltons* ganz auf tiefes Rotbraun gestimmtes Mädchenbildnis, und *Lavery's* „Tennis-Park“, schlugen selbst die englischen Hauptstücke, zwischen denen sie hingen, durch ihre urwüchsige Kraft und ihre staunenswerte Technik. Das Gleiche gilt von *Roche's* „Miss Loo“. — Dennoch bedarf das Verhältnis dieser Glasgower Maler zu



Der gute König Wenzel. Nach einer Skizze von ALEX. ROCHE.

wenig, dass man *Roche's* „Kartenkönige“, denen die „Buben“ die unverhältnismässig jungen „Damen“ abspenstig zu machen suchen, als einen liebenswürdigen Scherz nur gern begrüßen kann, und gleichermaßen haben die „Druiden“ von *Henry* und *Hornel* schon durch Eigenart der Auffassung, Komposition und Technik auf Beachtung Anspruch. — Mit den genannten Bildern aber dürfte die Reihe derjenigen schottischen Arbeiten, deren Wert überhaupt streitig erschien, geschlossen sein: die übrigen grossen, ausgeführten Gemälde gehörten zweifellos zu den besten der ganzen Ausstellung. Die drei hervorragendsten Meister der neuen Schule, *Guthrie*, *Lavery* und *Walton*, bewahren ihre nationale Selbständigkeit auch

der Londoner und auch zur Pariser Schule noch eingehenderen Studiums. Jene stimmungsvollen Landschaften mit Genrestaffage besitzen in den beiden Gemälden der Engländer *Birkenruth* und *Lloyd* — ein Hirtenjunge, der oben im knorrigen Weidenstamm im Mondlicht träumt, und eine Hirtenfamilie, die am Abhang mit weiter Fernsicht über das Meer in der Frühlingssonne rastet, — ihre glatter gemalten, aber darum nicht minder poetischen Gegenbilder, denen sich als Landschaften die Gemälde von *Muhrman* und *Yeend King* gesellen. Jenen Porträts kann man die Bildnisse des Londoners *Oulless* und das mit einer an Hals gemahnenden Virtuosität gemalte Porträt einer alten Frau von der Hand des

Parisers *Alfred Roll* entgegenstellen. Auch die seltsame Auffassungsweise *David Gaulds*, der seine Gestalten in der Zeichnung stilisirt, als seien sie Vorbilder für grösste Gobelinwirkerei, besitzt in den englischen Anbetern der Praeraffaeliten geistesverwandte Anhänger. Der Schotte *Lavery* bewegt sich in seinem phantastischen Pastell „Die Sirene“ völlig auf den Bahnen, die der Engländer *Georges Watts* mit seiner feinen Gestalt der „Hoffnung“ beschreitet. Endlich sei daran erinnert, dass einer der prägnantesten Vertreter der englischen Schule, der sich als solcher auch hier in seinen Schilderungen des Strandlebens glänzend bewährte, *John Robertson Reid*, von Geburt ein Schotte ist.

Man kann die hier hervorgehobenen Vorzüge der „Schotten“ vollauf würdigen, ohne gegen einzelne Unzulänglichkeiten in der koloristischen Durchführung, gegen Übertreibungen der impressionistischen Malerei und gegen einzelne Bizarrieries die Augen zu schliessen. Nicht minder ungerechtfertigt als der Hohn und Spott ist meines Erachtens die rückhaltlose Begeisterung, mit denen einige fanatische Apostel der Zukunftsmalerei diese Arbeiten als Vorboten einer neuen Zeit preisen, und ihnen einen durchgreifenden Einfluss auf unser eigenes Schaffen prophezeihen. Das geht zu weit! Man nehme diese Bilder als das, was sie sind: als interessante Beispiele einer bisher bei uns nicht bekannten, echt nationalen Schule, denen urwüchsige Kraft und fremdartiger Reiz eine selbständige Stellung verleihen. Ihre nächste, keineswegs zu unterschätzende Einwirkung auf unsere Maler dürfte sich auf das Technische beschränken. Die kecke, flotte, sichere Pinselführung eines Guthrie, Lavery, Walton, Henry und des genialen Aquarellisten *Joseph Crawhall* stellt den Bestrebungen unserer jungen Impressionisten in der That ein nacheiferswertes Ziel.

Die schottischen Maler waren die einzigen, welche in der Ausstellung eine in sich abgeschlossene, nationale Gruppe bildeten. Selbst die Sendungen der Engländer und Franzosen, obgleich thunlichst vereint, wirkten im Gesamtbild nicht so selbständig, wie im Vorjahr, schon deshalb nicht, weil die Hauptzüge, die sie ihm auch diesmal einfügten, im wesentlichen bereits bekannt waren. Im englischen Saal hatte *Hubert Herkomer* die Führung. Sein Name ist gleichbedeutend mit einem künstlerischen Prinzip, das in so glänzender Durchführung stets des Erfolges sicher ist. Dies bezeugten auch seine fünf hier ausgestellten Porträts. Aber schon nicht mehr völlig einwandfrei! In dem vielbewunderten Bildnis der

Lady Eden wird das bereits im Weiss und im Schwarz erprobte Farbenexperiment auf helles, grünlich schimmerndes Gelb übertragen. Ist es die Schuld dieses seltsam indifferent wirkenden Grundtones, dass dies Porträt bei aller Feinheit, besonders neben den lebensprühenden Nachbarn Briton Rivière und Dr. Villiers Stanford so kalt liess? Mir will es scheinen, als würden die Schöpfungen des Meisters jetzt etwas gar zu ausgesprochen „salonfähig“. Selbst über der in Abendbeleuchtung prächtig durchgeführten Ansicht „Our village“ mit dem Kirchhof unter der Linde, wo des Künstlers Angehörige ruhen, liegt eine Atmosphäre, welche der frischen Landluft nicht recht entspricht. Mag sein, dass dieser Zug national und nur für den Ausländer auffällig ist. Auch in *Frank Holls* (†) Darstellung einer bangen Mutter, die in niedriger Hütte die Schrecken einer „Belagerung“ vor sich sieht, und in *Reids* Schiffern und Fischern klingt etwas Ähnliches an, und diese vornehme Auffassung, die sich auch in der malerischen Haltung, in der Herrschaft eines bald kühlen, bald tiefen, feinen, silbergrauen Tones spiegelt, ist sicherlich ein bedeutungsvolles Gegengewicht gegen die Auswüchse des „modernsten“ Realismus. — Wie die Genannten, sind als treffliche Koloristen die Marinemaler *Henry Moore* und *William Wyllie* auch bei uns seit langem berühmt. Die übrigen hervorragenden Gemälde englischer Meister entsprachen, wenn man von *Swams* meisterhaft durchgearbeitetem Löwen, *Boughtons* liebenswürdiger Erzählung vom verliebten Königssohn und von *Vigers'* feinen, aber etwas langweiligen Darstellungen der „Griseldis“ absieht, dem für die Ausstellung allgemeingültig bezeichnenden Charakter. Nur der englischen und schottischen *Radirungen* sei noch kurz gedacht, die in den Rembrandtschen Flachlandschaften von *Frank Short*, und in den Meisterwerken von *Strang* und *Macbeth* die Gemälde prächtig ergänzten.

Spanien war quantitativ mässig, qualitativ glänzend, aber auch nicht mehr überraschend vertreten. Des *Benlliure y Gil* „Hexensabbath“ vereint mit der durch seine „Messe“ der neuen Pinakothek genugsam berühmten koloristischen Meisterschaft eine sprudelnde, zum Teil humorvolle Phantastik. In diesem Sinne traten ihm *Antonio Fabrés* mit einer Reihe gezeichneter Illustrationen, in denen der Geist eines Goya waltet, und als treffliche Koloristen *Juan Salinas* und *Viniestra y Lasso* ebenbürtig zur Seite. Als Sittenschilderer und Klein- und Feinmaler bewährt sich *Planella y Rodriguez* in einem Bildchen, welches vielleicht am kräftigsten in der ganzen Aus-

stellung den Zeitgeist spiegelte: ein kleines schwächlich gebautes Mädchen am Riesentreibwerk einer Webemaschine, und dazu der Titel: „Im Schweisse Deines Angesichts sollst Du Dein Brot essen!“

Die fröhlichen Farben- und Schönheitsherolde *Italiens: Vinea, Nono, Rotta, Menta, Lanzerotto*, und ihre Schule sind auf unserem Kunstmarkt seit Jahren heimisch. Als Meister echt italienischer Grazie stritt diesmal *Ettore Tito* unentschieden mit einem in Venedig lebenden Fremden, *Charles Frederik Ulrich. Tito Conti* hat den Ruhm, der Ausstellung den schönsten Frauenkopf geschenkt zu haben. Ganz abseits von der grossen Hauptstrasse seiner Landsleute wandelt der junge *Giulio Sartorio*. Sein Riesensbild „Die Söhne Kains“ vermöchten den Beginn einer bedeutenden Laufbahn zu bezeichnen, wenn sich fortan das grosse Thema mit der Durchführung besser deckt, und wenn sich die hier bereits höchst beachtenswerte „Mache“ zu koloristischer Klarheit erhebt.

Auch eine Aussonderung der *Belgier* und *Holländer* ergibt im wesentlichen nur bekannte Namen, und ziemlich das Gleiche gilt von den *Norwegern*, *Schweden* und *Dänen*. Vollends die *Pariser Schule*

hat ihren internationalen Charakter und ihren internationalen Einfluss bei uns kaum je zuvor so sinnfällig bewährt, wie in dieser Ausstellung. Man spürte freilich vor den Bildern eines *Besnard, Roll, Bonnat, Baschet, Agache, Dantan* sofort die Atmosphäre der Seinstadt, aber schon dass man in diesem Zusammenhang zum mindesten auch den Italiener *Boldini* und in Bezug auf technische Schulung auch den Nordländer *Zorn* und den Amerikaner *Harrison* nennen muss, beweist das Zurücktreten des nationalen Elementes. Und besondere Überraschung bereiteten die französischen Arbeiten selbst denen kaum, die sie im „Salon Meissonier“ zu studiren noch nicht Gelegenheit hatten, denn sie waren von den übrigen Werken nicht mehr durch eine so tiefe Kluft getrennt, wie zuvor. Es waltete in dieser Ausstellung überhaupt grössere Einheitlichkeit im Wollen wie im Können, ja für den ersten flüchtigen Blick spiegelte das Ganze, soweit es eben auf selbständige kunsthistorische Bedeutung Anspruch erhebt, die vielseitige Arbeit einer grossen, auf den Hauptgebieten von gleichen Idealen geleiteten Schule.

(Schluss folgt.)

DER PAULIBRUNNEN IN ERLANGEN.

VON J. STOCKBAUER.

Mit Abbildung.



Die ehemaligen markgräflich Hohenzollernschen Residenzen in Bayern, Bayreuth, Ansbach und Erlangen zeichnen sich heute noch durch gewisse Eigentümlichkeiten vor andern bayerischen Städten aus. Dazu gehören prächtige Barockbauten, grosse, freie Plätze und breit angelegte Strassen. Man merkt es diesen Städten auch heute noch sofort an, dass einst ein prunkvoller und prunkliebender Hof sie belebte, dessen Wegzug eine nicht auszufüllende Leere hinterliess, so sehr man diese auch zu verstecken suchte: in Ansbach durch die Verlegung der mittelfränkischen Kreisregierung dahin, in Bayreuth durch die oberfränkische Kreisregierung und das Wagnertheater, in Erlangen durch die Universität.

Letztere Stadt hat im vergangenen Jahre einen neuen Anlauf genommen, die „Leere“ zu mildern, durch die Aufstellung eines prächtigen monumentalen

Brunnens auf einem der grössten und schönsten Plätze, welche die Stadt noch aus alter Zeit besitzt, und dieses Denkmal ist um so interessanter, als es seine Entstehung der Initiative eines einfachen Bürgerhepaares verdankt.

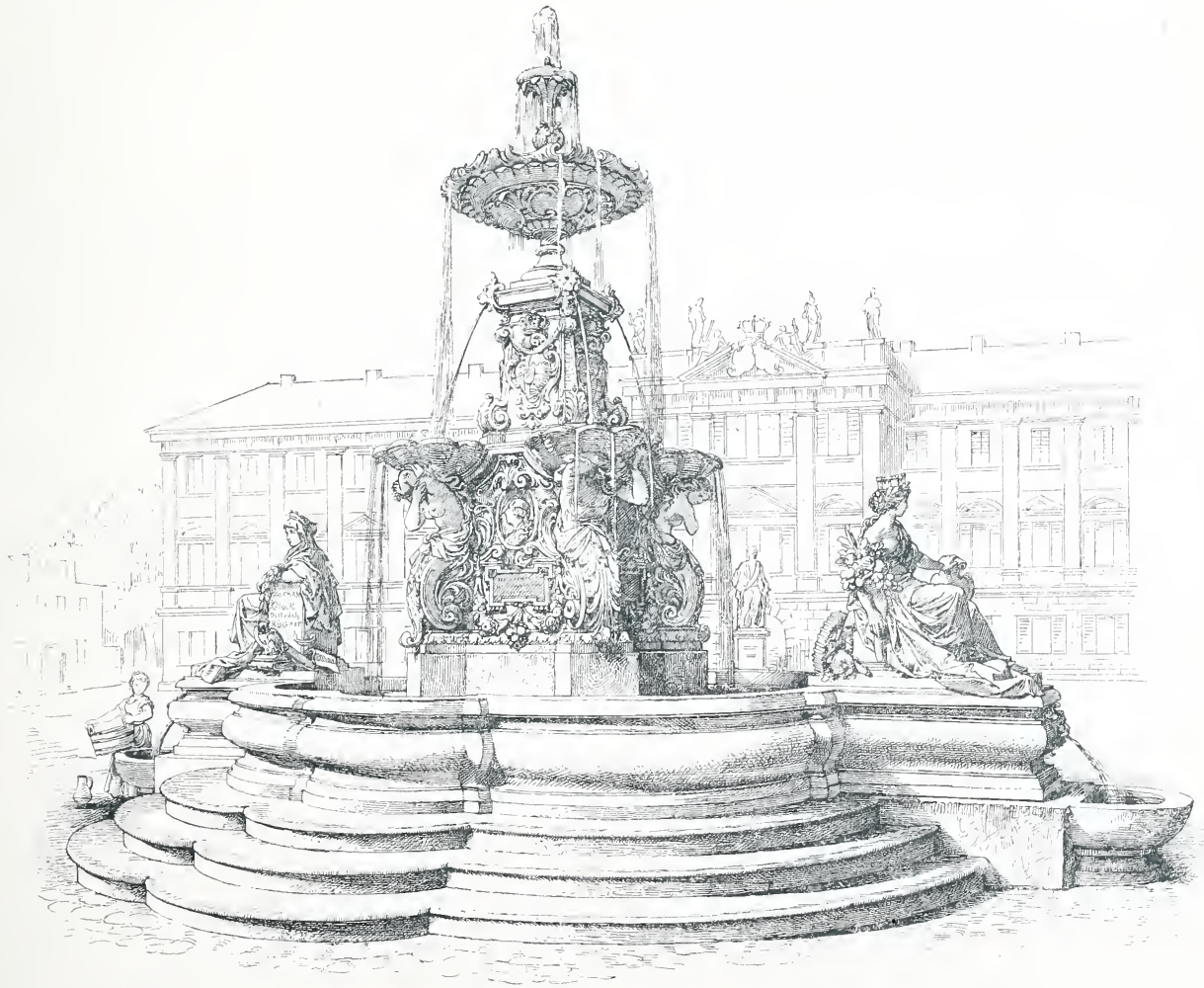
Ein kinderloses, in sehr guten Verhältnissen lebendes Ehepaar, *Salomon* und *Julie Pauli*, hatte neben andern grossartigen Stiftungen der Stadt noch ein besonderes, mit der Zeit auf 54 000 Mark angewachsenes Legat vermacht zu dem Zwecke der Herstellung eines der Stadt zur besonderen Zierde reichenden monumentalen Brunnens.

In Ausführung dieser Stiftung setzte sich der gegenwärtige Bürgermeister der Stadt, Dr. Schuh, mit dem Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, A. Gnauth, in Verbindung. Das von diesem entworfene Projekt fand aber nicht allgemeine Billigung und weitere Verhandlungen beendete der Tod Gnauths. In einer engern Konkurrenz, die für die

Errichtung des Brunnens veranstaltet ward, wurde vom Preisgericht einstimmig der von dem Professor an der Kunstgewerbeschule Nürnberg, *Friedrich Wanderer*, gefertigte Entwurf zur Ausführung bestimmt, und die Arbeiten fanden eine solche Förderung, dass bereits im vergangenen Herbst das Denkmal enthüllt werden konnte.

Für die hier zu lösende Aufgabe war eine Reihe von Faktoren massgebend. Der grosse freie Platz,

gegangen werden, namentlich auf den Markgrafen Alexander, der die vom Markgrafen Friedrich gegründete Universität durch Dotirungen lebensfähig machte und auf den Markgrafen Christian Ernst, der nach Aufhebung des Ediktes von Nantes die französischen Reformirten bei sich aufnahm, für sie die Neustadt-Erlangen baute und durch sie neue Industriezweige, namentlich die Strumpfwirkerei und Handschuhfabrikation einführte. Markgraf Friedrich hatte



Der Paulibrunnen in Erlangen. Ausgeführt nach dem Entwurf des Prof. WANDERER in Nürnberg.

der für die Aufstellung bestimmt war, forderte einen massigen Bau mit kräftiger Silhouette; die architektonische Umgebung des Platzes, vornehmlich der alte Schlossbau und das Rathaus, wiesen auf die Barockformen hin; das etwas spärlich zur Verfügung stehende Wasser konnte nur dadurch ein lebendigeres Bild erzeugen, dass es kaskadenartig von einer Schale zur anderen in mehreren Abteilungen niederfloss. Für die weitere Ausgestaltung des Brunnens musste auf die Erlanger eigentümliche Geschichte zurück-

bereits sein besonderes Denkmal vor dem alten Schlossbau erhalten, welches vom Brunnen aus gesehen wird.

Die nebenstehende Abbildung enthebt uns einer ausführlichen Beschreibung des Werkes. Die obere Brunnenschale mit dem obersten Aufsatz sind aus Bronze, ebenso die beiden grossen Figuren seitlich vom Brunnentrog. Alles übrige ist aus Kelheimer Kalkstein hergestellt. An dem mittleren Hauptteil des Brunnens, zwischen den die Wasserschalen tragen-

den Grottesken sind vier Medaillons mit Inschriften angebracht und zwar: das Porträt des Markgrafen Alexander, Neubegründers der Universität, das Porträt des Markgrafen Christian Ernst, Gründers der Neustadt-Erlangen, sodann der bayerische Prinzregent, Luitpold, und endlich das Wappen der Stadt Erlangen, darunter die Namen der Stifter des Brunnens. Die zwei Vollfiguren seitlich vom Brunnentrog symbolisiren die Universität und die Industrie Erlangens.

Wie gesagt, hat den Entwurf dieses grossartigen 8 m hohen Denkmals Professor Fr. Wanderer hergestellt; in die Ausführung haben sich geteilt: Bildhauer *Leistner*, welcher den Aufbau modellirte und mit Stein ausführte, Professor *Schwabe*, welcher die beiden sitzenden Figuren modellirte und Professor *Lenz*, der die Bronzegüsse herstellte.

Die Freude an dem gelungenen Kunstwerk ist in der ganzen Stadt eine allgemeine und ungeheuchelte und gab sich namentlich bei der feierlichen Enthüllung desselben kund. Die drei genannten Mitarbeiter wurden seitens der Stadt bei dieser Gelegenheit durch silberne Pokale ausgezeichnet, während dem Schöpfer des Ganzen, der auch hier, wie gewöhnlich, seine Interessen hintangesetzt hatte, ein grösseres Geldgeschenk gemacht wurde. — Über diesen Künstler mögen hier noch einige Worte am Platze sein.

Wanderer ist ein ausserordentlich vielseitiger Künstler; seine Ausbildung erhielt er an der Nürnberger Kunstgewerbeschule unter dem genialen *Kreling*, und seine ausserordentliche Begabung veranlasste diesen, ihn für eine Lehrstelle an der Nürnberger Schule zu gewinnen, in welcher Thätigkeit er vor einigen Jahren sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte. War auch der Erfolg seiner Lehrthätigkeit ein allgemein bekannter und anerkannter, so gab doch dieses Jubiläum Veranlassung, dieses in offener und feierlicher Form zu dokumentiren. Wie

sein Lehrer *Kreling*, ist *Wanderer* auf den verschiedensten Kunstgebieten zu Hause, und es wird in Nürnberg keine Kunstfrage verhandelt, ohne dass sein Rat eingeholt würde. Die vielen Verdienste um die künstlerischen Interessen der Stadt fanden durch die feierliche Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Nürnberg eine wohlverdiente und gern gewährte Anerkennung.

Von den vorzüglicheren Schöpfungen *Wanderers* in Nürnberg nennen wir bloss das Kriegerdenkmal, den reizenden Grübel-Brunnen, zahlreiche Grabdenkmäler auf den Nürnberger Friedhöfen, die Restaurirung des Dürerhauses, den äusserst gelungenen Mauerabschluss am Hallerthor mit einer so echten mittelalterlichen Architektur, dass selbst der Fachmann Mühe hat, das Alte vom Neuen zu unterscheiden. *Wanderers* Entwürfe für kunstgewerbliche Zwecke sind Legion. In der Lorenzkirche und im Germanischen Museum zeugen grössere Glasgemälde, u. a. das Kaiser Wilhelm-Fenster und das von der Familie Bismarck gestiftete von ihm; das Geburtshaus *Martin Behaims*, von dem aus früher die Reichskleinodien gezeigt wurden, erhielt von ihm einen entsprechend gemalten Fassadenschmuck, Entwürfe für Stickereien, Glasgemälde, Möbel und Ausstattungen, für Diplome und Plakate ohne Zahl gingen aus seiner Hand hervor. *Wanderer* ist Vorstand der Dürerhausstiftung, Mitglied des Verwaltungsrates des Germanischen Nationalmuseums, kunstverständiger Berater des Magistrats. Bei aller öffentlichen Anerkennung und Auszeichnung ist *Wanderer*, wie jede echte Künstlernatur, von der lebenswürdigsten Bescheidenheit, jederzeit bereit, belohnt und unbelohnt sein Wissen und Können dem vaterländischen Gewerbe und der vaterländischen Kunst zur Verfügung zu stellen, eine offene Seele ohne Falsch, bei dem auch stets, wieder wie bei jedem echten Künstler, die Privatinteressen vor den höhern idealen Zielen zurücktreten und gar oft verschwinden.





KLEINE MITTEILUNGEN.

A. L. *Herbstausstellung im Künstlerhause zu Budapest.*
 Die am 24. November für eine kleine Anzahl von Gästen und die Presse, am 25. für das grosse Publikum eröffnete diesjährige Herbstausstellung zeichnet sich durch überaus reiche Beschickung und Überfüllung der zu Gebote stehenden Räume aus. Der Katalog zählt 445 Nummern, und wiewohl viele dieser Ausstellung ganz fern blieben, sind 113 einheimische ungarische Künstler mit 252 Werken vertreten. Im übrigen zählen wir nach der Nationalität und Anzahl ihrer Bilder: 31 Italiener mit 52, 32 Deutsche mit 48, 29 Österreicher mit 54, 8 Franzosen mit 18, 8 Belgier mit 15, 2 Spanier, 2 Polen und 1 Amerikaner mit 6 Nummern. Sämtliche Säle sind gefüllt und selbst die ungünstigsten Wände bedeckt. Vieles soll refusirt worden sein. Gegenüber dem Ärger gekränkter Refusés und gegenüber den Klagen über die Unzulänglichkeit der Ausstellungsräume, vertreten wir die Ansicht, dass der unparteiische Ausschuss mit der gesteigerten Konkurrenz um Platz auch eine steigende schärfere Kritik in der Auswahl der zur Aufnahme zuzulassenden Werke bekunden sollte. Das Ausstellungsgebäude braucht nicht *allem* Raum zu geben, was seit der letzten Ausstellung produziert worden ist, sondern kann auf künstlerische Leistung Anspruch machen. Denn gerechtfertigt wären die Klagen der rapid zunehmenden Künstlerschar, wenn *nur* die numerische Produktion entscheidend wäre. In Bezug auf Raum und Beleuchtung bietet noch unser Künstlerhaus genug, sobald das Niveau gehoben wird. Zur Zeit aber ist die Quantität dominirend. Wir tragen kein Bedenken, die Zahl derjenigen Gemälde, die ohne Schaden für die Kunst und ihre Entwicklung hätten refusirt werden können, auf ein Viertel der ausgestellten Gemälde zu setzen. Ihr müsst die Bilder wägen und nicht zählen! — Das Beste bieten *Munkácsy*, *Benexur* und *Horowitz*. Von *Munkácsy* sehen wir das bereits bekannte Porträt *Franz Liszts* und das Bildnis der Gemahlin eines in Amerika lebenden Ungars, des Zeitungsherausgebers *Pulitzer* — eine Art idealer Frauenschönheit ins Porträt übertragen; in der Mitte des Bildes in weissem Atlaskleide sitzend, von sattfarbigem Mobiliar, Palme, Blumen und Hausrat umgeben, ist dies Bild die *Pièce de resistance* der Ausstellung. — Von *Julius Benexur*, dem famous Meister der hiesigen Malerakademie, ein Männerporträt und ein Bild „Unter Georginen“ in prachtvollem Kolorit. — Vier Porträtthalbfiguren stellt *Leopold Horowitz* aus. Dieser seit der Landesausstellung (1885) hier so viel gesuchte und mit Aufträgen überhäufte Künstler steigert von Ausstellung

zu Ausstellung seinen begründeten Ruf. Die vorzüglichen, mit diskretem Pinsel gemalten Bildnisse von Graf und Gräfin *Aladar Arassay* und *Franz Pulszky* werden nur mit seiner jungen Fürstin *Sapieha* überboten, einem Meisterstück vornehmer Einfachheit. Was sonst von heimischen Künstlern da ist, reicht lange nicht an die bisher genannten hinan. Sympathisch berührt uns das Porträtbild der Erzherzoginnen *Elisabeth* und *Klotilde* von *Vastagh* und kommt den besten Porträtbildern dieser Ausstellung am meisten nahe. *Ebner* bringt zwei Porträts und zwei andere Bilder. *Skutecky* ein Porträt, eine Marktscene und zwei ganz kleine Genrehalbfiguren. *Baditz* ein liebliches Mädchen unter wilden Rosen und ein „Verhör“ in grösseren Dimensionen. *Bihari* stellt fünf Nummern aus, unter welchen „Der Dorfplump“ die meiste Attraktion ausübt. *Basch* ist nebst zwei anderen Bildern mit einem guten Männerporträt vertreten, *Herzl* mit einer Bauernscene, *Karcsay* mit einer Hexenküche in ungeheuren Dimensionen, *Jendrassik* mit zwei kleinen Genrebildchen — „*Poste restante*“ und „*Gärtnerstochter*“ — einem grösseren Bilde und einem Porträt. *Margitay*, der Repräsentant des derberen Genres und der Situationskomik bringt „*Die Nebenbuhler*“, „*Des Lustspiels Ende*“ und „*Waren sie schon verliebt?*“ *Nadler* ist mit einer alten „*Dachauerin*“ und einem „*Neugierigen Stubenkätzchen*“ vertreten. *Pállik*, von dem wir meistens nur Schafe sahen, bringt ein „*Sterbendes Damwild*“, *Révész* ein Stimmungsgenrebild und von *Schlesinger* gefällt „*Die thränenreiche kleine Büsserin*“. *Vágó* betritt das religiöse Genre mit einem „*Agnus Dei*“ und „*Ave Maria*“, *Than* bringt sympathische Frauengestalten, von *Peske* gefallen „*Die Wespen*“, und *Tornai* bringt — wie bisher *Eisenhut* — farbige Bilder aus Marokko, während ersterer sich auch in der Behandlung des Nackten diesmal vorteilhaft einführt. Die Landschaft ist mit *Spányi*, *Telepy*, *Mesterházy*, *Tölgyesi* vertreten. Um den *Munkácsy-Preis* (6000 Frs.) bewerben sich zwölf Konkurrenzarbeiten. — Von den fremden Künstlern üben die zwei Gemälde von *Viniegra* und *Carbonero*, aus dem Besitze der Madrider Galerie die meiste Anziehungskraft aus. *François Flamengs* „*Rastende Fusstruppe*“ und das Porträtbild seiner „*Familie*“ nicht minder. — Ganz geniale zwei Nummern sind von *Paul Peel* zu sehen: „*Das dankbare Publikum*“ und „*Kinder nach dem Bade*“. — Von Italienern ist ein „*Fischmarkt*“ von *Ettore Tito* zu nennen, und von *Chierici* zwei neckische Bilder. — Von Deutschen ist *Bokekmann* mit einer „*Testamentseröffnung*“, *Fleischer* mit „*Badenden Knaben*“, *Munthe* mit zwei Stimmungs-

bildern, *Erdtelt* mit einem virtuosen Selbstporträt, und *Hans Dahl* bestens vertreten. — Von dem in Wien lebenden *Berres-Perez* sind die „Schnitter“ und „Schafschur“ vorteilhaft zu erwähnen und *Angeli* führt uns die Porträtbilder eines bekannten Redakteurs und seiner Gemahlin vor, in frappanter Ähnlichkeit, und durchweg ausgezeichnet. — Unter den Skulpturen finden wir Werke von *Zala*, *Róna* und *Strobl*. Unter den Aquarellisten *Bompiani* und *Rotta*.

x. *Mannfelds Radirungen vom Rhein*. Der Cyklus von Kunstblättern, den Bernhard Mannfeld unter dem Titel „Vom Rhein“ vor einigen Jahren veröffentlichte, erscheint um fünf schöne Blätter bereichert, aufs neue; und aufs neue heben wir den Wert dieser Mappen hervor, die zu dem landschaftlichen Zauber der Rheingegenden noch den Zauber einer feinsinnigen Darstellung durch Künstlerhand hinzugefügt. Es sind ausser einem prächtigen radirten Titelblatte noch Ansichten des Domes von Mainz mit dem Gutenbergdenkmal, von Oberlahnstein, von Bacharach und vom Loreleifelsen, die hinzugesetzt, um den Oberrhein nun auch zu seinem Rechte kommen zu lassen. Erst vor kurzem hatten wir wieder willkommene Gelegenheit, die hohe Stufe der Entwicklung zu rühmen, die Mannfeld im Laufe der Jahre auf dem Gebiete der Malerradierung erlangt hat. Hier bestätigt der fleissige Künstler aufs beste alles Lob, dass wir ihm schon 1886 haben zu teil werden lassen können und das als kritisches Leitmotiv in den seither veröffentlichten Besprechungen immer wiederkehrte. Man weiss nicht, welchem Blatte man den Vorzug geben und wie sehr man den findigen Geist bewundern soll, der auch aus scheinbar reizlosen Ansichten Blätter von feiner Wirkung zu machen versteht. Ein vortreffliches Beispiel dafür ist die Ansicht von Bonn, die in der Natur ziemlich nüchtern, hier mit einem poetischen Reize umkleidet wird, den nur ein schöpferischer Künstlergeist zu Tage fördern kann. Das Gleiche gilt von der Ansicht von Köln und von der des Bonner Münsters, bei dem erst die Zauberkraft des Mondes wirken musste, um auch hier die Romantik des Rheins zu versinnlichen. Dass aber der Rhein meist an sich voll der herrlichsten Reize ist, zeigt die Ansicht, welche wir diesem Hefte beifügen, die einen Durchblick aus dem Siebengebirge darstellt. Die Verlagsbuch-

handlung (E. Strauss in Bonn) hat alles gethan, um die wertvollen Blätter in entsprechendem Gewande erscheinen zu lassen. Die uns vorliegende Künftlerausgabe ist im besten Geschmacke ausgestattet, ohne strotzendes Gold, was dem Werke einen ganz besonders vornehmen Anstrich giebt; dagegen ist jedes Blatt auf Japanpapier gedruckt und mit einem Mantel von feinem Kupferdruckpapier umkleidet, was den Eindruck noch erhöht. Die Mappe von grauem Segeltuch zeigt rechts oben im kreisförmigen Ausschnitt eine radirte Ansicht von Heisterbach. In dieser Form ist der Cyklus vom Rhein eine aussergewöhnliche Erscheinung des Bücher- und Kunstmarktes, der wir nichts Ähnliches an die Seite zu setzen wüssten.

Angesichts der zunehmenden Wertschätzung der Radirkunst und insbesondere der Mannfeldschen Arbeiten kann man es nur billigen, dass man aus dem Dunkel der Vergessenheit frühe, gute Arbeiten dieses Künstlers wieder ans Tageslicht brachte. Die vierzehn künstlerischen Saatkörner, welche Mannfeld etwas 1870 oder 1871 ausstreute, fielen in jener Zeit so ziemlich auf das Steinige: denn wie klein war damals die Zahl derer in Deutschland, die Radirungen betrachten konnten! Es ist ungemein anziehend, zu sehen, wie verschieden der Künstler damals gegen heute verfuhr, wie er mit miniaturartiger und manchmal etwas zaghafter Behandlung schon zu reinen Wirkungen gelangte. Das Werk führt den Titel: Aus Alt-Breslau und Schlesien, 14 Kupferradierungen nach der Natur aufgenommen von *Bernhard Mannfeld*. Die Verlagsbuchhandlung von E. Frank (G. Maske) in Oppeln hat die Platten aus dem Besitze der zu ihren Vätern versammelten Gosohorsky'schen Buchhandlung erworben, auf das neue Titelblatt keck die Ziffer 1891 gesetzt und damit eine kleine kunsthistorische Ausgrabung vollbracht, die man ihr danken muss. Denn schon auf diesen zum Teil ganz kleinen Platten (die kleinste ist 8×12 cm gross) verrät sich die Begabung des Radirers, und der Umstand, dass der Künstler genötigt war, oft in kleinem Punkte die höchste Kraft zu vereinigen, giebt der Mappe einen eigentümlichen Reiz, den man auf den späteren Leistungen nicht leicht wird. Der Weberturm in Haynau z. B. ist ein kleines Kabinetstück von zierlichster Ausführung. Die Mappe kostet 14 Mark.





Originalzeichnung von B. Mannfeld.

Druck von L. Angerer in Berlin S.

Aus dem Siebengebirge

Verlag von Emil Strauss in Bonn.



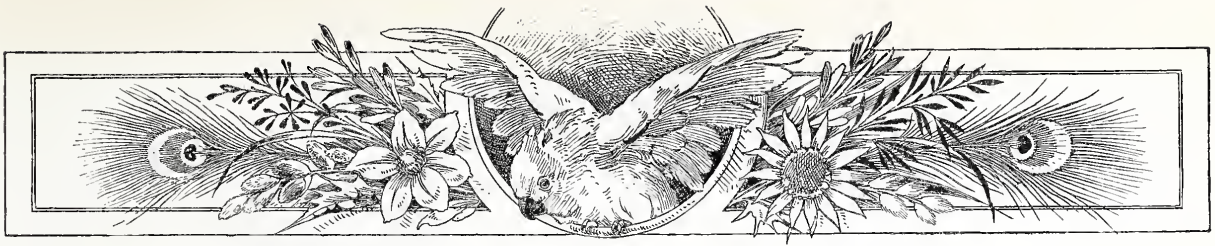
The Miller's pack

Shepherd with his flock in the mountains

THE SHEPHERD

The shepherd's dog

The shepherd's dog



FRIEDRICH JUENGLING UND DER MODERNE HOLZSTICH.

VON S. R. KOEHLER.

MIT ABBILDUNGEN.



Am 31. Dezember 1889 starb in New York Friedrich Juengling, einer der hervorragendsten Führer der „neuen Schule“ des Holzschmitts oder vielmehr Holzstichs. Sein einfacher Lebensgang lässt sich in wenigen Worten erzählen. Am 18. Oktober 1846 zu Leipzig geboren, erlernte er erst die Schriftsetzerei, ging aber bald zum Holzstich über, dessen Anfangsgründe er sich in Payne's Etablissement in seiner Vaterstadt aneignete. Von Leipzig wanderte er nach Berlin, wo er bei Jahrmargt arbeitete, und im Januar 1866 siedelte er nach New York über, welches, kurze Abstecher nach dem Westen der Vereinigten Staaten abgerechnet, fortan seine Heimat blieb. Hier arbeitete er für Zeitungen und Buchhändler und hatte auch eine Zeitlang eine größere xylographische Werkstatt nebst Buchdruckerei, die er aber, bei seiner nichts weniger als merkantil angelegten Natur, nicht gewinnbringend zu machen wusste. Bei dem ersten Auftauchen der „neuen Schule“, deren Entstehen zusammenfällt mit dem merkwürdigen Umschwung, der sich um das Jahr 1876 in den Anschauungen der großen Mehrheit der amerikanischen Künstler vollzog, und den man präzise als den siegreichen Durchbruch rein maleischer Prinzipien bezeichnen kann, warf sich Juengling mit aller Glut seiner Seele in die Bewegung und schwang sich sofort zu einem ihrer energischsten Bahnbrecher empor. Zu gleicher Zeit, erfüllt von dem Bewusstsein, dass der Holzstecher nichts Ordentliches zu leisten hoffen könne, wenn er nicht

in erster Linie Künstler, und zwar speziell Maler sei, widmete er sich mit rastlosem Eifer dem Studium der Malerei. Nebenher versuchte er sich auch in der Radirung und experimentierte mit dem Holztiefstich, um mittelst der Galvanoplastik von dem Stocke Platten zu erhalten, die auf der Kupferdruckpresse gedruckt werden können. Aber dieser fieberhaften Energie war seine nervöse Natur nicht gewachsen. Die Folge der Überanstrengung war Diabetes, welcher Krankheit er denn auch, nachdem er vergeblich in Europa Hilfe gesucht hatte, erlag. Die tiefe Trauer, die sich des großen Kreises seiner Freunde bemächtigte, als die Todesnachricht zu ihnen drang, spricht für die vortrefflichen Gemüteseigenschaften des Verstorbenen. Die Ausstellung seiner Skizzen u. s. w., welche in New York im März 1890 veranstaltet wurde, zeugte für sein Talent und seinen Eifer in dieser Richtung, seine Thätigkeit im Holzstich ist allen denen bekannt, welche die Entwicklung dieser Kunst in den Vereinigten Staaten verfolgt haben.

Da aber diese Thätigkeit, als prägnantester Ausdruck einer ganzen, zeitgemäßen Richtung, Anlass gegeben hat zu vielfachem Hader und Streit, und da diese Richtung auch heute noch oft genug verkannt und nur selten gebührend gewürdigt wird, so kann man wohl den Manen Friedrich Juenglings keine bessere Huldigung darbringen, als wenn man an der Hand seiner Werke, die, leider nur zu frühe, abgeschlossen vor uns liegen, in den Geist dieser Richtung einzudringen sucht. Um das aber thun zu können, muss etwas weit ausgeholt werden, indem



Fig. 1. Porträt Ernst Keils.

Aus der Gartenlaube. Gezeichnet und gestochen nach einer Photographie n. d. L. in A. NEUMANN'S Atelier.

eine solche Untersuchung nur geführt werden kann, nachdem man sich ein genaues Verständnis, nicht nur der Technik, sondern auch der Geschichte des Holzschnitts und Holzstichs verschafft hat. Natürlich brauchen wir uns nicht mit den Künstlern selbst zu befassen. Es ist, auch in der Geschichte, nur die Entwicklung der Technik, welche uns zu beschäftigen hat.

Ich habe soeben von der „Geschichte des Holzschnitts und Holzstichs“ gesprochen, und in dieser mit vollem Bewusstsein gebrauchten Bezeichnung liegt der Knotenpunkt unserer ganzen Untersuchung klar zu Tage. Es giebt wohl immer noch Leute, welche mit souveräner Verachtung auf die materiellen Mittel der Kunst herabblicken und nur in der Ästhetik ihr Heil suchen, und diese werden eine solche Unterscheidung als kleinliche, nur des Handwerkers würdige Haarspalterei belächeln. Für sie ist der Ausdruck *Holzschnitt* immer noch genügend für das ganze Gebiet, welches uns beschäftigt. Der Hochmut straft sich aber in diesem Falle auf ganz besonders eklatante Weise, indem aus der Verkennung der Wichtigkeit der materiellen Grundlagen der Kunst die Unfähigkeit entspringt, die Kunst überhaupt zu erfassen.

Wenn wir das, was gewöhnlich „Die Geschichte des Holzschnitts“ genannt wird, mit nur einiger Aufmerksamkeit betrachten, so finden wir, dass diese Geschichte in zwei große Perioden zerfällt, welche sonst nichts miteinander gemein haben. Dieser Bruch in der Kette der Entwicklung ist dem sogenannten Holzschnitt eigentümlich und ohne Analogon in der Geschichte aller anderen vervielfältigenden Künste. Letztere schreiten von der Lösung einfacherer Probleme zu schwierigeren vor, sie bilden ihre Werkzeuge aus und fügen allmählich ihren alten Ressourcen neue hinzu, sie teilen auch die Wellenbewegung des Auf- und Absteigens mit den übrigen graphischen Künsten; aber obwohl auf solche Weise ihre Geschichte in Perioden zerfällt, sind diese doch nicht so radikal voneinander verschieden, dass man sie als Gegensätze bezeichnen könnte. Bei dem Holzschnitt dagegen haben die erwähnten Perioden nur den einen Berührungspunkt, dass die produzierten Stöcke auf der Buchdruckpresse druckbar sind. In allem anderen herrscht absolute Verschiedenheit, — in Material, in Werkzeugen, in Ausdrucksmitteln und in Zielen.

Der alte *Holzschnitt* arbeitete auf *Langholz*, d. h. auf *Brettern*, welche nach der Längsrichtung der Faser gesägt wurden, mit *Messerchen*, die über das Brett mit Druck von oben *gezogen* wurden, sein

Ausdrucksmittel war die *schwarze Linie*, nebst schwarzen Punkten, sein künstlerisches Princip *zeichnerisch*.

Der moderne *Holzstich* dagegen (unbeschadet der Thatsache, dass er, wenn er will, auch das thun kann, was der Holzschnitt zu thun fähig war) arbeitet auf *Quer- oder Hirnholz*, d. h. auf *Klötzen*, welche über die Faser gesägt werden, mit *Stichen*, welche von hinten *geschoben* werden, sein Ausdrucksmittel ist die *weiße Linie*, nebst weißen Punkten, sein künstlerisches Prinzip ist *malerisch*.

Bei dem alten *Holzschnitt* ergibt das, was stehen bleibt, das Bild, bei dem modernen *Holzstich* erfüllt dieselbe Funktion, — paradox wie das auch klingen mag, — das was fortgeschnitten wird. Will man daher die beiden Arten der Technik absolut unter einer Bezeichnung zusammenfassen, so könnte man sie allenfalls Relieffdrucktechnik benennen, um die einzige, schon erwähnte Eigenschaft, welche ihnen gemein ist, zum Ausdruck zu bringen, d. h. die Thatsache, dass die stehengebliebenen Teile die Schwärze auf der Oberfläche annehmen und die Stöcke, wie Typen, auf der Buchdruckpresse gedruckt werden können. Diese Substituierung wird jedoch nur schwer durchzuführen sein. Der Mensch schafft zwar die Sprache, aber sie beherrscht wiederum ihn, und ihre Verknöcherung rächt sich an ihm durch Verknöcherung und Verdrehung der Begriffe. Auch auf anderen Gebieten als dem vorliegenden lässt sich dieses Phänomen beobachten.

In der Charakterisirung der Prinzipien, welche diesen beiden grundverschiedenen Prozeduren unterliegen, — des einen als *zeichnerisch*, des anderen als *malerisch*, — haben wir schon das innerste Wesen der schwarzen und der weißen Linie gekennzeichnet; es bleibt uns aber noch übrig zu untersuchen, warum die erstere dem *Holzschnitt*, die letztere dem *Holzstich*, sozusagen aus Naturnotwendigkeit, eigen sei. Sodann müssen wir uns die Konsequenzen klar machen, welche der Ausfluss dieser Verschiedenheit sind.

Wer sich die Mühe geben will, mit einem feinen und spitzen Messer einen leichten Einschnitt in ein Stückchen Holz zu machen, dieses Holz mit Drucker-schwärze einzuschwärzen und alsdann einen Abdruck davon zu ziehen, der wird finden, dass das Resultat ein kaum sichtbarer weißer Kratzer auf schwarzem Grunde ist, wenn nicht gar — was in der That am wahrscheinlichsten ist — die Schwärze den gemachten Einschnitt aufgefüllt hat, so dass als Resultat gar nichts übrig bleibt. Nimmt man dagegen einen Grabstichel, stößt ihn auf die für das Instru-

ment vorgeschriebene Weise durch das Holz (Hirnholz), schwärzt dann abermals ein und macht einen Abdruck, so wird das Resultat eine wohl definierte weiße Linie, natürlich wiederum auf schwarzem

Holz nur verwundet, während der Stichel längs des ganzen Laufes seiner Bahn eine gewisse Quantität Holz herauswirft. Oder mit anderen Worten, ein Zug des Grabstichels ergibt ein Resultat, welches

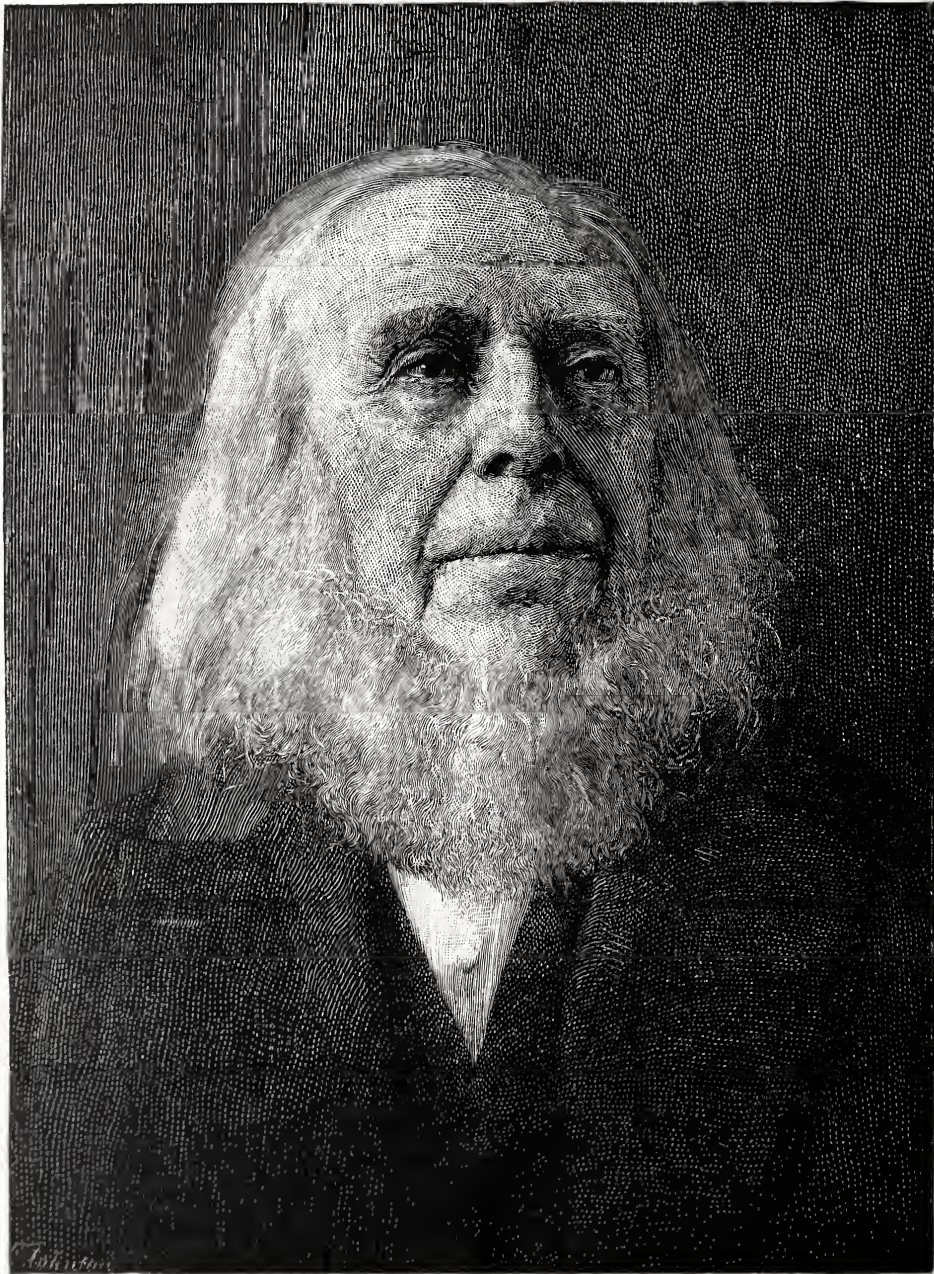


Fig. 2. Porträt Peter Coopers.

Aus The Century Magazine. Gestochen nach einer Photographie u. d. L. von THOMAS JOHNSON.

Grunde, sein, und je nach der Form des gewählten Stichels und der Tiefe, bis zu welcher man ihn in das Holz eingelassen hat, wird auch die Breite des Striches differiren. Der Unterschied dieser beiden Resultate erklärt sich daraus, dass das Messer das

einen distinktiven Charakter hat und in seiner Art ein fertiges Stück Arbeit vorstellt, während der Messerschnitt an und für sich nichts ist und erst weitere Schnitte benötigt, um ihn brauchbar zu machen. Es ergibt sich hieraus, dass der Stichel



Fig. 3. Zigeunermädchen.

Aus dem Verlag der Cassell Publishing Co. -- Nach George Fuller gestochen von F. JUENGLING.

Individualität hat, dass er bis zu gewissem Grade unabhängig ist, und dass er daher dem Künstler ein Mittel bietet, welches Qualitäten besitzt, die ihm eigentümlich sind. Das Messer dagegen hat keine Individualität und ist stets abhängig. Zu dieser künstlerischen Eigenart des Stichelns gesellen sich aber noch andere, welche man als rein handwerkliche betrachten kann. Es sei z. B. die Aufgabe gestellt, auf dem Holzstock einen flachen Ton herzustellen, d. h. eine Serie von abwechselnd weißen und schwarzen Linien, welche, in angemessener Entfernung gesehen, auf der Retina den Eindruck einer bestimmten Schattirung von Grau hervorbringen sollen. Mit dem Messer muss längs jeder Seite jeder schwarzen Linie ein Einschnitt gemacht werden, und die so freigelegten Späne müssen durch Schnitte an den beiden Enden losgelöst werden, um sie gänzlich entfernen zu können. Mit dem Stichel hingegen ist es möglich, jede weiße Linie auf einen Zug herzustellen¹⁾. Es ist fernerhin leicht einzusehen, dass das Messer, indem es stets in der Abhängigkeit verharrt, Führung längs der schwarzen Linie suchen wird, und dass der betreffende Arbeiter demgemäß immer an diese schwarze Linie denken wird, während der Grabstichel, in seiner verhältnismäßigen Unabhängigkeit und ausgesprochenen Charaktereigentümlichkeit, den Stecher zwingt, in erster Instanz an die weiße Linie zu denken, welche er damit produziert. Es ist nach dem Vorbergehenden einleuchtend, dass der Stichel sich viel besser zur Herstellung von Tönen eignet, als das Messer. Und als weiteres Resultat wird uns sofort klar, — ganz abgesehen von der Thatsache, dass der Stichel ein viel schmiegsameres Instrument ist, als das Messer, — warum die *Holzschneider* ausschließlich Faksimiles von Zeichnungen in schwarzen Linien lieferten, solange das Messer seine Herrschaft behauptete, und warum die *Holzstecher* von vornherein mit Vorliebe sich der weißen Linie bedienten und alsdann zum Tonstich übergingen, sobald der Gebrauch des Stichels ihnen geläufig geworden war.

Das Gesagte wird leichter verständlich werden, wenn wir uns die beiden Porträts etwas näher betrachten, die unter Nummer 1 und 2 diesem Artikel beigegeben sind. Das erste, das Porträt Keils, des ehemaligen Verlegers der „Gartenlaube“ aus dem Neumannschen Atelier, ist ein Prachtstück moderner Schwarzlinienfaksimilearbeit. Es ist zwar nicht mit

dem Messer, sondern mit dem Stichel gearbeitet, das künstlerische Prinzip, welches in ihm zur Geltung kommt, ist aber ganz dasselbe, wie bei dem alten Messerschnitt. Es mag daher zugleich als Beleg dienen zu der oben gemachten Bemerkung, dass der Stichel dasselbe leisten kann wie das Messer, wenn er sich dazu hergeben will. Behufs Ausführung dieses Porträts wurde in altgewohnter Weise, von einem professionellen Zeichner für den Holzschnitt, nach einer Photographie nach dem Leben, eine durchaus nur aus Strichen bestehende Zeichnung auf dem Holzstock hergestellt. Dem Xylographen lag es alsdann ob, das Holz zwischen den vorgezeichneten Strichen herauszuschneiden, so dass nur diese in getreuem Faksimile stehen blieben. Dem schönen Porträt des amerikanischen Philanthropen P. Cooper, von Thomas Johnson für das „Century Magazine“ in New York gestochen¹⁾, liegt zwar auch eine Photographie nach dem Leben zu Grunde, aber anstatt diese von einem Zeichner übertragen zu lassen, wurde davon, mit Hilfe der Kamera, ein verkehrtes Positiv auf den Stock gebracht, und es blieb nun dem Holzstecher überlassen, die abgestuften Töne, aus denen die Photographie bestand, nach bestem Ermessen wiederzugeben. Dass seine Arbeit durchaus in weißen Linien und Punkten ausgeführt ist, lehrt die Betrachtung. Aus dem eben Gesagten erhellt, dass der Faksimilist, so vortrefflich er auch sein mag — und sein *muss*, um Gutes zu leisten — doch nur der Führung eines anderen folgt. Dies gilt selbst dann noch, wenn der Holzschneider sein eigener Zeichner ist: — er arbeitet alsdann nur in zwei Kapazitäten, — als Zeichner schaffend, als Holzschneider nachschaffend. Der Weißlinienstecher dagegen ist als solcher ein selbstschaffender Künstler. Die malarische Wirkung, welche der Weißlinienstich vor dem Schwarzlinienfaksimile voraus hat, braucht angesichts der vorliegenden Beispiele nicht besonders betont zu werden.

Beiläufig sei hier bemerkt, dass der Vorwurf, welchen man nur zu häufig solchen Arbeiten, wie dieser von Johnson macht, dass sie den Stahlstich nachzuahmen suchten und die wahre Natur des Holzschnitts verleugneten, gelinde gesagt, einer Verkenntnis der Thatsachen entspringt. Der Stahlstich, oder der Metalltiefstich überhaupt, arbeitet mit der schwarzen Linie, und wenn er einmal mit der weißen Linie zu arbeiten *scheint*, wie in Massons „Porträt

¹⁾ Auf den speziell so benannten „Fonstichel“, der überhaupt fast nur bei mehr mechanischen Arbeiten verwandt wird, ist hier nicht nötig weiter einzugehen.

¹⁾ Die Leser verdanken diesen Stich, wie die meisten der beigegebenen amerikanischen Stiche, der zuvorkommenden Freundlichkeit der Verleger des „Century Magazine“.

des Brisacier“, dem „Mann mit den weißen Haaren“, so staunt die ganze Welt das Resultat als unerhörtes Kunststück an. Wenn aber der Holzstich mit der weißen Linie arbeitet, so folgt er darin nur, wie oben gezeigt worden ist, dem Zwang seines innersten Wesens, und wenn er sich dabei noch der zeichnerischen Prinzipien bedient, welche der Metalltiefstich in der Regel befolgt, so ist ihm daraus keineswegs ein Vergehen zu machen, am allerwenigsten von denen, die, wenn er sich endlich ganz dieser Prinzipien entschlägt und nur auf Ton arbeitet, erst recht Zeter schreien. Dass übrigens der Holzstich den Kupferstich nachzuahmen gesucht hat, ist bekannt genug. Solche Arbeiten sind z. B. Harvey's „Ermordung des Dentatus“, nach Haydon (freilich untermischt mit Weißlinienarbeit), reproduziert in Lintons kürzlich erschienenem Prachtwerke, „The Masters of Wood-Engraving“, und das „Porträt Peters d. Gr.“, nach dem Stich von Houbraken, von dem Amerikaner Muller, abgedruckt in „Selected Proofs . . . from Scribner's Monthly and St. Nicholas“ (New York, 1881). Der Wissbegierige wird es der Mühe wert erachten, den einen oder den anderen dieser Stiche aufzusuchen, um ihn mit dem Johnsonschen Weißlinienstiche zu vergleichen. Ob dem Holzstecher solche ambitiöse Versuche untersagt werden sollen oder nicht, mag hier unerörtert bleiben.

Den eben erwähnten Übergang zum reinen Tonstich müssen wir uns nun gleichfalls, vorläufig nur an einem einzigen Beispiel, anschaulich machen. Wir finden diese letzte Entwicklungsstufe in ihrer reinsten Ausbildung in dem ebenfalls hier abgedruckten Juenglingschen Stiche nach Fullers „Zigeunermädchen“. In der vortrefflichen Johnsonschen Arbeit waltet das zeichnerische Prinzip, wenigstens soweit die Fleischbehandlung in Betracht kommt, noch entschieden vor. Es hat hier die Linie als solche noch ihre volle Bedeutung, indem sie sich den Formen möglichst anschließt und daher direkt als Ausdrucksmittel wirkt. In dem Juenglingschen Stiche dagegen ist von der Linie als solcher keine Spur mehr vorhanden. Der Bruch mit der Tradition hat sich gänzlich vollzogen, das zeichnerische Prinzip, — das Zeichnen mit dem Stichel, — ist vollständig abgethan. An seine Stelle ist das malerische Prinzip, — das Malen mit dem Stichel, — in volle Alleinherrschaft getreten. Die Linie, und ebenso der Punkt, ist nur noch da als tonbildendes Mittel.

Mit Hilfe des so gewonnenen technischen Verständnisses wird es uns nun ein leichtes sein, nicht nur die äußeren Thatsachen der Geschichte des

Holzchnitts, oder vielmehr der Reliefdrucktechnik zu erfassen, sondern auch die innere Notwendigkeit ihrer verschiedenen Schicksale zu verstehen. Die anscheinend rätselhafte Unterbrechung in dem Gange ihrer Entwicklung, ihr fast gänzlich Verschwinden als wirklich künstlerisches Ausdrucksmittel im 17. und 18. Jahrhundert, ihr plötzliches Wiederaufleben in der zweiten Hälfte des letztgenannten Jahrhunderts (dem allerdings noch ihre demokratische Tendenz zu Hilfe kam), ihre ganz wunderbare Entfaltung im 19. Jahrhundert, — alles dies erscheint sofort im hellsten Lichte, sobald wir den jeweiligen technischen Zustand der uns beschäftigenden Technik mit den im Laufe der Zeiten sich ändernden Forderungen zusammenhalten, welche an sie gestellt wurden.

Alle graphischen Künste gehen zwar von der Linie aus, sie gravitiren aber alsbald nach Masse und Farbe hin. Diese Tendenz lässt sich am besten in der Malerei beobachten, sie wirkt aber ebenso mächtig, wenn auch nicht so augenfällig, in den vervielfältigenden Künsten. Dass es so sein muss, ergibt sich von selbst, wenn man bedenkt, dass alle Arten und Weisen der Herstellung druckfähiger Stöcke und Platten im wesentlichen reproduktive, oder noch besser gesagt, interpretative Prozesse sind, deren Bestimmung es ist, Werke zu vervielfältigen, welche ursprünglich in einer anderen Kunstweise konzipirt wurden. Der vervielfältigende Künstler ist also, außerhalb seiner Thätigkeit als Faksimilist, nicht nur Abschreiber oder Kopist, er ist Interpret oder Übersetzer. Um aber deutlich zu machen, welche Schwierigkeiten eine gute Interpretation darbietet, wird es ratsam sein, ein Beispiel aus der Litteratur heranzuziehen, da die Litteratur immer noch der großen Masse des Publikums leichter verständlich ist, als die bildende Kunst. Wenn ich ein Gedicht aus dem Englischen ins Deutsche überseze, also den Versuch mache, es einem Deutschen zu interpretiren, so würde ich mein Vorhaben nur sehr schlecht ausführen, wenn ich mich auf die Darlegung des Gegenstandes oder auf eine wörtliche Übersetzung beschränken wollte. Um eine nur irgend adäquate Idee des Originals zu geben, muss ich den Versbau nachahmen, und muss sogar versuchen, so gut es gehen will, den Wohl- und Misslaut der Worte, die Klangfarbe, die musikalischen Eigenschaften des Gedichts zu reproduziren. Man nehme ein englisches Beispiel: Übersetze ich Byrons „Destruction of Sennacherib“ wörtlich, so bleibt allerdings der Gegenstand, und ich erhalte eine Idee von dem, was den Dichter schöpferisch anregte. Aber

eine solche Übersetzung giebt auch nicht die leiseste Ahnung von dem wuchtigen Gange der Strophen und von dem tiefen, sonoren Klang der Worte. Will ich daher dem Original gerecht werden, so muss ich alle Kraft daran setzen, wenigstens eine annähernde Vorstellung der genannten Qualitäten zu geben. Was nun aber der Gegenstand im Gedicht ist, das ist die Zeichnung, die den Gegenstand am klarsten ausdrückt, im Gemälde, während der Versbauder Behandlung die Klangfarbe aber dem Kolorit entspricht. Halte ich mich also bei einem Gedichte, dessen Wert hauptsächlich im Versbau und Wohlklang liegt, nur an den Gegenstand, so habe ich es einfach ungenügend übersetzt. Und ebenso kann ich mein Ziel nicht erreichen, wenn ich bei Interpretation eines Bildes, dessen Anziehungskraft hauptsächlich in der Behandlung und im Kolorit liegt, nur den Gegenstand und allenfalls noch die Lichtverteilung berücksichtige. Es liegt auf der Hand, dass mit der Entfaltung der Malerei und ihrer Beförderung zur Lieblingskunst der modernen Welt die an die interpretirenden Künste gestellten Anforderungen immer mehr wachsen mussten, und der größte Reiz, welchen das Studium der Geschichte dieser Künste darbietet, liegt gerade in dem Bestreben, ihrerseits Schritt zu halten mit der stets steigenden Pracht ihrer farbenreichen Schwester, und sich ihrem Amte als Interpreten deren immer würdiger zu zeigen, indem sie eine Schwierigkeit nach der anderen bewältigten und sich die Fähigkeit errangen, Qualitäten auszudrücken, die auf den ersten Anblick hin ganz und gar außer-

halb dem Bereiche ihres Könnens zu liegen schienen. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gewinnt die Geschichte der vervielfältigenden Künste das Gepräge eines leidenschaftlichen Vorwärtsringens, welches, wenn es auch nicht frei ist von grotesken Ausbrüchen der Selbstüberhebung, doch von einem Pathos erfüllt ist, das diejenigen zum Schweigen bringen sollte, die in den reproduktiven Künstlern nur maschinenmäßig arbeitende Handwerker sehen möchten, deren einzige Triebfeder die Gier nach Gewinn ist.

An diesem Ringen beteiligte sich nun auch die Reliefttechnik, in der ersten Periode ihrer Geschichte aber nur mit kurz andauerndem Erfolge. Denn sobald es ihr möglich geworden war, Kreuzschraffierungen zu schneiden, geboten ihr ihre engumgrenzten Mittel Halt, und sie blieb in dem Wettlaufe zurück. In den Frühzeiten der vervielfältigenden Künste konnte keine von ihnen Masse und Farben wiedergeben, und es wurde auch nicht von ihnen verlangt, indem die Malerei selbst eigentlich nur kolorierte Zeichnung war.¹⁾ Das Element sämtlicher graphischen Künste war die Linie, und Gegenstand und Linienführung wiederzugeben war die einzige

Aufgabe der Holzschneider und Kupferstecher. Der



Fig. 4. Der Postreiter.
Aus The Century (Scribners) Magazine. Nach Kelly gestochen
von F. JUENGLING.

1) Das erklärt auch, warum die ältere Manier des Holzschnitts sich, selbst nach Einführung des Stichels, noch so lange in Deutschland gehalten hat, indem daselbst bis in die neueste Zeit hinein kolorierte Zeichnungen für Malereien galten. Bei solchen Werken stimmt die obengegebene Darlegung einer Übersetzung nicht ganz zu, indem bei ihnen der Versbau der Linienführung entspricht.

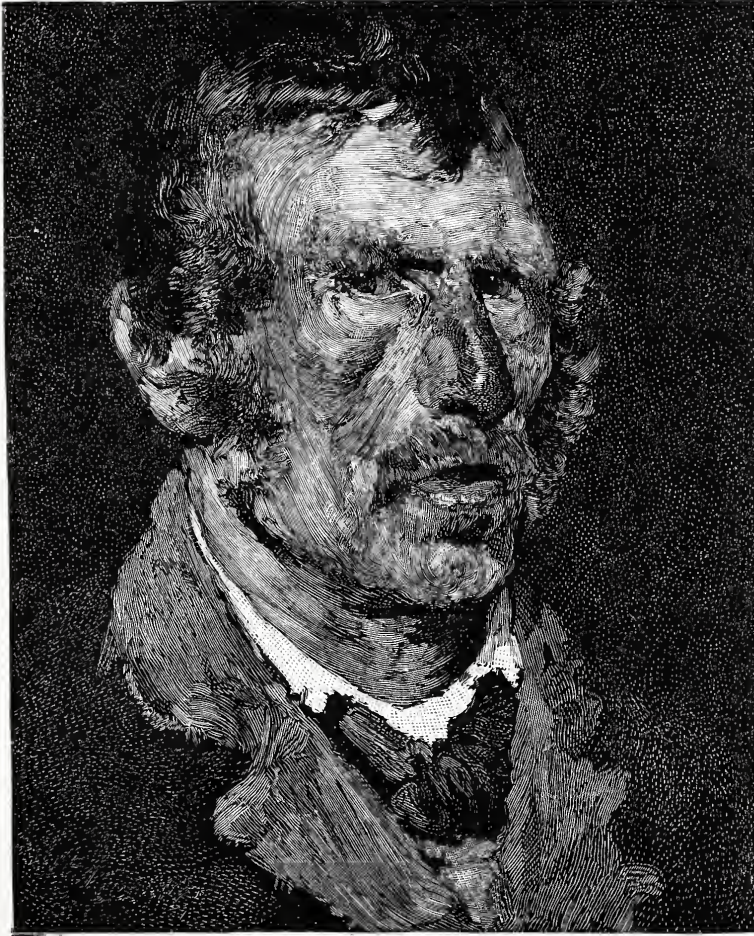
erste konsequente Versuch, mehr als dieses anzustreben, wurde unter der Leitung von Rubens gemacht, der eben hauptsächlich Maler war. Bis hierher konnte der Holzschnitt allenfalls noch mitgehen, aber weiter hinaus war er verloren. Christoph Jegher, für welchen der vlämische Meister eine Anzahl Zeichnungen auf Holz machte, war gewiss ein geschickter Künstler. Aber weder er noch sein Arbeitgeber sah in der Relieftchnik Möglichkeiten, welche über die Faksimilennachbildung kühner Federzeichnungen hinausgingen, und diese so effektiv und interessant sie auch sein mögen, entsprachen nicht mehr dem Verlangen. Das Schicksal des Holzschnitts war mithin besiegelt, und Christoph Jegher blieb dessen letzter bedeutende Vertreter.

Mit dem Kupferstiche (Metalltiefstich) verhielt es sich anders. Die Männer des Stichels hatten zwar schon eine Schwierigkeit ihrer Kunst nach der anderen überwunden und hatten zu immer neuen Hilfsmitteln gegriffen. Aber noch waren sie weit davon entfernt, das Endziel ihrer Entwicklung zu erreichen. Und obgleich sie den Stich, soweit das Helldunkel in Betracht kam, bis zu einer Ausdrucksfähigkeit erhoben hatten, die sich die Pioniere ihres Fachs nicht würden haben träumen lassen, so stand er doch gerade zur Zeit des Auftretens von Rubens ganz entschieden unter der Herrschaft der „Linie um der Linie willen“. Denn unter der Führerschaft des Goltzius war die Vorliebe für die Linie geradezu in Manie ausgeartet, so dass selbst die erstaunliche Virtuosität, mit welcher die Vertreter dieser Schule

sie handhabten, kaum genügt, sie vor Spott zu bewahren. Hätte die Kupferstecherkunst hiermit ihr letztes Wort gesprochen, so würde auch für sie keine Rettung mehr gewesen sein, und sie hätte der Versumpfung anheim fallen müssen. Die Stecher der Rubensschule waren jedoch den an sie gestellten Forderungen gewachsen, und es ist äusserst anziehend zu sehen, wie sie, von der kühnen, selbstüberhebenden, auf die pure Faustgewandtheit pochenden

Linienmanier ihrer Vorgänger, oder gar von ihren eigenen derartigen

Arbeiten ausgehend, den Übergang fanden zu einer mehr malerischen Behandlung des Kupferstichs, die bis zu gewissem Grade sogar die Aufopferung, oder doch das Zurücktreten der Linie forderte. Was man auch von dem geistigen Gehalte der Kunst des Rubens denken mag, seinen Stechern muss man rückhaltslos zugestehen, dass sie die Wiedergabe des Helldunkels und der Texturen, ja selbst die Andeutung der Farbe, so weit sie auch in letzterer Beziehung noch hinter ihren spätere



Abbild. 5. Studie. Nach W. M. Chase. Gestochen von FR. JUENGLING.

ren Fachgenossen zurückblieben, zu einem Grade der Vollkommenheit führten, welche ihre Kunst vor jener Zeit nicht nur nicht erreicht hatte, sondern überhaupt zu erreichen nicht fähig schien. So kam es denn, dass der Tiefstich von Triumph zu Triumph eilte, während die Relieftchnik, wie schon bemerkt, durch ihre Mittel und ihre Traditionen behindert, immer mehr und mehr ins Hintertreffen geriet und endlich in eine solche Roheit versank, dass sie als künstlerisches Ausdrucksmittel fast gänzlich in Vergessenheit fiel. Aus dieser Notlage

wurde sie erst wieder befreit durch die Einführung des Hirnholzes und des Stichels, deren Konsequenz, wie gezeigt worden ist, das Auftreten der weißen Linie war.¹⁾ In der neuen Gestalt des Holzstichs konnte sie den Kampf wieder aufnehmen, und sie that dies mit solchem Erfolge, dass sie das verlorene Gebiet nicht nur bald wiedereroberte, sondern den Tiefstich sogar aus manchen Stellungen verdrängte, welche er bislang unangefochten behauptet hatte. Denn einmal im Besitze des Stiches, mit seiner Vielseitigkeit und Schmiegsamkeit, und der weißen Linie und des weißen Punktes, mit ihrer Verwendbarkeit zur Herstellung von Tönen und der daraus erwachsenden Möglichkeit malerischer Behandlung, in Verbindung mit relativer Billigkeit und der Möglichkeit des Drucks auf der Buchdruckpresse, bot die Relieftchnik Vorteile dar, mit welchen selbst der Stahlstich nicht zu konkurrieren vermochte. Es braucht daher nicht Wunder zu nehmen, dass bald nach ihrer Verjüngung das Zeitalter der illustrierten Journale anbrach.

Wir haben also, resumierend, in der Geschichte der Relieftchnik zwei große Perioden zu unterscheiden. Die erste, welche sich von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert erstreckt, ist fast ausschließlich dem Schwarzlinienfaksimileschnitt gewidmet.²⁾ Die zweite, mit Bewick (unbedeutende Vorgänger abgerechnet) im 18. Jahrhundert anfangend, erstreckt sich bis auf unsere Tage. Ihr charakteristisches Merkmal ist der Weißlinienstich, der endlich zum Tonstich ausgebildet wird. Innerhalb dieser Periode aber waltet eine so reiche Mannigfaltigkeit, dass sie sich schon dadurch auf merkwürdige Weise von der ersten unterscheidet. In dieser ist es nur die geringere oder größere Geschicklichkeit in dem Festhalten der Linie des Zeichners und der geringere oder größere Grad von Feinheit, welche die Qualität der Erzeugnisse bestimmen. Ein prinzipieller Unterschied existirt nicht zwischen dem h. Christoph von 1423, den Schnitten zu Dürers Apokalypse, den Lützelburgerschen Schnitten nach Holbein und den Jegherschen nach Rubens. Dagegen ist der Fort-

schritt von der allzu ausgesprochenen Weißlinienmanier Bewicks zu derselben Manier, wie sie sich z. B. in Johnsons „Peter Cooper“ ausspricht, keineswegs nur ein handwerklicher. Noch viel weitergreifend aber und noch viel tieferliegend ist der Übergang von dieser Manier zu dem stechermässigen Tonstich, zum Beispiel der Doré-Schule¹⁾, und von diesem wieder zu dem malerischen Tonstich unserer Tage. Diese Entwicklung im Detail zu verfolgen, verbieten uns sowohl die gesteckten Raumgrenzen, als die Schwierigkeiten des Unternehmens. Ebenso verbietet es der Mangel an Raum, des näheren auf die Ursachen einzugehen, welche es bedingten, dass gerade in Amerika der malerische Tonstich seine höchste bis jetzt erreichte Entwicklung fand.²⁾ Es sei nur nochmals im allgemeinen gesagt, dass dort wenigstens eine Zeitlang, rein malerische Anschauungen entschiedener zur Herrschaft gelangten, und der Individualismus rücksichtsloser entfesselt wurde, als vielleicht irgend wo anders. Dass der Holzstich als eine interpretative Kunst gezwungen war, dieser Richtung nach Möglichkeit Ausdruck zu geben, versteht sich von selbst. Aber mit den hergebrachten Behelfen, die schon vielfach in Konvention erstarrt waren und meist handwerksmäßig in großen Werkstätten betrieben wurden, war für diese Zwecke nichts anzufangen. Der Stecher musste also seinen alten, nicht etwa technischen, sondern künstlerischen Hilfsmitteln abermals neue hinzufügen, er musste sowohl dem malerischen Hange der Zeit, als dem Individualismus der Künstler Rechnung tragen, und um dies thun zu können, musste er seine eigene Individualität mehr und mehr unterdrücken, dafür aber vielseitiger, ein tieferer Denker, eine feinfühligere Natur, ein schärferer Analytiker werden. Nach dieser Richtung hin das Größte geleistet zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Friedrich Juenglings.

(Schluss folgt.)

1) Übrigens hat schon Bewick Ähnliches geliefert. Man sehe z. B. die Schlussvignette zum „Missel Trush“ aus den „Land Birds“, von 1797, „Pferde im Regen“, reproduziert bei Dobson, „Thomas Bewick and his Pupils“, Boston: 1884. Dass es überhaupt die Engländer waren, welche zuerst diese Art des Tonstichs übten, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

2) Wer sich weiter informiren will, findet eine wenigstens etwas mehr detaillirte Ausführung in dem von mir herrührenden Kapitel F, „Nordamerika“, in dem Werke: „Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart.“ Redigirt von Carl von Lützw. 1. der Holzschnitt. Wien, 1887.

1) Eigentlich sollte man sagen: „das Wiederauftreten der weissen Linie.“ Siehe meinen Artikel über „Schrotblätter“, in der Chronik für vervielfältigende Kunst, II (1889), No. 9.

2) Die Ausnahme betreffend, siehe meinen eben angeführten Artikel über „Schrotblätter.“



FREDERICK LEIGHTON¹⁾.

MIT ABBILDUNGEN.



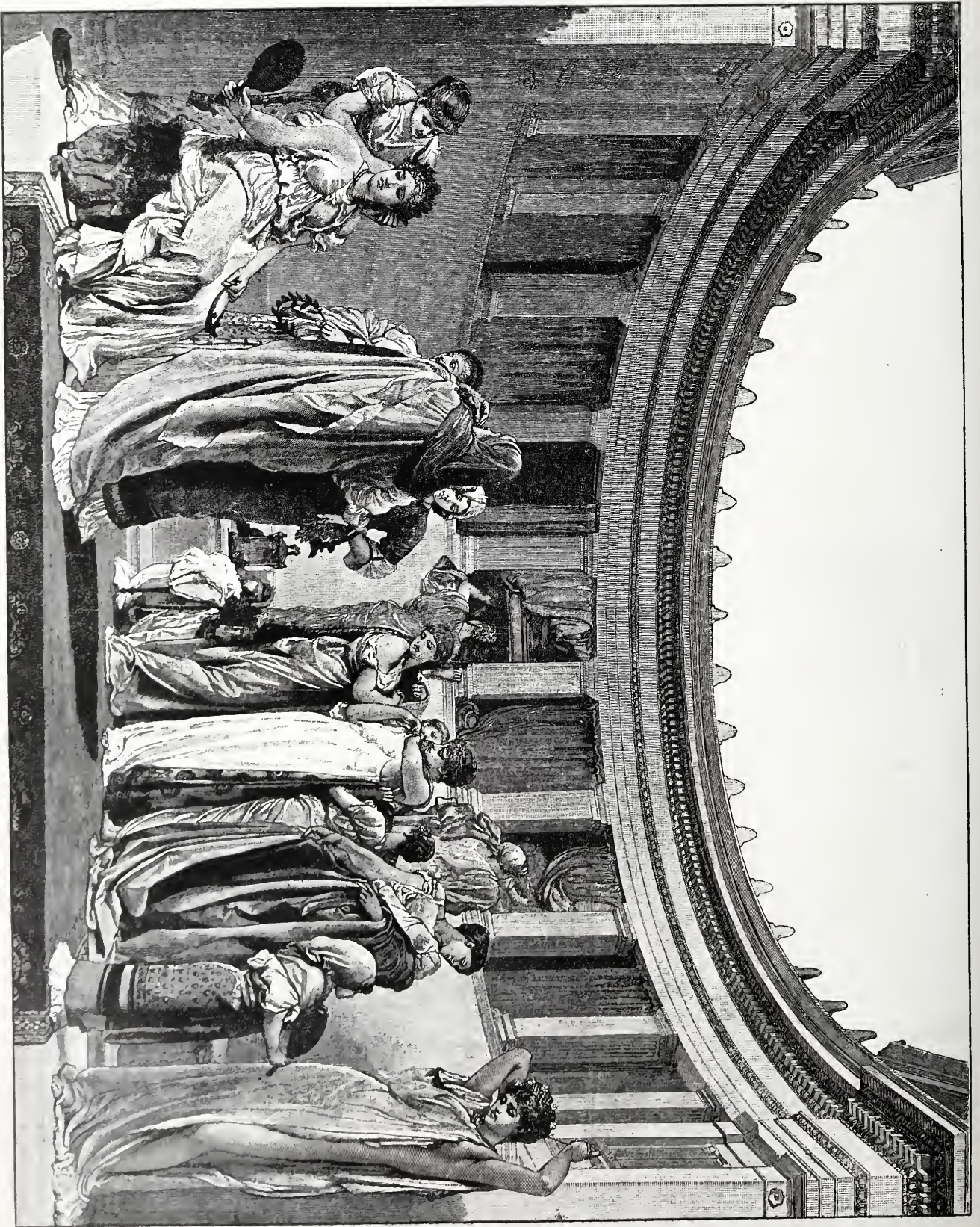
AS von George Frederick Watts gemalte Bildnis des Präsidenten der königl. Kunstakademie in London, Sir Frederick Leighton, von welchen wir in obigem Holzschnitt den Kopf unsern Lesern vorführen, interessirt uns nicht nur wegen der dargestellten Persönlichkeit des berühmten englischen Historienmalers und Bildhauers, sondern auch als Werk von der Hand des nicht minder gefeierten Porträtisten, der wie kein zweiter Maler in England die alten Meister studirt hat und dessen Arbeiten stets von echt künstlerischer Empfindung getragen sind. Wir erinnern nur an die Bildnisse Lord Lyndhursts, Herzogs von Newcastle, W. Bowmans, T. Troubridge's u. a. Mit dem Bilde Leightons hat der nun schon an die Siebzig zählende Meister eines seiner besten — wenn nicht sein bestes Porträt geschaffen. Freilich ist die herrliche Gestalt

des Präsidenten der Londoner Akademie mit dem würdevollen, schönen Kopf für ein Bildnis in höherem künstlerischen Sinne wie kaum eine zweite geeignet, namentlich wenn sie sich im Festtalar mit den Insignien ihrer Würde präsentirt.

Leighton übt durch seine hervorragende Thätigkeit als Künstler und als oberster Leiter der königl. Kunstschule auf das Kunstleben Englands einen so hervorragenden Einfluss und ist nach beiden Richtungen hin so hochgeschätzt und angesehen, dass es nur billig war, dass sein für das Institut bestimmtes Bildnis von dem bedeutendsten lebenden englischen Porträtmaler angefertigt wurde, und Watts hat diese ehrenvolle Aufgabe glänzend durchgeführt. Aus dem milden Ernst des edel gezeichneten Kopfes sprechen Geist und Würde; die ganze Auffassung ist von der schlichten Größe getragen, die einer Persönlichkeit von Leightons Bedeutung zukommt.

Was die Farbengebung anbelangt, so muss schon die Wahl des Kostüms von seiten Watts' als ein Bravourstück bezeichnet werden; denn keinem englischen Porträtmaler ist es bisher gelungen, das schrille Scharlach- und Magentarot des Talars der malerischen Stimmung eines Gemäldes einzufügen, geschweige denn damit sogar künstlerische Effekte zu erzielen, wie es in unserem Bilde der Fall ist. Wenn man die missglückten Versuche der Lösung dieses Problems in John Millais' Bildnis Mr. Glad-

1) Zu diesem zum Teil dem „Magazin of Art“ entlehnten Aufsätze bemerken wir noch, dass Sir Frederick Leighton seine erste Kunstbildung in Deutschland gesucht und gefunden hat. Geboren 1830 in Scarborough besuchte er schon im Alter von vierzehn Jahren die Berliner Akademie, die er aber bald verließ um in Florenz (1844—1845) für seine weitere Ausbildung zu sorgen. Von dort ging er nach Frankfurt und wurde ein Schüler *Steinle's*, dessen Einfluss im wesentlichen die Richtung und die Anschauungsweise des früh entwickelten Talentes bestimmte. Das Amt des Präsidenten der Londoner Akademie bekleidete Leighton seit dem Tode von Sir Francis Grant (1878).



Mittelgruppe der Kunstindustrie in Beziehung zum Frieden von Friedrichs Leichten.

stone's und M. Brownings Porträt Mr. Robert Brownings in Vergleich zieht, so hat Watts dagegen hier die koloristischen Schwierigkeiten siegreich überwunden, ohne der Wahrheit Gewalt angethan oder gegen die Wirklichkeit einen Verstoß begangen zu haben. Es ist Geist und Geschmack in Zeichnung und Farbe, und das Auge wird durch keinen Missklang gestört. Namentlich ist die Auffassung und Behandlung des Kopfes bewunderungswürdig, obgleich die Farbentöne trocken und fast unvermittelt nebeneinander gesetzt erscheinen. Watts malt nämlich fast ohne Bindemittel und schützt damit seine Bilder vor Nachdunkeln, oder sonstigen Veränderungen, an denen leider moderne Bilder nur zu häufig frühzeitig krankten. Bei alledem ist aber die Modellirung eine vorzügliche. Die mächtigen Brauen, die das Auge beschatten, (die fein geschnittene Nase und alle die sonstigen Züge, welche den Charakter widerspiegeln, geben dem Bilde den Stempel außerordentlicher Naturtreue und fesseln den Beschauer.

* * *

Es ist von *Leightons* Werken auf dem Kontinent so selten etwas zu sehen, dass die hier beifolgenden Abbildungen seiner neueren Schöpfungen die Leser gewiss interessiren werden. Wir wählten eines seiner berühmten Freskogemälde im South-Kensington-Museum und „Andromache am Brunnen“. Die Andromache war in



Andromache am Brunnen. Gemälde von FREDERICK LEIGHTON.

der Jahresausstellung der königlichen Akademie zu London 1887 zum erstenmale öffentlich ausgestellt und erregte ungewöhnliches Aufsehen. Unsere Illustration ist nach einer Photographie der Photogr. Gesellschaft hergestellt. Leighton ist bekanntlich auch Bildhauer und seine Bilder sind vorwiegend in plastischem Geiste komponirt, wie denn seine Vorwürfe fast ausschließlich dem klassischen Zeitalter des plastischen Stiles entnommen sind. In dem obigen Gemälde, welches wegen seiner tief durchdachten Zeichnung zur Zeit als „magnum opus“ der Ausstellung gefeiert wurde, vereinigen sich alle Vorzüge der Komposition des Meisters; in betreff der Malerei sind freilich auch wieder die Mängel bemerkbar, die des Künstlers Bilder durchweg charakterisiren: er verschmätzt nämlich mit Konsequenz Stimmung und malerische Abtönung. In gewisser Hinsicht ist er hierin seinem Lehrmeister Steinle verwandt. Das Gemälde, welches bis auf einiges unwesentliche Detail in der Gewandung der Andromache, nach obiger Studie ausgeführt ist, kann eigentlich nicht als Illustration zum Homer aufgefasst werden, wohl aber hat der Epiker in seinem Gedichte das Motiv zu Leightons Komposition angedeutet. Es ist die künstlerische Verkörperung oder vielleicht malerische Weiterdichtung einer poetischen Fata morgana, die Homer vor Andromache in den Worten Hektors erscheinen lässt. Eine der wirksamsten und am meisten zum Herzen sprechenden Episoden der Ilias ist die, wie Hektor zum Kampfe ausgerüstet, von seinem Weibe Abschied nimmt und ihr leidenschaftliches Bitten, zu bleiben, damit abwehrt, dass er ihr die Gefahr darstellt, in welche die Stadt verfele, wenn er es versäumte, die Führung im Kampfe zu übernehmen. Er erinnert sie an die verhängnisvolle Prophezeiung und ruft aus:

..... wenn einer der erzschrämten Achäer
Fort dich Weinende führt und der Freiheit Tag dir
entreisset;

Wenn du in Argosland der Gebieterin dienst am Webstuhl,
Wasser entschöpfst dem Quell Hypereia oder Messäis
Ringend mit tiefem Verdruss, von der Knechtschaft Zwange
belastet —

Ja, dann sagt wohl mancher, dahin nach der Weinenden
blickend:

„Das ist Hektors Weib, der unter den reisigen Troern
Als der Gewaltigste focht, da sie Ilios' Feste bekämpften!“

Leighton hat in seinem (14:7 Fuss) großen Gemälde die Erfüllung dieser düsteren Prophezeiung dargestellt; er lässt die als Sklavin verkaufte Andromache am Brunnen warten, bis die Reihe an sie kommt, aus dem „Quell der Hypereia“ Wasser zu schöpfen — die niedrigste aller knechtischen Arbeiten.

Die Scene stellt den mit Steinen belegten Pfad zur Quelle im Hofe des Pyrrhus, des Sohnes des Achilles, dar; der Raum ist mit Gestalten von des Künstlers eigener Konzeption bevölkert. Den Mittelpunkt nimmt die hoheitvolle Gestalt der Andromache in schwarzen Gewändern ein; ihre Augen sind vom Weinen geröthet. Sie bildet das einzige düstere Moment in der lichtvollen, bewegten Scene. Die übrigen Sklaven, Mädchen und Frauen in allen Abstufungen der Anmut und Schönheit, sind theils voran gestellt, theils folgen sie ihr. Andromache hat den Wasserkrug neben sich gestellt und wartet, von ihrem Schmerz und Kummer ganz überwältigt, mit Geduld und Würde; da fällt ihr Blick auf eine glückstrahlende Gruppe von Vater, Mutter und Kind. Die Erinnerung an ihr eigenes Glück, das nun für immer dahin ist, presst ihr von neuem Thränen aus den Augen. Im Vordergrund blickt ein übermüthiger Grieche, vielleicht ein heimgekehrter Krieger, über seine Schulter nach der trauernden Frau, der unglücklichen Heldin, und flüstert seinem Gefährten zu „Sieh doch des mächtigen Hektors Weib!“

Es ist etwas von Rethels Geist in dieser Gruppe, wie überhaupt der große Zug, der die ganze Komposition durchweht, an diesen Meister erinnert.

Das Bild zerfällt in zwei Hauptgruppen, deren verbindendes Glied die Mittelgestalt, Andromache, bildet. Ihre stattliche Erscheinung in den dunklen Gewändern gewinnt auch sofort unsre Sympathie. Sie ist gleichgültig den Gestalten im Bilde, durch ihre vortreffliche Placirung aber nicht gleichgültig dem Beschauer des Bildes, der sofort erkennt, dass der Grundgedanke der Komposition in ihr wurzelt. Das elegische Pathos ihrer Gestalt erhält eine wirkungsvolle Steigerung durch die düstere Stimmung der Landschaft, welche mit schwerem Gewölke den Hintergrund bildet. Die Hauptgruppen zerfallen beiderseits in schön gegliederte Episoden, die in ihrer plastischen Geschlossenheit denn doch wieder in wechselseitiger Beziehung zu einander stehen. Besonders sinnig und reizvoll ist die erwähnte Familiengruppe, und nicht minder anmutig sind die Kinder hinter der Heldin und die Mägde mit den Krügen. Die auffällige Grösse der Gestalten an dem Brunnen gehört zu den Eigentümlichkeiten Leightons, dessen Frauengestalten überhaupt in ihrer Schlankheit und Größe mit der Anmut die Würde vereinigen.

In der Farbe offenbart der Künstler hier ganz ungewöhnliche Züge; die äußerst elegant gezeichneten Gewänder sind zart und fein im Ton; ein idealer Hauch ist über das ganze Kolorit ausgebreitet,

der schließlich auch die Fleischtöne der Realität entrückt, was jedoch dem Bilde keineswegs zum Schaden gereicht, sondern dessen eigentümlichen poetischen Reiz nur noch erhöht. Einigermaßen störend wirkt nur der zu kräftige Ton der Landschaft, die dadurch dem Beschauer zu nahe gerückt erscheint. Alles in allem genommen aber gehört das Gemälde zu dem Bedeutendsten, was Leighton geschaffen, und kennzeichnet sein Können in glänzender Weise.

Eine großartige künstlerische Aufgabe hat Leighton in jüngster Zeit in seinen Fresken des Kensington-Museums gelöst, von deren letztvollendetem wir eine Nachbildung geben. Es galt, in zwei großen halbkreisförmigen Bildern eine Verherrlichung der verschiedenen Industriezweige zu schaffen, jedoch nicht in trockenen Allegorien, sondern in frei bewegten Kompositionen. Der Künstler versetzte seine Scenerie in die antike Zeit und brachte in der einen Komposition den Gedanken „Die Kunstindustrie in

Beziehung zum Krieg“, in der anderen aber „Die Kunstindustrie in Beziehung zum Frieden“ zum künstlerischen Ausdruck. Namentlich in diesem Gemälde, in welchem die Schmuckgegenstände der Frauen und die keramischen und textilen Künste als Motive für die einzelnen Gruppen gewählt sind, zeigt sich Leighton wieder als Meister in der edlen Zeichnung der Gestalten und der Beherrschung des Raumes. Durch die sinnreich komponierte Architektur ist das Gemälde in drei Hauptgruppen zerlegt; der linke Zwickel gehört der textilen Kunst; der rechte der Keramik. Die Gruppen sind energisch bewegt, voll Leben und Mannigfaltigkeit, während der Mittelgrund, von den anmutvollen Frauengruppen erfüllt, dem Auge einen wohlthuenden Ruhepunkt bietet.

Leighton hat die beiden Bilder in der von Gambier Parry erfundenen Technik des „Spirit-Fresco“ gemalt. Der Grund ist gewöhnlicher guter Stucco und als Bindemittel der Farbe wurde Lavendelöl genommen. Auch in technischer Hinsicht verdienen die Bilder allgemeine Beachtung.

DIE ZWEITE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON ALFRED GOTTHOLD MEYER.

MIT ABBILDUNGEN.

II.



U EBER das künstlerische Glaubensbekenntnis der Pariser Schule konnte bei einer Ausstellung in München, der Hochburg der Freilichtmalerei, von Anbeginn kaum Zweifel herrschen. Aber dies Bekenntnis ist kein starres Dogma; schon scheint es einer zweiten Entwicklungsphase nahe: in seiner Anwendung traten neue bedeutsame Richtungen hier schärfer als bisher hervor.

Die radikalste Periode der „neuen Schule“ darf als abgeschlossen gelten. Die Probleme der Freilichtmalerei, die von Paris her zunächst gleich jeder — wenn auch nur scheinbar — gänzlich ungewöhnlichen, selbstbewusst verkündeten Offenbarung zu einer starr einseitigen Auffassung verführten, haben jetzt ihr erstes, allgemeinstes Stadium nahezu überwunden. Um ein gutes Bild für diese Ausstellung zu liefern, genügte es nicht mehr unbedingt, eine Gestalt, eine Landschaft, einen Innenraum im kalten, gleichmäßigen Tageslicht geschickt zu schildern, indem man hierzu

die reizlosesten Modelle, einen möglichst indifferenten Vorgang und einen möglichst großen Maßstab erwählte. Zahlreiche Arbeiten dieser Gattung wurden, zurückgewiesen, und diejenigen, welche Aufnahme fanden, dankten es ihren eminenten technischen Vorzügen, oder — und auch diesen Rechtstitel wird man billig anerkennen müssen — den Namen ihrer Schöpfer. Ich erwähne aus dieser Gruppe nur die Gemälde von *L. Graf von Kalkreuth* „Auf dem Heimweg“ und „Sommerzeit“, *Emile Claus*, *Eilif Petersen*, *Laurits Ring*, *Georg Seligmann*, *C. von Stetten*, *N. G. Wentzel* und wage selbst *Uhdes* „Heideprinzesschen“, *Albert Neuhuys*: „Zur Schule“ und die „Genrebilder“ von *Gari Melchers*: „Abendmahl“, *Walter Gay*: „Wohlthätigkeit“, und *John Lübschitz*: „Ein kritischer Tag“ in diesem Zusammenhange zu nennen. Innerhalb ihrer Umgebung bezeugten diese als „Studien“ sehr anerkennenswerten Bilder lediglich, dass die technische Basis der neuen Schule noch nicht genügend gesichert ist, um ein Übungs- von einem Vortragsstück

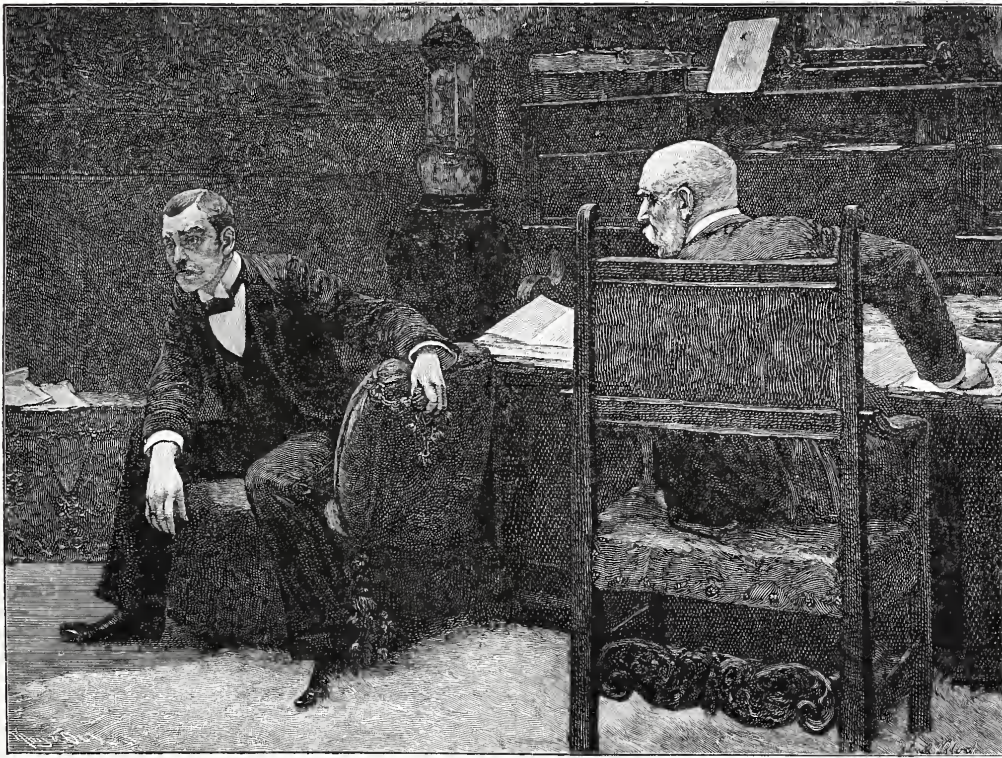
oder besser: um Mittel und Zweck stets richtig zu scheiden. — Von der hohen Bedeutung, welche man dem technischen Können an sich beimisst, gaben auch einzelne Hauptstücke der neuen Richtung Kunde; in ihnen allen aber ist jenes Grundproblem bereits verfeinert und nūancirt. Bedingungen und Voraussetzungen werden sichtlich erschwert. Man wählt Naturschnitte, welche lediglich bei sorgsamster Beobachtung der Lichtwirkung im Ganzen wie im Detail überhaupt verstanden und gewürdigt werden können. Auffällig herrschte in dieser Ausstellung das *Breitbild* vor. Bei möglichst geringer Gesamthöhe und möglichst hoher Lage des Horizontes das Bild einer weiten, flachen, nur etwa leis ansteigenden oder abfallenden Ebene hervorzuzaubern — das erscheint als Hauptaufgabe. Und diese Aufgabe — von unseren Marinemalern seit langem studirt — ward hier von einigen in der That mit erstaunlichem Geschick gelöst. Wohl den glänzendsten Erfolg dieser Art errang der Schotte *John Lavery* in seinem „Tennis-Park“: einem weiten Rasenplatz, von Bäumen umgeben, mit zahlreichen, in der Linien- wie besonders in der Luftperspektive mustergültig durchgeführten Figürchen. Erst bei Prüfung aus größter Nähe zeigt sich, welch außerordentliches Können diesen Grad der Illusion bei einem so kleinen Bilde ermöglicht. Gleich anerkennenswerte, aber inhaltlich weniger anziehende Arbeiten dieser Gattung sind des Mailänders *Belloni* Gemälde „Unter den Kirschen“ und ferner *Walden-Hawkins* „Obstgarten“. Durch die Vermehrung und schärfere Betonung des Figürlichen wird das Problem naturgemäss erleichtert. Dieser Hilfe vor allem danken *Max Liebermanns* durch die Hauptgestalt ungewöhnlich reizvolles Bild Die „Netzflickerinnen“, *Frank Brangwyns* „Seilergang“ *P. Billets* „Ährenlese“, und *J. Erters* „Kinderspielplatz“ bei weit größerem und üblicherem Format eine ähnliche perspektivische Wirkung. Die gewagte Aufgabe, einer gänzlich kahlen Feldlandschaft ohne jede Staffage in einem Breitbild starke Tiefendimension zu geben, ward mit grösstem technischen Geschick von *Otto Reiminger* behandelt, aber sein Gemälde wirkt völlig monoton, mehr als Hintergrund, denn als selbständige Landschaft.

Die zweite in der Ausstellung hervorgetretene Nūance, welche die Freilichtmalerei zunächst den *technischen* Problemen ihrer Anhänger verliehen hat, betrifft das *Kolorit* an sich. Man sieht nicht mehr nur Freilicht, sondern auch Farben, und zwar bereits wieder tiefere, freundliche Farben. Die Grenzen dessen, was sich auf diesem Wege erreichen lässt,

bezeichnet *A. Aublets* schon in Paris bewundertes Bild „Unter Blüten“. Rasenplatz, Park und die zarten Mädchengestalten, die hier Rosen sammeln — alles in satten Farben, und zugleich vom Lichte der Sommersonne frei umspielt, welches das Ganze in einen weichen, bläulichen Duft hüllt; so recht eine Verherrlichung jenes „bleuissement délicat des feuilles“. Ebenso giebt die Studie des Belgiers *Henry Layten*: „Herbstsonne“ von der neu erwachten Farbenfreude der Freilichtmaler Kunde. — Auch diese Auffassungsweise ist am Ende nur ein Versuch, das Hauptproblem der Lehre vom diffusen Licht zu lösen. Erstaunlich, zu wie verschiedenartigen Wegen dies Problem führt! In der That haben die Maler die Welt kaum jemals in so abweichender Färbung erschaut, wie in unsern Tagen. Der eine sieht nur Lokal- der andere nur Lufttöne; hier wird der ganze koloristische Vortrag auf einen einzigen Grundklang gestimmt, dort vernimmt man eine schier unerschöpfliche Fülle wechselnder Tonarten. — Der Pariser *Eugène Carrière* und der Holländer *Josef Israels* verlegen ihre naturalistische Verherrlichung der Mutterliebe in ein Dämmerlicht, das jede Linie und selbst jede Fläche in braungraues Schattenspiel auflöst. Der Engländer *Walter Sickert* zeigt eine thatsächlich ganz grauschwarze Frauengestalt; der Pariser *W. Dammat* stimmt ein Porträt mit dem Hintergrund auf ein bleiernes Weiss. Und im Gegensatz zu diesen „Einfarbigcn“ dann der geistvolle Pariser Führer aller experimentirenden Koloristen *Paul Albert Besnard*, der hier noch frischere Lorbeeren erntete, als im Salon! Sein Bild: „La femme nue qui se chauffe“ hat die erste Medaille erhalten und bewährt seine Vorzüge in der That glänzend. Wieviel gesunde, organische Kraft trotz aller äusseren, in der Oberfläche scheinbar jedem Hauch nachgebenden Weichheit in diesem Frauenkörper steckt, lehrt erst ein Vergleich mit den unter Blütenbäumen wandelnden Gestalten, in denen der Münchener *M. Kuschel* den Frühling feiert. Und wie trefflich ist die „Erwärmung“ rein koloristisch angedeutet im Übergang vom kühlen, bläulichen Ton am Nacken zum duftigen Rot und Gelb, welches die Vorderseite der kauern den Gestalt umspielt! Keineswegs soll solche Behandlung des Nackten stets empfohlen werden; auch auf der Ausstellung bezeugten die Bilder von *Bodenmüller*, *Duran*, *Hynais*, *Gervex*, *K. Ritter*, *Hans Tichy* und *Alchimowicz*, sowie die miniaturartig durchgeführten Gestalten *Agaché's*, *Thedy's* und *Hové's*, was sich innerhalb der Tradition erreichen lässt, aber es scheint doch, als gehöre dem hier von Besnard zur letzten Konsequenz ent-

wickelten, von *Zorn* und *Harrison* mit großem Können erprobten Problem die nächste Zukunft. Vor dem zweiten Hauptwerk *Besnards*, der „*Vision*“, vergisst man das koloristische Kunststück über der echt male-rischen Phantasie, die sich in Plan und Durchführung äußert: wenn die Farben der Blumen und das helle Grün der Baumwipfel in so seltsamem Licht-flimmer leuchten, mag dem Blick wohl momentan ein solches, zur reizvollen Erscheinung des weiblichen Körpers vereintes Farbenspiel vorschweben. Im dritten Gemälde, einem Familienporträt, steht der Meister

Boldini, dessen koloristisches Temperament dem *Besnards* an Wagemut wenig nachgiebt; das bezeugt, freilich, weniger eindringlich, *Harrison*, der dem Spiel des Sonnenlichts im Waldesgrund, wo be-mooste Bäume einen Weiher umstehen, und ent-kleidete Schönen auf der sammetweichen Rasenfläche sich ihres Daseins freuen, einen sinnberauschenden Zauber abzulauschen weiß. Schon ein wenig aber vermisst man jenes kecke Tempo, in welchem die künstlerische Inspiration nachhallt, in dem Meister-werke *Paul Höckers*: ein langer Laubgang, durch



Der verlorene Sohn. Von JOSEF BLOCK. (Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl.)

völlig auf dem Boden der Wirklichkeit. Auch hier offenbart er seine eminente koloristische Begabung. Wer so rücksichtslos Violett, Rot, Grün und Rosa breit neben einander stellen kann, ohne zu verletzen, dem hat die Farbenharmonie in der That ungewöhnliche Farbengeheimnisse anvertraut. Nur Virtuosität und gleichsam ein schnelles, keckes Tempo vermögen solche koloristischen Experimente wirkungsvoll und doch gediegen durchzuführen. Aber der Satz Nietzsches: „Was sich am schlechtesten aus einer Sprache in die andere übersetzen lässt, ist das *Tempo* ihres Stiles“ gilt auch für die Kunst. Auch Nicht-Pariser können diesen kecken Zug sich in Paris glänzend zu eigen machen, das bezeugt vor allem

dessen natürliches Dach die Sonnenstrahlen dringen, mit einer träumerisch vor sich hinblickenden jungen Nonne im Vordergrund auf der Steinbank. Hier ist das koloristische Experiment akademischer durchgeführt als bei *Besnard*, dafür aber seine Wirkung zu einer seltenen Vereinigung von Poesie und Wahrheit vertieft.

Und man geht auf dem gleichen Wege noch weiter: schon bleibt die Wahrheit hinter der Poesie bisweilen wieder zurück, und zwar dort, wo es vollauf berechtigt erscheint. Derselbe *Höcker* stellte eine „Verkündigung“ aus. Vor der Thür einer orientalischen Hütte kniet die Jungfrau, in leichtem, weißem Gewand, den Kopf demütig gesenkt, die Hände

geöffnet, wie im Bann einer unsichtbaren Macht. Nein: einer sichtbaren! Am Horizont dämmert der Morgen; ein bläulicher Schimmer erfüllt rings den Ort; und vor der Jungfrau, zart, wie ein Hauch, ersteht wie gewoben aus Düften und Luft die Gestalt des Engels, der ihr den Lilienstengel entgegenhält. — Auf eine völlig analoge Auffassung verfiel der Franzose *Henry Martin* für seinen Paradiesesboten, der auf die Stirn Kains das Blutmal zeichnet. Es ist gewiss charakteristisch, dass diese religiösen Darstellungen derselben Ausstellung angehörten, die *Uhdés* jetzt umgetauften „Gang nach Bethlehem“ und *F. Cazins* „Heilige Familie“ enthielt. Auch an einem Gegengewicht im Sinne der Tradition fehlte es keineswegs. Man braucht die Darstellungen von *Prell*, *Papperitz*, *Hoesslin*, *Fugel*, *Wilhelm Voltz*, *Georg Buchner* und *Arpad Ferszty* nicht zu unterschätzen und kann sich der sonnigen Verherrlichung irdischen Mutterglücks, in welcher *Edmund Blume* die Madonna feiert, herzlich freuen, aber man möge anerkennen, dass jene Schöpfungen eines *Höcker* und *Martin* mit ihrer eigenartigen Verbindung von Wahrheit, Poesie und Mystik auf dem ursprünglich so kahlen Boden der neuen Koloristenschule erwachsen sind. — Das Hauptstück unter diesen koloristischen Seltsamkeiten mit poetischer Wirkung aber bietet erst der völlig in violetten, irrlichterirenden Schimmer gehüllte „Lueifer“ *F. Stucks*. Die Aufgabe ist sonderbar, für viele abstoßend, oder lediglich „sensationell“, die Lösung trefflich. Wer dieser lanernden Gestalt lange in die scheinbar leeren Augenhöhlen geblickt hat, den verlässt dies Bild kaum wieder. Mit diesem Werke hat sich der junge Münchener gleich erfolgreich auf das Gebiet Klingers begeben, wie in seiner lebensvollen „Centtaurenverfolgung“ und in seiner „Neckerei“ auf dasjenige *Boecklins*.

Den Übergang von diesen durch die erwachte Farbenfreude neu belebten Regionen frei schaffender Phantasie zum festen Boden der Natur bezeichnet *Piglhains* großes, prächtiges Gemälde „Blind“. Auch hier stehen Inhalt und Stimmung in unzertrennlichem Zusammenhang mit der koloristischen Wirkung, ja man könnte annehmen, dass das ganze Sujet durch den Anblick eines Mohblumenfeldes mit seinem glühenden Rot entstanden sei.

In der diesmal kaum überschaubaren Schar der „Genrebilder“ wiederholte sich die schon oben erwähnte, überraschende Ersehnung, welche den Impressionismus und die Auffassung „en plain air“ einer zweiten Entwicklungsphase zuführen. In der

That: nicht mehr „Freilichtmalerei“, sondern „Stimmungsmalerei“ lautet das Motto für die meisten hier vereinten Arbeiten der neuen Schule, und zwar nicht nur Stimmungsmalerei im Sinne nackter, ganz objektiver Wahrheit, der man mit besonderer Vorliebe auf der trüben Seite des Lebens nachspürt, sondern als subjektives Stimmungsbild, in welchem allgemach die Göttin Poesie wieder in ihre Rechte tritt. Neben den bei aller Virtuosität und Kraft nur bedingungsweise anziehenden Gemälden eines *Roll* („Bei der Arbeit“), *A. Kampf* („Die letzte Aussage“, endlich verdienstermaßen ausgezeichnet) und den Krankenhausbildern von *Jimenez* und *Dudits*, standen gemalte Dichtungen, an ihrer Spitze *Orrin Pecks* Liebesidylle, in der alles singt und klingt, ein Volkslied auf Frühlings- und Liebesglück, dann *August Roesclers* Illustration zu Uhlands Gedicht „Der Wirtin Töchterlein“, *Otto Wolffs* „Bange Stunden“, *Marianne Stokes* ergreifendes Bild: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“, *Hugo Salmsons* „Frühlingsblumen“, *Christoffel Bishops* „Sonnensehein“, *Albert Neuhuys* „Ländliches Interieur“, *Otto von Baditz*: „Vor dem Richter“, *Verstractés* „Zur Zeit der Fledermäuse“ und auch *Uhdés* vielbesprochenes, hier mit dem Titel „Es ist nicht mehr weit zur Herberge“ bedachtes Gemälde! Diese Künstler sind und bleiben hier insgesamt tüchtige Pleinairisten, aber sie sind hier zugleich weit mehr, sie sind — Poeten. Und nicht minder sind dies die jüngsten und viele ältere Anhänger des Bastien Lepage, die in dieser Ausstellung das Landleben möglichst naturwahr und schlicht schildern wollten und dabei in oft sehr zarten Tönen die Naturpoesie feiern, wenn am Morgen und Abend oder in der Nachmittagssonne Mensch und Tier auf dem Felde still der Arbeit nachgehen oder flüchtig rasten — die *Hugo Vogel*, *Hermann Koch*, *Langhammer*, *Artz*, *Weishaupt* und noch viele andere, deren Werke sich zwar nicht an Vornehmheit und technischer Vollendung, wohl aber an poetischer Empfindung dem *Duprè'schen* Meisterstück aus der alten Schule: „Heuernte“ zur Seite stellen. Und ferner die „Modernsten“, welche ihre Gestalten in unsere nüchterne Gesellschaftstracht zu hüllen wagen, *Josef Block*, *Paul Wagner*, *Hermann Engelhard*, *Georg Tyrahn*, *M. von Schmüdel*! Was diese Maler uns diesmal mit mehr oder minder impressionistischem Pinsel erzählten, gleicht in gehaltvoller Prägnanz nüancierten Sätzen unserer besten modernen Novellen. In *Blocks* Gemälde „Der verlorene Sohn“ decken sich das „Wie“ und das „Was“, der rein künstlerische Wert und die rein inhaltliche Bedeutung in seltenem Grade.

Schon lediglich die koloristische Leistung an sich würde dem Schöpfer dieses Bildes allseitige Anerkennung sichern. Es ist wahrlich keine leichte Aufgabe, in der malerisch so wenig reizvollen Hülle des modernen Herrenkostüms Gestalt und Bewegung so plastisch wiederzugeben, in der Beleuchtung die wohlbedachte künstlerische Absicht durch die Naturwahrheit des Gesamteindrucks so glänzend zu verdecken, Schwarz und Weiß durch so verschiedene Nüancen zu beleben, so sprechende Köpfe und Hände zu malen. Aber dies Gemälde ist nicht nur eine vorzüglich durchgeführte „Studie“ mit guten „Aktfiguren“ — es ist das packende Momentbild aus einem Akt eines wohlbekannten Drama's, bei dessen Betrachtung uns unwillkürlich der Name Ibsens auf den Lippen schwebt: ein Griff in unser ureigenes Leben, fest und sicher, wie er nur einem souveränen Können zusteht und glückt. Wer die Mischung von Verlegenheit, Langweile und Reue in der Stimmung eines solchen „verlorenen Sohnes“ bei der väterlichen Strafpredigt so zu schildern weiß, der ist weit mehr als ein moderner „Nurmalen“. — Auch aus den historischen Genrebildern dieser Ausstellung tönte reicher als sonst ein poetisches Element. Zunächst aus *R. Haugs* „Abschied“. Da führt die Malerei eine Sprache, vor deren herzlichem Klang die Kampfruhe der verschiedenen „Schulen“ verstummen. Das uralte Lied vom Scheiden, von Opfermut und scheuer Liebe: verschneiter Wald in morgendlicher Kühle und warm pulsirendes Leben in zwei wackeren Menschenkindern als natürliches Sinnbild für den Gegensatz zwischen Geschick und Wille zwischen Pflicht und Herzensneigung; und über dem Reinmenschlichen des Vorgangs die historische Atmosphäre einer Zeit, deren Andenken das Herz jedes Deutschen schneller schlagen macht. Fürwahr ein trefflicher Vorwurf, dessen doppelte Gefahr der Trivialität und Sentimentalität jedoch nur durch eine gleichsam instinktive Schlichtheit der Darstellung überwunden werden kann! Ein Blick auf das Bild selbst, spricht besser für diesen Sieg, als jede weitläufige Kritik. — Nicht minder glücklich in Stoff und Durchführung ist *C. Marr* bei seinem Gemälde „In Deutschland 1806“, *Carl Hoff* (†) in seiner Verkörperung des Heine'schen Gedichtes: „Es war ein alter König“ und *R. Pötzberger* in seinen duftigen, wenigstens in ihrer Stimmung der Wertherzeit nahen Bildern.

Diese erfreuliche Wandlung in den Zielen der jüngeren und besonders der Münchener Freilichtmaler ist vielleicht das bedeutsamste Ergebnis der

Ausstellung, und viele Genrebilder in ihr, welche Lob verdienen, in diesem Sinne jedoch geringeren kunsthistorischen Wert besitzen, mögen daher hier unerwähnt bleiben. Nur seien noch die besonders gut vertretenen Namen *Bokelmann*, *Leo v. Aken*, *Michael Ancher*, *Claus Meyer*, *F. J. Amling*, *Robert Schleich*, *Karl Kronberger*, *Harburger*, *Breling* und *Josef von Brandt* genannt.

Das eigentliche Historienbild blieb auffällig selten. In *O. Friedrichs* höchst anerkennenswertem und anerkanntem Bilde „Canossa“ und *F. Veles* „Tod des heil. Wenzelaus“ herrscht bessere Schulung und Konzentrierung der vorhandenen Kraft als auf *A. Delugs* Riesenleinwand mit Alarichs Begräbnis. Demgegenüber enthält *Siemiradzki's* bekanntes Kolossalgemälde der „Phryne in Eleusis“ doch weit mehr Mustergültiges, als man jetzt zuzugeben geneigt scheint. Als ein kleines Historienbild von großer Kraft und noch grösserer technischer Meisterschaft sei des Italieners *Aleide Segoni* „Verteilung des Kreuzes der Ehrenlegion durch Napoleon I.“ hervorgehoben.

Neben den Bildern erzählender Gattung traten im Gegensatz zur Tradition Porträt, Landschaft und Seestück diesmal zurück. Da bot die Berliner Ausstellung treffliche Ergänzung. Unter den Porträtisten standen mit den oben genannten Engländern, Schotten und Franzosen, sowie schon rühmlichst bekannten Meistern wie *Koner* auch in München zwei Frauen *Anna Bilinska* und *Therese Schwartz* im Vordergrunde. Ganz trefflich sind ferner die wohl wegen ihrer Kleinheit nicht genügend beachteten Bildnisse von *F. Khnopff* und *R. Hesse*, sowie die beiden Porträts von *Josef Block*.

Was neben *Thaulows* unübertrefflichen Schneebildern und neben den Seestücken eines *Henry Moore*, *Harrison*, *A. von Bartels* und *Duez* von den Landschaften hier hervorhebenswert erscheint, spiegelt in eigenartiger Übereinstimmung die gleiche Neigung zu poetischer Feinheit, welche in den Genrebildern hervortrat. Bezeichnend genug: die Münchener Maler, die in wenigen Stunden die Majestät des Hochgebirges um ihre stets dankbaren Motive befragen können — sie schildern am liebsten flaches Hügelland, Wiesen und Felder, von Kanälen durchschnitten, Herbst- oder Frühlingsidyllen, wie sie selbst einem von der Natur ganz stiefmütterlich bedachten Lande zu eigen sind! Aber einzelne unter ihnen malen dies so, dass man ihre Werke gegen ein großes Gletscherbild oder eine italienische Landschaft häufig kaum eintauschen möchte. Der Name

Corots steht auf ihrem Banner, ihre Kraft aber ist vor allem ein echt deutsches oder besser nordisches Gefühl für die schlichteste Naturpoesie. Der wackere Pionier dieser Schar, *Erich Kubierschky*, ist diesmal auch offiziell ausgezeichnet worden; neben ihm ist besonders der Schwede *Eduard Rosenberg* zu nennen.

In der Gruppe „Vervielfältigende Kunst“ machte sich neben den englischen die Virtuosität der französischen Arbeiten besonders geltend. Die Sonderabteilung der Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, aus welcher Einzelnes schon oben hervorgehoben wurde, durfte im Hinblick auf die gleichzeitige Dresdener Ausstellung sehr eingeschränkt werden; auch dass die Abteilungen „Plastik“ und „Architektur“ nach der Pariser Weltausstellung und der Berliner Konkurrenz für das Kaiserdenkmal wesentlich Neues böten, war kaum zu erwarten. Bemerkenswert war die stattliche Anzahl von tüchtigen Arbeiten jüngerer Münchener Bildhauer: Porträts, Akte und Idealfiguren von guter Schule, und besonders eine innig empfundene Darstellung des „Verlorenen Sohnes“ von der Hand *Franz Schildhorns*. An wuchtiger Kraft stand auch hier *E. Frémiets* Gegenstück zum „Gorilla“: „Bärenkampf“ weitaus an der Spitze; durch Schwung und Eigenart sind

die Werke der Belgier: *Devigne*, *Vanderstappen*, *Jules Weyns* und *Lambeaux* ausgezeichnet. Eine immerhin nur kleine internationale Übersicht gewährte nur die Porträtbilderei, dank der prächtigen Arbeiten von *J. Kopf*, *Louis Tuailon*, *Mariano Benlliure* (Rom), *Adolf Hildebrand* (Florenz), *F. Beer*, *Ringel d'Ilzsch* (Paris) und *Onslow-Ford* (London). — Die zahlreichen Werke der Kleinkunst fanden in den mustergültig durchgeführten Medaillen des Wieners *Anton Scharff* ihren Glanzpunkt.

Angesichts des prächtigen Gesamtbildes, welches die Ausstellung von der führenden Kunst unserer Tage gewährte, war dies Zurücktreten der übrigen Gruppen ohnehin fast selbstverständlich und vermag das Verdienst des Ganzen nicht zu beeinträchtigen. Die Münchener Künstlergenossenschaft hat sich mit diesen „Jahresausstellungen“ zunächst freilich nur den geeignetsten Boden für die Entfaltung ihrer eigenen Kraft geschaffen; wenn sie ihm aber auch künftig zum Schauplatz eines so regen internationalen Wettstreites zu gestalten weiß, und den Wettstreit fürder so trefflich besteht, wie in diesem Jahr, dann wird ihr Unternehmen zu einem Markstein in der Geschichte unserer Kunst werden.

UNBEKANNTE AUFSÄTZE GOTTFRIED SCHADOWS.

MITGETEILT VON LUDWIG GEIGER.



ER große Meister, von welchem im Nachfolgenden die Rede sein soll, war mit der Feder nicht sehr fleißig. Aus seinem langen Leben haben sich wenige Aufzeichnungen erhalten, die für den Druck bestimmt und durch ihn selbst dem Drucke übergeben waren. Die Sammlung „Gottfried Schadows Aufsätze und Briefe“ enthält selbst in der jüngst erschienenen 2. Auflage, Stuttgart, 1890 nicht viel. Aus diesem Grunde möchte es willkommen sein, drei Aufsätze hier mitzuteilen, welche vor etwa 70 Jahren in einer Berliner Zeitschrift abgedruckt waren, allen denen aber, welche sich mit Shadow beschäftigten, entgangen sind.

Der erste Aufsatz führt den Titel: „Der Guß der Statue Heinrich des Vierten“ und findet sich in dem von F. W. Gubitz herausgegebenen „Gesellschafter“, Berlin 1819, No. 50. 51. Er lautet folgendermaßen:

„Von Metallgüssen ist in deutschen Landen die Rede, da in Berlin einiges darin vorfällt. Eine große Arbeit in diesem Kunstfache ist das Denkmal des Fürsten Blücher von Wahlstadt, welches die Lande Mecklenburg anfertigen lassen und das in diesem Jahre aufgerichtet werden soll; eine ähnlich große Arbeit ist das Denkmal des Dr. Martin Luther, wovon das Modell in derselben Werkstatt fertig steht und das in Wittenberg aufgestellt wird, umgeben mit einem hohen Baldachin. Durch die dabei mitarbeitenden französischen Gießer und Ciseleurs erfährt man Nachfolgendes über die neue Reiterstatue Heinrich IV. zu Paris: — Der Gießer Piggiani starb zwei Tage vor Errichtung dieser Statue. Zu weitläufig wäre es, die Unannehmlichkeiten aufzuzählen, die derselbe von seiten des Herrn Lemot erdulden musste. Der Bildhauer Lemot ist der Bildner und Unternehmer des Ganzen. Verant-

wortlich machte er jenen von allen Vorfällen, auch des Transports und wollte ihn nur nach dem Versetzen die Zahlung leisten; der Verding soll besagen: dass dies nach Aushebung aus der Grube geschehen müsse. Nun heisst es: Piggiani habe einen schwachen Kopf gehabt und das Geschäft nicht verstanden. — Hier einiges über das Verfahren bei dieser Arbeit. Die Form von Gips über das Modell wurde in sechs Wochen von sechs Formern gemacht, dabei zwei Handlanger. Tausend Säcke frisch gebrannter Gips und eine Menge alte Ziegelbrocken wurden verwendet; diese Form ward nach dem Gießhause hingeschafft und dort mit Wachsplatten belegt von sechs bis neun Linien dick, nachdem man das Metall dünner oder stärker bedurfte; in der Höhlung wurden die Eisengerüste angebracht, den Kern zu halten und zu tragen und mit der notwendigen äußeren Form von Lehm zu verbinden. — Bei der Ritter-Statue Ludwig XV. goss man den Kern von Gyps und Ziegelmehl gleich hintereinander; hier geschah dies in Schichten, wonach denn die Form eingerichtet war. Zum Beispiel: erste Schicht bis an die Flanken des Pferdes; dann setzte man die zweite Schicht auf, machte Gerüste umher, konnte das Eisengerüste inwendig höher anlegen, und goss dann wieder Kern und so weiter bis zur höchsten Stufe; danach löste man das Gypsmodell vom Wachs, das am Kern haften blieb; so sah man das Pferd in Wachs dastehen, von allen Seiten den neu eingegossenen Kern umgebend. Die eisernen Gerüste des Kernes gingen durch das Wachs und lehnten sich auf die Mauern der Grube. In dem Kerne waren Röhren von gebranntem Thon senkrecht eingelegt, um beim Brennen des Kerns und der nachmaligen Lehmform der Glut einen Aus- und Durchgang zu verschaffen. Am Bauche des Pferdes, in der unteren Seite, war eine einen Fuß weite quadrate Öffnung angebracht, um der Flamme einen Eingang in obengedachte Röhren zu lassen; diese Röhren hatten zwei Ausgänge, wie Rauchfänge; den einen oben auf dem Kopfe des Pferdes und den andern auf dem Sitze des Reiters; diese Ausgänge verschafften nachmals die Mittel, den Kern herauszuarbeiten und auch das Eisen-Gerüst. Der Aufbau des Gerüsts und das Gießen des Kerns beschäftigte drei Monate hindurch vier Former und vier Handlanger, und man zählte dreihundert Säcke Gyps, mit gestossenen Ziegeln gemischt, die verbraucht wurden, und das Eisengewicht des Gerüsts war 7000 Pfund. — Herr Lemot liess nun das Wachs überarbeiten; schon durch das Belegen mit Wachstafeln entstehen Fugen, und dann

war das Modell in einem Öle verfertigt, wo die Beleuchtung täuschte; dergestalt, dass manche merkwürdige Veränderung vorfiel, die für den Kern besorgen liess. Hierbei waren vier Modelleurs und zwei Handlanger drei Monate lang beschäftigt. Von derselben Art Wachs wurden nach dieser Überarbeitung die Guss- und Luftröhren an das Modell von Wachs angesetzt und hierauf die erste feine Formlage von Lehm aufgestrichen; die Zusammensetzung ist fein gerieben, gleich einer Ölfarbe, und lässt sich mit Pinseln auf das Wachs streichen. Nach zehn Tagen, zum Trocknen nötig, gab man den zweiten Anstrich, welcher die Risse des ersten mit füllt u. s. w. Dann zündete man Feuer an, in zwei Öfen, tief in der Grube, öffnete alle Fenster und durch dies Mittel erreichte man es: zwei Anstriche täglich geben zu können, welches zweiundzwanzig Tage lang fortgesetzt wurde. So bekam die Form einen Zoll Dicke. Vorher hatte man von Lehm kleine Steine (Patzen) gebildet, mit diesen wurden Strebepfeiler vom Boden gegen die Form aufgebaut; der Mörtel hiezu war eben der feuerfeste Lehm, mit dem man mauerte; auf diese Weise bekam die Form eine Dicke von acht Zoll; diese wurde dann rund herum mit eisernen Bändern belegt, gleich einem Käfigt, das Eisen hiezu wog 10 000 Pfund. — Unten am Boden, um die Form, wurde eine Galerie angebracht, als Ofen, durchbrochen überwölbt. Diese Gewölbe wurden mit zerbrochenen Ziegeln belegt, so hoch wie die Form, gehalten von Strebewänden und kleineren Bogen; dergestalt gesetzt, dass der Flamme der Durchzug blieb, um alle Teile zu glühen; in acht Tagen und acht Nächten wurde bei einem wohlgeleiteten Feuer das Ausglühen der Form vollbracht. Sechs Tage danach fing man an, die Lehmziegel und Scherben aufzuräumen; nachdem diese und die Strebewände weggeschafft waren, überstrich man die mit Eisen umzogene Form mit Theer. Sehr natürlich fließt das Wachs während des Ausglühens unten heraus, wo Becken zum Auffangen gestellt sind, und diese Wachsausgänge müssen hernach mit vieler Sorgfalt verstopft werden. — Nach dem Theeren der Form wird die Grube mit trockener Erde ausgefüllt, fest gestampft, auf der oberen Fläche über der Form das Becken und die Rinnen angelegt, die den aufsteigenden Röhren das fließende Metall zuführen. Zu dem Pferde, den Guss- und Luftröhren wurden 1600 Pfund Wachs verwendet. Im Ofen wurden 28 000 Pfund Metall eingesetzt — davon blieben übrig in Röhren, die nachmals abgeschnitten wurden, 7000 Pfund, so dass man das Gewicht des Pferdes

ohngefähr zu 20 000 Pfund berechnen kann. — Der obere Theil des Reiters, der besonders gegossen wurde, wog 500 Pfund; die Arme wurden auch besonders gegossen. Vom Ansetzen der Röhren von Wachs bis zum Gießen arbeiteten während drei Monate zehn Mann. — Das Metall floss ruhig in die Form und es verlor sich kein Tropfen. Die erste Entthüllung zeigte eine schöne Oberfläche; dies veranlasste die Hoffnung eines glücklichen Gusses. Beim Fortfahren erblickte man am Bauche des Pferdes offene Sprünge und an der Brust starke Brüche, verursacht durch ein Quadrat von Eisen, worauf Herr Lemot bestand, als nothwendig zu einer Stützung des Reiters. Diese Eisenarmatur widersetzte sich dem schnellen Schwinden des Metalls; nach anderer Meinung ist der Kern zu hart gebacken gewesen; der Kern muss nämlich eine geringe Capacität des Eindrückens behalten, um dem Zusammenziehen des Metalls nachzugeben. Deshalb geschieht es auch beim Gießen großer runder Gefäße, dass sie zuweilen zerplatzt herauskommen. Bei dem Fortfahren fanden sich weiter keine Sprünge oder Blasen und Grübchen; die Beine, welche bei Pferden dünne sind, waren dicht, aber hin und wieder war eine böse Kruste, vom Eindringen des Metalls in die Form. Diese schien sich zu lösen und man wurde weniger zufrieden, als im Anfange, und Herr Lemot hatte viel verlangt und bedungen. Piggiani bezahlte 3000 Franken, die Metallröhren abzuschneiden, den Kern und die Eisen-Armatur herauszuschaffen und die mit Formmasse vermischte Kruste abzuarbeiten. Während sechs Wochen hatten zwölf Mann hiemit zu schaffen; hin und wieder war der Kern verglasert, welches eine schlimme Arbeit giebt. Die Sprünge zu verarbeiten, bezahlte Piggiani 8000 Franken; dies und die Formmasse auf der ganzen Oberfläche zu lösen, hat sechs Mann während drei Monate beschäftigt. — Für die Ciselirung des Pferdes bezahlte Lemot 16 000 Franken; fünfzehn Mann machten sich von allen Seiten darüber her und brauchten dazu ohngefähr vier Monate Zeit. Eigentlich hatten sie es dennoch nur von der Gussrinde gereinigt. Der Kopf des Pferdes, gut gerathen, wurde geriffelt; aber die Mähne, der Schweif, die Beine, Bauch und Hals haben die wilden Meisselhiebe behalten, welche die Arbeiter gaben, um die Formmasse zu lösen. Alle diese Theile sind nicht behandelt worden, wie es einer vollendeten Arbeit gebührt. Dazu hätte es bedurft, dass vier geübte Ciseleurs und zwei Rifleurs sich noch vier Monate damit beschäftigt hätten, dann könnte man dies Werk fertig nennen; aber man

hätte mit einem andern Meister zu thun haben müssen. Für das Aufpassen und Ciseliren des oberen Theiles vom Reiter wurden 3000 Franken bezahlt. Der Ehre halber muss man nichts weiter sagen! — Im Ganzen war im Guss das Pferd besser, als das von Boulogne, was Herr Jepti goss. 60000 Franken gab man aus, um der Oberfläche ein neues und glänzendes Ansehen zu geben — —! Diese hier genannten Giesser, Piggiani und Jepti, eigentlich nur Former, sind Italiener; sie kannten keine andere als jene älteste Art, mit dem verlorenen Wachse, und machten, wie es heisst, die geringste Forderung. Die neuere Art, mit Kernstücken aus Gussand geformt und der Kern von derselben Masse, verdient darum vorgezogen zu werden, weil die Beschaffenheit des Kerns und der Form vor dem Gusse gesehen wird, wogegen bei dem Wachse beides verborgen bleibt. Verglasert sich ein Teil des Kerns bei dem Ausglühen, welches sich zuweilen ereignet, dann kann abgeholfen werden. — Die Natur hat uns in der Nähe von Berlin ein treffliches Formmaterial geliefert, welches nicht aller Orten anzutreffen, und dies wird auch den Giesser vom Auslande, der es versteht und sicher gehen will, bewegen, den Sand-Formen den Vorzug zu geben. — Kürzlich hat man in Rom Metall-Güsse gemacht, wozu die Form-Masse nur aus Gyps und Ziegelmehl bestand. In einem trocknen Klima darf man so etwas wagen; dass es aber gewagt ist, zeigte der Erfolg, denn der Guss missrieth dermassen, dass er auf keine Weise herzustellen ist, der Gyps nämlich behält immer seine Neigung, Feuchtigkeit einzusaugen, man kann ihn nie ganz von Wassertheilchen befreien. — Von Andrieu sieht man jetzt in Paris schon eine schöne Medaille, welche auf der einen Seite jene Statue Heinrich IV. zeigt, in Ritter-Rüstung; das Pferd, danach zu urtheilen, ist klein und plump. Am Piedestal sieht man ein langes Basrelief, dieses ist jedoch noch nicht ausgeführt. — Auf der andern Seite ist der schön gearbeitete Profilkopf Ludwig XVIII.“

Der Aufsatz ist unterschrieben: G. S—w. Trotzdem also der volle Name fehlt, dürfte die Zuweisung an Schadow nicht zu kühn sein. Freilich Schadow sagt in seiner Selbstbiographie (zuerst gedruckt „Aufsätze“ 2. Aufl.) nichts von seiner Mitarbeit am „Gesellschafter“ und von persönlichen Beziehungen zu Gubitz, aber diese Aufzeichnungen sind so kurz, behandeln fast ausschliesslich Familiennachrichten und künstlerische Arbeiten, dass ihr Schweigen durch aus nicht als beweisend aufgefasst werden kann. Der Gewissenhaftigkeit wegen muss allerdings auch erwähnt

werden, dass Gubitz in seinen „Erlebnissen“ (3 Bände, Berlin 1868) von Beziehungen zu Schadow nichts erzählt. Doch ist andererseits darauf hinzuweisen, dass Gubitz in keiner Weise vollständig ist und in seinen übrigens gänzlich ungeordneten Niederschriften nur diejenigen Verhältnisse hervorhebt, die ausser redaktionellen Anknüpfungen auch zu wirklichen Lebensverbindungen führten. Sodann ist, um eine Mitarbeit Schadows am „Gesellschafter“ wahrscheinlich zu machen, zu erwähnen, dass der „Gesellschafter“ dasjenige Blatt war, welches seine Gönner, Leser und Mitarbeiter in allen Kreisen der damaligen preussischen Residenz fand. Künstler und Gelehrte, Einheimische und Fremde, d. h. nur zeitweilig in Berlin sich aufhaltende, berühmte Männer und Anfänger wirkten in gleicher Weise mit, um diese Zeitschrift zum geistigen Mittelpunkte Berlins zu machen. Schon aus diesem Grunde möchte eine Mitarbeit Schadows, wenn sie auch nicht anderweitig bezeugt ist, durchaus nicht unwahrscheinlich sein. Das unwiderleglichste Kriterium ist aber Schadows Stil. Allen, die jemals einen Aufsatz des „Alten“ gelesen haben, wird ein kurzer Blick auf unsern Aufsatz genügen, um sie, auch ohne eingehenden philologischen Beweis, das Gepräge von Schadows Schreibart erkennen zu lassen. Und so dürfte die vorstehend mitgeteilte Schilderung in einer dritten Auflage von Schadows Aufsätzen Aufnahme erhoffen dürfen.

Wer indessen an diesen Beweisen kein Genüge hat, der wird wohl überzeugt werden, wenn er im „Gesellschafter“ 1820, Nr. 105, S. 459, folgenden Aufsatz liest:

Das echte Bildniß Raffaels.

Mitgetheilt von G. Schadow.

(Darunter eine kleine Abbildung, die im Aufsatz erklärt ist.)

„Angenehme Täuschung durch Wahrheit aufheben, ist hart! Morghen, der vortreffliche Kupferstecher, hat mit seinen Bildnissen berühmter Leute auch einen Raffael erscheinen lassen: ein lieblicher, stüßer Junge, nach einem Gemälde aus der Sammlung des Königs von Bayern. Dieses Porträt gefiel sehr, und so macht es die Zierde vieler Zimmer der gebildeten Welt. Den Künstlern Italiens, auch denen, die in Italien waren und diesen Gegenstand beachteten, ist es aber längst bekannt, dass dieser Kopf das Bildniß eines Freundes von Raffael vorstellt, des jungen Bindo Altoviti, welches auch Vasari angiebt. Der obige Umriss ist nach einer Zeichnung von W. Schadow, die dieser zu Florenz mit Genauigkeit nach

dem Gemälde in der dortigen großherzoglichen Porträtsammlung gemacht hat. Dieses Gemälde ist ohnbezweifelt echt und von Raffaels eigener Hand. — In der „Schule von Athen“, im Vatikan, erblickt man Raffael neben seinem Meister, Pietro Perugino; hier stimmen die Gesichtszüge mit dem Florentiner Bilde ganz genau. — Das Bild in München hat blonde Haare und jene beiden Bilder haben braune. — Zu Siena, in der Sakristei des Domes „ist in der Malerei des Pinturichio „Papst Silvius und Kaiser Friedrich“ ein junger Mann zu Pferde, den sie dort Raffael nennen. — Ferner befindet sich der bekannte Dachziegel mit dem Porträt Raffaels zu Perugia bei dem Grafen Cesario; dann wird der Scolare, ehemals in der Galerie des Duc d'Orleans auch so genannt. Diese vier letzteren Bilder sind jedoch manchem zweifelhaft.“

Über den Inhalt des Aufsatzes einen Kommentar zu liefern, wäre wohl wenig angebracht. Man kann von einer Notiz des Jahres 1820 nicht verlangen, dass sie auf der Höhe der kunstgeschichtlichen Forschung von heute steht; als ein Pröbchen damaliger Kunstkritik mag der Anfang, als eine Probe gemüthlichen unkritischen Gehenlassens der Schluss der kurzen Mitteilung gelten. Wie Schadow hier seines damals in Italien weilenden Sohnes Wilhelm gedenkt, und eine seiner Zeichnungen reproduziert, so verfährt er auch in einem anderen Aufsätzchen „Der Gesellschafter“ 1820, 21. Juli, Nr. 121, S. 531. Es ist nur G. S. unterschrieben und lautet:

Der Camaldolenser.

Nach einem Gemälde von Wilhelm Schadow.

(Darunter das Bildchen.)

„Dieser Laienbruder lebt in seinem Kloster zu Monte Corona bei Perugia im Kirchenstaate; wie die Klöster dieses Ordens liegt auch dieses in einer einsamen Gegend. Der obenstehende Umriss ist eine schwache Andeutung das höchst gelungenen kleinen Bildes. Eine reine blühende Haut, blonde Barthaare, mit einer weißen Kappe, sind die Zierden, die nur das Kolorit geben kann. — Eine unaussprechliche Ruhe verbreitet sich so anmüthig über das Ganze, dass der unbefangene Beschauer eine besänftigende Gemüthsstimmung mit empfindet. Obwohl zum Orden der Benediktiner gehörig (welche gelehrte Leute sind) und nach der Regel des heiligen Bernard lebend, ist dieser unser Bruder in stiller Einfalt verblieben. Nachdem er die drei Gelübde: der Keuschheit, der Armuth und des Gehorsams abgelegt hat, hält er sie auch. Der Übermüthige, der das erste dieser Gelübde

verletzt, so oft ihm möglich; statt des zweiten all sein Trachten, gleich dem Geier, nur auf Anwendung seiner Habgier richtet und über das dritte vornehm lächelt — der endet bei Beobachtung dieses Bildes damit: dass er die Seelenruhe des armen Laienbruders benedict.“

Das Bild selbst, von welchem der alte Schadow hier eine Zeichnung mitteilt, ist wahrscheinlich das „Brustbild eines bärtigen Templers im Ordensmantel.

in der Raczinski'schen Sammlung in Berlin“. Vgl. Allg. d. Biogr., Bd. XXX, S. 518. Doch ist die da selbst ausgesprochene Vermutung, dass dieses Bild aus Wilhelm Schadows zweitem römischen Aufenthalt 1832 stamme, nach dem oben reproduzierten Artikel zu berichtigen. Die Art, in welcher der Vater das Publikum der Residenz und das kunstliebende Publikum überhaupt auf die Arbeiten seines Sohnes hinweist, ist eine sehr liebenswürdige.

KLEINE MITTEILUNGEN.

—z. *Waldmühle von M. Hobbema*. Das Kupferlichtbild führt uns ein vorzügliches Werk des großen holländischen Landschafters vor Augen. Es trägt auf einer Planke in der Mitte des Vordergrundes die Bezeichnung *M. Hobbema* und bildete einen Glanzpunkt der Ausstellung von älteren Gemälden aus sächsischem Privatbesitz, die im Herbst 1889 vom Kunstverein zu Leipzig veranstaltet wurde. Das Gemälde, 0,60 m hoch und 0,82 m breit, stammt aus der Hohenzollernschen Sammlung, aus der es sein jetziger Besitzer, M. Schubart in Dresden, zu erwerben das Glück hatte.

—z. *Die Schäferin von Millet*, auf welche wir im 3. Heft dieses Jahrgangs verwiesen haben (S. 69), ist dem gegenwärtigen Hefte beigegeben. Der Darstellung liegt ebenso wie bei den „Ährenleserinnen“ die wir im vorigen Hefte brachten, ein Stich von Damman zu Grunde, nach dem wir mit Erlaubnis des Herrn Ch. Sedelmeyer in Paris die Helio-

gravüre in starker Verkleinerung anfertigen ließen. Auf die beiden vorzüglichen Kunstblätter (Gegenstücke) sei hier noch besonders aufmerkssm gemacht.

y. *Geheimrat Dr. Bode in Berlin* ist als Nachfolger des Geheimrats Dr. Meyer zum Direktor der Berliner Gemäldegalerie ernannt und beauftragt worden, die Abteilung der christlichen Plastik am Berliner Museum weiter zu verwalten. Gleichzeitig ist er zum Mitgliede des Senats der Berliner Akademie ernannt worden.

x. In einem alten, durch die Zeit geschwärzten Altarbild des St. Servaasdoms zu *Maastricht*, das gegenwärtig einer Restauration unterzogen wird, der 2,52 m hohen und 1,18 m breiten Darstellung eines „Christus am Kreuz“, hat man eine Arbeit des *van Dyck* entdeckt, die künstlerisch der in derselben Kirche befindlichen Kreuzabnahme desselben Künstlers ebenbürtig sein soll. Münch. N. N.





M. Hobbema pinx.

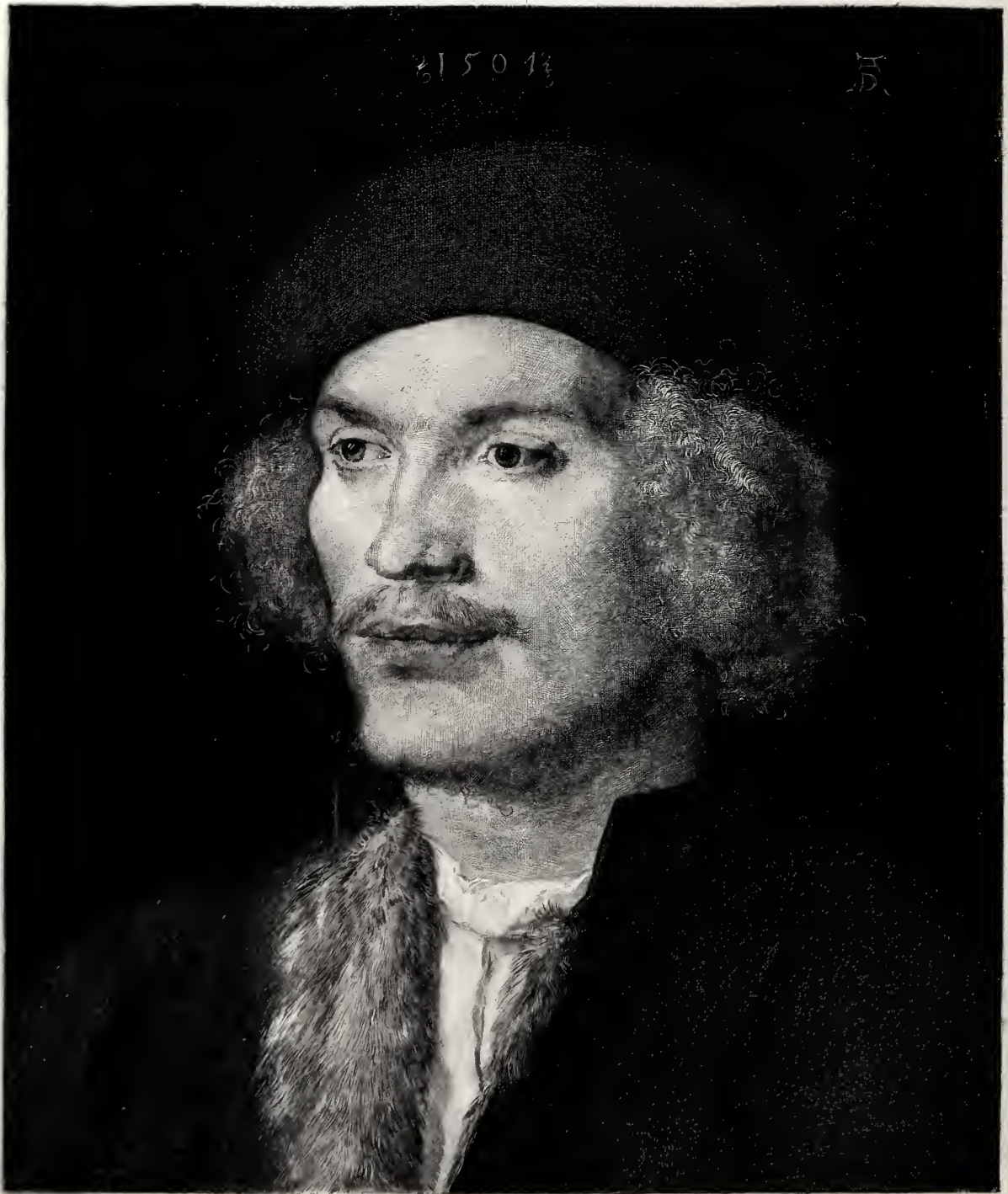
Helio gr. v. R. Fartussen.

WALDMÜHLE.

Sammlung Schubart Dresden.

Verlag v. L. A. Seemann in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



1501

A. Krüger sculp.

BILDNISS EINES JUNGEN MANNES

Druck v. L. Angerer in Berlin



EIN DENKMAL VENEZIANISCHER BILDNISPLASTIK IM FERNEN WESTEN.

VON C. JUSTI.



BADAJOZ, die Stadt und Festung an der Grenze Portugals, sonst nicht reich an guten alten Sachen, besitzt zwei wenig beachtete Bildwerke italienischer Herkunft, um die sie jede Stadt der Halbinsel beneiden könnte.

In der Kathedrale S. Johannis des Täuflers, in der „Kappelle de los Duques“, über einem Altar mit Azulejosbekleidung der besten Zeit, steht, eingelassen in den barocken Retablo, ein florentinisches Madonnenrelief (41 cm. br. 58 h.). Es ist ein sehr schönes, vielleicht das Original exemplar derselben, wie es scheint, einst beliebten Komposition, die aus der Turiner Galerie (375) bekannt ist, und von der eine in Tempera bemalte Stuckkopie ins Kensington Museum (5767) kam. Es ist das einzige Stück dieser Klasse in Spanien.

Das zweite Werk würde selbst in Italien für eine Seltenheit gelten. Vor jenem Altar liegt, eingelassen im Fußboden der Kapelle eine bronzene Grabplatte, mit der Relieffigur eines Edelmanns, die mir ebenfalls auf den ersten Blick als eine Arbeit des italienischen, jedoch lombardischen Quattrocento erschien.¹⁾

Stände nicht darauf „Sepulcro“, man könnte wohl die Richtigkeit der Bezeichnung „Grabplatte“ bezweifeln. Von den Figuren, die wir bis dahin gewohnt waren, auf solchen zu sehen, ist diese völlig abweichend. Nicht liegend, entschlafen, oder betend, oder wenigstens in Vorderansicht erscheint unser Kavalier, ja selbst ohne irgend ein feierliches oder ceremonielles Motiv. Fast im Profil steht er da, nach rechts ge-

wandt, den Blick jedoch richtet er, wie der vertiefte Umriss der Iris zeigt, zurück nach dem Betrachter. Ganz so wie er sich unter Menschen alltäglich bewegte, man könnte sich die Gestalt als linksseitigen Schluss in einer Gruppe denken.

Eine Parallele auf spanischem Boden wäre die berühmte Messingplatte, ebenfalls italienischer Arbeit und bei Lebzeiten aufgetragen, des Perafan de Ribera, Herzogs von Alcalá, als Vicekönig von Neapel 1572 verstorben, einst in der Karthause, jetzt in der Universitätskirche zu Sevilla. Auch er hält ein Schwert in der Hand, in der Rechten den Helm. Aber sie ist zwei Menschenalter jünger, und wie die im Norden verbreiteten altflandrischen Tafeln (von denen auch Spanien ein schönes Exemplar aus dem 14. Jahrhundert besitzt in der *Lauda* von Castro Urdiales, jetzt im archäologischen Museum zu Madrid) in eingeschnittenen Umrissen und Schraffirungen. Auch diese Figur ist indes in einer nur malerisch gemilderten Vorderansicht, und von sehr ernstem, majestätischem Wesen, übrigens ganz in der Auffassung der gemalten Bildnisse der Zeit. Doch zurück zu unserm Denkmal.

Die Gestalt umhüllt ein weiter, in steifen, fast gradlinigen Falten gürtellos in der Form eines steilen Kegels bis weit über die Knie fallender, völlig geschlossener Mantel, mit breit ausladenden Ärmeln. Die Arme hängen gelassen herab, der Zeigefinger der Rechten ist leicht in den Ring der Degenscheide eingehängt. Wahrscheinlich steht dieser Anzug in Beziehung zu seinem Amt; man erinnert sich, dass der Sitz im königlichen Rath *plaza de capa y espada* hieß. Das Wehrgehänge ist um die Scheide gewunden, als Anzeige vielleicht, dass das alte Eisen im verdienten

1) Zuerst von mir erwähnt in dieser Zeitschrift, 1886, S. 306. Vor kurzem ist die Platte herausgebrochen und in einem Saale des Kreuzgangs in die Wand eingefügt worden.

Ruhestand sich befindet. Über die Brust fällt, als einziges Schmuckstück, eine etwa zwölffache goldene Kette.

Auf dieser Gestalt steht ein Kopf von auffallend scharf profilirtem Knochenbau, eingerahmt von langen, tief in die Stirn fallenden und über den Nacken wahlenden Haaren. Es ist ein mageres Gesicht, mit den Spuren der Jahre, vielleicht der Krankheit, aber nichts von der Ermattung und Insignekehrtheit des Alters. Das kleine Auge mit schmalen Lidspalt sendet unter den schroff vorspringenden Brauen, den über die Schläfe gestrichenen Haaren und dem hier gleichfalls tief eingedrückten Baret ein ruhigen, aber durchdringenden Blick in die Ferne. Darunter eine mächtige Adlernase, ein großer aber wohlgebildeter Mund, wie oft bei beredten Leuten. Wunderlich, fast störend machen sich die starkbesohnten, breit abgestumpften Schuhe: die sprunghafte Modelaune hatte sie kürzlich gegen die Schnabelschuhe eingetauscht.

Die völlig glatte Fläche (2,34:1,28 cm.) umgibt seitlich und oben ein flacher Rahmen, wie ein gestickter Teppichsaum, unten abgelöst durch die fünfzeilige Inschrift in schönen runden humanistischen Minuskeln, zwischen denen jedoch noch zierliche gotische Kursiv-Majuskeln auftauchen. Der Saum ist ornamentirt nach dem Schema einer Thür- oder Fenstereinfassung, die Zierat der Langseite ist demgemäß Pilasterfüllungen, die obere einem Fries entlehnt, mit Streichung der diese Teile charakterisirenden Glieder, wie man es auch an Palastportalen sieht, z. B. dem des Palastes Doria und dem in Via Garibaldi zu Genua. Dort ein aus der auf Löwenfüßen ruhenden Kylix aufsteigender Baum von Gefäßen, paarweisen Akanthuszweigen, Füllhörnern, Blüten- und Beerenranken, zuweilen als Mittel- und Ruhepunkt eine Maske, ein Adler; hier eine wagerechte Kette sich durchkreuzender Füllhornpaare, alles höchst elegant, in Wechsel von Feinheit und Fülle vergleichbar den Grund- und Haarstrichen einer schönen Schrift.

Die Figur ist in sehr flachem Relief modellirt, nur das Antlitz und der rechte Elnbogen springen völliger herans, bis zu acht Centimeter Höhe. An ihr ist die Ciselirung sehr vollendet; an der Einfassung dagegen sind oft die eckigen Schnitte des Meißels stehen geblieben, im Vertrauen auf die Fernwirkung.

Zu Füßen der Figur stehen zwei Wappen, das zur linken zeigt die vereinigten Insignien der Figueroa (fünf grüne Feigenblätter in goldnem Feld) und der Mendoza (grüne goldgesäumte Binde in rotem Feld) und de la Vega (das Ave Maria). Das zur rechten die der Cordoba, Herren von Aguilar (drei rote Binden

in goldnem Feld). Von der fast ganz hinter dem Mantel versteckten Hand geht eine Bandrolle aus, nach dem Wappen der Frau hindeutend. Dieselben Wappen in Marmor stehen auch an der Außenseite der Kapelle, die also Eigentum des Ehepaars war. Die Inschrift lautet:

„Grab des Lorenzo Suarez de Figueroa y de Mendoza mit Donna Isabel de Aguilar, seinem Weibe. Dieser that in der Jugend nach Art der Jahre, und in den Waffen hielt er es, wie sich's gebührte. Danach ward er dem Rate Ihrer Hoheiten zugesellt, und mehremale als Gesandter verschickt: so brachte er seine Beschäftigung in Einklang mit den Jahren, und hinterlässt für Nachher dies Denkmal. Was noch weiter mit ihm sich begeben wird, möge sein Nachfolger melden.“

Seltsame Skizze einer Selbstbiographie, die sich der alte Mann hier geleistet! Uebrigens im Stil der Bildnisfigur. Seine staatsmännische Wirksamkeit erscheint ihm als Altersbeschäftigung, als es mit dem Degen nicht mehr ging. Und was seine Kriegsthaten betrifft, so hat er es eben gemacht, „wie es sich passte“, wie es bei jedem seines Standes sich von selbst versteht; auch das ist eine Sache der Jahre, ein natürlicher Ausbruch jugendlicher Lebenskraft. Befremdend bei einem Spanier ist das Fehlen jeder Beziehung aufs Jenseits, jedes religiösen Elements, in der Inschrift wie in dem Kunstwerk. Dass er bei aller Nüchternheit der Selbsterkenntnis mit sich zufrieden war, ist damit nicht ausgeschlossen. Denn die Vorstellung hat ihn offenbar beherrscht, sein äußeres Selbst, das Ergebnis dieses bewegten Lebens, in genauestem, ehernem Konterfei der Nachwelt zu erhalten.

Nach dem Schlusssatz der Inschrift hat Don Lorenzo das Denkmal selbst bestellt, und die Modellirung nach dem Leben ist ja auch unverkennbar. Die uns am meisten interessirende Frage wäre nun: Wo? Bei dem Fehlen aller Urkunden oder Nachrichten in Badajoz, dürfte der nächstliegende Weg sein, dem Manne auf seine Reisen zu folgen. Sein ungewöhnliches Wesen, schon aus dem Bilde entgegen tretend, möge es entschuldigen, wenn dieser Weg oder Umweg sich etwas in die Länge zieht.

Der Name Lorenzo Suarez de Figueroa ist in den Adelsfamilien von Estremadura, Andalusien und Guadalajara häufig. Eine lange Reihe so sich nennender Herren findet sich im Stammbaum der Grafen und Herzoge von Feria, die durch mehr als zwei Jahrhunderte dem Staate Heerführer, Vicekönige und Gesandte gestellt haben. Seit dem Maestre von Santiago,

Lorenzo, der 1409 in Sevilla starb und auch der Ahn unseres Mannes ist, besaß die aus Galizien stammende Familie der Suarez de Figueroa die Stadt Zafra in Estremadura, wo dessen gleichnamiger Enkel 1434 den Grundstein des stattlichen Alcazar legte. Dieser Lorenzo wurde 1460 zum Grafen von Feria erhoben, und der fünfte Graf, Don Gomez (1514, † 1571) erhielt den Herzogstitel. Er ist derselbe, der mit Philipp II. nach England reiste und sich hier mit Lady Jane Dormer vermählte.

Man hat nun unsern Lorenzo in dessen Nachfolger, dem zweiten Herzog von Feria, Lorenzo Suarez de Figueroa y Cordoba erkennen wollen¹⁾. Dieser Staatsmann Philipps II. war 1529 zu Mecheln geboren, ward zur Thronbesteigung Clemens' VIII. nach Rom entsandt, und starb, nachdem er Katalonien und Sicilien regiert, 1607 zu Neapel. Allein dies ist nach Namen, Kostüm und Paläographie des Denkmals unmöglich. Der Titel *attexas* für spanische Souveräne ist von Karl V. abgeschafft worden. Zum Überflus steht in S. Clara zu Zafra das Grabmal dieses Herzogs und seiner zweiten Gemahlin Isabel de Mendoza († 1593) nebst ihrem frühverstorbenem Sohne.

Den Namen Lorenzo Suarez de Figueroa y Mendoza (auch M. y F.) führte ferner ein Mitglied der Familie letzteren Namens, der dritte Sohn des Inigo Hurtado de Mendoza, ersten Marques von Santillana, und zwar von seiner Mutter Catalina Suarez de Figueroa, der Tochter jenes Meisters von Santiago. Er ist der erste Graf von Coruña. Auch an ihn hat man gedacht. Name und Zeit stimmen, vieles andere aber läßt sich nicht vereinigen, seine Frau hieß Isabel de Borbon.

Ich glaube in unserm Lorenzo einen Staatsmann dieses Namens zu erkennen, der einer Nebenlinie der Feria angehört und von Ferdinand dem Katholischen mit Sendungen an italienische Höfe betraut wurde. Ein Mann, der an den für die Umgestaltung der Machtverhältnisse auf der Halbinsel entscheidenden Vorgängen des Jahrzehnts um 1500 erheblichen Anteil hatte, obwohl er freilich in der Geschichte durch die im Vordergrund stehenden großen Gestalten eines Gonzalo de Cordoba und Ferdinand verdeckt wird. Ihm hat Oviedo, der ihn gekannt hat, in seinen (handschriftlichen) *Quinquagenas* eine magere Biographie gewidmet²⁾. Er sowie Zurita und Petrus Martyr nennen ihn Bruder des damals gleichfalls nach

Italien gesandten Garcilasso de la Vega, Großkometurs von Leon und Vaters des als *principe de la poesia española* gefeierten gleichnamigen Dichters, dessen Oheim also unser Lorenzo war, bei Oviedo auch Lorenzo Suarez de la Vega genannt. Ihr Vater Pedro Suarez de Figueroa, ein jüngerer Bruder jenes ersten Grafen von Feria, war ein Sohn der Elvira Lasso de la Vega, Tochter des Diego Hurtado de Mendoza, Großadmirals von Kastilien; er ist der Gründer der Nebenlinie der Herren von Batres, Cuerva und späteren Grafen de los Arcos. Diese Linie zog den Namen de la Vega dem Namen Suarez de Figueroa vor. Von jener Großmutter Elvira führte Lorenzo den Namen Mendoza, welcher ruhmreichen Familie anzugehören er sich einmal vor dem venezianischen Senat rühmte. In Haro's *Nobiliario* I, 455 ist er seltener Weise ausgelassen, vielleicht aber verborgen unter „Don Gomez“. Er war also von sehr erlauchtem Stammbaum: Urenkel des gleichnamigen Meisters von Santiago und des Großadmirals Diego de Mendoza, Großneffe des in der Geschichte der altspanischen Dichtung gefeierten Marques von Santillana, und außerdem verschwägert mit Gonzalo de Cordoba, dem großen Kapitän und Eroberer Neapels.

Außer jenem diplomatischen Jahrzehnt ist von Lorenzo's Leben nicht viel bekannt. Er spricht von kriegerischen Jugendjahren: während des Kampfes um Granada, wo sein Bruder Garcilasso sich hervorthat, wird er nicht zu Hause geblieben sein. Sein Haus stand (nach Oviedo) in Badajoz; für eine seiner Burgen hat ihm die Signoria einmal zwei Feldschlangen (*falconeti*) verehrt. Aber er wird früh dem Hofe gefolgt sein: dort bekleidete er das Amt eines *maestresala* (praegustator), und war Mitglied des Rats von Kastilien. Dieser enge Verkehr mit dem König war seine Schule in der Staatskunst¹⁾. Gelehrt-humanistische Bildung hat er nicht besessen. Er war zweimal verheiratet; aus der ersten Ehe stammte Gonzalo Ruiz de la Vega, ebenfalls *maestresala* und Orator. Spät hat er noch eine zweite Ehe geschlossen, kurz vor seiner Sendung. So zog sich durch jene bewegten Jahre auf italienischer Erde das Verlangen nach dem fernen häuslichen Glück, und eine kurze Rückkehr wurde ihm auch zweimal verstattet.

Als Karl VIII. sich zu seinem Zug nach Neapel rüstete, hielt König Ferdinand, von dem der Franzose

1) Uno de los mejores discípulos de la Escuela fecunda y magisterio feliz del Rey Don Fernando. Pedro Abarca, los Reyes de Aragon. Salamanca 1684. II, 319. Nachrichten über seine diplomatische Thätigkeit hat Zurita, *Anales de Aragon*, V u. VI, und Marin Sanuto, I *Diarii*, Tomo I—V.

1) España. Estremadura. Por D. Nicolás Diaz y Paz. Barcelona, 1889. S. 125. 552.

2) Biblioteca nacional. Mss. Y—59, pag. 433. Bata. 1a. Quinq. 3a. Dial. 44.

nach dem Vertrag von Barcelona (19. Januar 1493) keine Störung befürchtete, die Zeit gekommen, „sich mit Freunden zu umgeben“, d. h. er beantwortete das Abenteuer des phantastischen, unreifen Jünglings mit einer in tiefes Geheimnis gehüllten diplomatisch-militärischen Campagne in *seinem* Stil. Während er, besorgt um Sicilien, eine Flotte rüstete — gegen den Türken — deren Landungstruppen Gonzalo de Cordoba befehligte, sandte er fünf Geschäftsträger an die italienischen Staaten und an Maximilian: Garcilasso de la Vega an Alexander VI., Juan de Deza an Ludwig den Mohren, Juan de Albion und Antonio de Fonseca an den Wormser Reichstag und dann hinter dem französischen König her, wo Fonseca zu Velletri vor dessen Augen das Vertragsinstrument von Barcelona zerriss. Alle diese Männer waren Zöglinge dieses in jener Zeit unerreichten Meisters der Politik, der gescheiteste aber Lorenzo Suarez, dem denn auch Venedig zugehört war. Denn bei der Nachbarschaft Frankreichs, bei dem zurückhaltenden, offenem aggressivem Vorgehen abgeneigten Charakter dortiger Politik und bei der hohen Meinung, die man in Spanien von den Venezianern als den ersten Staatskünstlern der Welt hatte, hielt Ferdinand hier die Partie für die schwierigste.

Don Lorenzo traf im Jahre 1494 ein und wohnte in der Casa Correr, wo auch sonst den Oratori vom Staat Wohnung angewiesen wurde, er erhielt monatlich hundert Dukaten. Später erzählt er, der König habe seine Mission damals auf zwei Monate bestimmt; daraus sind fünf Jahre geworden. Während dieser Zeit waren die Brüder Marco und Agostino Barbarigo Häupter des Staats.

„An dem guten Abschluss der heiligen Liga“, sagt Zurita, „hatte die Klugheit, die Geschicklichkeit, das große *ingenio* und Ansehen beider Brüder erheblichen Anteil.“ Dieser Abschluss war schon Thatsache, ehe noch der französische Gesandte, Philipp de Comines, die Instruktion Lorenzo's ergründet hatte. Bei dessen Abschied (1495) stellte die Regierung in einem Schreiben an den König seinem Gesandten das Zeugnis aus, „dass er die Verhandlungen mit der höchsten Gewissenhaftigkeit, Mäßigung und Gewandtheit, Klugheit, Redlichkeit und mit einer Würde und Eleganz der Rede geführt, wie wir es bei wenigen noch gesehen haben.“

Am 1. Dezember 1499 landete Lorenzo zum zweitenmal in Genua, diesmal, um sich an den römischen Hof zu begeben. Es war nach dem Ende des ersten neapolitanischen Feldzugs und dem Friedensschluss vom 5. August 1498. Sein Bruder Garcilasso

war dort zuletzt in eine unhaltbare Lage gekommen, er hatte sich mit den Papst überworfen, gegen den er sich mit rücksichtsloser Schärfe ausließ. Der Papst war gereizt durch die Vorstellungen, die man ihm wegen seines Privatlebens zu machen sich erlaubt hatte, und wegen der scharfen Begrenzung kurialer Ansprüche durch die spanischen Monarchen. Im Jahre 1498 erschienen zwei Oratori mit der Weisung den Papst zu brüskiren (*con garbe* [i. e. *agri parole*]). Es kam zu heftigen Szenen, in welchen der eine drohte, er wolle vor ganz Italien zeigen, dass Alexander Borgia kein wahrer Papst sei, worauf dieser rief, er werde ihn in die Tiber werfen lassen, und sogar die Ehre der Königin angriff. Indes, der Papst hatte den *nervus rerum* Spaniens in der Hand; man musste von ihm die Gewährung der Bulle der Cruzada erlangen. Diese hatte er zwar versprochen, jedoch unter der Bedingung, dass die Flotte gegen die Türken segle, und nach seinem Befehl vorgehe. Lorenzo sollte diese verfahrenen Verhältnisse wieder in Ordnung bringen, hatte aber gemessene Instruktion, im Fall abschlägigen Bescheids abzureisen. Es kam nun wohl noch einmal zu lauten Worten und der Papst rief aus: 200 000 Dukaten Kriegskontribution seien eine unerhörte Gabe! Zum Schluss aber wies er den Kardinal von Modena zur Ausfertigung der Bulle an. Als des Papstes Tod befürchtet wurde und Caesar Borgia eine Vergewaltigung des Konklaves vorbereitete, veranlasste Lorenzo im Einverständnis mit den ihm ergebenden Kardinälen den Gonzalo zu einer erfolgreichen Flottendemonstration. Das Ende Caesars hat er prophezeit, nach dem Satz: *nullum violentum est perpetuum*. — Dieser römische Aufenthalt dauerte bis Mitte Mai 1501. Für die Vertretung während des zweiten Feldzugs Gonzalo's, der mit dem Abzug der Franzosen und der Annexion Neapels endigte, hatte der König Francisco de Rojas berufen. Dieser war Gonzalo's diplomatischer, finanzieller und militärischer Beistand und Rückhalt.

Am 13. Juli 1502 unterzeichnete Ferdinand zu Toledo ein zweites Beglaubigungsschreiben Lorenzo's bei der Signoria von Venedig. Auf der Hinreise, in Saragossa, trifft ihn Petrus Martyr d'Anghiera; er schreibt der Königin über ihn (Epist. 246) und tadelt es, dass man einen Orator nach Venedig schicke, der kein Latein spreche noch verstehe.

Doge war Leonardo Loredan. Diesmal warf er die Maske ab: der König will den Krieg, erklärte der Gesandte, er will Neapel besitzen, wie er Spanien besitzt. Er fand als Vertreter der französischen Interessen und Unterhändler für eine Liga mit Venedig,

einen Mann, dem er sich mehr als gewachsen hielt. Es war Janus Laskaris, einst Lehrer der griechischen Sprache zu Florenz, wo ihn George d'Amboise, der Cardinal von Rouen, kennen gelernt und mitgenommen hatte. Sehr spanisch ist es, wenn Lorenzo es als Mangel an Rücksicht gegenüber der Signoria bezeichnet, „dass Frankreich ihnen einen Griechen schicke, der aus den Schulen komme. Die Monarchen ständen sich gleich, nicht die Gesandten, denn er sei ein Mendoza!“

Die Aspekte des Feldzugs waren Frankreich günstig, sein bester Heerführer De la Tremouille überschritt mit einem weitüberlegenen, wohlgeschulten Heer die Alpen. Der feurige Franzose, ungeduldig, sich, am liebsten persönlich, mit Gonzalo zu messen, liess Lorenzo sagen: Da er, wie er vernommen, ein Verwandter Gonzalo's sei, so thue er ihm zu wissen, dass er zweitausend Dukaten darum geben würde, sich mit letzterem im freien Felde von Viterbo zu treffen. Lorenzo sandte ihm zurück: Nemours (der im ersten Feldzug fiel) würde ebensoviel gegeben haben, dem Gonzalo *nicht* in Apulien zu begegnen. Er möge sein Geld behalten und mit seinen Leuten durchbringen, aber weiter zurück als Viterbo.

Sein Auftrag war, für den nahenden Entscheidungskampf um den Alleinbesitz Neapels ein Offensivbündnis zu stande zu bringen. Eine aussichtslose und undankbare Mission! Bei jedem Anlass bringt er sein Thema in Erinnerung, und stets folgte dieselbe allgemeine, ablehnende Antwort. Ebenso bei jedem seiner Anträge, der die Neutralität zu verletzen scheint. Aber er hatte sich in den Kopf gesetzt, zur Herbeiführung dieses Bundes von der Vorsehung berufen zu sein. Spanien und Venedig, so predigt er, sind durch Gemeinschaft der Interessen, ja durch Gleichartigkeit des Staatswesens auf einander angewiesen; beide sind gleich sehr bedroht durch den mächtigen und verwegenen Nachbar; Neutralität ist für den ersten Staat Italiens unhaltbar.

„Es wäre wohl nach dem Herzen der Venezianer, giebt er zu verstehen, dass beide Nationen aus Italien entfernt würden. Daran ist aber nicht zu denken, denn wo wäre die Macht, die das unternehmen könnte? Für den praktischen Staatsmann wird nur die Frage sein, welches von beiden Übeln das kleinste? Nun ist Spanien die Partei, welche am wenigsten will (d. h. nicht die Lombardei). Auf Neapel freilich hat es ein Recht, sein Besitz ist nun Thatsache, ein Geschenk der Vorsehung. Die Franzosen, dies anmaßende Volk, sind, das ist anerkannt, mit jeder Nation unverträglich. Wenn die Venezianer Ferdinand helfen,

das Seine zu verteidigen, so verteidigen sie damit sich selbst. Der Sieg Spaniens ist die Befreiung Italiens. Den Anteil an dieser Befreiung betrachtet er als sein großes Lebenswerk. „Es scheint mir“, sagt er in einer seiner letzten Reden, „vom Himmel verordnet, dass ich nicht nach Venedig kommen kann, außer zu diesem Zweck. Und wie zuerst, durch meine Vermittelung und Bemühung, dank der Macht und dem Ansehen des spanischen Königs, Italien befreit worden ist, so wird es nun ganz von der gegenwärtigen Unterdrückung erlöst werden.“

Obwohl man nun im Kolleg dies alles bald auswendig wusste, so verstand doch Lorenzo die Kunst, selbst unter so erschwerenden Umständen nie langweilig zu werden. Die Wiederholung war, dank den nie versagenden Einfällen, Finten seiner diplomatischen Taktik, immer neu, selten verließ ihn die gute Laune und oft fand er Gelegenheit zu hochgedankten Gefälligkeiten, die dann jener These neue Belege zuführten. Bald erörtert er in „langen, sententiösen“ Staatsreden allgemeine politische Gesichtspunkte; bald, nach einer Siegesdepesche, versucht er es mit Überrumpelung. Jetzt ist's Zeit, ruft er, als Gaeta genommen ist (8. Januar 1504). Oder er schildert die Schönheit dieses Zusammenwirkens, indem er den gemeinsamen Seesieg Pesaro's und Gonzalo's über Bajazet und die Einnahme von S. Georg in Cefalonia vorführt. Sein Element aber ist das leichte Gefecht, die Debatte im Format der Plauderei, der überraschende Einfall, die prompte Erwiderung, in allen Abtönungen von Witz, Spott, Ironie, Wortspielen, Ausfällen von verblüffender Offenheit, Fabeln, Geschichten und Sentenzen. *E bon motizador*, sagt Sanuto, und auch Oviedo kannte ihn von dieser Seite aus Spanien.¹⁾

Als er nach dem Eintreffen einer Siegesnachricht (17. März 1503) in den Saal tritt, beginnt er: „Ich weiß nicht, soll ich die Illustrissima Signoria beglückwünschen wegen des Glücks ihrer Freunde, oder mein Beileid ausdrücken wegen des Unglücks ihrer Bundesgenossen“; worauf der Doge: „Wir sagen mit Christus: *Gaudere cum gaudentibus et flere cum flentibus*.“ Am 28. Dezember 1502 erscheint er plötzlich in französischer Tracht. Der alte Loredan bemerkt lächelnd: „*Magnifico oratore, seti vestito a la francese?*“ — „Ich bin ihnen so gut, dass ich nichts drinnen behalten kann und alles nach außen kehre.“

1) Un cavallero muy entendido y de mucho reposo e onesto e afable e de linda conversacion e agradecidos dichos. Oviedo, Quinquagenas a. a. O. Cavallero de singular prudencia y gran cortesano. *Zurita*, Anales de Aragon. V, 57.

(*Li voglio tanto bene, che non tengo nada dentro, ma tutto sacho fuori.*¹⁾)

Wenn nun auch das hohe Kolleg diesmal den Überredungskünsten D. Lorenzo's widerstanden hat: gewiss ist, dass er die Zuneigung und das Vertrauen aller gewonnen hatte. „Sie alle ehrten und liebten ihn wie einen Vater“, sagt Zurita. Und Alexander VI. besorgte, die Signoria werde alles thun, was er wolle (Sanuto, 24. Dezember 1502).

Der Gesandte war in diesen Jahren gichtleidend, im Frühling sucht er gewöhnlich auf Landhäusern des Festlandes, in Padua, Erholung. Er hatte einen jüdischen Arzt, Joseph, dem er die Erlaubnis erwirkt, für die Dauer seines Aufenthalts ein schwarzes Barett zu tragen. Am 27. Februar 1504 erscheint er im Kolleg und sagt: „Es ist Zeit heimzukehren. Ich habe eine junge Frau, keine Kinder, und wenn die Signoria ihren Orator dort wechselt, werde auch ich um meinen Abschied bitten.“ Noch im Jahre 1505 hatte er mit dem Dogen der Weihnachtsmesse in S. Marco beigewohnt.

Am 2. März 1506 meldet Sanuto: „An diesem Tage, zur 23. Stunde, starb Domino Lorenzo Suarez di Figarola, der sehr vortreffliche Orator des Königs von Spanien, welcher zweimal in diesem Lande Orator gewesen . . . Er war wenig gesund und starb an der Auszehrung. Und man wisse, er hatte mehrmal seinen König um Erlaubnis gebeten, nach Hause zurückzukehren; und er hatte sich hier einen schönen Sarg von Bronze machen lassen und nach Spanien geschickt. Heute nun, eine Stunde nach seinem Tode,

1) Hier sind einige von den Sentenzen, die der staatskluge Senator für wert hielt, in sein Tagebuch eingetragen zu werden:

Il tempo guadagna ogni cossa, ma è a comparation dil stomaco, che bisogna darli cibo e non aspetar, d. h. die Zeit bringt alles, aber nur dem Thätigen. V, 158.

Quando il focho è impiado, bisogno butar legno suso e non aqua. Ist die Sache auf des Schwertes Spitze gestellt, so darf man nicht neutral bleiben. V, 542.

Una manestra a un tempo è medicina, a laltro è arsenicho. In der Politik ist keine Handlung an sich gut oder schlimm, ihren Wert machen die Umstände. V, 710.

Dass man die Konjunktur oder den Moment des Angebots ergreifen soll, erläutert ein Geschichtchen. Ein Mohr von Granada hat einem Spanier seine Frau geraubt, dieser bietet ihm 1000 Dukaten Lösegeld. Jener verlangt mehr. Der Gatte: Moro, non andar via, tuo' li 1000 ducati, che poi partito e passato la montagna con mia mojer, che più non la veda, non ti darò un duchato. V, 235.

Son alcune chose ch'è meglio far cha dir. Wo etwas förmlich nicht gewährt werden kann, soll man es nehmen und dem andern anheimstellen, ein Auge zuzudrücken. V, 227.

La guerra è mal, et è bona per far bona pace.

kamen Briefe aus Spanien, mit der Erlaubnis, die ihm der König gab, heimzukehren, unter Zurücklassung seines Sohnes, Don Consalvo, als Orator seiner Hoheit; so dass also Gott nicht wollte, dass er bei Lebzeiten diese Freude habe . . . Es ward beschlossen von der Signoria, ihm sehr große Ehre zu erweisen, und also wurden am Morgen, in S. Marco, doppelte Glocken geläutet, um solchen Tod anzuzeigen, wie man den Prokuratoren läutet.“

Die Exequien wurden in S. Stefano angeordnet. Beim Anbruch der Nacht wurde die Leiche nach dem Kirchlein S. Basso übergeführt. Am 4. März wurden die Geschäfte der Piazza geschlossen. Voran im Trauerzug bewegten sich sämtliche Bruderschaften, die Klöster, die Priester, die Domherren von Castello und S. Marco, zusammen 160 Wachskerzen; dann kam der Fackelzug der Schiffer. Die Leiche wurde von den Brüdern von S. Marco getragen, er lag auf einer Decke von Goldstoff, „er schien zu schlafen“, voran seine achtzehn Diener. Hinter ihr schritt der Doge Loredan in karmesinrotem Samtmantel, der Patriarch und der Sohn des Verstorbenen; dann Janus Laskaris, zwei Bischöfe und ein englischer Malteser. Die Patrizier in Schwarz, die Signoria in Violett, diese begleitet von den Pregadi. Ein Baldachin stand in S. Stefano aufgerichtet, wie bei den Exequien der Dogen.

Bei dieser Gelegenheit erfährt man also, dass er sich jenes Bronzedenkmal in Venedig hatte anfertigen lassen und bereits einige Zeit vor seinem Tode nach Badajoz vorausgeschickt.¹⁾ Es fällt hienach wohl in die Jahre 1503—5.

Auffallend ist die Bezeichnung *archa*, d. h. Lade, Sarg. Wenn man nicht einen Gedächtnisfehler Sanuto's annehmen will, so wäre danach das Monument ursprünglich eine Tumba gewesen und unsere Platte nur ein Fragment derselben: der Deckel. Merkwürdiger Weise bewahrt die Kapelle noch eine zweite Bronzetafel von fast gleicher Breite und der ungefähren Höhe einer solchen archa, deren Seitenstück sie gewesen sein könnte. Sie enthält ebenfalls die beiden Wappen, nebst dem Hexameter (in dem doch auch die Religion zum Wort kommt)

SOLA SALVS SERVIRE
DEO SVNT CETERA
FRAVDRES.

Dann wäre also die Lade etwa später, als man solche hohe Tumben aus der Mitte der Kapellen entfernte, auseinandergenommen worden; man hätte die

1) Et si havia fato far qui una archa di bronzo bella, et mandata in Spagna. Marin Sanuto, I Diarii, VI, 305.

Reste unter dem Fußboden beigesetzt und mit dem Deckel als Grabplatte die Stelle bezeichnet.

Indes sprechen andere Gründe gegen diese Vermutung. Die gemeinsame Inschrift für beide Gatten passt nur für die Deckelplatte einer Gruft. Die Witwe Isabel de Aguilar ist freilich nie in der Kapelle beigesetzt worden, sie ruht in dem von ihr 1519 gegründeten Kloster Santa Ana. Und da man bei der kürzlichen Herausnahme der Platte keine Gruft und keine Reste gefunden hat, so ist denkbar, dass die Leiche Don Lorenzo's gar nicht nach Spanien übergeführt, oder zur See untergegangen ist.

Jenes Madonnarelieff im Altaraufsatz stand ohne Zweifel zu dem Denkmal in Beziehung und war von dem Gesandten in Italien erworben worden.

Was den Künstler oder das Atelier betrifft, so lassen uns die Nachrichten im Stich. Wenn man es aber wagen will, eine Vermutung auszusprechen, so dürfte der treffliche Bronzeguss, die Übereinstimmung der sehr eleganten Ornamentik sowie der Zeit nahe legen, an Alessandro Leopardi zu denken, der damals mit den Standartenhaltern des Markusplatzes (1501—5) beschäftigt war. Wenn der spanische Gesandte nach dem empfehlenswertesten Arbeiter in Metallplastik fragte, so konnte man ihm wohl keinen andern nennen, als diesen bei der Zecca angestellten Meister, und bei der hohen Gunst, die Lorenzo in den Regierungskreisen genoss, wird er sich auch den Wünschen und Launen des alten Herrn gern gefügig gezeigt haben.

Wenn aber die technische und stilistische Behandlung des Metallreliefs, welche den Medailleur verrät, die sorgfältige, fast nüchterne Porträtirung bis in die Einzelheiten der Tracht, ganz in der bekannten Art venezianischer Bildhauer ist, so scheint die in Denkmälern dieser Klasse ungewöhnliche Darstellungsweise auf ausdrückliche Anweisungen des seltsamen Mannes selbst zurückzugehen. Denn hier ist der ernsten, kirchlich-sepulkralen Bestimmung nicht das geringste konventionelle Zugeständnis gemacht. Selbst ein Maler jener Zeit würde wohl kaum auf eigene Hand so rücksichtslos realistisch vorzugehen gewagt haben. Übrigens ist die Auffassung sehr malerisch. So pflegte Tizian seinen Personen die für Amt, Stand, ja persönliche Art bezeichnenden Stellungen und Gebärden zu geben, bis zur Andeutung einer Situation. Natürlich wird es niemandem

einfallen, hier an irgend einen Zusammenhang mit dem damals vielleicht 27jährigen Tizian zu denken.

Nahe aber liegt es, zum Vergleich ein vierzig Jahre späteres Werk von ihm herbeizuziehen: das Bildnis eines Nachfolgers, ja Verwandten Don Lorenzo's, des Diego de Mendoza, im Pitti (215), 1541 gemalt. Dies bei allen Übermalungen mit dem unverilgbaren Gepräge des Meisters gekennzeichnete Gemälde ist gleichfalls in ganzer Figur. Wie Vasari bemerkt, war dies hier zum ersten Male versucht worden, ohne Zweifel ebenfalls auf Verlangen des Gesandten Karls V.

Welche Wandlung aber ist in jenen vierzig Jahren in der Erscheinung dieser Herren vorgegangen! D. Diego's Auftreten ist stolz und fast geziert vornehm; in der Mitte der geräumigen Palasthalle hat er sich breit vor uns aufgepflanzt, aber sein kalter Blick geht seitab, in die Ferne, an dem Betrachter vorbei, ihn übersehend. Vielleicht führt uns dieser von nun an stehende Zug die Wirkung vor Augen, welche die Erbschaft großer Erfolge und die Gewohnheit des Gebietens in fremdem Hause auf Selbstgefühl, Charakter und Benehmen ausübt. Natürlich ist ein Staatsmann, Offizier, Dichter, Humanist und Geschichtschreiber wie Diego de Mendoza über Eitelkeiten des Standes erhaben; in Äußerlichkeiten indes wird man sich schwer dem Zeitgeist entziehen.

Hingegen D. Lorenzo giebt sich uns ganz als Mann der alten Zeit, einer Zeit weltumgestaltender Großthaten, die aber noch nicht großthat. Seine schlichte, von dem starren Mantel umhüllte Gestalt erscheint uns altväterisch bürgerlich, wie Holbeins und Bellini's Bildnisse der Großen. Der unter den schroffen Wölbungen der Brauen vordringende Seitenblick, später hochfahrend, geringschätzig, ist nur beobachtend, nicht ohne einen Zug von Schlaueit. Die Stellung hat in ihrer Nachlässigkeit sogar etwas von Ablehnung repräsentirender Grandezza, z. B. die Art, wie er den Degen hält, gleich einem Spazierstock, oder wie die übermäßig schweren Schuhe sich auf der Tafel breit machen dürfen. Auch in solchen Kleinigkeiten erinnert er an seinen großen Lehrmeister der einmal einen feinen Mann bei Hofe auf sein königliches Wams aufmerksam machte, mit den Worten: „Ausgezeichneter Stoff das, hat schon drei Paar Ärmel ausgehalten.“





FRIEDRICH JUENGLING UND DER MODERNE HOLZSTICH.

VON S. R. KOEHLER.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



WENN ich soleher Weise den verstorbenen Freund an die Spitze der Entwicklung stelle, so darf das nicht so gedeutet werden, als wollte ich dadurch seinen Kollegen und Mitstrehenden ihre Ehren verkürzen. Der moderne Holzstich ist so mannigfaltig wie die moderne Malerei, und wenn es auch das nicht genug anzuerkennende und leider nie genug anerkannte Verdienst großer interpretativer Künstler ist, sich in die verschiedenartigsten Malerindividualitäten hineinzufinden, und jede anders und ihr gemäß zu interpretieren, so gilt das doch nur innerhalb gewisser Grenzen. Ebensowenig wie ein Maler Rembrandt und Raffael zugleich sein kann, wird es auch einem Stecher schwer fallen, mit absolut gleichem Verständnis so diametral entgegengesetzte Meister zu interpretieren. Unger ist gewiss ein grosser Radirer und er hat in der Mannigfaltigkeit Erstaunliches geleistet, aber er findet sich doch bei Rubens und Rembrandt und Frans Hals mehr zu Hause, als bei den italienischen Eklektikern, und unter den Modernen würde er mit Israels gewiss glücklicher sein als mit Cabanel. Und ebenso hatte auch Juengling seine Beschränkung, vielleicht sogar innerhalb noch engerer Grenzen. Der Eleganz Johnsons, Kings, Coles, Clossons, Mullers und anderer seiner amerikanischen Kunstgenossen konnte er es nicht gleich thun, und er war sogar närrisch genug, es ihnen gar nicht gleich thun zu wollen. Deswegen hat er auch im Porträtstich nach der Photographie nach dem Leben

nie etwas geleistet. Dafür war er aber der Maler par excellence unter den Holzstechern, und wenn es galt, ein Werk zu reproduzieren, in dem das Raffinement der Farbe bis auf die Spitze getrieben war, so konnte es ihm darin, vielleicht mit einziger Ausnahme seines langjährigen Freundes William Miller, kein einziger gleichthun. Darin liegt aber eben, — um es zum hundertsten Male zu wiederholen, — das große Verdienst der neuen Schule, dass sie den malerischen Ansprüchen der Gegenwart auf eine staunenerregende Weise gerecht geworden ist.

Wir müssen hier wiederum eine Umschau auf technischem Gebiete halten, brauchen uns aber diesmal nicht mit Messern und Sticheln abzugeben, sondern dürfen uns in etwas weniger handwerklicher Atmosphäre bewegen. Es ist schon oben bemerkt worden, dass zuerst unter Rubens' Leitung Anforderungen an die Stecher gestellt wurden, welche über die bloße Wiedergabe von Zeichnung und Schatten und Licht hinausgingen. Um den Unterschied zwischen der damaligen alten und neuen Schule zu verstehen, braucht man nur des älteren Vorsterman „Heil. Franziscus, die Stigmata empfangend“, nach Rubens, mit den späteren Arbeiten desselben Stechers nach demselben Meister zu vergleichen.¹⁾ „Diese Platte“, sagt Rubens (ich citire nach Hymans), „ist etwas roh gestochen, da es ein erster Versuch ist.“ Sie zeigt nämlich noch den Einfluss des Goltzius in der Kühnheit der Linien. Später erwarb sich Vorster-

1) Zu solchem Vergleich kann man aber freilich die ungenügende Verkleinerung in Rosenbergs „Rubensstechern“ nicht gebrauchen.

man, nach Sandrart, „die Ausdrucksweise und die Methode der Maler.“ Das heißt aber nichts anderes, als dass die Rubensstecher sich nicht mehr mit dem *Zeichnen* auf Kupfer begnügten, sondern dass sie, als die ersten Modernen in ihrem Fach, *die Malerei anzudeuten suchten*. Der erste Schritt nach diesem Ziele hin war, wie schon bemerkt, die Aufopferung oder doch wenigstens die Zurückdrängung der Linie. Wurde der Linie auch noch Achtung gezollt, so verschwand sie doch schon, wenn man mit ihrem jetzigen Auftreten ihr früheres verglich, in der Masse. Aber dieses Niederstimmen und Verfeinern der Linie genügte nicht, es gehörte noch ein anderes Element, nämlich Mannigfaltigkeit, dazu. Dürers Linie z. B. ist viel feiner als die der Rubensstecher, sie hat aber immer dieselbe Qualität und keine Freiheit. Er wendet gerade und geschwungene Schraffierungen, nebst Punkten in den Lichtern an, und damit sind seine Mittel erschöpft.¹⁾ Bei Wierix sind die Linien noch feiner, aber entsetzlich langweilig und wirkungslos. Wirkliche Koloristen sind nun zwar auch die Rubensstecher noch nicht, aber es finden sich doch schon Farbenandeutungen in ihren Werken. Man betrachte z. B. Schelte à Bolswert's „Fest der Herodias“ oder „Heirat der Jungfrau“, beide nach Rubens. Der leise Farbenklang, der sich darin findet, ist nicht etwa das Resultat der Festhaltung der verschiedenen Werte und der richtigen Wiedergabe der Lichtbrechung durch die verschiedenen Stoffe, er ist vielmehr bedingt durch geringe Differenzirung in der Qualität, Richtung und Verbindung der Linien. Das Halbdunkel hängt nur von den Lichtwerten ab. Diese aber lassen sich durch irgend ein Liniensystem wiedergeben, und je einfacher die Linienführung ist, desto primitiver wird auch die Farbenwirkung sein. Es ist bei solcher Beschränkung nur möglich, durch starke Kontraste eine etwas der Farbe ähnliche Wirkung hervorzubringen. Ein schönes Beispiel derart ist Hendrik van Goudts „Aurora“, nach Elsheimer. Der feinausgebildete Farbensinn der modernen Koloristen vermeidet aber alle starken Kontraste und bedient sich mit Vorliebe des Mittels der kleinen Unterschiede. Um diese anzudeuten, muss also auch der Stecher zu anderen Mitteln greifen als seine Vor-

gänger, und diese findet er in der Verschiedenartigkeit und der verschiedenen Richtung der Linie und in der Gestaltung und Gruppierung der verwandten Punkte. Es ist nämlich gar nicht gleichgültig, welche Eigenschaften und welche Richtung die Linien oder welche Gestalt und Zusammenstellung die Punkte haben, soweit ihr Effekt, in Massen verwandt, auf die Retina in Betracht kommt. Zwei Massen können genau denselben Wert haben, d. h. sie können, wenn man sie auf eine Drehscheibe brächte, im Auge ganz genau dasselbe Grau produzieren, sie können aber trotzdem, in der Ruhe betrachtet, sehr verschiedene Qualitäten besitzen, je nach dem Charakter und der Richtung der Linien oder Punkte, oder Linien und Punkte, aus welchen sie zusammengesetzt sind. Die Anwendung dieses Prinzips ist es, welche den farbigen Stich möglich machte. In den Werken der Rubensstecher nur in schwachem Keime entfaltet, dauert es, trotz einzelner glänzender Beispiele, doch noch geraume Zeit, ehe es systematische Durchbildung findet. Ein solches Beispiel bietet Claude Lorrains „Bouvier“, ein Blatt dessen wohlverdiente Hochschätzung sich einfach daraus erklärt dass es die erste, und für lange Zeit, und selbst unter Claude's Werken, einzige Radirung ist, welche eine farbige Wirkung hervorbringt. Diese aber resultirt aus der merkwürdigen Verschiedenheit in Richtung, Verbindung und Art der Linien, welche darin angewandt sind. Um statt vieler sich darbietender Beispiele nur noch eines anzuführen, sei hier auf eine Radirung hingewiesen, die allen Lesern dieser Zeitschrift leicht erreichbar ist — das Blatt von Th. Alphons „Am Spinnrocken“, nach Pettenkofen, (Neue Folge I, 4.). Die sehr schöne farbige Wirkung wird hier nicht etwa nur durch Wertunterschiede hervorgebracht, sondern hauptsächlich durch die Verschiedenheit in Qualität, Richtung und Verbindung der Linien, einfach wie diese an und für sich auch sein mögen. Im Kopftuch, im Mieder, im Rock, im Stuhl, in den Krügen, in der Wand, im Fußboden, überall sind die Linien anders geführt, hier fast gleichmäßig, dort untermischt, da frei gekreuzt. Und gerade die Zartheit der Unterschiede ist es, welche die Wirkung hervorbringt. Denn das ist ja eben das Geheimnis des feinfühlenden Künstlers, dass er mit einem Gran erreicht, wozu ein anderer ein Pfund nötig zu haben vermeint, um es damit doch erst recht zu verderben.

Es wiederholt sich also in der Entwicklung des Holzstichs unserer Tage dasselbe Schauspiel, welches zu den Zeiten des Rubens sich abspielte, aber freilich

1) Man muss nur bei solchen vergleichenden Untersuchungen ja nicht an Rangstreitigkeiten denken. Dürers Ziele waren ganz andere, und er hat sie auf völlig adäquate Weise erreicht. Das Übel fängt erst an, wenn ein Mittel, weil es einem gewissen Zwecke genügend gedient hat, nun auf andere angewandt werden soll, denen es eben nicht entsprechen kann.

in unendlich verfeinerter Weise. Man kann sich recht gut denken, dass die Vertreter der alten Schule von damals, d. h. diejenigen Stecher, welche ihren Stolz in den Schwung und die Sicherheit der Linie setzten und in deren Entfaltung ihr höchstes Ziel erblickten, den Vertretern der neuen den Vorwurf machten, sie opferten die Würde ihrer Kunst untergeordneten Qualitäten, — sie stellten die malerische Äußerlichkeit über die Zeichnung, welche allein den Geist ausdrückte. Solche Vorwürfe wurden auch Juengling gemacht, und er hat manchesmal ärgerlich ausgerufen: „Der Teufel hole die Linie! Was ich suche, ist Ton und Farbe!“ Und denen, welche den Vorwurf machten, musste, angesichts der Arbeiten der „neuen Schule“, freilich noch schlimmer zu Mute werden, als den (hypothetischen) Gegnern der neuen Schule im 17. Jahrhundert. Was letztere zu interpretieren hatte, war, wenn auch Malerei, so doch keineswegs so ausschließend Malerei, als die spezifisch modernsten Erzeugnisse. Die Venetianer, Rubens, Rembrandt, Velazquez u. s. w., waren allerdings schon Maler im modernen Sinne, aber die Technik stand bei ihnen noch entschieden im Dienste der Idee, die in erster Linie in der Zeichnung Ausdruck fand. Man reduziere ihre Werke auf diesen ihren einfachsten Ausdruck, und sie werden immerhin noch charakteristisch bleiben. Aber bei der Masse der heutigen Maler — und unter ihnen befinden sich lange nicht die schlechtesten — ist die Idee auf ein Minimum herabgesetzt, bei den besten Erzeugnissen ist an deren Stelle das Gefühl, die Stimmung, getreten, und die Freude an der Technik und an der Farbe an sich ist so entschieden in den Vordergrund gerückt worden, dass es sehr schwer halten würde, die Werke der einzelnen Meister zu unterscheiden, wenn man sie in simpler Zeichnung wiederzugeben versuchen wollte. Aber selbst bei denjenigen Malern, welche noch festhalten an dem Gegenständlichen, haben Mache, Farbe und Stimmung eine zu hohe Bedeutung gewonnen, als dass sie vernachlässigt werden dürften. Und wenn man nun gar an die heutigen Tages, ganz besonders in Amerika, beliebten Skizzen und halb oder noch weniger ausgeführten Bilder denkt, — was sollte, ihnen gegenüber, der interpretierende Künstler mit den herkömmlichen Mitteln anfangen? Freilich hatte er den Tonstich, aber in seiner bisherigen Ausbildung war selbst dieser nicht zu gebrauchen, wenn dem Raffinement der modernen Kunst Genüge geschehen sollte, und man braucht nur frühere Tonstiche mit den vorliegenden Juenglingschen Arbeiten zu ver-

gleichen, um sofort einzusehen, dass es sich hier um eine ganz andere Auffassung handelt. Man hat dem Tonstich, zumal in Deutschland, den Vorwurf gemacht, er sei mechanisch. Der Vorwurf trifft nur da zu, wo glatte Lüfte und dergleichen wirklich mit der Maschine oder doch maschinenmäßig mit der Hand gearbeitet werden. Eine weit künstlerischere Anwendung zeigt schon das, was ich oben den stechermäßigen Ton der Doré-Schule genannt habe. Derartige Tonstiche finden sich viele unter den Arbeiten von Pannemaker, wo eine mehr oder weniger wellenartig bewegte Linie quer über den Stock gelegt, und die Zeichnung hauptsächlich durch Verschiedenheit der Stärke herausgearbeitet ist. Sie sind schön und elegant, aber kalt und durchaus nicht malerisch. Sie machen den Eindruck, als ob die Originale in Silber getriebene Reliefs gewesen wären. Viel weiter in der malerischen Richtung haben die Engländer den Tonstich schon in den fünfziger Jahren, und selbst für große Zeitungsschnitte getrieben, aber bei den wiedergegebenen Vorlagen ist das gegenständliche Element noch stark betont, die malerische Wirkung eher breit als subtil, und die angewandten Mittel demgemäß verhältnismäßig einfach. Wenn nur die Werte richtig wiedergegeben und die stofflichen Texturen gehörig differenziert waren, so hatte der Stecher genug gethan.

Dass auf diese Art herrliche Arbeiten geliefert worden sind, die stets das Entzücken des einsichtsvollen Sammlers sein werden, wird niemandem einfallen zu leugnen. Trotzdem aber bleibt es wahr, dass keine der bisher üblichen Weisen der neugestellten Aufgabe entsprach. Es bedurfte nicht nur feinerer Lichtabstufungen, es bedurfte vor allem anderen einer reicheren Farbenskala, es bedurfte der *Qualität*, und um dieses zu erreichen, musste die Linie an und für sich, die Linie um der Linie willen, endlich vollständig geopfert werden. Man hat den Vertretern der neuen Schule, und ganz besonders Juengling, vorgeworfen, sie hätten die Schönheit der Linie nur aus Unverstand oder Caprice geopfert, und die Feinheit hätten sie in ihren Arbeiten bis zu unsinnigem Grade getrieben, bloß um ihre mechanische Fertigkeit zu zeigen, oder aber um ihr künstlerisches, speziell zeichnerisches Unvermögen zu verdecken. Man hat ferner behauptet, dass, wenn man solche Feinheit erstrebe, man der Stecher überhaupt nicht mehr bedürfe, sondern dass man alsdann alle Reproduktionen dem photomechanischen Halbtonverfahren überlassen könne. Diese Einwände sind jedoch nicht stichhaltig. Die schöne Linie, das heißt doch wohl

die graziöse, zart geschwungene Linie, deren Gang an und für sich Gefallen erregt, ist nur schön, wo

welche sich allen Bedingungen fügt und sich selbst vergisst, so lange sie nur ihren Zweck erfüllt.



Fig. 6. Der Schuhputzer.

Aus dem Verlage von Harper & Brothers. Nach W. M. Chase gestochen von FR. JUENGLING.

sie angebracht ist. Entspricht sie den gestellten Forderungen nicht, so hört sie auf wirklich schön zu sein. Darüber steht die ausdrucksvolle Linie,

Und wenn der Stecher versucht, sie ganz und gar verschwinden zu lassen, sie aufgehen zu lassen in der Masse, so dass sie nur noch durch ihre Qualität



Verh. d. Med. Ges. zu Bonn, 1847, S. 100. Nach dem Original von E. Kretschmar.

Fig. 7. Anatomische Abbildung.
Aus Choulants Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung.
Nach Johann von Calcar gestochen von E. KRETZSCHMAR.

wirkt, so thut er das höherer Zwecke wegen, keineswegs aber nur der puren Feinheit zu liebe. Wer darin das Heil sucht, kann den Holzstich ruhig fallen lassen. Trotz aller Feinheit wird er aber nie er-

Dass aus diesen Bestrebungen der praktischen Verwendung des Holzstichs, durch die vermehrte Schwierigkeit des Drucks, manche Hindernisse entsprungen sind, braucht nicht geleugnet zu werden,

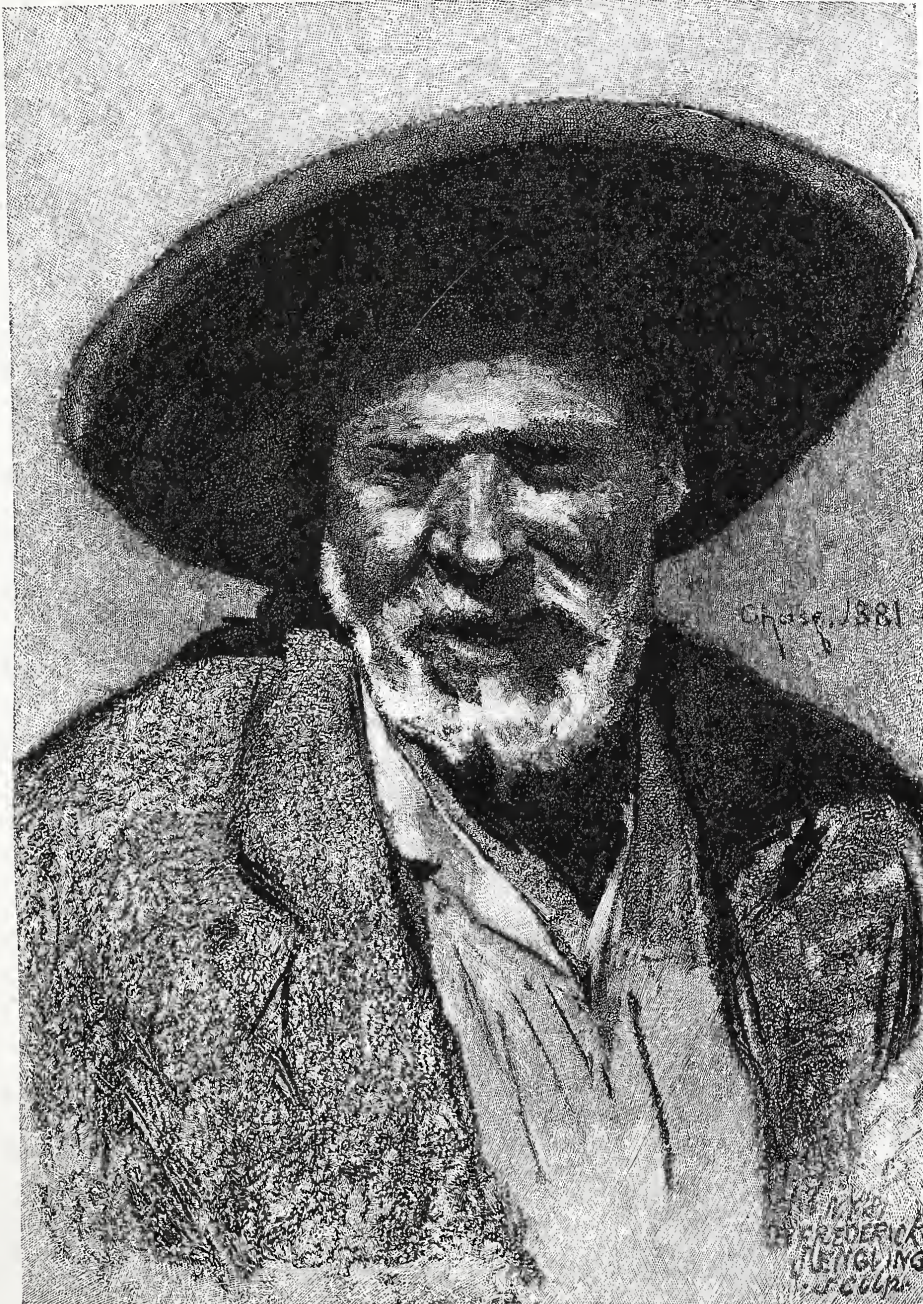


Fig. 8. Spanischer Bauer.

Aus dem Verlage von Harper & Brothers. Nach W. M. Chase gestochen von FR. JUENGLING.

reichen, was er sucht, denn die Textur des photo-mechanischen Halbtonverfahrens ist überall dieselbe und sie ermangelt daher der unentbehrlichen, variablen Qualität, welche nur die von künstlerischem Feingefühl geleitete Hand des Stechers zu geben weiß.

und man hat auch diese benutzt, um das Verdammungs-urteil der neuen Schule zu motiviren. Aber, abgesehen davon, dass auch dem Drucker wiederum Vorteile aus diesen Schwierigkeiten erwachsen sind, und dass er heute manches leistet, was er früher nicht

hätte leisten können, weil auch er viel mehr Künstler geworden ist als früher, — soll denn der Holzstich immer verdammt sein, Leibeigener zu sein, — kann nicht endlich auch er ein unabhängiges Dasein führen, — kann nicht auch er um seiner selbst willen geschätzt werden? In Amerika ist das schon geschehen. Die Holzstecher der Vereinigten Staaten haben seit geraumer Zeit angefangen, selbständige Blätter zu stechen, welche nur in feinsten Probedrucke veröffentlicht werden, und wer je eine Ausstellung solcher Drucke und dazu Probedrucke von den besten für Zeitschriften und illustrierte Bücher gestochenen Stöcken, mit offenem Sinne betrachtet

nach Kelly genannt, die in den Jahren 1877 und 1878 im „Century (damals noch Scribner's) Magazine“ erschienen, von denen einer, „Der Postreiter“, dem Leser vorliegt.¹⁾ Man sieht auf den ersten Anblick, dass es sich hier nicht bloß um die Wiedergabe des Gegenstandes handelt, sondern dass wenigstens ebensoviel Aufmerksamkeit der Andeutung der Technik gewidmet ist. Das Original war eine schwarz und weiß in größerem Maßstab ausgeführte Gouache, und die Kühnheit, das Dekorationsmalereimäßige darin, war es, was ihm, angesichts der Vorliebe für technische Virtuosität, besondere Gunst verschaffte. Es galt also, diese technischen Eigenschaften zu wahren,

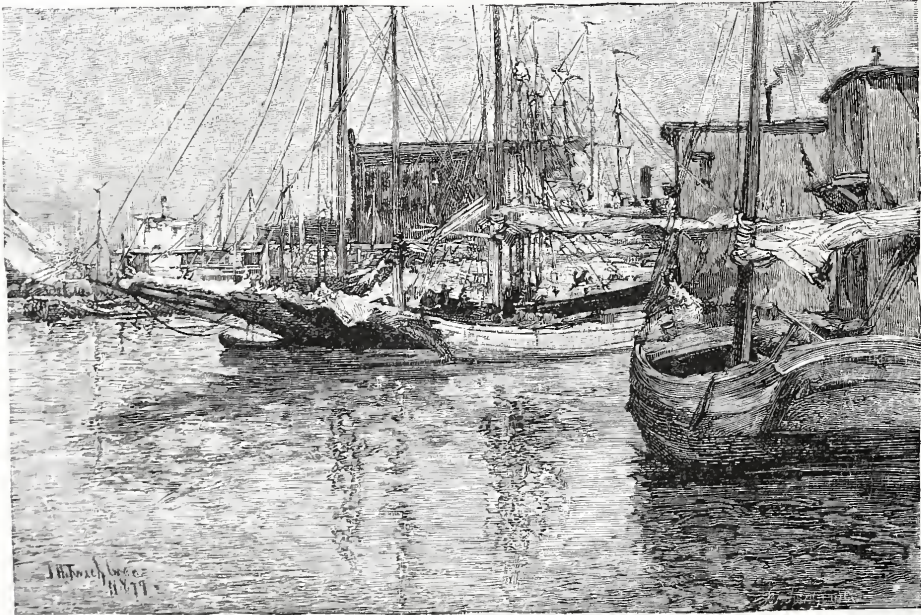


Fig. 9. Austernschiffe.

Aus The Century Magazine. Nach J. M. Twachtman gestochen von FR. JUENGLING.

hat, der muss zugestehen, dass die schon öfter gemachte Behauptung, der Holzstich eigene sich besser zur Wiedergabe moderner Malereien als irgend ein anderes interpretirendes Verfahren, nicht ganz aus der Luft gegriffen ist. Diese hohe künstlerische Stellung aber verdankt der Holzstich der neuen Schule.

Wenden wir uns nun endlich der Betrachtung der beigegebenen Juenglingschen Arbeiten zu, die freilich nur ein sehr schwaches Bild von der Gesamtheit seines regen Schaffens geben! Sie zerfallen in zwei Klassen, Stiche nach Skizzen und hauptsächlich der Technik wegen interessanten Arbeiten und solche nach fertigen Gemälden.

Unter den Erstlingserzeugnissen der neuen Schule wird gewöhnlich eine Anzahl von Stichen

wenn anders nicht die Hauptanziehungskraft des Originals verloren gehen sollte, oder mit anderen Worten, es musste eine Art Faksimile geschaffen werden, freilich aber in ganz anderem Sinne, als in dem, welchen dieses Wort in Bezug auf Schwarzlinienarbeit ausdrückt. Ähnliches war allerdings schon in Europa versucht worden. Eine zum Vergleich gut geeignete Arbeit ist z. B. „Der Held des bosnischen Aufstandes“, von Tegetmeyer ausgeführt für „Die Gartenlaube“ (Jahrgang 1876?). Wir haben es hier mit einer Pinselzeichnung zu thun, deren einzelne Stiche und Flächen, ihren Werten nach, in Ton geschnitten sind. Feder- oder sonstige Strich-

1) Weiteres über diese Stiche und den Anfang der neuen Schule siehe in dem schon angeführten Kapitel in von Lützows „Vervielfältigende Kunst der Gegenwart“.

zeichnungen, mit getuschten oder gewischten Tönen, waren ebenfalls schon längst nichts Neues mehr im Holzstich. In solchen Fällen lassen sich die getuschten oder gewischten Töne leicht genug durch Lagen von abwechselnd schwarzen und weißen Strichen, also in Tonstich angeben, während die Striche der Zeichnung Faksimile geschnitten werden, d. h. in voller Schwärze stehen bleiben, oder, an Stellen wo sie grau sind, durchschnitten werden. Als einschlägige Beispiele sehe man „Schwarzwälder Bäuerin“, von Cloß nach Knaus, und „Lied der Walküre“, von Käseberg nach von Heyden, in „Bilderalbum zur neueren Geschichte des

Holzschmitts“

(Leipzig, 1877),

Tafeln 62 und 80.

Der Juenglingsche

„Postreiter“ geht

jedoch weiter. Er

sucht nicht nur

die verschiedenen

Werte, d. h. die

Abstufungen von

Weiß durch Grau

bis Schwarz

wiedergeben, er

strebt außerdem

noch danach, die

Textur des ange-

wandten Mediums,

die Art und Weise,

wie der Pinsel es

verarbeitet hat,

anzudeuten, oder, mit anderen Worten, er sucht, außer

Werten, auch Qualität auszudrücken. Erreicht wird das

vorgesteckte Ziel, in unserem „Postreiter“ freilich

noch auf ziemlich rohe Weise, durch Anwendung

von allerlei nach verschiedenen Richtungen hin

geführten einfachen oder kombinierten Strichlagen,

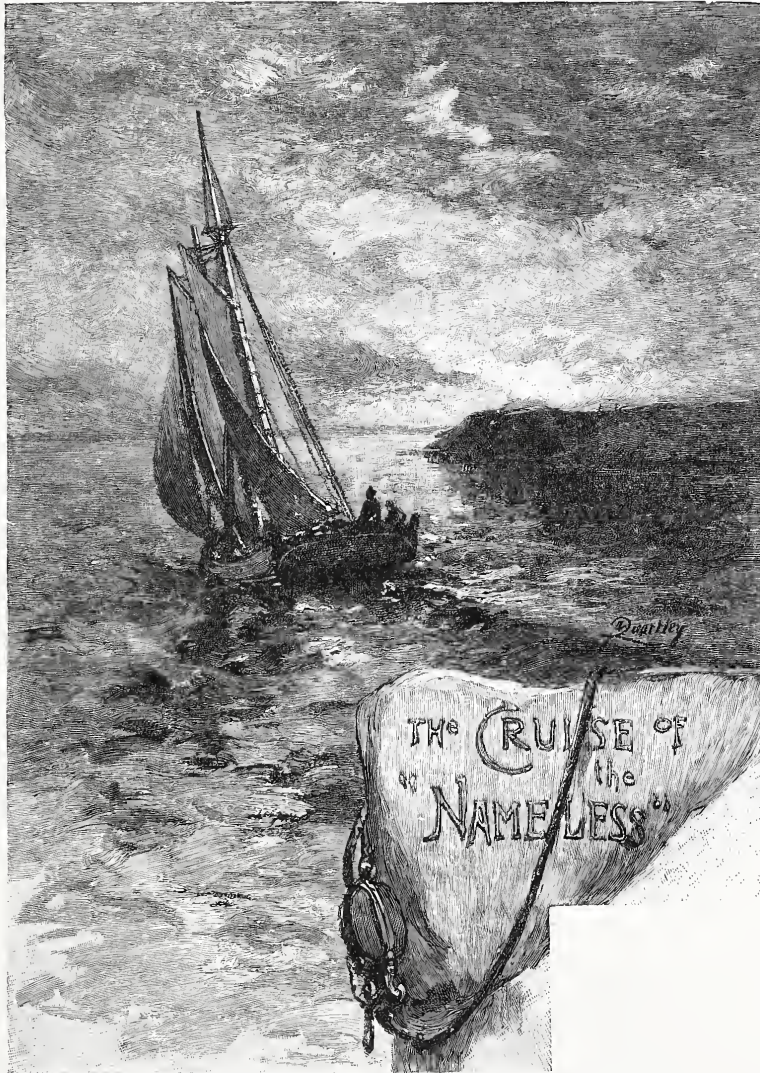
wobei allerdings die „Schönheit“ der Linienführung

völlig außer acht gelassen ist. Die Linie, obgleich

sie sich hier noch ziemlich aufdrängt, ist eben nicht mehr ihrer selbstwegen da — sie geht auf in der Masse, welche nach Wert und Qualität zu charakterisieren ihre einzige Aufgabe ist.

Dieses Bestreben, dem rein Technischen gerecht zu werden, zeigt sich auf noch ausgesprochenere und offen gesagt unschönere Weise in dem „Studienkopf“

nach Chase. Hier handelte es sich nicht nur darum, den Charakter des Kopfes festzuhalten und die Tiefe und den Reichtum der Farbe anzudeuten — es sollte auch die brutale Energie, verbunden mit großem Können, veranschaulicht werden, mit welcher der Pinsel auf der Leinwand gewirtschaftet hatte. Wenn man sich auch gezwungen sieht, in diesem Stiche eine der größten Verirrungen zu erblicken, die sich die „neue Schule“ überhaupt hat zu schulden kommen lassen, so muss man trotzdem gestehen, dass er als Experiment äußerst interessant ist, und gewiss waren die Lehren, welche der Stecher daraus



From Harper's Magazine.

Copyright, 1882, by Harper & Brothers.

Fig. 10. Die Fahrt des „Namenlos.“

Aus The Century Magazine. Nach Arthur Quartley gestochen von FR. JUENGLING.

zog — die Notwendigkeit der unendlich mannigfaltigen Abstufungen und das Resultat, das sich aus der großen Verschiedenartigkeit der Strichlagen ergab — ihm von großem Nutzen. Eine ähnliche Arbeit, wenn auch, dem Charakter des Originals gemäß, nicht so extravagant, liegt in dem „Schuhputzer“, wiederum nach Chase, vor.

Auch von den Stichen, welche die Wiedergabe

eines troekenen Mediums, als da sind Bleistift, Kreide Kohle, u. s. w., zur Aufgabe haben, lässt sich sagen, dass sie, obgleich Ähnliches ebenfalls schon in Europa versucht worden war, einen eigenartigen Charakter tragen. In der fast täuschenden Faksimilierung einer Kreidezeichnung leistet der hier beigegebene Stich von Kretzschmar, aus Choulants „Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung“ (Leipzig, 1852), Unübertroffenes. Trotzdem aber muss man sagen, ohne der eminent technischen Leistung im geringsten nahe treten zu wollen, dass in dem rein mechanischen Bestreben nach vollendeter

liche Nachahmung jedes auf dem Papier von der Kohle zurückgelassenen Stäubehens, es ist vielmehr ein Versuch, von dem Reichtum einer Kohlezeichnung mit den Mitteln, über welche der Holzschnitt verfügt, eine Andeutung zu geben.

Arbeiten, wie die eben besprochenen, waren es, welche zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf die „neue Schule“ lenkten und ihr enthusiastische Bewunderer nebst ebenso heftigen Feinden gewannen. Man war erstaunt, dass der Holzstich, der bisher, in der großen Mehrheit seiner Produktionen, in zähmem, monotonem Einerlei fast nichts erstrebt hatte,



Fig. 11. Herbstmorgen.

Aus The Century Magazine. Nach Geo. Inness gestochen von FR. JUENGLING.

Imitation doch etwas verloren gegangen ist. Wenn auch kein Uneingeweihter das Kretzschmarsche Blatt als Holzstich erkennen wird, so wird es doch auch niemand für eine Kreidezeichnung halten. Ich habe es sowohl Xylographen als auch Lithographen gezeigt, von denen es regelmäßig für eine Lithographie gehalten wurde, und als ich es einst auf eine Holzschmittausstellung geschickt hatte, protestirte ein gewiegter Praktiker gegen seine Zulassung, da Lithographien daselbst nichts zu thun hätten. Dagegen wird zwar jeder in dem Fache irgendwie Bewandterer den hier abgedruckten „Spanischen Bauern“ sofort als Holzstich erkennen, er wird aber auch eben so rasch und sicher auf eine Kohlezeichnung als Original schließen. Es ist eben nicht eine pein-

als die Wiedergabe der gegenständlichen Seite seiner Vorlagen, sich jetzt plötzlich „künstlerischen“ Aufgaben gewachsen zeigte, die man ihm früher gar nicht zugetraut hatte. Hier war ein Stich, der entschieden einer Kohlezeichnung ähnlich sah, dort ließ sich in der That ein Aquarell als Vorlage erkennen, und da konnte man gar die Striche sehen, die der Borstenpinsel gemacht hatte, das war also entschieden eine Ölmalerei! Wie immer ließ sich das große Publikum zuerst von den Äußerlichkeiten gefangen nehmen, und da die meisten der neugeborenen Bewunderer des Holzstichs keine, oder doch nur sehr geringe Kenntnis, von dem hatten, was in dem Fache schon früher geleistet worden war, so hielt man überhaupt diese Versuche, einerseits das

rein Materielle der Kunst, andererseits das Skizzenhafte wiederzugeben, für etwas ganz Nagelneues. Hätte jedoch die neue Schule nichts weiter geleistet, so würde sie von der Schaubühne bald wieder abgetreten sein, und ihre Schöpfungen würden kaum für mehr als kuriose Resultate einer vorübergehenden Laune gelten können.

Es hat überhaupt mit der Wiedergabe von technischen Versuchen, oder von Skizzen und unfertigen Arbeiten, seinen Haken. Die Originalskizzen u. s. w. können den Kenner entzücken, denn er sieht darin den unmittelbaren Ausdruck der Inspiration des Künstlers, er gewinnt dadurch möglicherweise einen

lichen Kommentars bedürftiges Dasein hat, so hat auch seine Interpretation ein solches Dasein. Letztere kann sogar schön und an und für sich genügend sein, wenn sie dem Original nicht ganz entspricht, vorausgesetzt nur, dass die Qualitäten, die der Interpret substituiert hat, an und für sich selbst schön und genügend sind. Natürlich ist die Interpretation die beste, die dem Original am nächsten kommt; da aber eine Übersetzung immer ein Substituierungsprocess ist, so muss es notwendigerweise auf die Eigenschaften des Übersetzers ankommen, auf seine Fähigkeit, den wahren Gehalt des Originals zu erkennen, und auf die Gewandtheit, mit welcher er die Mittel hand-



Fig. 12. Das Ende eines stürmischen Tages.

Aus The Century Magazine. Nach Geo. Inness gestochen von FR. JUENGLING.

Einblick in die Geheimnisse seines Schaffens, er ahnt vielleicht darin sogar schon die Glorie der Vollendung, das große Publikum dagegen steht ihnen verständnislos gegenüber. Die Wiedergaben solcher Skizzen und unfertigen Arbeiten durch den Stich haben aber auch für den Kenner höchstens den Wert eines Gedächtnishilfsmittels oder eines technischen Kunststücks. Es sind eben keine selbständigen, „selbstenthaltenden“ Kunstwerke mehr, die ein eigenes Dasein haben und um ihrer selbst willen geschätzt werden. Man kann sie nicht einmal gebührend würdigen, wenn man nicht die Originale kennt, nach denen sie gearbeitet sind. Anders verhält es sich mit der Interpretation eines vollendeten Kunstwerkes. Ebenso wie ein solches Originalkunstwerk ein in sich selbst beschlossenes, sich selbst erklärendes, keines äußer-

habt, welche ihm zur Übersetzung dienen, ob letztere adäquat oder selbst nur annehmbar sein soll, oder nicht. Sollten daher auch zwei Übersetzungen desselben Werkes von einander verschieden sein, so werden sie doch beide vermöge ihrer In sich Abgeschlossenheit allen Ansprüchen eines vollendeten Kunstwerkes entsprechen, vorausgesetzt, dass die Übersetzer in ihrem Fache wirkliche Künstler waren. Die technischen Experimente und Skizzenwiedergaben der neuen Schule können daher nur als vorangehende oder nebenher laufende Vorbereitungen zu solchen Kunstwerken gelten. Der wahre Triumph der Schule, der endgültige Beweis ihrer Berechtigung, kann nur auf diese basirt werden.

Von den fünf Juenglingschen Stichen, welche wir noch zu besprechen haben, steht der nach Twachtman,

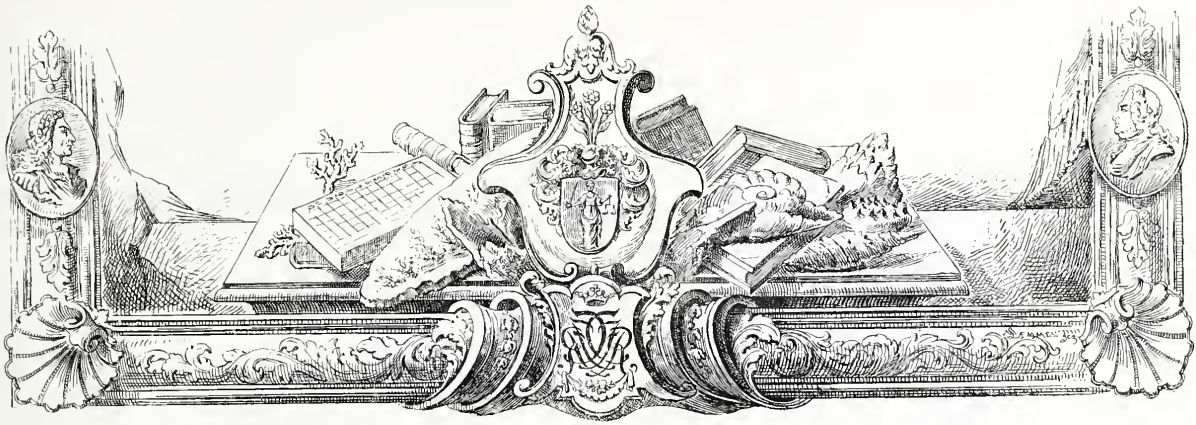
„Austernschiffe“, noch auf der Grenze zwischen Wiedergabe einer Skizze und eines vollendeten Kunstwerkes, denn das Original war allerdings nur, so weit die Zeichnung in Betracht kommt, eine Ölskizze, die aber in der Farbe so durchgeführt war, dass sie dadurch allein allen Ansprüchen genügte. Und diese Qualität klingt auch in dem Stiche durch. Ebenso ist „Die Fahrt des Namenlos“ nach einer in Öl schwarz und weiß, als Illustration gemalten Skizze gearbeitet, die in ihren unteren Teilen sogar noch etwas von der Unart zeigt, welche im Halbfertiglassenen Genialität erblickt. Aber in den fertigmachten Teilen ist sie von so wunderbarem Reichtum und so entzückender Feinheit der Nuancen, so voll von zitterndem Licht, so erfüllt von pulsirender Luft und von Bewegung, dass man darüber den kleinen Mangel gern vergisst. Und dies alles ist im Stich mit solch eingehender Liebe wiedergegeben, dass man nicht umhin kann, ihn, trotz seiner mäßigen Dimensionen, für eines der bedeutendsten und schönsten Erzeugnisse der modernen reproduktiven Kunst zu erklären. Ähnliches gilt von den zwei kleinen Landschaften nach Inness, so einfach in ihrer Anlage, so verschieden in ihrer Stimmung, so subtil in ihrer Ausführung. Wenn man sich einen rechten Begriff machen will, in wie weit sich diese rein malerischen Stiche von dem, was bisher im Landschaftsfache in der Xylographie geleistet worden ist, unterscheiden, so vergleiche man damit, als Beispiele von Schwarzlinienarbeit, die Landschaft nach Riefstahl, Bd. II, S. 44, dieser Zeitschrift, oder die „Ansicht von Kufstein“, nach Marak, noch besser aber das Blatt „Schilflied“, von Cloß, beide abgedruckt in Band I von von Lützows „Vervielfältigende Kunst der Gegenwart“. ¹⁾ Letzteres Blatt ist besonders lehrreich, da es wohl das Beste repräsentiert,

1) Weitere Beispiele sind leicht zu finden in dem schon erwähnten „Album zur neueren Geschichte des Holzschnitts.“

was die schwarze Linie überhaupt im Stimmungsbilde leisten kann. Als brillante Tonstiche der mehr stechernmäßigen Art sind ferner die Landschaften nach Doré in Chateaubriands „Atala“ zum Vergleich zu empfehlen. Das letzte Blatt von Juengling endlich, das schon früher erwähnte „Zigeunermädchen“ nach Fuller, ist wiederum nach einem Original gestochen, welches der Maler selbst nur als Vorbereitung zu einem später ausgeführten Bilde betrachtete. Seine einheitliche, tiefe Stimmung, die harmonische, völlig durchgeführte Farbgebung, machen es aber zu einem abgerundeten Kunstwerke, und diese Eigenschaften sind es auch, welche dem Stiche die große Anziehungskraft verleihen, die ihm innewohnt. Er ist durchaus malerisch und koloristisch behandelt.

Die Resultate, welche in den besprochenen Stichen vorliegen, hätten mit den Mitteln der älteren Schule unmöglich erreicht werden können. Es bedurfte der unerschöpflichen Hilfsmittel, welche die neue Schule geschaffen hat, und deren Wesen und raison d'être uns klar zu machen wir soeben versucht haben. Aber diese Hilfsmittel kann nur ein Künstler handhaben, der mit hoher Intelligenz begabt ist und — mehr noch als das — dem die Intuition aushilft, wo alle kühle Berechnung zu schanden wird. Denn was wäre der Künstler ohne die Intuition? Könnten wir ihrer entraten, dann könnten wir alle große Künstler werden und könnten nach feststehenden und lernbaren Regeln lauter herrliche Kunstwerke schaffen. Viele aber versuchen es und wenigen gelingt. Das sieht man zur Genüge an den blinden Nachahmungen der neuen Schule, in denen Flecken und Kleckse und rohe Texturen durcheinander gewürfelt sind ohne Sinn und Verstand. Es gehört eben ein geborener Künstler dazu, und solch ein Künstler, trotz mancher wilden Experimente, die er gemacht hat, war Friedrich Juengling.





LEIPZIGER KUNSTSAMMLUNGEN DES VORIGEN JAHRHUNDERTS.

VON *JULIUS VOGEL.*

MIT ABBILDUNGEN.



Die große Ausstellung von Ölgemälden älterer Meister, welche der Leipziger Kunstverein im Herbst 1889 veranstaltet hatte, ist noch im Gedenken aller, welche sie besucht haben. Der Erfolg, den sie namentlich auch nach außen gehabt hat, ist unbestritten groß gewesen, und mit besonderer Genugthuung durfte man sich über das Wohlwollen freuen, welches ihr allseitig von den Kunstgelehrten entgegengebracht worden ist. Der Zweck der Ausstellung war, das, was sich in einzelnen Familien des Königreichs Sachsen an ältern Kunstwerken bis auf den heutigen Tag erhalten hatte und was in neuerer und neuester Zeit von kunstsinnigem Sammlern zusammengebracht worden war, weiteren Kreisen bekannt zu machen und kunstwissenschaftlichen Studien zu erschließen. Indessen, wenn man von der kostbaren Sammlung des Herrn Schubart in Dresden absieht, war doch die Beteiligung aus dem engeren Vaterlande nicht so stark gewesen, wie man erwarten durfte; die meisten Schätze, welche die Ausstellung enthielt, stammte aus dem Hause des Leipziger Bürgers; fast

allgemein war man über die Zahl und den kunsthistorischen Wert der Gemälde, die hier das Privathaus schmückten, überrascht und nur die wenigen, welche mit der Leipziger Stadtgeschichte vertraut waren, sahen darin einen verhältnismäßig schwachen Nachklang der großen und angesehenen Privatsammlungen, die in Leipzig früher bestanden hatten.

Die Leipziger Stadtgeschichte des letzten Drittels des vorigen Jahrhunderts ist bis in Einzelheiten hinein so gründlich untersucht worden, dass für jeden Abschnitt die vereinzelt Fäden sich zu einem dichten Gewebe ohne große Mühe vereinigen lassen. Es ist das den einschlagenden Untersuchungen der Goetheforschung zu verdanken, welche auch der Leipziger Kunstgeschichte zu gute gekommen sind, in deren Mittelpunkt Adam Friedrich Oeser steht. Im Zusammenhange mit diesen Untersuchungen ist mehrfach, wenn auch nur kurz, der Kunstsammlungen gedacht worden, so von Dürr, der ihnen in seinem Buche über Oeser Beachtung geschenkt hat, von Wustmann in einzelnen kleineren Beiträgen, vom Freiherrn von Biedermann u. a. Was sich aus den Quellen, unter denen die aktenmäßigen leider ganz

vermisst werden, gewinnen lässt, möge im Folgenden zusammenzustellen versucht werden.

Die nach der Zahl der Bilder bedeutendste Sammlung war die des Rats- und Handelsherrn *Gottfried Winckler*. Sie befand sich in der Katharinenstraße, in dem Hause jetzt Nr. 20, einem jener ungeheuer scheinenden Gebäude, die, wie „Dichtung und Wahrheit“ die Leipziger Häuser schildert, in großen, himmelhoch umbauten Hofräumen, eine bürgerliche Welt umfassend, großen Burgen, ja Halbstädten ähnlich sind. *Gottfried Winckler*, am 16. Februar 1731 geboren, hatte sich 1758 mit *Johanna Henriette*, des *Valentin Schmid* Tochter, verheiratet und betrieb schwunghaft ein Spezerei- und Wechselgeschäft, dem er wohl auch sein Vermögen zum großen Teil verdanken mochte. Er starb am 23. November 1795. Er war ein weltkundiger Mann, der seine Kenntnisse

auf Reisen sich erworben und auf diesen auch die Beziehungen angebahnt hatte, durch die sein „Kabinett“ zu so bedeutenden Kunstschätzen und großem Ansehen gelangte. Denn hat er auf diesen Reisen nicht schon Bilderankäufe gemacht, so sind sie jedenfalls für seine späteren Erwerbungen nutzbringend gewesen. In Gesellschaft gleichgesinnter Freunde hatte er

Deutschland, Holland, England und Frankreich besucht und überall besonders auf die Künstlerateliers sein Augenmerk gerichtet. Im Jahre 1768 — es ist das Jahr, wo der junge Goethe Leipzig wieder

verließ — umfasste seine Sammlung 628 Ölgemälde, in späteren Jahren soll an tausend wenig gefehlt haben. Diese große Zahl verdient um so mehr Beachtung, als sie innerhalb verhältnismäßig weniger Jahre, wie ausdrücklich versichert wird, diese Höhe erreicht hatte. Im Jahre 1768 erschien ein stattlicher, allen

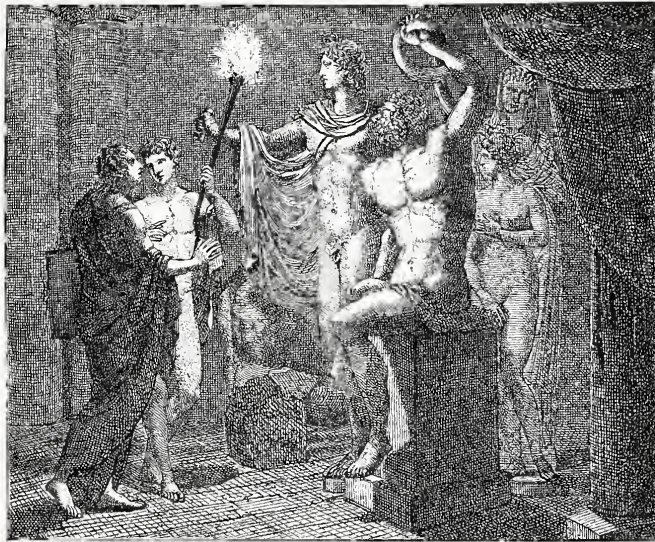
Kunstsammlern heutigen Tages noch wohlbekannter Katalog, aus der Feder des kunstverständigen *Wilhelm Kreuchauf* (s. u.), der indessen seinen Namen auf dem Titelblatt nicht genannt hat. Es sind die „Historischen Erklärungen der Gemälde, welche Herr *Gottfried Winckler* in Leipzig gesammelt“. (Leipzig Breitkopfs Sohn), 260 Seiten in



Gottfried Winckler. († 1795.)

Oktav, mit ausführlicher Beschreibung der Gemälde, Angaben des Materials, auf das sie gemalt sind, über Höhe und Breite, aus wessen Besitze sie stammen, mit einer chronologischen Übersicht über die verschiedenen Malerschulen, geschmückt außerdem mit dem Bildnisse des Besitzers, von Bause nach Tischbein gestochen, und mit allerliebsten Anfangs- und

Schlussvignetten von Oesers Hand; es ist ein Katalog, der für seine Zeit als ein Muster seinesgleichen gelten kann und auch heutigen Tages seinen Wert noch bewahrt. Das Titelbild mit dem bezeichnenden Wahlspruche „Et sibi et aliis“ (in andern Abdrücken „Sibi, Arti, Amicis“) sowie zwei Vignetten haben wir in Nachbildungen diesem Aufsätze beigegeben. Die eine befindet sich über dem Abschnitt „Historische Erklärungen der Franzosen“ und soll vorstellen, „wie die Franzosen durch den Schutz, welchen ihre Könige den Künsten verlihen, stiegen; und wie ihre errichteten Akademien mannigfaltige Genies bildeten. Indem hier die umhersitzenden Zeichner auf ihr Modell blicken, zeigt ein Jüngling einem Knaben an der hintern Wand, auf einem Gemälde, den in den Armen Franz des Ersten sterbenden Leonard da Vinci: Ein aufmunterndes Andenken der Achtung für Verdienste“. Die zweite Vignette bildet das Schlusstück des Abschnittes über die Niederländer, Palette und Pinsel, „dieser Nation glückliche Erfindung der Oelmalerey anzudeuten“. In der Vorrede, die im übrigen auch wegen der Betrachtung über die Leipziger Kunstzustände von Interesse ist, wendet sich der Verfasser an den Besitzer der Sammlung; neben einer Darlegung seines Programmes heißt es da: „Wir wollen der Welt die Werke der Kunst anzeigen, die Sie mit Sorgfalt und Geschmack gesammelt haben und denen, die bisher Augenzeugen ihrer Vortrefflichkeit waren, eine Wiedererinnerung machen, die so angenehm als nützlich seyn kann. . . . Mein Vorsatz ist nicht, Sie gekünstelte Lobsprüche hören zu lassen. Aber es ist unleugbar, dass der Gelehrte, der Künstler, der Kenner und der Patriot unserer Stadt zu diesem neuen Glanze, den Sie ihr seit wenigen Jahren gaben, Glück wünschet, wodurch Sie in die Reihe der würdigen Männer traten, welche die Vortheile ihrer Handelschaft auf die Wissenschaften verwendeten, und ihre Glücksgüter mit den schönen Künsten theilten.“



Titelvignette aus einem Katalog der Rostischen Kunsthandlung

Von den einzelnen Abteilungen enthält die der Italiener die wenigsten Nummern, nämlich 73. Nur folgende Namen mögen ohne Rücksicht auf kritische Bedenken mitgeteilt sein: Caravaggio, Giorgione (Bildnis der Prinzessin Margarita von Trivulzi), Guercino, Paul Veronese (Hochzeit zu Kana und Hinrichtung einer Märtyrerin), Bassano, Giulio Romano, Guido Reni, Tintoretto (Bethlehemitischer Kindermord), Salvator Rosa, Tiepolo, Tizian (Heilige Familie), Leonardo da Vinci (Bildnis der Prinzessin Barbara von Trivulzi); von den deutschen Meistern, 173 an der Zahl, finden wir unter andern den älteren Cranach mit einem Bildnis Doktor Martin Luthers aus dem Jahre 1546, vier Bildnisse von Balthasar Denner, ein Ecce homo, „der Rest eines größeren Bildes“, von Albrecht Dürer, drei Bildnisse von Hans Holbein, der unvermeidliche Erasmus von Rotterdam, das Porträt des Herrn von Liskirchen, eines Ratsherrn in Köln und der Kopf eines Mannes „in den besten Jahren“, Elsheimer, den Leipziger Nicolaus Knupfer mit drei Bildern, bekannter Meister des vorigen Jahrhunderts, wie z. B. Oeser in erster Linie,

Raphael Mengs, Johann Heinrich Roos, Dietrich, Johann Heinrich Tischbein u. a. gar nicht zu gedenken; auch Künstler wie Backhuysen, Lingelbach, Caspar Netscher, Adrian van Ostade und andere Niederländer werden in dieser Abteilung mit aufgeführt. Die niederländischen Künstler sind, wie äußere Gründe erklären, am reichhaltigsten vertreten; es sind 370 Nummern, unter denen fast alle die Namen sich finden, die jetzt den Stolz einer jeden Galerie ausmachen: Adrian Brouwer, Jan Brueghel, Gerhard Dow, Antonis van Dyck, Jan van Goyen, Frans Hals („Fromme Matrone im Armlehnstuhle“ und „Mädchen mit einem Knaben Karte spielend“), David de Heem, Lucas von Leyden („Darbringung Christi im Tempel“), Quinten Messis, Gabriel Metsu, Frans Mieris, Aert van der Neer (vier seiner Abend- und Nachtstimmungen und eine Eislandschaft), Rembrandt (neun Porträtköpfe und eine Landschaft

mit Figuren), Rubens (Simson kämpft mit dem Löwen, Kreuzigung Christi, Amazonenkampf, eine Landschaft mit Staffage und eine „fast gänzlich ausgeführte Skizze, vermuthlich die allegorische Vorstellung einer hohen Vermählung“), Jacob Ruisdael mit drei Landschaften, Salomon Ruisdael, Jan Steen, David Teniers mit sieben Kabinettstücken, Terborch, die Künstlerfamilie van de Velde, Adrian van der Werff, Philips Wouwerman u. a.; und endlich von den Franzosen: François Boucher, Claude Lorrain, Jean Baptiste Greuze, Rigaud, Joseph Vernet, Antoine Watteau.

Für die Kunstkritik sind das allerdings nur Namen, deren Berechtigung in jedem einzelnen Falle erst erwiesen werden müsste. Dass unter der großen Anzahl von Bildern eine Reihe apokrypher gewesen ist, möchte man beinahe als selbstverständlich annehmen. Unsere Mittel, hier zu entscheiden, sind aber leider sehr beschränkt. Die Wincklersche Sammlung hat das Schicksal gehabt, wie alle, welche gleichzeitig oder nach ihr bis weit in unser Jahrhundert hinein in Leipzig bestanden haben: sie ist unter den Hammer gekommen und in alle vier Winde verstreut worden. In einigen Privatsammlungen lassen sich, nachdem sie durch verschiedene Hände gegangen sind, noch einzelne Stücke nachweisen und die freiherrlich Speck von Sternburgsche Gemäldegalerie in Lützschena besitzt deren noch einige zwanzig, lauter niederländische Meister. Eine kleine Anzahl, elf Stück, sind von Johann Friedrich Bause in Kupfer gestochen worden. Bei der Entscheidung über den Wert der Wincklerschen Bilder sind wir infolgedessen vorwiegend auf Wahrscheinlichkeitsgründe angewiesen. Es lässt sich annehmen, dass die Angaben über die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts in der Hauptsache richtig sind, d. h. dass die hochgeschätzten Genre- und Landschaftsmaler, jene feinen Kabinettstücke, welche das Entzücken eines jeden Kunstfreundes bilden, wirklich das waren, wofür sie im Kataloge ausgegeben wurden. Bei Gemälden wie z. B. von Dürer, Rubens, Tizian, Paolo Veronese, Leonardo dürfte es sich allerdings wohl um eine der zahlreich angefertigten Kopien handeln, falls nicht unter ihnen minder bedeutende Künstler verborgen waren. Auf die Herkunft der Bilder darf man vielleicht nicht allzu viel Gewicht legen, wenn sie auch nicht ganz belanglos ist; unter den Sammlungen, aus denen Winckler erworben hatte, finden wir die des Kardinals Valenti in Rom, des Principe Trivulzi, des Grafen Vence in Paris, des Barons Hoeckel in Frankfurt a. M., eine Reihe bedeutender Namen von Amsterdamer, Haager und Hamburger Liebhabern.

Dem Gemäldekabinett Wincklers stellte sich seine Kupferstichsammlung würdig zur Seite. Ihr Bestand soll im Jahre 1783 angeblich 80 000 Blatt gewesen sein, eine Zahl, die aber entschieden zu hoch gegriffen ist. Sie umfasste vielmehr nur 23 318 Nummern, aus der deutschen (5198), italienischen (5686), niederländischen (6703), französischen (4394) und englischen (1337) Schule, ungerechnet der in Werken zusammengebundenen Stiche. Sie ist zum Zwecke der Versteigerung von Michel Huber, der selbst ein eifriger Sammler und feinsinniger Kenner war, in sieben starken Bänden (Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu monsieur Winckler, banquier et membre du sénat à Leipzig, Leipzig, bei der Rostischen Kunsthandlung 1801—1810) katalogisirt worden.

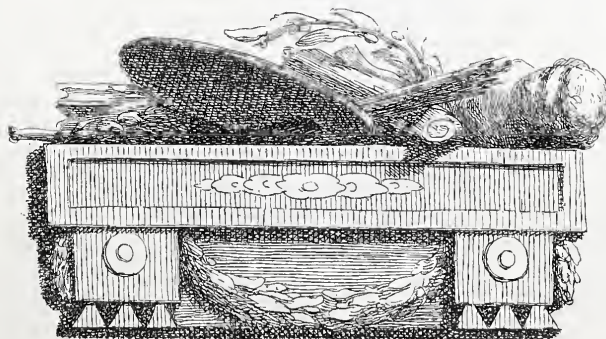
Das Wincklersche Kabinett hatte sich in der ganzen kunstsinnigen Welt des vorigen Jahrhunderts eines hohen Ansehens und weitverbreiteten Rufes zu erfreuen. Es würde zu weit führen, die Urtheile, die sich in der zeitgenössischen Litteratur, namentlich in Reiseberichten verstreut finden, alle hier anzuführen. Nur eines Berichtes mag hier wegen der Person des Verfassers gedacht sein. In dem „Journal gehalten auf einer Lustreise von Berlin nach Dresden, Leipzig, Halle, Dessau u. s. w. Anno 1789“ (vgl. Deutsches Kunstblatt 1839 S. 302) schreibt Daniel Chodowiecki: „Da uns Herr Bause schon hatte sagen lassen, er würde uns bei Herrn Winckler erwarten, gingen wir dahin, und wurden von ihm sehr höflich empfangen. Er zeigte mir selbst seine Gemälde, sagte uns bei vielen, wie er dazu gekommen wäre und sprach mit so vielem Interesse von allen, wie man so selten es bei reichen Liebhabern antrifft“. Das war offenbar eine besondere Ehre, die der Besitzer dem bekannten Künstler erwies. Denn in der Regel hatten sich die Fremden, die keine besondere Empfehlung mitbrachten, an den Aufseher Schwarz im Kupfergässchen zu wenden. Er führte die Fremden herum, nannte die Namen der Meister und gab eine kurze Erklärung ihrer Bilder. Böswillige Gemüther behaupteten indessen, er habe alles auswendig gelernt und verstehe im übrigen weiter nichts zu sagen, als dass Philips Wouwerman zu Haarlem im Jahre 1620 geboren sei und auf allen seinen Gemälden einen Schimmel angebracht habe! Nach Wincklers Tode im Jahre 1795 verteilten seine drei Söhne die Sammlung unter sich; der eine von ihnen, Christian, der zur Betrübnis des Vaters wenig Neigung für Kunstliebhaberei bekundete, veräußerte seinen Anteil für 24 000 Reichsthaler nach Russland; auch die übrige Masse ist bald verkauft worden oder unter den Hammer gekommen.

Nächst der Wincklerschen Sammlung erfreute sich das *Richtersche Kabinett* des größten Rufes. Es befand sich auf dem Thomaskirchhofe in dem Hause Nr. 2 und enthielt außer zahlreichen Ölgemälden auch Kupferstiche und Originalzeichnungen. Der ursprüngliche Besitzer, Johann Zacharias Richter (gest. 1764), der Sohn eines durch sein Weltgeschäft, den Handel mit den im sächsischen Erzgebirge gewonnenen Blaufarben, zu großem Wohlstande gekommenen Kaufmannes und Ratsherrn, scheint die Sammlung dem Publikum nicht geöffnet zu haben; wenigstens wenn man daraus schließen darf, dass sie erst nach seinem Tode in dem damaligen Leipziger Adressbuche „Dem jetzt florirenden Leipzig“ erwähnt wird und dass das noch erhaltene Fremdenbuch, das in der Sammlung zur Einzeichnung für die Besucher ausgelegt war, erst mit dem Jahre 1765 beginnt. Der neue Besitzer, Johann Thomas Richter (geb. 1728, gest. 1773), hatte im Geschäfte des Vaters die Handlung erlernt, neben seinen Berufsgeschäften auch das Studium der Naturwissenschaften und schönen Künste betrieben und in jenen solehe Kenntnisse sich erworben, dass ihm der Kurfürst den Titel eines Kammer- und Bergrates verlieh. Seine Liebhabereien zu pflegen, dazu waren seine großen Reisen bestimmt. Mit Gottfried Winckler und seinem Bruder hatte er Deutschland, Holland, England und Frankreich bereist, Sammlungen und Ateliers besucht und war von München aus, wo sich seine Reisegefährten von ihm trennten, nach Italien gegangen. „Er betrat“, so schreibt ein Zeitgenosse über ihn, „dieses den Künsten heilige Land mit guter Vorbereitung. Der Professor der Altertumskunde Johann Friedrich Christ war in der Geschichte der Kunst sein Lehrer gewesen: in der Privatakademie des verstorbenen Zink — gemeint ist die 1722 von Paul Christian Zink gegründete Leipziger Zeichenakademie — hatte er selbst zur Ausübung der

bildenden Künste Hand angelegt und jener gelehrte Antiquar, dessen Geist noch durch die Stimme manches Kunstpredigers klingt, hatte den Plan zur Reise entworfen“. In Italien namentlich hatte er selbst Bilder gesammelt und hier u. a. eine vielgerühmte heil. Katharina des Paolo Veronese erworben.

Das Kabinett stand hinsichtlich der Zahl der in ihm aufbewahrten Kunstwerke nicht um viel hinter dem Wincklers zurück. Es besaß über 400 Gemälde, 1000 Originalzeichnungen, fast ebenso viele Kopien nach großen Meistern, Werke der Plastik, eine große Sammlung von Kupferstichen und eine Menge von Landkarten, die ja nach damaliger Anschauung in keinem Kunst- und Kuriositätenkabinett fehlen durften. Für die Aufnahme der Bilder waren in dem Hause selbst nur wenige Zimmer bestimmt und hier waren wahrscheinlich die Perlen der Sammlung aufgestellt; aber sonst waren die Wände der im Hause vorhandenen Räume, Korridore und Treppenaufgänge, ebenso die nicht näher zu bestimmenden Gartengebäude mit Gemälden geschmückt. Ein Anonymus, der Leipzig im Sommer 1773 besuchte und über seinen Aufenthalt kurz berichtete, findet nicht Worte der Anerkennung genug für das Richtersche Kabinett. „Angeblickt hab' ich dies Cabinet freilich, denn es steht jedem Liebhaber an einem Nachmittage in der Woche zwei Stunden offen. Weil man es aber in dieser Zeit nicht besehen kann — vermuthlich weil der Andrang der Besucher zu groß war — so ists besser, ich sage weiter nichts davon, als dass diese Sammlung schöner ist, als viele deutsche Fürsten eine besitzen, und dass viele dieser Fürsten sehr in Verlegenheit seyn würden, wenn sie Richters Gemälde nach dem Werthe bezahlen sollten. Dieser Aufwand eines deutschen Kaufmanns gefällt mir sehr, denn er ist in mehr als einer Absicht verdienstlich um die Kunst“.

(Schluss folgt.)



KLEINE MITTHEILUNGEN.

* In dem beiliegenden *Dürerschen* „Bildnis eines jungen Mannes“ aus der kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien führen wir den Lesern ein bisher noch niemals reproduziertes vorzügliches Werk des großen deutschen Meisters in ausgezeichneter Nachbildung vor. Die Jahreszahl 1507, welche dasselbe außer dem Monogramm Dürers trägt, giebt uns das Recht, in ihm ein Werk aus der Zeit von Dürers zweitem Aufenthalt in Venedig zu erblicken, und es mag wohl sein, dass Thausing (*Dürer*, 2. Aufl. I, 383) in dem Dargestellten richtig ein Mitglied der deutschen Kaufmannschaft erkannt hat, mit welchem der Meister im „Fondaco dei Tedeschi“ in nähere Beziehungen getreten war. Auch die ungemein zarte, weiche, malerische Ausführung spricht für die venetianische Provenienz des Bildes, auf dem ein Abglanz der Kunstanschauungen aus Bellini's Kreisen ruht. Leider hat die Malerei durch Putzen stark gelitten, so dass der rötliche Fleishton der Untermalung sich auf den ersten Blick auffallend kräftig geltend macht. Erst bei genauerem Eingehen erkennt man die ungemein sorgfältige zeichnerische Ausführung, namentlich des krausen rotblonden Haars mit seinen feinen, goldig glänzenden Lichtern, des kleinen Schnurrbärtchens, des Bartanflugs an Kinn und Wange. Der junge, klug und ernst blickende Mann, der etwa dreißig Jahre zählen mag, trägt eine runde braune Mütze und einen ebenfalls dunkelbraunen, mit lichten, am Rande weißlichem Pelz gefütterten Rock, unter dem an der Brust das Hemd herausieht. Der Hintergrund ist tiefdunkel. Die Holztafel auf der das nahezu lebensgrosse Bild gemalt ist, hat 35 cm Höhe und 29 cm Breite. — Auf der Rückseite ist die widerliche Fratze eines alten Weibes dargestellt, welches den Geiz personifiziren soll. Wir beabsichtigten anfangs, den Lesern der Vollständigkeit wegen auch dieses Bild als Textillustration vorzuführen, sind aber in anbetracht der Scheußlichkeit der alten Hexe davon zurückgekommen. Der treffliche Radierer des Bildnisses, der diesem in so eminenten Weise gerecht geworden ist, dass wir ihn gern zu weiteren Schritten auf dem Gebiete der strengen alten Kunst ermutigen möchten, riet bei aller Verehrung vor Dürer aufs entschiedenste von der Reproduktion der Kehrseite des Bildes ab. So soll dieselbe denn begraben bleiben! Das Nähere möge man bei Thausing a. a. O. nach-

lesen. Nach Engerths Katalog (III, 97, Nr. 1531) scheint das Dürersche Bild aus Rudolphinischem Besitz zu stammen.

O. M. *Der Direktor der Kunstschule in Krakau, Johann Matejko* hatte gegen Ende des vorigen Jahres den Beschluss gefasst, sein Amt, welchem er seit siebzehn Jahren in rühmlichster Weise vorgestanden war, niederzulegen. Der österreichische Unterrichtsminister Freiherr von Gautsch fand sich jedoch nicht bestimmt, auf das Gesuch Matejko's um Versetzung in den Ruhestand sofort einzugehen. In einem an den Künstler gerichteten Schreibn appellirte er an dessen bewährten Patriotismus und an „seine in einer langen und glänzenden Künstlerlaufbahn vielfach bekundete Hingebung für die idealen Ziele der bildenden Kunst“, und ersuchte ihn, auf seinem Posten zu verbleiben. Durch diesen Schritt der Ministers hat sich denn Matejko bestimmen lassen, sein Demissionsgesuch zurückzuziehen und seine hervorragende künstlerische Kraft auch fernerhin der Kunstschule in Krakau zu widmen.

O. M. *Das österreichische Unterrichtsministerium* hat dem Maler und Professor der Akademie der bildenden Künste in Wien, *Sigmund L'Allemand*, die Ausführung eines Porträts des Grafen Karl Hohenwart übertragen. Das Bildnis ist für die Amtsräume des k. k. Obersten Rechnungshofes in Wien, dessen Präsident Graf Hohenwart ist, bestimmt.

* Von Herrn *René Reinicke* in München erhalten wir eine Zuschrift mit der Bitte, einige Daten in dem über ihn in unserer Nr. 3 enthaltenen Aufsätze, die ein dem Künstler nachstehender Gewährsmann uns gütigst mitgeteilt hatte und die auf Missverständnissen zu beruhen scheinen, berichtigen zu wollen. Reinicke schreibt, dass er in seinem Elternhause keinerlei Mangel erlitten und auch in Weimar kein so trauriges Leben geführt habe, dass er nötig gehabt hätte, von dort nach Düsseldorf zu Fuße zu gehen. Den jungen Vautier habe er nicht dort, sondern erst in München kennen gelernt. Der Ausspruch über die Umgarnung durch die Franzosen rühre wohl von einem Kollegen, aber nicht von ihm her. Zu Piglheim sei er mehr durch Zufall als mit Absicht gekommen und habe vom Orient nicht 50, sondern nur etwa 15 Studienblätter heimgebracht.





Bronzene Grabplatte aus der Kathedrale zu Badajoz.

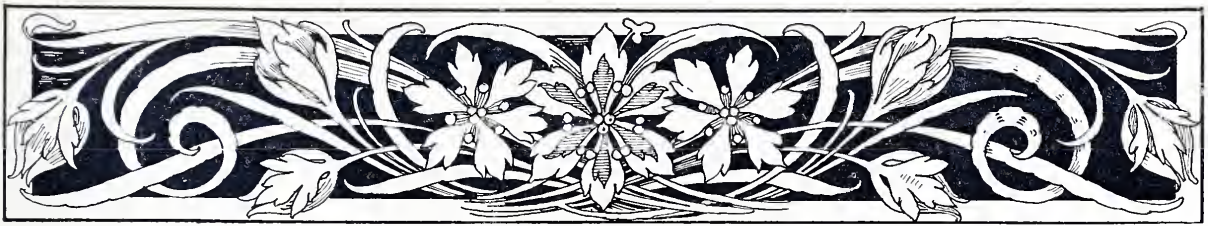
Nach einer Photographie in Holz geschnitten von R. BERTHOLD.



F. J. G. 1812

Joh. Fischer sc.

DIE MADONNA CARONDELET IN BESANÇON.



FRA BARTOLOMMEO'S MADONNA CARONDELET.

VON WILHELM LÜBKE.

MIT ABBILDUNGEN.



OR einigen Jahren, als ich auf einem meiner Streifzüge durch Frankreich von Lyon aus die Kirche von Brou mit ihren glänzenden Denkmälern besucht hatte, beschloss ich, auch das mir noch unbekannt Besançon kennen zu lernen, wohin mich schon lange der Ruf des berühmten Bildes von Fra Bartolommeo mächtig gezogen hatte. Der Weg von Lyon über Besançon wird so wenig benutzt, dass auch unter den Kunsthistorikern nur ausnahmsweise jemand dort hingelangt sein dürfte. Dies bestimmte mich um so mehr zu meiner Fahrt, die übrigens wegen der romantischen Schönheit der Gegend, den Jurathälern der Schweiz nahe verwandt, besondern Reiz gewann. Besançon selbst ist die Perle dieser Landschaft.

Bekanntlich bergen die Provinzialmuseen Frankreichs noch manchen kostbaren Schatz aus dem italienischen Kunstraub der Napoleonischen Zeit. Mit der Madonna von Fra Bartolommeo verhält es sich aber anders. Das große prächtige Bild, eins der mächtigsten des Frate, ist nicht durch Raub, sondern durch fromme Stiftung hierher gelangt und gehört zu den wenigen Kunstwerken jener goldenen Zeit, welche allen Wandel und Wechsel der Ereignisse an ihrer ursprünglichen Stätte überdauert haben. Als Stifter gilt Ferry Carondelet, aus einer alten dortigen Familie entsprossen, nicht bloß hoher kirchlicher Würdenträger, sondern auch im Rat der niederländischen Regierung und um jene Zeit Gesandter Maximilians I. bei der päpstlichen Kurie. In den geschichtlichen Angaben folgte ich Auguste

Castan¹⁾ und M. de Beauséjour, der seine Untersuchungen in den Annalen der Franche-Comté²⁾ niedergelegt hat.

Ferry war der dritte Sohn von Jean Carondelet von Dole, 1473 zu Mecheln geboren, wo sein Vater, der als Rat bei Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen angestellt war, damals wohnte. Ein zweiter Sohn Jean, zwanzig Jahre später, 1493 geboren, wurde mit 24 Jahren zum Dekan des Kapitels von Besançon gewählt. Beträchtlich früher, 1504, war sein Bruder Ferry Kanonikus und Archidiakonus desselben Kapitels geworden. Beide Brüder hatten jedoch als Mitglieder der Regierung ihren Wohnsitz in Mecheln. Vom 12. Mai 1510 datirt das Dekret, welches Ferry zum Gesandten Kaiser Maximilians in Rom ernennt, mit einem Jahresgehalt von 600 Livres. Als Julius II. seinen Krieg in der Romagna führte, begleitete er den Papst nach Bologna und kehrte dann mit ihm nach Rom zurück. Dass Ferry ein großer Kunstfreund war, ließ sich schon aus dem Umstande schließen, dass er sich wahrscheinlich damals von keinem Geringeren als Raffael malen ließ, sofern nämlich die Angabe bei Passavant II, 425 (französische Ausgabe II, 357) über ein beim Herzog von Grafton in London befindliches Gemälde sich wirklich auf einen echten Raffael bezieht. Nur hat Passavant den in der Aufschrift des Bildes deutlich gegebenen Namen Ferrico irrthümlicherweise Friedrich gelesen und aus dem

1) Mémoires de la société d'émulation du Doubs. IV. Sér. VIII. vol. 1873. Besançon.

2) Annales Franc-Comtoises. Tom. XII. 1869. S. 44 ff. 132 ff.

„Archidiacone Bituntino“ einen Archidiakon von Bitonto statt von Besançon gemacht. Die französische Ausgabe hat diese Irrtümer wiederholt. Der Prälat ist dargestellt, wie er seinem Sekretär in die Feder diktirt. Ich selbst kenne das Bild nicht, möchte aber nach der Beschreibung Passavants bezweifeln, dass es ein wirklicher Raffael ist. Immerhin ein beneidenswerter Sterblicher, der sich von Raffael und Fra Bartolommeo porträtiren lassen konnte. Aber auch von Jean Carondelet besitzen wir zwei Bildnisse von berühmten Meistern, und zwar von flandrischen Künstlern, also offenbar während seines Aufenthaltes in Mecheln entstanden.

Das erste vom Jahre 1517, wohl mit Recht dem Mabuse zugeschrieben, befindet sich unter Nr. 277 im Louvre. Es ist ein vorzügliches Werk und zeigt den Dargestellten in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet, die Hände zusammengelegt. Die Ausführung, in einem kühlen Gesamtton, ist von höchster Feinheit, Kopf und Hände sind meisterlich modellirt. Es trägt die Aufschrift: „Representacion de Messire Jehan Carondelet hault doyen de Besançon en son age de 48 A.“ Dazu die Jahrzahl 1517. Das andere, spätere ist das vorzügliche Brustbild der Münchener Pinakothek Nr. 133 vom Jahre 1543, welches man früher Hans Holbein dem jüngeren zuschrieb, das aber jetzt allgemein als Quentin Massijs anerkannt ist. Da im Hintergrund ein Bild Johannes des Täufers zu sehen ist, so wird man dem Münchener Katalog beistimmen müssen, der Jehan de Carondelet als Dargestellten annimmt. Damit kommen wir aber in allerlei Widersprüche. War Ferry 1473 geboren, so zählte er 1543 gerade siebzig Jahre; Jean dagegen, zwanzig Jahre jünger als sein Bruder, war eben fünfzig. Dem entspricht auch das Gemälde selbst, welches einen frischen Fünfziger, aber keinen Siebziger darstellt. Es muss daher notwendig die Aufschrift des Bildes einmal unrichtig restaurirt worden sein, und wir haben etatis 50 statt 76 zu lesen. Wir wissen außerdem, dass Ferry am 27. Juni 1528 gestorben ist. Da nun aber Quentin Massijs bekanntlich schon 1530 gestorben ist, so kann die Inschrift des Bildes für die Zeit seiner Entstehung gar nicht in Betracht kommen. Sie ist sicher später aufgesetzt; der Künstler malte das Bild offenbar kurz vor seinem Tode und konnte es nicht einmal vollenden. Darauf deutet auch der Zusatz: „Nondum completum“. Nach der Aufschrift des Pariser Bildes wäre Jean aber schon 1469 geboren; nach alledem müssen die uns überlieferten Angaben über sein Geburtsjahr irrig sein.

Wir erfahren nun weiter, dass 1512 im Frühling Ferry Carondelets Gesandtschaftsposten in Rom aufhörte, und Julius II. ihm die Kommende der Abtei von Mont Bénoit in der Provinz des Doubs verlieh. Die Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich, bestätigte als Landesherrin diesen Gnadenakt und verlieh ihm außerdem am 16. November 1513 die Vorstandschaft des Kapitels von St. Walburg zu Furnes im westlichen Flandern. Dennoch blieb Ferry in Italien und hielt sich eine Zeitlang in Viterbo auf. In dem benachbarten Dominikanerkloster, Madonna della Quercia weilte Fra Bartolommeo im Frühling 1514 bei seiner Reise nach Rom und malte dort einen Christus als Gärtner und eine Madonna. Dort traf der Künstler ohne Zweifel mit Carondelet zusammen, der auch Mariotto Albertinelli daselbst kennen lernte. Der Prälat bestellte damals bei Mariotto eine Krönung der Jungfrau, bei Fra Bartolommeo aber eine Altartafel der Madonna. Im Katalog der Werke des Meisters von 1516 heißt es, 1511 und 1512 sei ein bedeutendes Werk von einem Engländer Ferrino bei Fra Bartolommeo bestellt und nach Flandern geschickt worden. Nimmt man die Jahreszahl hier als einen Irrtum an, so kann über die Identität des Werkes wohl kein Zweifel sein. Am 26. Mai 1518 ließ Carondelet dem Kapitel zu Besançon erklären, dass er für den Altar der heil. Jungfrau ein Gemälde stiften wolle. Da Fra Bartolommeo am 30. Oktober 1517 starb, so hat wohl sein treuer Gehilfe Fra Paolino die letzte Hand an das Bild gelegt. Mariotto's Bild dagegen langte am 18. Mai 1519 an und ward auf dem Magdalenenaltar aufgestellt. Noch 1735 war es vorhanden, ist aber seitdem spurlos verschwunden. Im Sommer 1520 kehrte Ferry aus Italien zurück und nahm seinen Wohnsitz seitdem in Mont Bénoit wo er ebenfalls die Kirche verschönern ließ. Hier besuchte ihn 1525 Erasmus (Epist. 784), mit dem er in Verbindung stand und dem er von seinen Weinen zu schicken pflegte (Epist. 1148). Am 27. Juni 1528 starb Ferry Carondelet.

Der Erste, welchem wir eine Nachricht über die Madonna Carondelet verdanken, ist Passavant, der gleich Waagen in jenen voreisenbahnlichen Zeiten mit staunenswerter Beharrlichkeit sich die umfassendste Autopsie in der Kunstgeschichte erworben hatte. Seine kurze, aber auf eigener Anschauung beruhende Notiz findet man im Kunstblatt von 1844, S. 118. Was Crowe und Cavalcaselle über das Bild III, 477 bringen, beruht ohne Autopsie auf der Notiz von Passavant. Beide begehen den Irrtum, zu be-

richten, dass das Bild aus der Stephanskirche in die Kathedrale übertragen worden sei, da es doch von Anfang für letztere bestimmt war. Zu Passavants Zeiten hing das Bild so hoch, dass es nicht genau betrachtet werden konnte; neuerdings hat man es in eine Kapelle beim Dom übertragen, wo es vollkommen gewürdigt werden kann.

Das auf Holz gemalte Bild ist beinahe quadratisch, 2,60 m hoch, 2,30 m breit.¹⁾ Man sieht in der oberen Hälfte die Madonna auf Wolken schwebend, die von einer Anzahl lebendig bewegter Engelknaben getragen werden. Zwei andere Engel schweben zu ihrer Seite, auf der Laute spielend. Die Madonna hält mit der Rechten das Christuskind, welches die Gebärde des Segnens macht, während sie die Linke auf dem Schoß ruhend an sein rechtes Füßchen legt. Huldvoll schaut ihr Blick auf den unten knieenden Stifter herab. Der Vorgang ist in einen geschlossenen Raum verlegt, dessen Wände mit einer feinen dorischen Pilasterstellung gegliedert sind. Im unteren Teile hat die Schlusswand eine Öffnung über einer Anzahl von Stufen und lässt den Blick in eine sonnige Landschaft mit einigen nackten Männergestalten frei. Diese scheinen durch irgend ein Ereignis lebhaft erregt zu sein.

Auf jeder Seite des Bildes sieht man zwei männliche Heilige stehend dargestellt. Zur Rechten der Madonna ganz vorn ist es die edle jugendliche Gestalt des heil. Sebastian, in voller Schönheit unbekleidet, nur die Hüfte von einem leichten Schurz umschlossen. Der Künstler wollte offenbar so wenig wie möglich von der Herrlichkeit der nackten Gestalt preisgeben. Mehrere Pfeile stecken tief in dem Körper, der eine hat sogar den rechten Schenkel völlig durchbohrt; trotzdem blickt das jugendliche Haupt schmerzlos, wenn auch mit einem Anflug von Sehnsucht oder Wehmut, zur Madonna empor. Hinter Sebastian sieht man die ebenfalls jugendliche Gestalt des heil. Stephanus. Er trägt das Diakongewand und hält in seiner Linken, demütig niederblickend, die Märtyrerpalme. Vor beiden kniet der halbnackte, nur von einem Fell umgürtete Täufer Johannes, der erregt zur Madonna aufblickt, indem er mit der Linken sich auf einen Stab stützt und mit der Rechten auf den ihm gegenüber knieenden Stifter hinweist, als wolle er ihn der Madonna empfehlen. Als Patron der Kathedrale ist Johannes dazu in erster Linie berufen.

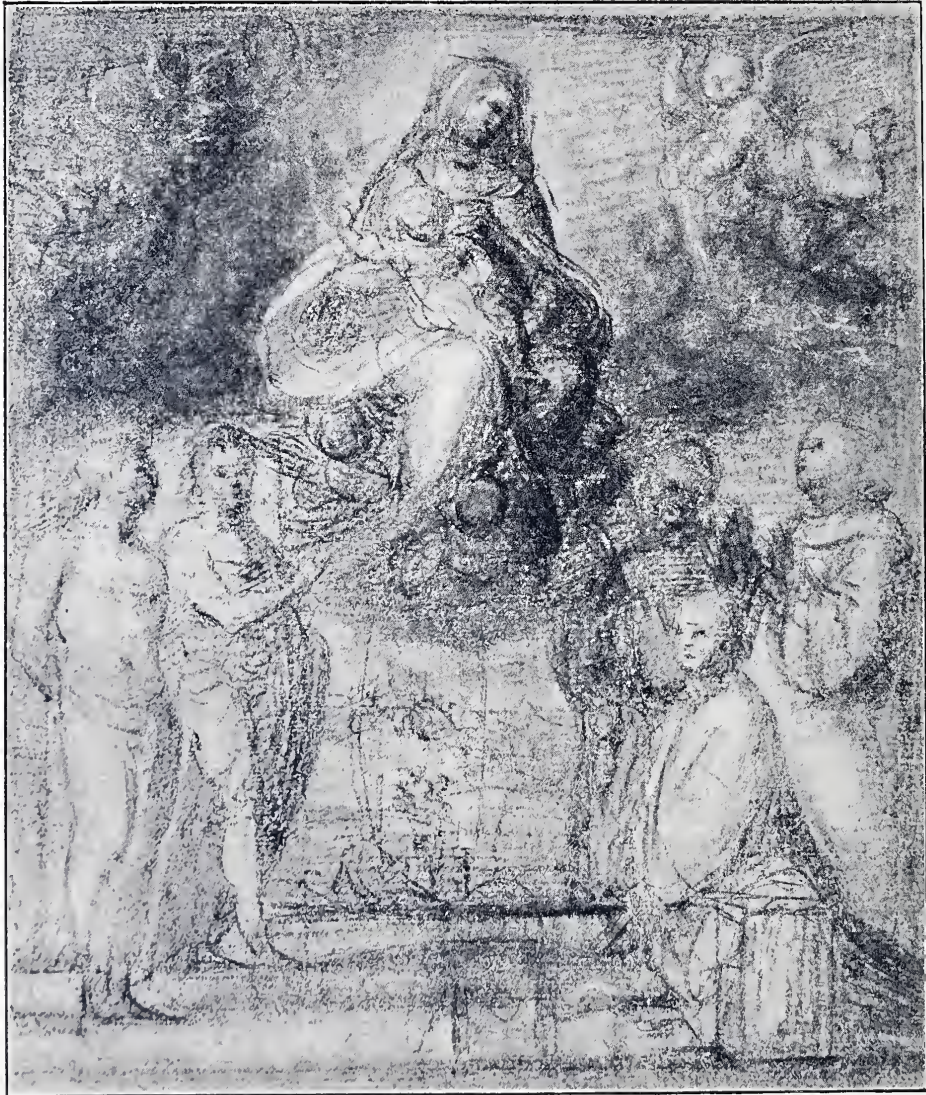
1) Ad. Braun in Dornach hat eine große treffliche Photographie aufgenommen, welche unserer Radirung zu Grunde liegt.

Auf der anderen Seite steht vorn der heilige Bernhard, der in seinem weißen Mönchsgewande einen vortrefflich abgewogenen Gegensatz zu Sebastian bildet. Sein ausdrucksvoller, etwas asketischer Kopf ist voll inniger Verehrung zur Madonna hinauf gewendet und beide Hände sind in nachdrücklichem Gestus ausgebreitet. Neben ihm, etwas zurückgedrängt, erscheint der bärtige Kopf des heil. Antonius, der ganz wie sein Gegenüber, St. Laurentius, abwärts blickt. In der Rechten hält er seinen Krückstock, in der Linken die Glocke. Vor beiden Heiligen kniet unten am Boden, während Johannes etwas erhöht auf der ersten Stufe kniet, der Stifter des Bildes. Er trägt einen roten weitfaltigen Talar mit schwarzem Saum, die weiten Ärmel mit breitem schwarzen Aufschlag. In der Linken hält er sein Biret, während die etwas erhobene Rechte zur Madonna hinaufweist. Der milde Kopf, dessen Ausdruck mehr die Beschaulichkeit eines Gelehrten als die Schlaueit oder Energie eines Staatsmannes ausdrückt, wendet sich gegen den Beschauer, als wolle er diesen auf die himmlische Erscheinung aufmerksam machen. Das dunkle schlichte Haar fällt nach der Sitte der Zeit über die Stirn herab. Der Kopf ist von jenem ruhigen vornehmen Ausdruck, wie ihn die gleichzeitigen Männerbildnisse Raffaels zeigen, in Auffassung und malerischer Durchführung ein Meisterwerk. Neben dem Prälaten liegt über einem Betpult der weiße Chorherrenmantel, und daneben steht ein Brevier. Auf einer der Stufen liest man die Inschrift FR' BARTHOLOMEVS. Am Boden sind einige Blumen, besonders Rosen ausgestreut.

Das herrliche Bild trägt in allen Zügen das Gepräge der höchsten Meisterschaft des großen Künstlers. In dem rhythmischen Linienzuge, der edlen und doch freien Symmetrie des Aufbaues, der tiefen Weisheit in der Behandlung der Motive des Ausdrucks, der fein abgewogenen Bewegungen, geht es noch über die Komposition des berühmten Florentiner Rathausbildes hinaus. Man muss nur beachten, mit welcher Feinheit das Übereinstimmende und das Gegensätzliche in den Einzelgestalten durchgeführt ist. Sebastian und Bernhard sind die Vertreter einer erhobenen Gemütsart. Stephanus und Antonius schildern eine mehr in sich gekehrte Stimmung, bei jedem aber ist der Ausdruck je nach dem Sondercharakter modifizirt. Dabei erscheint die Durchbildung ganz in dem großen, breiten und freien Stil der letzten Epoche des Frate. Den höchsten Zauber bringt jedoch die Farbe. Sie ist in jener goldigen Karnation und jener tiefen leuchtenden

Kraft der Lokaltöne durchgeführt, welche den Schöpfungen Fra Bartolommeo's ihr unverkennbares Gepräge verleihen. Die wunderbare Kraft der Lokaltöne wird durch ein tief leuchtendes Helldunkel zusammen gestimmt; das rote Kleid der Madonna, ihr blauer Mantel, das gelbliche Weiß im Gewande des heil. Bernhard, die leuchtende Karnation in der

welche die italienische Malerei damals irgend hervorgebracht hat. So setzt er uns wieder in Verbindung mit Gottes freier Natur und lässt uns die ganze Herrlichkeit der Schöpfung ahnen, wie sie sich in den anmutigen Hügellandschaften Mittelitaliens ausspricht. Aber er bevölkert auch die Landschaft mit Gestalten, in denen eine gleichsam



Erster Entwurf für die Madonna Carondelet. — Weimar.

Gestalt des Sebastian, das feurige Rot im Gewande des Stifters, endlich die tiefen Goldtöne des Christkinds und der Engel, dies alles vereint sich zu einem harmonischen Akkord von größter und doch wieder feierlich gedämpfter Pracht.

Einer der feinsten Züge der Komposition ist aber, dass der Künstler uns durch die geöffnete Schlusswand des Raumes in eine der lieblichsten und vollkommensten Landschaften blicken lässt,

neutrale Stimmung im Einklange mit der Natur zur Geltung kommt, denn sie sind sämtlich nackt, zwei stehende Männer, ein sitzender und ein Knabe. Man braucht darin nicht, wie es wohl geschehen ist, die Hindeutung auf eine Lebensgefahr, welche der Stifter bestanden habe, zu erkennen, es ist vielmehr ein frei gewähltes rein künstlerisches Motiv, wie wir ja solche nackte Gestalten auch bei Michelangelo's Madonna der Uffizien finden. Die damaligen Künstler hatten

eben das Bedürfnis, sich als Meister in jeder Art von Darstellung namentlich in der nackten Gestalt und auch im Landschaftlichen zu erweisen. Wer möchte im vorliegenden Fall den Ausblick auf die entzückende Landschaft mit ihren menschlichen Figuren missen! Was endlich die Erhaltung des Bildes betrifft, so erschien sie mir recht gut; nur der Kopf des Johannes ist stark übermalt.

Das Interesse an diesem Meisterwerk vermag aber noch eine Steigerung zu erfahren, wenn wir die noch vorhandenen Studienblätter des Frate ins Auge fassen.

Eine Anzahl derselben befindet sich in den beiden reichen Sammelbänden im Besitz der Frau Großherzogin Sophie von Sachsen in Weimar, über welche A. von Zahn 1870 im dritten Jahrgang der Jahrbücher für Kunstwissenschaft berichtet hat. Direktor Ruland in seiner unermüdligen Bereitwilligkeit hatte die Güte, die Zeichnungen für mich noch einmal durchzusehen und mir darüber Notizen zu senden, und auf seine Vermittlung gestattete die hohe Besitzerin huldvollst, die beiden für uns wichtigsten Blätter photographiren zu lassen. Das erste bietet in einer Skizze den ersten Entwurf zu dem Bilde. Zunächst ist hier bemerkenswert, dass sowohl die Haltung der Madonna wie die des Kindes stärker bewegt ist, als wir sie jetzt auf dem ausgeführten Werke finden. Namentlich gilt dies auch von der Anordnung des Mantels. Auch die Figur des heil. Bernhard, der hier mit betend erhobenen Händen erscheint, hat später jene Umgestaltung er-

fahren, welche der Meister in einer zweiten schönen Studie zu Weimar, die wir hier ebenfalls mitteilen, seiner Ausführung zu Grunde gelegt hat. Auch darauf muss hingewiesen werden, dass im Entwurf die Gestalt des heil. Antonius weiter von der des heil. Bernhard entfernt ist. Der Künstler rückte sie mit gutem Grunde dicht an die vordere Gestalt heran,

und gewann dadurch für diese einen kräftigen, durch den tiefen Schattenton wirksamen Gegensatz.

Am merkwürdigsten aber ist die Umgestaltung, welche er mit der anderen Seite des Bildes vornahm. Dort sehen wir auf der Skizze dicht neben dem heil. Sebastian die stehende Figur Johannes des Täufers, der mit einem für ihn traditionellen Motiv zur Madonna hinaufweist. In der Ausführung gab der Künstler dem Johannes die knieende Stellung und ließ ihn auf den Stifter hinweisen, zwischen beide Heilige schob er aber die Figur des Laurentius ein, der bekanntlich meistens mit Sebastian in Verbindung auftritt. Er gewann dadurch auch für diese Seite der Komposition die erwünschte größere Fülle und einen besser

abgewogenen symmetrischen Aufbau. Erst dadurch erhielt das Werk jene reife Vollendung, die ihm eine der höchsten Stellen unter den Schöpfungen des Künstlers verbürgt.

Ich schließe nun die wertvollen Mitteilungen über die Studien zu diesem Bilde an, welche ich der Güte Rulands verdanke:

a) Band I, Fol. 54. Der rechts vorn knieende Donator mit der Kappe in der linken Hand: rechts



Studie zum heil. Bernhard. — Weimar.

Kopf und Büste nochmals wiederholt. *Flüchtige* Skizze in schwarzer Kreide auf braunem Papier. Der Mann ist nicht porträtähnlich, sondern viel jünger als auf dem Bild.

b) Band I, Fol. 110. Flüchtige Skizze in schwarzer Kreide, etwas gehöhlt, auf braunem Papier, für den rechts stehenden S. Antonius Eremita.

c) Band I, in tergo: Gleiche Skizze des heil. Bernhard rechts.

d) Band I, Fol. 116: Ebenso, aber etwas bestimmtere Studie für den heil. Bernhard.

e) Band I, Fol. 117: Derselbe nochmals, etwas flüchtiger, nebst einer Wiederholung von dessen linkem Bein ohne Gewänder darüber.

f) Band I, Fol. 181: Erster Entwurf des ganzen Gemäldes: Sebastian und Johannes stehen links, — die Gruppe rechts dem Bilde ähnlich, nur hebt S. Bernhard *beide* Hände; das Christkind anders gesetzt.

Sehr flüchtiger Entwurf auf dunklem Papier mit schwarzer Kreide, nur wenig erhöht.

g) Band II, Fol. 99: Engel mit Tamburin, —

der Unterkörper ganz wie der Engel links auf dem Bilde. Schwarze Kreide auf braunem Papier.

h) Band II, Fol. 100: Engel mit Laute, in eben solcher Ausführung. Ganz wie der Engel rechts, nur ohne alle Gewandung.

i) Band II, Fol. 125. (= Braun 15). Schöne Rotsteinzeichnung zum knieenden Johannes, mit verschiedenen Wiederholungen einzelner Teile, links die linke Hand des heil. Bernhard.

k) Band II, Fol. 129. (= Braun 14.) Neben zwei Mönchsköpfen zwei Studien zur Madonna, mit Wiederholungen von deren Händen; charakteristisch ist namentlich die Einzelstudie zu ihrer linken Hand. Der rechte Fuß der Maria scheint schon hier auf einem Engelsköpfchen zu ruhen.

l) Band II, Fol. 167. Wahrscheinlich eine Studie zum Kopf der Maria, zwei Drittel lebensgroß.

Sehr schwache schwarze Kreide auf braunem Papier.

Ferner möchte ich auf die schöne Zeichnung in den Uffizien (Braun 67) aufmerksam machen, die definitive Studie zur Maria mit dem Kinde.





JOSEPH KAFFSACK.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.



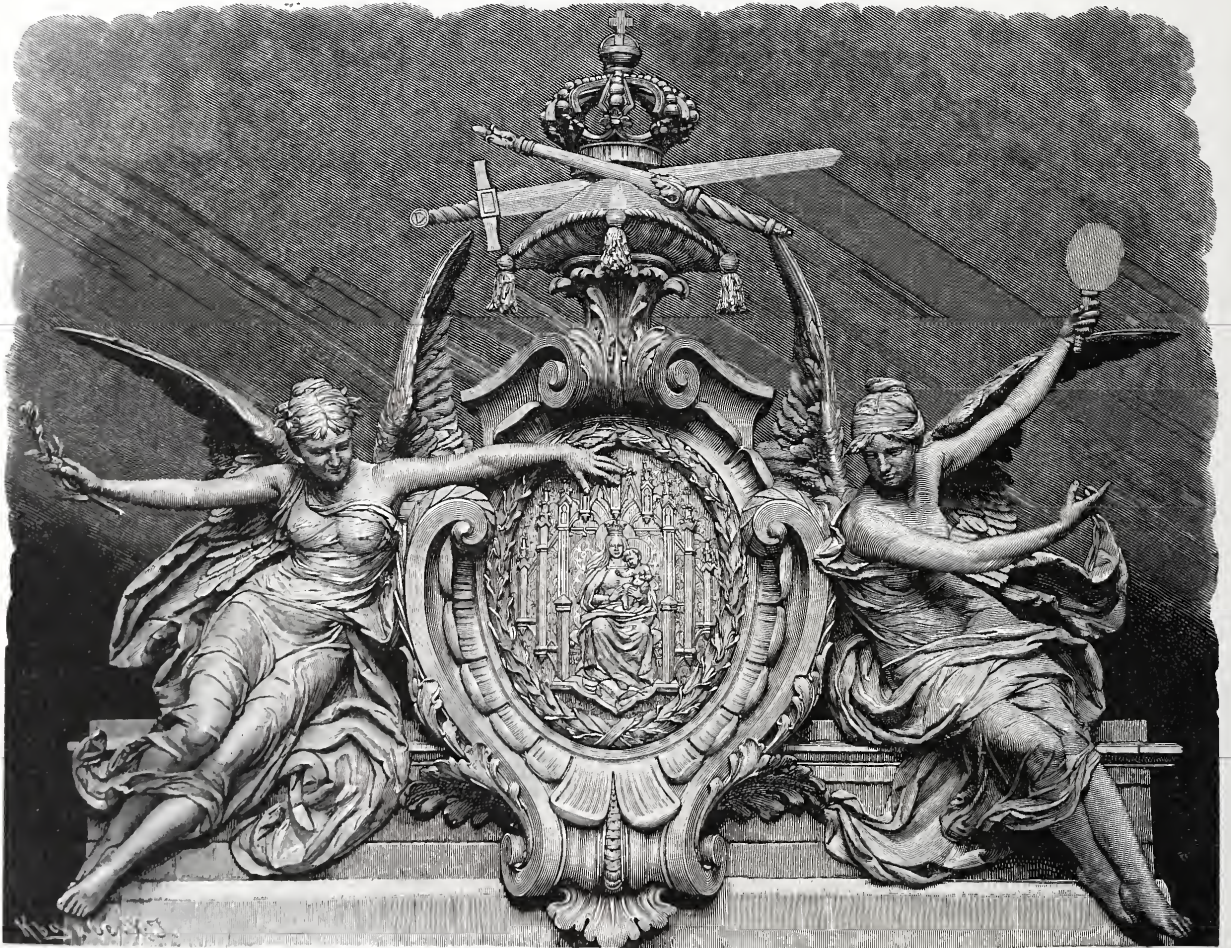
DER Bildner, dessen Gedächtnis die folgenden Zeilen wieder beleben wollen, war keines der bahnbrechenden Genies, nach denen die Kunstgeschichte ihre auf- und abwärtsführenden Linien zeichnet. Er war kein glänzendes oder irgendwie auffälliges Talent, und er hat auch bei Lebzeiten nicht viel Redens von sich gemacht. Dazu ist seine Laufbahn, soweit sie der Öffentlichkeit angehört, viel zu kurz gewesen, und man darf wohl behaupten, ohne seine künstlerischen Verdienste zu verkleinern, dass sein Name in weitere Kreise erst infolge eines Ereignisses drang, das mit seiner Kunst nicht im Zusammenhange stand — durch seinen tragischen Tod. Das Beiwort „tragisch“ ist hier keine Floskel, die einen Unglücksfall poetisch verklären soll. Hier hat die geheimnisvolle, über allem Irdischen thronende Macht, die die einen Zufall, die anderen Schicksal, die dritten Gottes Fügung nennen, die Entwicklung einer künstlerischen Individualität in einem Augenblicke durchschnitten, wo sich nach zehnjährigem Ringen endlich der Sieg über die eigene zwiespältige

Natur und über äußere Hindernisse zu offenbaren begann und sich ein Erfolg an den anderen reihte. Kaffsack ist wohl niemals zuvor schaffensfreudiger gewesen, er hat wohl niemals zuvor hoffnungsvoller in die Zukunft geblickt, als um jene Zeit, wo sich sein Schicksal in den Fluten des Wannsees vollenden sollte. Im Begriff, zwei Werke monumentalen Charakters zum Abschluss zu bringen, ein Denkmal zum Gedächtnis der verewigten Kaiser Wilhelm I. und Friedrich in Giebichenstein bei Halle und eine Büste Kaiser Wilhelms II. in Hermenform für das Rathaus zu Leipzig, sah er sich endlich auch vor die Erfüllung eines seiner sehnlichsten Wünsche gestellt. Er hatte den Auftrag zu einem Standbilde Schlüters für die Vorhalle des alten Museums erhalten und fühlte sich von dem Bewusstsein gehoben, dass auch er seinen Namen in die Reihe der Bildner eintragen durfte, die die Hauptstadt Preußens und Deutschlands mit einer stolzen Fülle von Denkmälern geschmückt. Da machte eine waghalsige Bootsfahrt bei stürmischem Wetter am 7. September vorigen Jahres allen Hoffnungen ein Ende, den seinigen wie denen der Freunde seiner

Kunst, die noch kurz zuvor an vier in vollkommener Meisterschaft abgerundeten Schöpfungen, den vier Wappenbildern für das Pschorrbräuhaus in Köln, die Eigenart und den Reichtum seiner Erfindung und — eine bis dahin neue oder nur wenig gepflegte Seite seiner Kunst — einen urwüchsigen, frisch sprudelnden Humor bewundert hatten.

Joseph Kaffsack wurde am 21. Oktober 1850

kümmertlich durchschlug. Ein Stipendium der Lübecker Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit ermöglichte ihm zu seiner weiteren Ausbildung 1873 eine Reise nach Wien zur Weltausstellung. Nach seiner Rückkehr musste er aber seine frühere Thätigkeit wieder aufnehmen, indem er Cigarrenspitzen aus Meerschaum schnitzte. Erst 1874 konnte er, dank einem zweiten Stipendium



Ruhm und Wahrheit erringt der Suchende.

Gruppe an der Leipziger Universitätsbibliothek. Sopraporte von J. Kaffsack.

in Regensburg geboren, wo er zunächst die Lateinschule und dann die Gewerbeschule besuchte, um sich für ein höheres Handwerk auszubilden. Nach dem Beschlusse eines Oheims, der über seinen Beruf zu entscheiden hatte, sollte er Uhrmacher werden. Aber der bildnerische Trieb hatte sich schon so mächtig in ihm geregt, dass er bald der Uhrmacherwerkstatt entflo. Nach den Mitteilungen eines Jugendfreundes, die bald nach Kaffsacks Tode in die Öffentlichkeit drangen, fand er eine Heimstätte in Lübeck, wo er sich mit kleinen Bildschnitzereien

derselben Gesellschaft, den ersten Schritt zur hohen Kunst thun. Er ging nach Dresden zum Besuch der dortigen Kunstakademie, und hier gelang es ihm, in nähere Beziehungen zu Professor Haehnel zu treten, als dessen speziellen Schüler er sich mit Stolz bezeichnete. Die erste größere Arbeit, an der er seine Kraft zu erproben wagte, war eine 3 Meter hohe Lubeca, eine Personifikation der Stadt, die seine Wohlthäterin geworden. Er hatte die Figur als Gipsmodell für den Bronzeguss gedacht und sich dabei mit der Hoffnung getragen, dass die Stadt

Lübeck ihm den Auftrag zur Ausführung für einen öffentlichen Zweck, einen Brunnen, ein Kriegerdenkmal oder dergleichen erteilen würde. Aber diese Hoffnung scheiterte, nachdem bereits Verhandlungen eingeleitet worden waren. Immerhin hat diese Figur, die Kaffsack später vernichtet haben soll, insofern eine große Bedeutung in seinem künstlerischen Schaffen, als sein Name durch sie in Berlin, wo er inzwischen seinen Wohnsitz genommen, auf der akademischen Kunstausstellung von 1881 zuerst bekannt wurde. Noch gebunden und unfrei in der Haltung, zog diese Schöpfung gleichwohl durch den wohl gelungenen Ausdruck jungfräulicher Herbheit, durch ein glückliches Gemisch von Anmut und Würde die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich, und sie hat vermutlich auch den Anlass zu den ersten dekorativen und monumentalen Arbeiten gegeben, die ihn während der nächsten Jahre beschäftigten. Es

waren vornehmlich sechs 4 Meter hohe Statuen für das Hauptpostgebäude in Leipzig, die Personifikationen der Post und der Telegraphie, der Kunst und des Gewerbes, der Wissenschaft und des Handels, von denen besonders die beiden ersten durch ihre treffende Charakteristik solchen Beifall fanden, dass ihm noch mehrere Aufträge für Leipzig und Umgebung zu teil wurden. Für die Gebhardt'sche Villa schuf er die Gruppe der vier Tageszeiten, für das Haus des Herrn

Kühn bei Döbeln zwei das Alter und die Jugend symbolisirende Gruppen, und das 1884 in Leipzig abgehaltene achte deutsche Bundesschießen gab ihm Gelegenheit, mit einer kühnen Improvisation in die damals durch Georg Treu's Schrift wieder aufgeworfene und mit besonderem Eifer diskutierte Frage nach der Polychromie in der Plastik praktisch ein-

zugreifen, indem er zu beiden Seiten des zum Festplatz führenden Hauptthores zwei 4 Meter hohe Figuren von Landsknechten in der Tracht des 16. Jahrhunderts in

realistischer Bemalung aufstellte. Der Berichterstatter der „Kunstchronik“ spendete den „mit glücklichem Griff erfundenen“ Figuren hohes Lob. „Die prächtige dekorative Wirkung ließ leicht darüber hinwegsehen, dass die Anatomie bei der

Modellirung nicht ganz zu ihrem Rechte gekommen war.“ Die bunte Bemalung scheint damals nicht zu starkem Widerspruch herausgefordert zu haben,

und Kaffsack war auch der Meinung, dass diese Figuren von beträchtlichem Einfluss auf die Klärung des Streits um die Polychromie gewesen wären. Er selbst hat aber in seinen späteren Schöpfungen eine bei weitem maßvollere Richtung eingeschlagen, die sich im Grunde genommen damit deckt, was bereits die Plastik des gotischen Mittelalters und der italienischen und deutschen Renaissance erprobt und als zulässig in Übung behalten hat.



Das erste Gebet. Marmorgruppe von J. KAFFSACK.

Bevor er aber dazu kam, seine Gedanken über die Färbung der Bildwerke weiter zu verfolgen und in die Wirklichkeit zu übersetzen, hatte er sich noch einiger dekorativer Aufträge in großem Stile zu entledigen. Zunächst 1885 einer kolossalen, die Harmonie im Kunstwerk symbolisirenden Gruppe, die zur Ausschmückung einer der vier Nischen in der Kuppelhalle des Landesausstellungsgebäudes dienen sollte, das für die Berliner Jubiläumsausstellung von 1886 im Innern neu eingerichtet und dekoriert wurde. Der

Raum der schmalen, aber hoch zur Wölbung emporsteigenden

Nische bestärkte den Künstler noch mehr in seiner Neigung, die körperlichen Verhältnisse seiner Figuren ins Überschlanke zu steigern, und überdies gelang es ihm nicht, den Gedanken, den er durch eine männliche und eine weibliche Figur im Verein mit ein paar Kindergegnen verkörpern sollte, zu einem klaren, sinnlichen Ausdruck zu bringen. Bei solchen Schöpfungen idealen Charakters lag seine hochberedte Phantasie in schwerem Kampfe mit den Unzulänglichkeiten seiner künstlerischen Vorbildung, die merkwürdigerweise immer zurücktraten, sobald er

den Blick vom Himmel wieder zur Erde kehrte. Durch Unklarheit der Symbolik und die übermäßige, nahezu an Manier streifende Schlankheit der beiden weiblichen Figuren, die durch ihre gespreizten Armhaltungen die Harmonie des Aufbaues unangenehm unterbrechen, leidet auch die als Simsbekrönung über dem Portal der königlichen Universitätsbibliothek in Leipzig geschaffene Gruppe (s. die Abbildung). Nach des Künstlers Absicht soll die weibliche Figur, die den Spiegel emporhält, den Besucher der Bibliothek ermutigen, die Wahrheit zu suchen, während die andere Gestalt mit dem Lorbeerzweig

in der erhobenen Rechten die Verheißung giebt, dass der Suchende mit der Wahrheit auch zugleich den Ruhm erringt.

Zu derselben Kategorie der Schöpfungen Kaffsacks, bei denen seine plastische Gestaltungskraft mit dem kräftigen Fluge seiner alle Zeit regsamen Phantasie nicht gleichen Schritt halten konnte, gehören auch die in Gips modellirte Gruppe „Deutschland als Friedensmacht“, die Kaffsack als Dekorationsstück für die deutsche Abteilung der internationalen

Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhause (1888) schuf, und das schon erwähnte, am 18. Oktober 1890 enthüllte Denkmal der beiden ersten Kaiser, das der über dem Saaleufer emporragenden Wand des Clausfelsens bei Giebichenstein so angefügt worden ist, dass der Fels den natürlichen Hintergrund für die plastische Darstellung abzugeben scheint. Den Mittelpunkt der für Wien geschaffenen Dekoration bildet das von schwebenden Genien getragene Reliefbrustbild Kaiser Wilhelms I. in Medaillonform, über dem ein auf einer Strahlenglorie thronender Adler mit der Kaiserkrone, kühn seine Schwingen hebend,



Junge Liebe. Gruppe in Terrakotta von J. KAFFSACK.

die Wacht hält, während zur Rechten des Kaiserbildes die halb bekleidete Göttin des Friedens ihr Attribut, die Palme, emporhebt. Damit verwandt in der Komposition ist das auch einen ähnlichen Gedanken ausdrückende Denkmal bei Halle, dessen Ausführung dem Künstler infolge einer Konkurrenz übertragen worden war und das ihn, wie er mir einmal schrieb, „ungemein begeisterte“. Seine Freude an dieser Arbeit wurde noch gesteigert, als Kaiser Wilhelm II. ihm im Januar 1890 eine Porträtsitzung für die Leipziger Büste in seinem Atelier gewährte und bei dieser Gelegenheit so lebhaftes Interesse an

dem Zwei-Kaiserdenkmal nahm, dass er dem Künstler Ratschläge in betreff der Bewaffung der am Denkmal befindlichen Walküre erteilte. In dieser Schöpfung, der ein poetischer, aber für die plastische Gestaltung nicht gerade glücklicher Gedanke zu Grunde liegt, kam auch Kaffsacks alte Neigung nach starker malerischer Wirkung wieder zum Ausdruck, in der Erfindung wie in der Wahl des Materials. Vor einer in den natürlichen Fels gehauenen Höhle steht die nordische Heldenjungfrau, deren Körperverhältnisse übrigens gedrungener und kräftiger sind, als man sie sonst an Kaffsackschen Idealgestalten findet. Ihre weitausgespannten Flügel steigen hoch an der Felsenwand empor und bilden so in der Komposition ein Gegengewicht zu den auseinander klaffenden Kiefern des erschlagenen Drachens, auf deren unteren die sieghafte Maid ihre Füße gesetzt hat. Der Drache, der in dieser Höhle gehaust, ist das Symbol der Zwietracht, die Deutschland zerrissen, bis der greise Preußenkönig das Band der Einheit schmiedete. Als Schützerin des neu erungenen Gutes blickt die Walküre furchtlos in die Ferne; die Rechte hat sie auf das Schwert gestützt, und mit der Linken breitet sie die Palme des Friedens über den oberen Rand eines von dichten Lorbeer umwundenen, bronzenen Schildes, das die Reliefbrustbilder der verewigten Kaiser in Profilen trägt. Zu der in weißem Donaumarmor ausgeführten, 3,50 m hohen Figur der Walküre bildet die vergoldete und getönte Bronze des Schildes einen starken koloristischen Kontrast, der freilich bei dem hohen Standorte des Denkmals von guter Wirkung ist und das Auge von manchen misslungenen Einzelheiten wie z. B. dem weitaufgesperrten, unförmlichen Rachen und den Klauen des Ungetüms ablenkt.

Neue Versuche auf dem Gebiete der polychromen Plastik hatten den Künstler schon im Sommer 1888 beschäftigt. Damals entstand die anmutige Gruppe „Junge Liebe“, ein junges Mädchen im Strändkorbe sitzend, dem ein liebeglühender Jüngling seine Gefühle in etwas stürmischer Weise offenbart (s. die Abbildung). Eine erste Ausführung erfolgte in farbiger Terrakotta, eine zweite in verschiedenartig getöntem Bronzeguss, der auf der Kunstausstellung des Jahres 1889 erschien und dem Künstler nicht nur den ersten völlig unbestrittenen und ungetrübten Erfolg eintrug, sondern auch zum erstenmal seinen Namen mit dem Glanze der Popularität umwob. Ein glücklicher Wurf, eine in allen Teilen sorgfältige und gediegene Durchführung und

in der Tönung der Bronze eine weise Mäßigung, die die Wirkung des Materials hebt, ohne seinen Charakter zu verdecken und zu verändern, und dazu ein liebenswürdiger Humor, eine feine Beobachtung des Lebens, die die Wahrheit wiedergibt, ohne den bitteren Beigeschmack eines groben oder trivialen Naturalismus. Dem war Kaffsack allezeit abhold, trotz seines leidenschaftlichen Wahrheitsdranges. Dafür kann es kein besseres Zeugnis geben, als die ebenfalls 1889 zur Ausstellung gelangte, in leuchtendem weißen Marmor ausgeführte Gruppe „Das erste Gebet“ (s. die Abbildung). Wenn man davon absieht, dass der Gedanke, den weiblichen Genius als Schutzengel des Kindes dadurch zu kennzeichnen, dass er den einen seiner mächtigen Fittiche über die Wiege breitet, zu absichtsvoll versinnlicht worden ist, so wird man auch an dieser Gruppe anzuerkennen haben, dass sich der Künstler zu voller Beherrschung der Formen und zugleich zu einem erschöpfenden Ausdruck der Empfindungen hindurchgerungen hat. In dem halb komischen, halb rührenden Aufblick des Kindes zu seiner himmlischen Lehrerin hatte er ferner jene absolute Naivetät erreicht, die die erste Grundlage des Humors ist.

Und der Humor kam, der so lange unter dem Druck des Ringens um die Existenz niedergehalten war, mit seinem befreienden Schwunge, seinen belebenden Trank aus vollem Humpen spendend. Er ist sicherlich in den meisten Fällen eine Mitgift der Natur, die einem bevorzugten Einzelwesen zu teil wird. Aber es giebt auch ganze Volksstämme, denen der Humor in Fleisch und Blut übergegangen ist, und die ihn von Geschlecht zu Geschlecht vererben. So wird auch Kaffsack den Humor aus seiner bayerischen Heimat mitgebracht haben. Er hat ihn sprudeln lassen, als er in Lübeck seine Pfeifenköpfe aus Meer-schaum schnitzte, und dann versank der Humor für geraume Zeit unter den Kämpfen einer Künstlerseele, die nach den Höchsten strebte. Als dann endlich das Gleichgewicht errungen war, entstanden jene vier Meisterschöpfungen des plastischen Humors, die vier in Holz geschnitzten, mit vollstem, farbigem Schmuck ausgestatteten Wappenschilder, die Kaffsack für das Restaurant des von Kayser und von Großheim erbauten Pschorrbräuhauses in Köln ausführte. Es ist wohl das letzte Werk, das seine Hände vollendet haben, und als es eben im Berliner Kunstgewerbemuseum zur ersten Ausstellung gelangt war, unter dem wärmsten Beifall aller Kenner und Kritiker, die einmal ganz und gar nichts an ihm zu tadeln hatten, da breitete plötzlich die Kunde seines

tragischen Unterganges einen schwarzen Schleier über sein farbenfrohes Werk.

Die vier Wappenschilder, die sich zwar mit gravitäischem Ernst alle Elemente der Heraldik angeeignet zu haben scheinen, aber, wenn man genauer zusieht, allen Regeln dieser ungemein strengen Kunst ein Schnippchen schlagen, wollen einerseits die Haupttruhmestitel des „hill'gen Köln“ verherrlichen, andererseits mit liebevoller Beredsamkeit die Gleichberechtigung von Wein und Bier fröhlichen Zechern zu Gemüte führen. Das thut schon dasjenige Wappen, das zugleich an die Heidenzeit erinnert durch die feiste mit einem Ruder, einem Weinbecher und einem Humpen schäumenden Bieres bewaffnete Silensgestalt, die als wenig angemessenes Zimier aus einem ritterlichen Spangenhelme emporwächst, der ein Wappenschild mit Humpen und Weinglas krönt. Das zweite Wappen, das wir unseren Lesern in getreuer farbiger Nachbildung des Originals vorführen, giebt gewissermaßen ein Spiegelbild aus dem mittelalterlichen Köln, und wenn etwa jemand an den drei Figuren Anstoß nehmen sollte, die über dem Wappenschild emporragen, so muss er daran erinnert werden, dass seit alters her in keiner Stadt gesunde Weltlust und strenge Frömmigkeit so dicht neben einander wohnen wie in Köln, und dass selbst die heiligen drei Könige sich nichts vergeben, wenn sie einmal als die volkstümlichen Gestalten von Kaspar, Melchior und Balthasar erscheinen. Das dritte Wappen trägt im Schild die weltberühmte Flasche mit der Aufschrift des ersten, ältesten und einzig echten Johann Maria Farina, dessen Haupt das Wappen überhöht und zugleich als Träger eines vielästigen Stammbaumes dient, an dessen Zweigen zwei Dutzend neue Farinas hängen. Der Segen des kölnischen Wassers wird uns deutlich gemacht durch zwei aus den Helmkrone des Wappens heraus-

wachsende Figuren: einen kölnischen Junker in der Tracht vom Ende des 17. Jahrhunderts, der aus langer Kalkpfeife seinen Kanaster einem Fräulein entgegen dampft, das mit zugehaltener Nase zu enteilen sucht. Im vierten Schilde, dessen Feld eine Lyra mit einem aufgeschlagenen Notenblatt enthält, wird Kölns neuester Ruhm, der Männergesangverein, verherrlicht. Aus den Kronen der drei den Schild überhöhenden Helme wachsen drei Gestalten in schwarzen Fräcken heraus: die mittlere mit einem Lorbeerkränze auf dem bloßen Haupte, die beiden anderen mit Cylinderhüten bedeckt. In dem Kontrast der feierlichen Ritterhelme mit den drei schwarzen Gestalten modernster Prägung hat der Künstler eine humoristische Wirkung erzielt, die in der neueren Bildnerei noch nicht häufig erreicht worden ist, ohne dass man sich über die ersten Stilgesetze hinwegsetzt und der burlesken oder grotesken Willkür freies Spiel gelassen hätte.

Wenn auch das Leben des Künstlers in einen tragischen Akkord ausgeklungen ist, so hat sein Schaffen in diesen Werken doch einen harmonischen Abschluss gefunden. Er hat noch einmal mit überzeugender Beredsamkeit dargethan, für welches Material und für welche Zwecke die Polychromie in der Plastik am besten geeignet ist, und er hat zugleich gezeigt, was unserer Bildnerei trotz der enormen Fortschritte der neuesten Zeit immer noch not thut: größere Beweglichkeit, stärkere Entschlossenheit und eine kräftigere Mitgift von Humor, der seit Jahrhunderten nicht mehr als Begleiter der plastischen Kunst geduldet worden war. Wenn man sich angesichts seiner Schöpfungen an diese Forderungen erinnern wird, hat er nicht umsonst gelebt, und sein Schaffen wird eines der Samenkörner sein, die, in die Zukunft ausgestreut, reiche Früchte tragen werden.



DER TEMPEL ZU JERUSALEM.

VON D. FEUCHTWANG.

MIT ABBILDUNGEN.



MIT der Litteratur über den „Salomonischen Tempel“ könnte man eine Bibliothek füllen. Seit Jahrhunderten wird an der Rekonstruktion des denkwürdigen Baues gearbeitet. Bibelexegese, Historie und Kunstgeschichte haben gleiches Interesse an diesem Thema, weshalb auch Philologen, Geschichtsforscher und Architekten stets die versuchende Hand an das gleiche Unternehmen gelegt haben; gelungen ist es bis zum heutigen Tage keinem einzigen, ein harmonisches Ganze darzustellen. Aber wenigstens ist man in der neueren Zeit darin klüger geworden, dass man den Tempel nicht nach denjenigen Monumentalbauten wiederherzustellen versucht, welche man vor Augen hat, wie es im Mittelalter geschehen ist, wo man den Tempel sich als römisches, griechisches, maurisches Bauwerk vorstellte. Die Ausgrabungen, welche der englische „Exploration found“ in Palästina, andere Gesellschaften im Orient überhaupt vornehmen ließen, führten zu der Überzeugung, dass man unbedingt an altorientalische Vorbilder bei der Restauration denken müsse. Fergusson hat in seinem Buche „The temples of the Jews“ (1878) einen vielfach gelungenen, in manchen Fällen aber auch misslungenen Versuch in diesem Sinne gemacht; der Jesuitenpater Paillout in einem dickleibigen Folianten „La monographie du temple“ (1885) eine weitschweifige, doch minder geglückte Beschreibung des Tempels geliefert. Die Verfasser des unten genannten Werkes, Perrot und Chipiez, haben ebenfalls bereits in ihrer „Histoire de l'art dans l'antiquité“ Wertvolles geboten. Im

Jahre 1887 erschien von Dr. Thomas Friedrich in Innsbruck eine Arbeit unter dem Titel „Tempel und Palast Salomons, Denkmäler phönikischer Kunst“, eine höchst geistreiche, in vielen Punkten zutreffende Untersuchung, welche, so scheint es, den Verfassern des hier zu besprechenden Werkes „Le temple de Jérusalem“ unbekannt geblieben ist. Jedenfalls aber ist das jüngst erschienene Prachtwerk das Beste, was bisher über den „Salomonischen Tempel“ geliefert wurde.

Was in den Büchern der Könige, im Buche des Propheten Ezechiel sich findet, ist hier mit außerordentlichem Takt und wissenschaftlicher Akribie möglichst in Einklang gebracht mit den Berichten der beiden Chroniken und mit dem, was die Ausgrabungen in Palästina und dem übrigen Orient zu Tage gefördert haben. Voraufgeschickt wird im ersten Kapitel eine auf den neuesten Ergebnissen basirende Topographie des Landes, sowie eine genau detaillirte Bodenbeschreibung des Tempelhügels, wobei die Entdeckungen Robinsons, Warrens und Wilsons sorgfältigst verwertet werden. Die heilige Stadt wird beschrieben und erst dann, nachdem ein Gesamtbild der Umgebung geschaffen ist, wird die *Geschichte des Tempels* geschmackvoll, mit historischer Treue und doch nicht langatmig dargestellt.

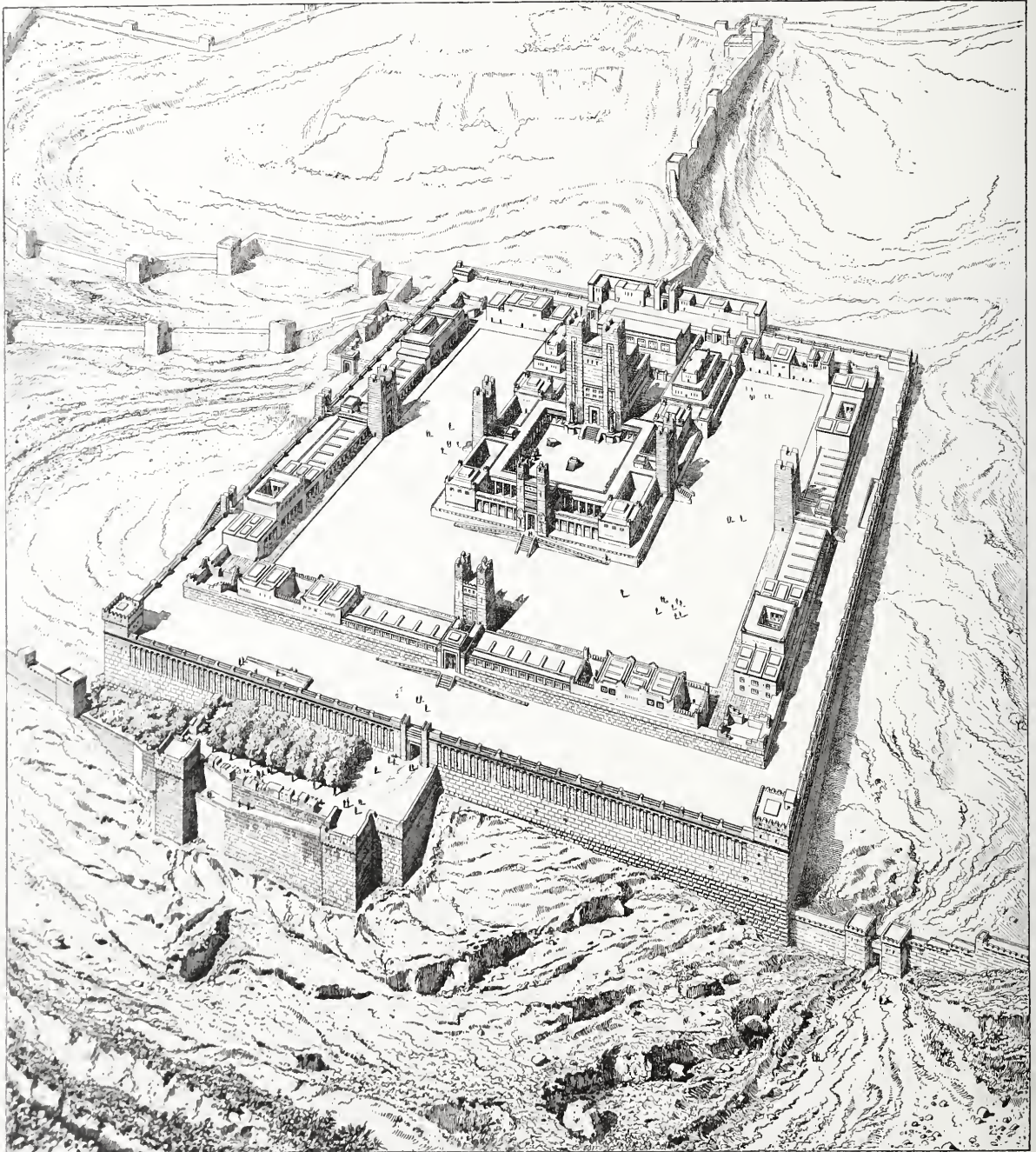
„Juden und Assyrer, Griechen und Römer haben den Grund des gewaltigen Baues durchwühlt, doch wie ehemals stehen dessen Grundfesten da und schon Titus, vom Ölberge aus das Riesenwerk überblickend, staunte mit einem Gemisch von Grausamkeit und Bewunderung dasselbe an“. So schließen die geschichtlichen Reflexionen der Verfasser.

Ungeheure Schwierigkeiten haben seit jeher die Forscher in Palästina zu überwinden gehabt, einem Lande, wo Pietät und Wissenschaft in beständigem Konflikte liegen. Trotzdem ist es gelungen, im

1) Le Temple de Jérusalem et la maison du Bois-Liban. Restitués d'après Ezéchiel et le livre des rois; par Charles Chipiez et Georges Perrot. Paris, Hachette et Cie. 1889. Gr.-Fol. 86 S. u. X Taff. Kupferdruck.

Tyropoion bedeutende Reste auszugraben, dort, wo auch die sogenannte Robinson-Brücke bloßgelegt wurde. Ganz neu und höchst originell — ob auch richtig, bleibe dahingestellt — nehmen die Verfasser

welche 150 Ellen (die Elle = $1\frac{1}{2}$ Fuß) von der ersten entfernt ist, befinden sich die von Türmen flankierten Hauptthore, deren jedes 25 Ellen breit und 50 Ellen hoch ist. Solcher Thore giebt es im ganzen



Gesamtansicht des Tempels zu Jerusalem aus der Vogelperspektive. (Nach Perrot & Chipiez.)

als Grundschema des Tempels ein Quadratnetz an. Fünfhundert Ellen im Geviert misst der äußere Tempelhof, umgeben von einer mächtigen Wand, durch die aber noch nicht die eigentlich monumentalen Thore führen. Erst in der zweiten Ringmauer,

sechs, drei Haupt- und drei Nebenthore und zwar an der Nord-, Süd- und Westwand. Zwischen der zweiten Ringmauer und dem eigentlichen Hauptbau liegt die Volkshalle, besser der Volkshof; darauf folgt der Priesterhof mit den Nebenaltären und den

zum Dienste außerhalb des Allerheiligsten gehörigen Gerätschaften. In einem Abstände von hundert Ellen von der zweiten Mauer erhebt sich sodann der Bau des eigentlichen Heiligtums, *Hekal*, mit zwei mächtig aufstrebenden kubischen Türmen vor dem Portale. Das *Hekal* ist hundert Ellen lang, fünfzig Ellen breit; zu beiden Seiten befindet sich je ein fünfzig Ellen breiter Hof, an welchem die dreistöckigen Seitenbauten, Priesterwohnungen, Magazine u. dgl. emporsteigen. Hinter dem *Hekal* liegt endlich noch ein Bau, dessen Zweck schwer zu bestimmen ist; vielleicht ist es das Schatzhaus, wahrscheinlich aber ein für priesterliche Nebendienste eingerichtetes Gebäude. Zu beiden Seiten der Thore sind jedesmal Säulenhallen zu denken. Nebenstehend ist das Bauwerk aus der Vogelschau dargestellt.

Es ist ein einheitlich vollendetes, in seinen Dimensionen höchst harmonisches grandioses Bauwerk. Freilich ist die Anlage nicht ganz in Übereinstimmung mit den Angaben der Bibel; den Verfassern schwebt, wie sie selbst betonen, der ägyptische und auch der phönizische Tempel vor, wie denn überhaupt bei der Rekonstruktion auch des Inneren in mancher Beziehung diese Muster herbeizuziehen sind.

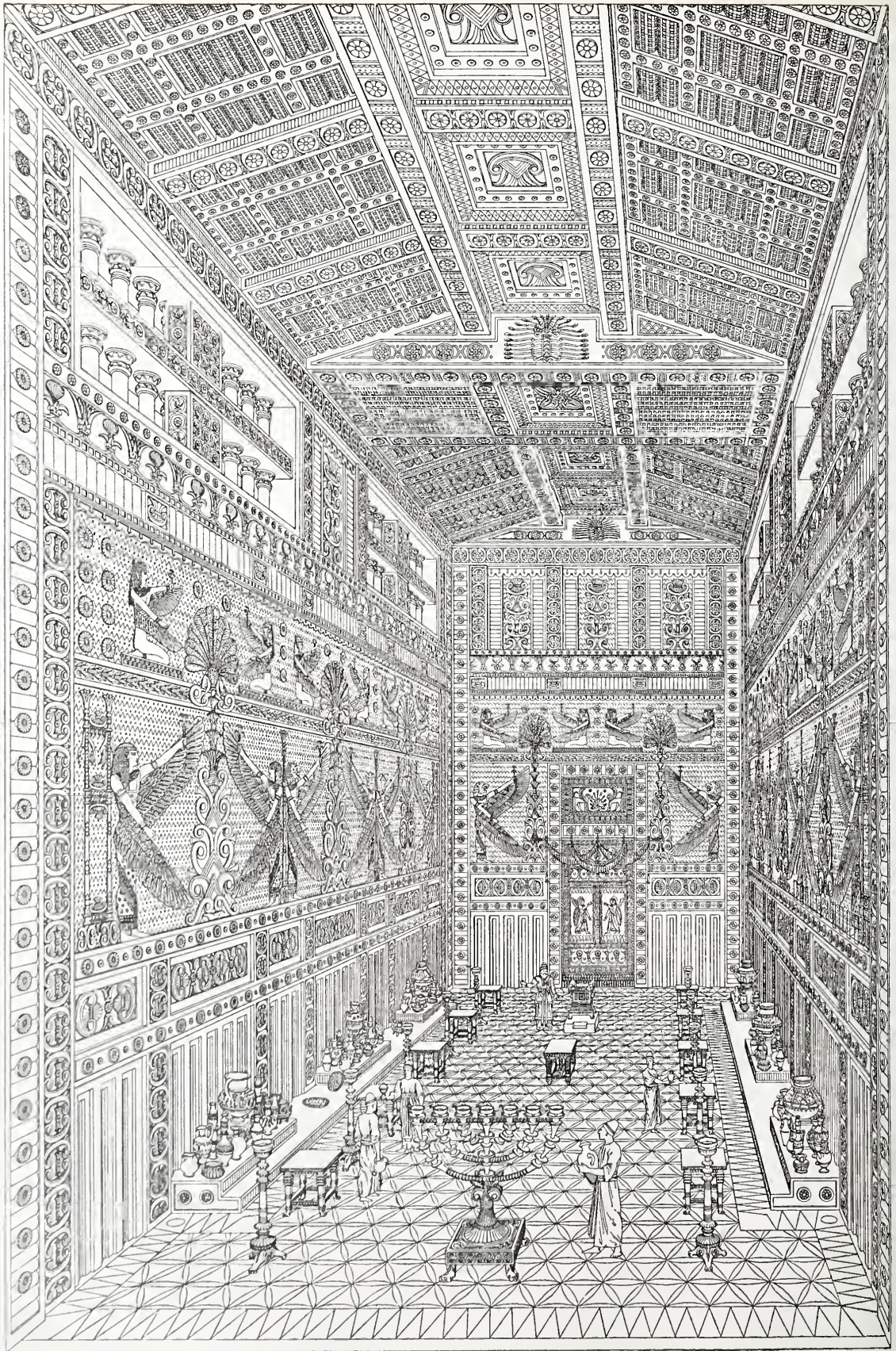
Vollkommen *assyrisch* sind die Thoreingänge und Türme, welche ihr Vorbild in den wuchtigen *abullu*, d. h. Großthoren der Paläste von Khorsabad und Kujjundschik haben. Das hat schon *Friedrich* festgestellt, der mit Recht bemerkt, Ezechiel habe in Babylonien, an den Ufern des Chaboras Gelegenheit genug gehabt, die babylonischen Paläste zu betrachten. Seine Erinnerung an den Tempel von Jerusalem ist wohl frisch, doch giebt er in seinen Visionen (Kapp. XLI—XLIII) eine Kombination des alten mit dem ihm neuen chaldäischen Tempelstile. Das *Hekal* — schon der Name könnte auf Assyrien hinweisen, denn E-kal heißt im Altchaldäischen „Großhaus“ und wird in den assyrischen Originallexicis durch *bit rabbu*, d. i. *großer Bau*, wiedergegeben — zeigt an seinen Wänden nach der Auffassung der Verfasser phönizisch-ägyptische Ornamente. Das scheint uns unrichtig zu sein. Die Cherubim mit den zwischen je zweien solcher rätselhaften Figuren angebrachten Palmen sind *rein* chaldäische Zierbilder; das Schnitzbild der verschmörkelten Palme, das die Decke des Hekal nach Perrot—Chipiez (Pl. X) ziert, kehrt auf assyrischen Reliefs immer wieder, es ist der *Lebensbaum*, die *heilige Palme*, wie sie nach der Auffassung des babylonischen Talmud auch am Hölleneingange steht.

Und deshalb, weil nach unserer Auffassung die assyrische Säule in der Palme ihren Ursprung hat, können wir auch mit der Anschauung der Verfasser nicht übereinstimmen, als seien die Säulen am Tempel phönizisch-ägyptischen Mustern nachgebildet gewesen.

Dasselbe gilt von den beiden, Jachin und Boas benannten, Metallsäulen, welche zu den Seiten des Hekaleingangs standen. In ihrer Ornamentik war Polychromie angewendet. Die Hauptfarben waren, wie auch im Tabernakel, Rot, Blau, Gold: Farben, welche auch in Althaldäa bereits 3000 Jahre v. Chr. die herrschenden waren. Die Gerätschaften werden durchwegs mit solchen Ägyptens oder Phöniziens verglichen.

Was nun die sogenannte „*maison du Bois-Liban*“ betrifft, so wird sich darüber Sicheres nicht sagen lassen. Die Verfasser versetzen sie gegenüber dem Tempelbau, jenseit des Tyropoion. Geistreich suchen sie darzulegen, dass dieser Privatpalast Salomons durch einen Gang mit dem Tempel verbunden gewesen sein müsse, aus Ezech. 43, 8, wo es heißt: „Sie (die Könige) machen ihre Schwelle neben der meinigen (Gottes), ihrer Thüre Pfosten neben den meinen, nur eine Wand ist zwischen mir und ihnen und so verunreinigen sie mein Heiligtum“. — *Unrichtig* hingegen ist die Gleichsetzung von *bêth nekôth* (Jes. 39, 2) mit *bêth lebanôn* (Ezech. I. c.), da ersteres niemals, wie die Verfasser glauben, „*maison de la prêt*“ heißt, sondern das Schatzhaus bedeutet, das Chiskieh den Gesandten des Merodach-Baladon zeigt. Die „*maison du Bois-Liban*“ enthielt vermutlich den Audienzsaal, Speisesaal, Harem und andere Gemächer des Königs.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass die Rekonstruktion des Tempels, welche Perrot und Chipiez uns bieten, in vielen Stücken der traditionellen Auffassung zuwiderläuft. Wir vermissen ungern die Anführung verschiedener hochinteressanter Talmudstellen; Fergusson z. B. hat den ganzen Traktat „*middoth*“ dem Anhange seines Werkes beigegeben, was freilich nicht gerade nötig war; Rücksichtnahme auf die späteren hebräischen Quellen wäre aber geboten gewesen. Es hätte dann beispielsweise der Fehler vermieden werden können, die Cherubim über dem Sanctuarium mit hängenden Flügeln darzustellen — was selbst nach dem Muster der assyrischen Flügelstiere mit Menschenkopf unmöglich ist — wo doch ausdrücklich überall bemerkt wird, dass die Flügel der Cherubim sich *oben* berührten, wogegen nicht der ägyptische Naos angeführt werden darf, zu dessen Seiten Iris und Nephtys,



Das Innere des Tempels zu Jerusalem. (Nach Perrot & Chipiez.)

beide geflügelt, abgebildet werden. Es will uns scheinen, dass dem ägyptisch-phönizischen Elemente bei Perrot und Chipiez allzusehr der Vorrang in der inneren Ausstattung des Hekal eingeräumt sei. Freilich ist das beim *Solomonischen* Tempel im engeren Sinne vielfach berechtigt, aber die Verfasser nehmen ja ihre Restauration fast lediglich nach den Angaben Ezechiels vor und dieser hat babylonische Vorstellungen.

Die ganze Darstellung der Verfasser ist lichtvoll und ihre kunsthistorischen wie rein geschichtlichen Betrachtungen sind belehrend und interessant; die textkritische Bearbeitung Ezechiels von *Cornill*,

sowie manche *deutsche* Bearbeitungen dieses Propheten sind etwas zu wenig berücksichtigt worden. Das grosse Verdienst von Perrot—Chipiez aber ist es, endlich ein Gesamtbild des Salomonischen Tempels geliefert zu haben, so dass man doch jetzt im Stande ist, sich eine Vorstellung davon zu machen, die weniger Phantasterei und mehr Wahrheit enthält. Dem luxuriösen Textdrucke entsprechend sind auch die beigegebenen Tafeln prächtig ausgeführt und es sei insbesondere auf Pl. III und Pl. X hingewiesen, deren erstere eine *Gesamtübersicht* des Tempels aus der Vogelperspektive, letztere das Innere des *Hekal*, beide in sorgfältigster Ausarbeitung, liefert.

LEIPZIGER KUNSTSAMMLUNGEN DES VORIGEN JAHRHUNDERTS.

VON JULIUS VOGEL.

MIT ABBILDUNGEN.

II.



IN ausführlicher Katalog über das Richtersche Kabinett ist leider nicht erschienen. Zwar hatte Richter ähnlich wie Winckler die Absicht gehabt, ein ausführliches Verzeichnis herauszugeben und mit der Bearbeitung einen kunstliebenden Freund — der Name Kreuchauffs liegt hier sehr nahe — zu beauftragen, aber über der Anfertigung des als Titelpuffer bestimmten Bildnisses (es existiren zwei Stiche von Bause nach Anton Graff 1774 und 1775) war es eingeschlafen, weil Richter inzwischen gestorben war. Eine kurze Übersicht über die hervorragendsten Meister findet sich in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“, 18. Band, Leipzig 1775, deren Verfasser ohne Zweifel Kreuchauff ist. Bei aller Kürze werden hier gegen zweihundert verschiedene Meister namhaft gemacht: Tizian mit einer liegenden Venus (die der Besitzer „nach der Meynung einiger Zweifler zur Vermeidung jedes Scheins nur für ein Werk des Tizianischen Scholaren Paris Bordone gehalten wissen will, obgleich hier dem Kenner die Entscheidung nicht leicht seyn kann“), Paolo Veronese mit einem großen Bilde „die Vermählung der heiligen Katharina“, Rubens mit einer „Steinigung des heiligen Stephanus“; ihnen folgen andere namhafte Meister, unter denen

natürlich nach den damaligen Anschauungen auch Oeser mit den „Stürmenden Giganten“ nicht fehlen durfte, Guido Reni, Bordone, Rembrandt, Lucas van Leyden und die ganze Reihe der niederländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, wie wir sie in einer größeren Vollständigkeit bei einander uns kaum zu denken vermögen. Seine Kupferstichsammlung pflegte Richter mit Liebe, Eifer und Verständnis. Allein aus der Stadtbibliothek hatte er 14 000 Blatt erworben; er war bei allen Versteigerungen zugegen und hatte in allen größeren europäischen Handelsplätzen Vertreter beauftragt, die für ihn sammeln mussten. Die zu der Sammlung gehörige Bibliothek kunstwissenschaftlicher Werke soll eine der vollständigsten in ganz Deutschland gewesen sein und Kreuchauff spricht es in seinem Verzeichnis des Wincklerschen Kabinetts offen aus, dass ein gedruckter Katalog von ihr wegen ihrer wissenschaftlichen Bedeutung Vielen sehr willkommen sein werde.

Nach Richters Tode ging die Sammlung in den Besitz seines Bruders, des Kaufmanns Johann Friedrich Richter über. Dessen Erben ließen sie in der Michaelismesse 1810 versteigern; eine geringe Anzahl von Bildern ist dann in die Speck-Sternburgsche Galerie in Lützenschena und in Leipziger Privatsammlungen übergegangen, die indessen längst wieder versteigert worden sind. Das ist leider, wie schon gesagt, über-

haupt das bedauernswerte Schicksal des Leipziger Kunstbesitzes bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein gewesen. Hoffentlich gelingt es in der Zukunft, unsere wenigen Privatsammlungen vor einer derartigen Vereinzelung und Zerreißung zu bewahren, und mit Wilhelm Bode („Deutsche Rundschau“ 1889) muss man wünschen, dass es ermöglicht wird, die Schätze im Privatbesitze später auf die Dauer für das Leipziger Museum zu sichern.

Das Fremdenbuch des Richterschen Kabinetts ist, wie erwähnt, noch erhalten und vor einigen Jahren von der Leipziger Stadtbibliothek erworben worden. Die Einzeichnungen schließen mit dem Jahre 1809. Es ist eine erlauchte Gesellschaft, deren Namen wir in diesem Buche begegnen: die der Mitglieder des sächsischen Hofes, die sich zeitweilig in Leipzig aufhaltenden fremden Fürstlichkeiten und großen Herren, künstlerische und litterarische Größen; gleich auf der zweiten Seite lesen wir die

beiden Namen:

*Dr. Schloßer aus Frankfurt am Main
Goethe aus Frankfurt am Main.*

Den zahlreichen Goetheverehrern zu liebe haben wir sie in Faksimilenachbildung hier wiederholt.

Zu der Zeit, wo der junge Goethe in Leipzig studirte, gab es noch ein *zweites Richtersches Kabinett*, dessen Stärke allerdings mehr in seinen naturwissenschaftlichen Raritäten lag. In „dem jetzt lebenden und florirenden Leipzig“ wird es mit den Worten aufgeführt: „Musaeum Richterianum, welches eine vortreffliche Sammlung reicher Stoffen, Bergarten, gebildeter und ungebildeter Steine enthält. Insonderheit sind seine alten Römischen und Griechischen Gemmae berühmt u. s. w. Es ist Fremden und Einheimischen erlaubt diesen schönen Vorrath zu besehen“. Die Sammlung war von Johann Christoph Richter begründet worden, befand sich ursprünglich auf der Reichstraße und war nach dem Tode des Begründers (1751) in den Besitz von dessen Sohn, des Theologie-Professors Johann Georg Richter übergegangen, der sie in die Hainstraße verlegte. Den naturwissenschaftlichen Teil „*continens fossilia animalia vegetabilia marina*“ hatte Doktor Ernst Hebenstreit, Leipzig 1743, in einem stattlichen Folio-bande herausgegeben und der bekannte „Vorläufer Winckelmanns“, der Professor der Altertumskunde Johann Friedrich Christ hatte in einem Anhang die reichhaltige Daktyliothek beschrieben. Auch

Gemälde muss das Kabinett in ziemlicher Zahl besitzen haben. Das Titelblatt zu dem erwähnten Werke giebt eine Innenansicht des Kabinetts wieder, einen großen Saal, dessen Wände und Thüren sogar mit Bildern behangen sind, während in den verschiedenen Schränken die Gemmen- und Naturaliensammlung untergebracht gewesen sein mag¹⁾.

Das Wincklersche und das erste Richtersche Kabinett bildeten die Sehenswürdigkeiten, die zu besuchen für jeden Fremden unerlässlich war. Nebenbei bot sich wohl auch dem, der seine Schritte einmal zur Kunstakademie in der Pleißenburg lenkte, einiges dar, was zu sehen der Mühe wert war. Hier hatte, wie Goethe erzählt, Meister *Oeser* ein Gemach mit Bildern geschmückt aus der späteren italienischen Schule, deren Anmut er höchlich zu preisen pflegte. Nach Oesers Tode ist die kleine Sammlung im Jahre 1800 aus freier Hand verkauft worden (meist an den Kaufmann Bachmann); das gedruckte Verzeichnis

weist 102 Nummern auf, darunter aber 55 Bilder von Oesers eigener Hand. Unter den „fremden“ Meistern sollen Gemälde von van Dyck, van Goyen, Molenaer, Spagnoletto, Bassano, Caracci, „eine Plafondskizze mit vielen Figuren“ von Paolo Veronese, „Die vier Reiter“, ein ganz vorzüglich schönes Gemälde von Leonardo da Vinci“ u. a. gewesen sein, Angaben, die zum Teil natürlich mit der gebotenen Vorsicht hinzunehmen sind.

Von den Kunstkabinetten lassen sich als „Sehenswürdigkeiten“ die sog. Kuriositätensammlungen nicht ganz trennen, obschon ihre Bedeutung größtenteils auf einem Gebiete liegt, das hier nicht berührt werden kann. Was wir heutigen Tages in naturwissenschaftlichen, physikalischen, geographischen, anatomischen und zoologischen Museen zu sehen gewohnt sind, Spielereien und allerhand Erzeugnisse, für kleine und große Kinder bestimmt, diese Raritäten fand man in den Kuriositätenkabinetten. Das umfangreichste dieser Art besaß der Inhaber der Löwenapotheke auf der Grimmischen Straße, *Johann Heinrich Lincke*. Der „kurze“ 1783 gedruckte „*Index Musei Linckiani*“ umfasste nicht weniger als

1) Das Blatt ist jetzt vervielfältigt worden in Wustmanns Atlas zur Leipziger Stadtgeschichte „Leipzig durch drei Jahrhunderte“. (Leipzig, Duncker & Humblot 1891.)

900 Seiten in Großoktav! Hier konnte man eigentlich alles sehen, was der Mensch zu sammeln der Mühe wert hält. In erster Linie natürlich, was die Naturreiche darbieten, daneben aber auch „Kunst-sachen“, Urnen, Schalen, Lampen, Meißener Porzellan, Gläser, Zinnbecher, Elfenbeinschnitzereien, Wach-
figuren, ciselirte Platten, auch Bilder: Die Zerstörung Trojas, Daniel in der Löwengrube, Porträts, Land-
schaften und Seestücke. Ähnliche Raritäten be-
wahrte auch die Stadtbibliothek auf, u. a. besaß sie
aber auch eine Münz-, eine Gemmen- und eine
Kupferstichsammlung, sowie, da sie als städtische
Kunstkammer diente, eine große Zahl von Ölgemälden,
115 Porträts und historische und mythologische
Bilder von geringerem Kunstwerte. Sie sind zum
größten Teile noch jetzt auf der Bibliothek; einiges
wurde nach Begründung des städtischen Museums
diesem 1849 überwiesen.

Das Bild, welches wir im Vorstehenden zu
entwerfen gesucht haben, würde nicht vollständig
sein, gedächten wir nicht noch eines Kabinetts, das
streng genommen nicht zu den Kunstsammlungen
gehörte, das aber im Leipziger Kunstleben des vori-
gen Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte und
um die Verbreitung des Kunstsinnes sich sehr ver-
dient gemacht hat. Es ist die in der Katharinen-
straße gelegene Kunsthandlung Carl Christian Hein-
rich Rosts, gemeinhin die *Rostsche Kunsthandlung*
genannt. Der Besitzer war ein hochgebildeter Mann,
von vielseitigen Interessen und wohlbewandert in
allen schönen Künsten. Er übersetzte dramatische
Schriften aus dem Englischen und schrieb 1784 die
„Feier des Christen auf Golgatha“, ein Oratorium.
Seine Spezialität aber war, Abgüsse antiker und
moderner Statuen, Büsten und Reliefs in verschie-
denen von ihm erfundenen Massen herzustellen und
in den Handel zu bringen. Rost hatte vom Kur-
fürsten ein Privileg erhalten, die Schätze der Dres-
dener Antikensammlung abzuformen; er fertigte Ab-
güsse in Alabastermasse, künstlichem Marmor und
in einer sog. festen Masse, die aus einer von ihm
erfundenen Zusammensetzung verschiedener Erdarten
bestand. Von dem Umfange des Geschäftes können
wir uns dadurch eine Vorstellung machen, dass ein
1794 erschienenes Verzeichnis nicht weniger als 480
Stücke aufweist, ungerechnet der Vasen, Urnen,
Platten von künstlichem Marmor, Konsol- und Pfeiler-
tische und was sonst zur Ausschmückung der Wohn-
räume dienen mochte. Dieses Verzeichnis war in
zwei Teilen erschienen; der erste enthielt den Text,
der zweite auf 57 Kupfertafeln die hervorragendsten

Abgüsse der Handlung. Sie waren von Hans Veit
Schnorr von Carolsfeld in Umrissen gezeichnet und
in Kupfer gestochen worden; die von ihm entworfene
Titelvignette will uns in den Kunstladen versetzen,
den eben ein Akademieschüler, mit einer Mappe be-
laden, betritt. Ein Genius beleuchtet mit einer
Fackel den dunklen Raum, und erstaunt betrachtet
der Kunstjünger die aufgestellten Herrlichkeiten, den
Laokoon, den Apoll und den Torso vom Belvedere,
die herkulanische Matrone und die kokette medi-
ceische Venus, ein allerliebstes Bildchen, das es ver-
dient, wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen
zu werden. (S. die Abbildung.)

Die Rostsche Kunsthandlung hat aber noch einen
andern Zweig des Kunsthandels schwunghaft be-
trieben. Wer in Leipzig oder in andern Städte ein-
zelne Kunstwerke oder ganze Sammlungen, nament-
lich von Kupferstichen verkaufen wollte, der gab
sie zu Rost, der alljährlich große Versteigerungen
veranstaltete. Aus der großen Reihe seiner Auktions-
kataloge ging später das allen Kupferstichsammlern
als Vorläufer von Bartschs Peintre-graveur wohl-
bekannte Werk hervor: „Handbuch für Kunstlieb-
haber und Sammler über die vornehmsten Kupfer-
stecher und ihre Werke. Von Anfang der Kunst
bis auf die gegenwärtige Zeit, chronologisch und in
Schulen geordnet nach der französischen Handschrift
des Herrn M. Huber bearbeitet von C. C. H. Rost“,
Zürich 1796—1808, 9 Bde. in 8^o.

Dieser Hinweis auf einen Zweig des Kunst-
handels, in dem Leipzig noch bis tief in unser Jahr-
hundert hinein eine leitende Stellung einnahm, legt
die Frage nahe, durch welche Vermittelung über-
haupt die Kunstkabinette entstanden sind. Denn
wenn die reichen Herren auch große Reisen und in
den Kunstmetropolen Einkäufe machten, so bildeten
doch die auf diese Weise erworbenen Kunstwerke
nur einen Teil von dem, was sie gesammelt hatten,
Leipzig selbst aber war der Ort, wo manches schöne
Bild auf den Markt kam und mancher Liebhaber
fand, wonach er begehrte. Der Geschmack neigte
sich allgemein, wie auch heute noch, den Meistern
der niederländischen Schulen zu. Die vielfachen
Handelsbeziehungen zu den Niederlanden, besonders
aber die Oster- und Michaelismessen, haben dem
Kunstmarkte dauernd Waren zugeführt und ihr Ab-
satz muss dem entsprechend groß gewesen sein.

Zwar beklagen sich die Leipziger Innungsmaler
„dass unterschiedliche derer Herrn Handelsleute, auch
unsere Bürger allhier, sich unterstehen, viel Bilder
aus Holland und anderen Orten selbst mitzubringen

oder durch andere mitbringen zu lassen, welches da sie solehe für sich und ihr Haus erhielten, wir zufrieden seyn müssten, allein, da sie sogar einen Handel damit anfangen und sowohl in als außerhalb der Messen öffentlich und heimlich solehe verkaufen, können wir nicht umhin, uns darüber, weil uns dadurch großer Abbruch geschiehet, zu beschweren.“ Die naive Klage der Innungsmaler hatte natürlich keinen Erfolg, zumal die Leipziger Rats Herrn selbst aus der Bildereinfuhr aus den Niederlanden den größten Vorteil zogen und hin und wieder wohl auch als Kunsthändler Geschäfte abschlossen. In Brenningkers — jetzt Hohmanns Hof auf der Petersstraße hatte z. B. Peter Sehenk aus Amsterdam seinen Kunstladen aufgeschlagen; er handelte mit Landkarten, Kupferstichen u. s. w., aber auch mit Ölgemälden, die er direkt aus den Niederlanden mitbrachte. Er hat sein Geschäft abbilden lassen auf einem von ihm herausgegebenen Kupferstiche, einer Art Reklameblatt, mit der Unterschrift: „Inwendiger Prospeet von Breunigkers Hof in Leipzig. Logirt Petrus Schenk und andere Holländer, mit allerhand raere Sachen zu verkauffen, wass in der Welt zu bekommen ist.“¹⁾ Man sieht, wie hier der Kurfürst bei einem seiner üblichen Messbesuche mit Gefolge erschienen ist, um einzukaufen und Peter Sehenk dienstbeflissen, den Hut tief herabziehend, aus seinem Laden herbeigeeilt ist — die bildliche Bestätigung zu den Angaben, die der Katalog der Dresdener Gemäldegalerie zu einer ganzen Reihe von Bildern niederländischer Meister giebt: „als Geschenk der Königin an den König von der Leipziger Ostermesse“ u. dergl.

Ob die Leipziger Gesellschaft im allgemeinen die Kunstgenüsse, welche sich ihr so reichlich darboten, zu würdigen verstand, darüber möchte man in Zweifel sein, wenn die erhaltenen Berichte frei von boshafter Übertreibung wären. Für den anonymen Herausgeber des „Tableau von Leipzig im Jahre 1753“, der den leichtlebigen Leipzigern gar tübel mitspielt, ist es „nur Modesache“, dass sie in ein Bilderkabinet gehen und ihr Kunsturteil äußert sich hier in einem bedenklichen Phrasengeklingel: „die Gemälde verstehen sie aus dem Grunde, erklärt ihnen nur erst das Wörtchen Colorit, Nüance, Teint, Contour, Drapperie, Reflex, und nun geht alles untereinander. Überhaupt besteht, wenss hoch kommt, ihre Gelahrtheit in Kunstwörtern. Ohne zu wissen, was es ist, sagen sie beständig Carnation, Clair, Ob-

scur, Façade, Exergue, Parquetterie, Denouement, Disposition u. s. w.“ Eine derartige Kritik, die selbst wenn sie gerechtfertigt wäre, nur von der großen Masse der Halbgebildeten gelten würde, kann selbstverständlich für unsere Beurteilung nicht maßgebend sein. Wer „Dichtung und Wahrheit“ gelesen hat, weiß, mit welcher Anerkennung Goethe von den Leipziger Kunstzuständen spricht. Die Worte, obwohl vielfach angeführt, mögen hier nochmals eine Stelle finden: „Einer Stadt kann kein größeres Glück begegnen, als wenn mehrere im Guten und Rechten gleichgesinnte, schon gebildete Männer daselbst neben einander wohnen. Diesen Vorzug hatte Leipzig und genoss ihn um so friedlicher als sich noch nicht so manche Entzweigungen des Urtheils hervorgethan hatten. Huber, Kupferstichsammler und wohlgeübter Kenner, hatte auch außerdem das dankbar anerkannte Verdienst, dass er den Werth der deutschen Literatur auch den Franzosen bekannt zu machen gedachte; Kreuchauff, Liebhaber mit geübtem Blick, der als Freund der ganzen Kunstsocietät alle Sammlungen für die seinigen ansehen konnte; Winekler, der die einsichtsvolle Freude, die er an seinen Schätzen hegte, sehr gern mit andern theilte, mancher andere, der sich anschloss, alle lebten und wirkten nur in einem Sinne, und ich wüsste mich nicht zu erinnern, so oft ich auch, wenn sie Kunstwerke durchsahen, beiwohnen durfte, dass jemals ein Zwiespalt entstanden wäre.“ Unter den drei kunstsinnigen Männern, die Goethe hier nennt, bedarf *Franz Wilhelm Kreuchauff* noch einiger Worte der Erinnerung. Wir kennen ihn schon als den sachkundigen Verfasser des Kataloges der Wineklerschen Sammlung, als deren „Aufseher“, wir würden sagen „Kustos“, er in den Leipziger Gelehrten- und Künstleralmanachs aufgeführt ward. Er war aber mehr als das; er war in der That das geistige Oberhaupt der ganzen Kunstgemeinde, ihr Berater und sachverständiger Leiter. Geboren war er 1727 als Sohn des Kaufmanns Franz Kreuehauff. Bei seinem Vater erlernte er die Handlung und hielt sich vom zweiundzwanzigsten Jahre ab längere Zeit in Deutschland, England und Frankreich auf. Von Haus aus schon von einer großen Schwärmerei für Litteratur und Kunst beseelt, hat er in fremden Ländern seinen Lieblingsneigungen nachzugehen, reichlich die Gelegenheit benutzt. Nach seiner Rückkehr nach Leipzig übernahm er mit seinem Bruder die väterliche Handlung; nachdem er wegen der Unruhen im siebenjährigen Kriege sechs Jahre in Hamburg sich aufgehalten hatte, trat er seinen Anteil an dem

1) Jetzt ebenfalls in Wustmanns Atlas nachgebildet.

väterlichen Geschäft seinem Bruder ab, um fortan als Liebhaber der schönen Künste seinen Neigungen leben zu können. Neben seinen kunstwissenschaftlichen Studien war er auch für die Bühne thätig und übersetzte Lustspiele aus dem Französischen, nannte jedoch bei seinen litterarischen Arbeiten nie seinen Namen. Er starb im Jahre 1803, am 16. Januar, am Tage seiner Geburt. Die von ihm hinterlassene Sammlung von Kupferstichen aller Schulen umfasste beinahe 5000 Blätter und wurde zwei Jahre nach seinem Tode durch die Rostsche Kunsthandlung, die ein 340 Seiten umfassendes Verzeichnis herausgegeben hatte, versteigert.

Die Interessen dieser Leipziger Kunstgemeinde, die Kreuchauff leitete, wurden in der „*Kunstsocietät*“ vertreten, die, wie man aus Goethe zu schließen geneigt sein mag, keineswegs ein allgemeiner Begriff ist. Denn die „Errichtung einer Societät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstbeförderern“ wird ausdrücklich bezeugt; ihr Begründer war Richter, in dessen Hause die Teilnehmer ebenso wie fremde Künstler und Kunstverständige, die eingeladen wurden, wöchentlich zusammenkamen.

Durch Besprechung kunstgeschichtlicher Fragen, wechselseitigen Gedankenaustausch, durch Mitteilung der Korrespondenzen, neuer Zeitschriften, Zeichnungen, Kupferstiche, sowie Beratung über neue Erwerbungen, die Richter zu machen gedachte, ward eine vielseitige Anregung gegeben, bei allen das Interesse für das Schöne geweckt, und ausübenden Künstlern ward die weitestgehende Unterstützung ihrer Studien und Pläne zu teil. Es ist gewiss nicht uninteressant, das Bestehen dieses ersten „Leipziger Kunstvereins“, an dessen Bestrebungen auch der junge Goethe teilgenommen hat, fest zu stellen. Das Gründungsjahr war 1763, das Jahr des Hubertusbürger Friedenschlusses; wie er sich entwickelt und bis wann er bestanden hat, lässt sich leider nicht sagen.

Fünfundsiebzig Jahre später haben sich abermals kunstsinnige Männer, als deren letzter *Karl Lampe* vor Jahresfrist von hinnen geschieden ist, zu gleichen Bestrebungen opferwillig zusammen gethan. Ihre Schöpfung ruhte auf breiterer, auf allgemeiner Grundlage und fasste größere Ziele ins Auge. Bis auf den heutigen Tag hat sie segensreich gewirkt.



Vignette aus dem Katalog der Winckler'schen Kunstsammlung.
(Vergl. S. 125.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

Französische Kunstzeitschriften über die neueste französische Künderei. Zur Ausstellungsfrage der französischen Künstler in Berlin bringt die *Chronique des arts* folgende Auslassung: „Die Teilnahme der französischen Schule an der Berliner Ausstellung ist heute unmöglich. Wir haben in der Sache keine Partei ergreifen wollen, weil wir glaubten, dass die Künstler Manns genug seien, ihre Geschäfte selbst zu besorgen; wir waren aber im Irrtum. Man setzte die Presse in Bewegung und hat damit alles verdorben. Hätten die Gesellschaften des Marsfeldes und des Industriepalastes, die dazu da sind, die Interessen der Künstler durch ihre Ausschüsse zu vertreten, ein Votum im einen oder andern Sinne abgegeben, um ihren Mitgliedern eine Anregung zu geben — die übrigens völlig freie Hand gehabt hätten, die Entschlüsse der Mehrheit anzunehmen oder nicht — so wäre die Sache wahrscheinlich ohne großen Lärm abgelaufen wie beim medizinischen Kongress. Aber nein, einige Künstler, die sich mit hypothetischem Anhang großthun, warfen sich eigenmächtig zu Wortführern des Komitces auf und veranlassten durch Interviews und Mitteilungen in der Presse gefährliche Auseinandersetzungen. Seit acht Tagen haben wir eine patriotische Gegenströmung, die öffentliche Meinung ist in Bewegung, und selbst die, welche voran wollten, wurden gezwungen, zurückzuweichen. Nunmehr ist die Frage politisch geworden und ein Zögern nicht mehr erlaubt. Gewiss ist, dass die meisten Künstler sich der Ausstellung in Berlin enthalten, selbst die, die regelmäßig in München vertreten sind. Frankreich wird also nicht oder nur schlecht repräsentirt sein, während die andern Völker Europas ihr Bestes zu diesem internationalen Wettbewerben senden; wir bedauern das, erkennen aber an, dass nunmehr die Enthaltung die einzige annehmbare Lösung ist.“ — Die kürzlich begründete *L'Art dans les deux mondes* bringt in Nr. 15 vom 28. Februar einen längeren Aufsatz, der sich nicht so milde ausdrückt wie Hr. de Lostalot. „Man versteht kaum die Erörterungen“, heißt es da, „die sich unter unsern Künstlern erheben. Die französische Schule, offiziell um Teilnahme ersucht und versichert, dort unter Bedingungen aufgenommen zu werden, die nicht nur ehrenvoll sondern glänzend sind, fängt an zu ratschlagen und macht großen Lärm mit Hin- und Herreden . . . Sagen wir es gleich, dass die Skrupel der Patrioten, chedem berechtigt, heutzutage unzeitgemäß (*hors de saison*) sind . . . Unter den Argumenten der Enthaltensamen können wir unglücklicherweise nicht das geringste ernsthafte entdecken. Ich lese in einer Zeitung, dass ein Maler von großem Talent und Ruf gegen den Schritt der Kaiserin-Mutter bei den Franzosen Verwahrung einlegt. Wenn diese Verwahrung etwas anderes als ein Scherz ist, bin ich untröstlich, denn es fehlt ihr an gesundem Verstand . . . Derselbe Maler hat, unlogisch genug, in München während des Krieges ausgestellt — und nicht ohne Aufsehen zu erregen. Man braucht nicht anzuführen, dass Bayern nicht Preußen sei — da doch eines wie das andere einen wesentlichen Bestandteil des deutschen Reiches bildet. Wer dem Patriotismus nicht zuwider zu handeln glaubt, wenn er in einer trübren Stunde als die

gegenwärtige auf der Münchener Ausstellung erscheint, kann ohne Scheu in Berlin das Gleiche thun. Ein anderer Maler bringt die unwahrscheinliche Bemerkung vor: „Indem die französische Schule in der Hauptstadt des Kaiserreichs ausstellt, läuft sie Gefahr, den Markt zu ihrem Schaden zu verändern.“ Zufolge dieses kostbaren Einwandes dürfte man nirgendwo außerhalb seines Landes ausstellen. Welch großer Blick! Welcher Edelmut! Welche Weisheit! Ein dritter eröffnet uns nicht minder unerwartete Aussichten: „Wenn man uns mit einem deutschen Orden schmückt“, sagt er, „könnten wir den mit dem Bande der Ehrenlegion tragen? Wahrhaftig, das ist ein überwältigender Grund . . . Mehrere verschanzen sich bequem hinter einem unbestimmten unklaren Patriotismus, um sich davon zu befreien, einen Anstoß zu geben und jede Verantwortlichkeit von sich zu wälzen. Nach der Meinung dieser vorsichtigen Herren kommt es dem Staate zu, die Sorge des Schickens oder nicht Schickens der französischen Kunstwerke zu übernehmen. Und dennoch weiß jedermann, dass der Staat nur im Falle einer allgemeinen Ausstellung eingreift und dass er in betreff der Sonderausstellungen es auf die Künstler selbst ankommen lässt, ihre Geschäfte zu besorgen und ihre Vorteile wahrzunehmen. Wir gehören zu denen, die in Sachen der Nationallehre keinen Spaß verstehen. Der Unterzeichner dieses Aufsatzes hat, kaum im Alter der Waffenfähigkeit, 1870 nicht geschwankt, das Gewehr auf sich zu nehmen und würde, wenn wir mit den Unglücksfällen eines neuen Krieges bedroht würden, ebenso wenig zögern als damals, seine Pflicht zu thun; aber eben dadurch hat er das Recht erworben zu sagen, was er denkt. Der wahre Patriotismus besteht nicht darin, pomphaft zu deklamiren, noch darin, sich armselig wegzuschleichen — was viele zu wollen scheinen. Er besteht darin, seine Fahne zu entfalten und sich in die Schlachtreihe zu stellen für den Ruhm seines Landes überall, wo die friedlichen Kämpfe der Industrien und Künste sich erheben. Es macht an und für sich wenig aus, ob die Deutschen großen Wert auf unsern Wettbewerb legen, selbst trotz der ungewöhnlichen Art uns zu drängen. Was verdient, dass wir uns entscheiden, ist der Wunsch, bis in ihr Innerstes hineinzudringen und das Gefühl, dass wir dort einige Lorbeeren zu pflücken haben. Wir wollen, dass man allüberall Zeugnis gebe von unseren glücklichen Bestrebungen. Lassen wir doch frei das Genie Frankreichs leuchten! Unsere Schule schuldet sich und uns, nach Berlin zu gehen mit derselben Einfachheit wie anderswo . . . Dies und nichts anderes würde ein Beweis unserer Kraft sein. Keine Erwägung kann billigerweise dieser verangehen. Dass doch unsere Künstler daran denken möchten: ihre gegenwärtige Zögerung wird wie Kleinlichkeit aussehen; ihr Verzicht, beschönigt durch welche Worte immer, wird nur reine Schwäche sein. Es wird ihnen nicht nur an Logik, sondern auch an Geist gemangelt haben.“

© *Die internationale Kunstausstellung in Berlin.* Nachdem sich die aufgeregten Gemüther in Paris einigermaßen beruhigt haben, ist es wahrscheinlich, dass wenigstens einige Maler — man nennt Bouguereau, Robert-Fleury, Vuillefroy

und Madeleine Lemaire — die Berliner Ausstellung beschicken werden. Im übrigen Auslande scheint dagegen die Stimmung für Berlin sehr günstig zu sein. Belgien wird sich in sehr hervorragender Weise beteiligen — man spricht von 200 Ausstellern — und ein ebenso freundliches Entgegenkommen haben die Künstler in Petersburg und Warschau bei ihren Beratungen über die Teilnahme an der Berliner Ausstellung gezeigt. Es scheint übrigens, dass sich die Abneigung der Franzosen ausschließlich gegen Berlin richtet, da sich die Pariser Künstler an der Stuttgarter Ausstellung in größerer Anzahl beteiligt haben.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Im Lokale des Vereins Berliner Künstler hat Prof. *Hugo Knorr* aus Karlsruhe, der treffliche, poesie- und empfindungsvolle Landschaftsmaler, einen Cyklus von fünfzehn mit der Kohle gezeichneten Kartons ausgestellt, die Hauptmomente aus Wagners „Ring des Nibelungen“ darstellen. Seiner Begabung entsprechend, hat Knorr nur solche Vorgänge gewählt, die sich im Freien abspielen, in den Tiefen des Rheins, im Walde und auf der Heide, an den Ufern des Stromes, und es ist ihm auch gelungen, eine Reihe von landschaftlichen, auf den heroischen Stil gestimmten Kompositionen zu schaffen, die sehr wohl geeignet sind, die richtige Folie für die Wagnerischen Götter, Helden und Heldenweiber abzugeben. Leider wird die großartige Wirkung der landschaftlichen Gebilde stark durch die Figuren beeinträchtigt, die im Verhältnis zu der sie umgebenden Natur viel zu klein gehalten und überdies meist steif und leblos gezeichnet und modellirt sind. — Die Neigung, durch ein Massenaufgebot dasjenige Maß von Wirkung erreichen zu wollen, das der einzelnen Schöpfung versagt ist, hat nachgerade unter den Malern und Zeichnern so um sich gegriffen, dass kaum noch eine Kunstausstellung eröffnet wird, in der nicht eine oder mehrere von einem Künstler herrührende Bilderreihen die „große Anziehung“ bilden. Außer dem Knorrschen Cyklus hat die Ausstellung des Künstlervereins noch eine Gruppe von 15 Aquarellen von dem jetzt zumeist in Berlin lebenden Landschaftsmaler Baron *L. von Gleichen-Rufswurm*, dem Enkel Schillers, aufzuweisen, der sowohl in der Wahl seiner Motive als auch in der malerischen Durchführung auf einem extrem naturalistischen Standpunkte steht. Es sind teils Ansichten aus Norderney, teils Motive aus Bonmland in Bayern, ebenso reizlos in ihrem Inhalte wie in ihrer koloristischen Erscheinung, die von den Bewunderern des Naturalismus als die höchste Naivetät und Selbstverleugnung der Natur gegenüber gepriesen wird. Im übrigen enthält die Ausstellung zur Zeit nichts, was einen der beteiligten Künstler von einer neuen Seite zeigt oder was über die gewöhnliche Kunstmarktware hinausgeht. Eine Ausnahme machen nur zwei italienische Städteansichten, der Kupfermarkt in Genua und ein öffentlicher Platz in Brescia, von *Hans Herrmann* in Berlin, einem Künstler, der erst seit kurzem die Architekturmalerei betreibt, aber schnell zu schönen Erfolgen gediehen ist, und eine in helles Sonnenlicht getauchte, sehr pikant gemalte Ansicht seiner Vaterstadt von dem Neapolitaner *Carlo Brancaccio*, von dem ein noch feiner gestimmter, mehr von einem grauen Duft umflossener Blick auf Neapel zur Zeit bei Gurlitt ausgestellt ist. — Der Salon von *Eduard Schulte* hat drei Kollektivausstellungen auf einmal aufgenommen: eine Reihe von aquarellirten Nilansichten, die der venezianische Maler *Raffaello Mainella* während einer mit dem Schweizer C. von Gonzenbach gemachten Reise bis zu den Katarakten mit leichter und gewandter Hand, aber auch ziemlich oberflächlich und ohne individuelle Vertiefung von der Natur abgeschöpft hat, eine Sammlung von landschaftlichen Ölstudien,

die der aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangene Geschichts- und Porträtmaler *W. Beckmann* als Begleiter einer im Frühjahr 1890 abgeordneten kaiserlichen Gesandtschaft an den Sultan von Marokko gemacht hat, und eine Gesamtausstellung der neuesten Leistungen des 1883 gegründeten Antwerpener Künstlerklubs „Als ik kan“, die bereits im November und Dezember 1890 in Hamburg zur Ausstellung gelangt waren. Dieser Künstlerklub hat zwar die Devise Jan van Eycks, desjenigen vlämischen Künstlers, der als Muster und Meister in der sauberen Durchführung und Vollendung von Ölgemälden verehrt und gepriesen wird, zu der seinigen gemacht, aber er führt sie nicht praktisch durch, sondern er deutet sie in naturalistischer Weise. „So wie er kann, heißt es in einer Auslassung des Klubvorstandes, sucht jeder der Unrigen im Buche der Natur zu lesen und, frei von jedem Einfluss, seine Eindrücke nach eigenem Können im Bild oder in der Form zu verwirklichen.“ Das Ganze läuft also auf eine belgische Ausgabe des französischen Naturalismus und Impressionismus hinaus, die sich von der Originalausgabe nur dadurch unterscheidet, dass die Antwerpener sich zu einem bescheidenen Maßstabe verstanden haben. Diese mehr oder minder flüchtigen Improvisationen nach Wiesen, Feldern, Landstraßen, Bauernhütten, diese Studienköpfe, Einzelfiguren, Blumenstücke und Stillleben, diese schüchternen Anläufe zu Genrebildern haben so wenig von einer eigenen Physiognomie, dass man die Notwendigkeit einer Wanderausstellung solcher Vereinsarbeiten, die zum Teil ein stark dilettantisches Gepräge tragen, schlechterdings nicht begreift. Zur weiteren Charakteristik der Bestrebungen des Klubs sei noch erwähnt, dass sein Präsident und sein rübrigestes Mitglied *Henri Luyten* ist, der einzige aus dieser Gruppe, der durch die letzten Ausstellungen in München auch in Deutschland bekannt geworden ist.

* *Über die neuesten Erwerbungen des Städelschen Instituts* macht „ein alter Kunstfreund“ im „Frankfurter Generalanzeiger“ seinen Empfindungen in folgender Weise Luft: „Eingedenk der Acquisition der Madonna von Correggio, die in der Lützowschen Kunstchronik vom 16. Oktober 1890 eine wohlverdiente Verurteilung gefunden hat, besuchte ich die Ausstellung der neuesten Erwerbungen des Städelschen Kunstinstituts mit sehr mäßigen Erwartungen; doch auch diese blieben unerfüllt. Nicht ein Werk ist unter allen diesen, dessen Ankauf für unsere Sammlung auch nur wünschenswert gewesen wäre oder derselben gar zur Zierde gereichte; vielmehr verringern dergleichen Vermehrungen das Ansehen und den Ruf unserer Galerie. Solche Erwerbungen, die größtenteils aus spekulativen Auktionen herühren, sollte man klugerweise jenen dunkeln Kunstfreunden überlassen, die bei solchen Veranlassungen ohne jede Sachkenntnis und mit viel Selbsttäuschung ihre Sammlungen bereichern. Wen je das Verhängnis erreichte, dergleichen Kunstkabinette, die sich ja an allen Orten finden, sehen zu müssen, der kennt die Befriedigung, die man empfindet, wenn man nach den als höflicher Mann gespendeten Lobeserhebungen für den ausgestandenen Genuss das Straßenpflaster wieder glücklich erreicht hat. Das relativ Beste unter den erworbenen Bildern ist wohl das durch die Geschicklichkeit eines Restaurateurs erträglich vorgeführte Gemälde von Hans Baldung Grien. Doch wozu diese Erwerbung, da dieser Maler durch eine unverfälschtere Arbeit bei uns zur Genüge vertreten ist? Das Gemälde von Lucas Cranach erinnert mich an die weise Lehre, die ein berühmter Pariser Sammler seinem Sohne gegeben hat: „Kaufe nie“, ermahnte er, „einen Raffael, nie einen Cranach und auch nie ein schwarzes Bild. Denn einen Raffael findest Du nicht,

einen Cranach kannst Du nicht leicht und ein schwarzes Bild nie wieder verkaufen.“ Ich will nicht sagen, dass Lucas Cranach in unserer Galerie nicht vertreten sein soll; doch ist das ja schon reichlich und in besseren Qualitäten geschehen, als es durch das neu erworbene Bild der Fall sein wird. Die übrigen Erwerbungen führen uns teilweise wohl Meisternamen, aber keine Meisterwerke vor. Geradezu eine Croute geringster Sorte ist der angebliche David Ryckaert, der nebenbei die Bezeichnung Adr. Brouwers trägt. Wozu dienen nun dergleichen Erwerbungen? Das Kapital wird nutzlos vergeudet, weil es den Wert und den Reiz unserer Sammlungen in keiner Weise erhöht. Warum spart man nicht für wirklich wertvolle Ankäufe von Werken wirklich hervorragender Meister? Es ist bekannt, dass die Verwaltung unseres Kunstinstituts schon manchmal einen Schub solcher Gemälde veranstaltete, die man für unsere Sammlung nicht mehr würdig erachtet hat und darunter war kaum eines, das weniger geeignet war, unsere Galerieräume zu füllen, als diese neuen Erwerbungen, die nebenbei auch einen Einblick in die Anschauung des Urhebers derselben über moderne Kunst gewähren. Kauft man etwa zu dem Zwecke, um einem zukünftigen Regenerator das nötige Schubmaterial zu liefern? Das lag gewiss nicht in der Absicht des edlen Stifters der Anstalt! Wohin soll es mit unseren Sammlungen kommen, wenn in dieser Weise fortgewirtschaftet wird? Ich muss gestehen, dass ich in einer recht trostlosen Stimmung die mir in vieler Beziehung geheiligten Räume verließ, über die ich erst nach Betrachtung einiger Reproduktionen nach unseren herrlichen klassischen Meistern Herr werden konnte!“

“G. E. Kunstausstellung in Mailand. Infolge des Todes des in Mailand wohlbekannten und geschätzten Malers *Girolamo Induno* ist von der Gesellschaft der Künste unter der Leitung des Herrn Komm. Friedrich Mylius beschlossen worden, in den Lokalen derselben eine Ausstellung der Werke dieses Malers sowie seines noch höher angesehenen, früher verstorbenen Bruders *Domenico* abzuhalten. Von den beiden Brüdern wurden die verschiedensten Arten der Malerei gepflegt, sowohl Genre als auch Historie. Ihre Werke haben stets zu den besten und feinsten gehört, welche in den verschiedenen Kunstausstellungen figurirten. Es ist voraus zu sehen, dass diese Ausstellung recht interessant und anziehend sein wird. Ihre Dauer wird sich zwar nicht weiter als auf den Monat März erstrecken, damit die öffentlichen und die privaten Sammlungen, die darum ersucht werden, ihre Bilder hergeben zu wollen, sie nicht zu lange zu entbehren haben. Das Lokal, welches dafür verwendet werden soll, befindet sich in dem sogenannten kleinen polychromen Palais der Expositione Permanente, in der Nähe des Stationsthores, Via Principe Umberto 32. Das italienische Leben wird sich darin in verschiedenen malerischen Formen abspiegeln und das Ganze insofern auch für die Fremden von erheblichem Interesse sein.

J. L. Ausstellung des Wiener Künstlerklubs. An Rührigkeit lässt es diese junge Künstlergenossenschaft nicht fehlen; kaum sind die in ihren Lokalitäten abgehaltenen Carnevalsfeste mit dem obligaten „Gselmas“ verrauscht, wird schon wieder eine alle Räume füllende Ausstellung eröffnet. Dieselbe ist international und erhielt die besten Sachen von auswärtigen Künstlern; aber auch von den Wiener Mitgliedern des Vereines ist diesmal manche nennenswerte Arbeit eingelaufen. Wir erwähnen davon einige recht gute

Porträts von *Vita*, darunter ein reizvolles Frauenbildnis als modernes Gretchen mit dem Gänseblümchen, eine Reihe größerer Pastellstudien von *M. Lewis*, einem jungen strebsamen Künstler, der namentlich Frauenbildnissen Anmut und Idealität zu verleihen versteht, und stimmungsvolle Landschaften von *H. Schubert*. Von den auswärtigen Künstlern interessieren uns vor allem eine Anzahl vorzüglicher Genrebilder. „Die gefällige Häuserin“ von *Math. Schmidt*, die Hochwürden das Knieband der Hose bindet, ist ein zwar schon älteres, aber mit feinem Humor gemaltes Bildchen; desgleichen gehört *Vinegra y Lasso's* „Schreiber von Sevilla“ zu der besten modernen Feinmalerei. Vorteilhaft fallen auch die kleinen Genrescenen der Münchener Künstlerin *Emma von Müller* auf. Ein Porträt in winterlicher Landschaft von *F. Vels* zeigt feine Charakteristik und noble Auffassung. *Ed. Schleichs d. j.* Landschaften überraschen wieder durch feine stimmungsvolle Abtönung und den Sonnenglanz der Luft. Unter den Aquarellen ist der „Arabische Philosoph“ von *Benliüre y Gil* meisterhaft in Farbe und Zeichnung. Zierden der Ausstellung sind ferner die Landschaften von *Normann*, Studien von *Mesdag*, *Bazzani's* Architekturen aus Rom und einige reizvolle Zeichnungen von *Br. Piglhein* und *Hermann Kaulbach*. Das „Töchterlein des Jairus“ von *E. Kasparides* erinnert in der Komposition an das gleichnamige Bild von *Gabr. Max*, sehr ferne aber steht desselben Künstlers „Danae mit dem Goldregen“ — dem Tizian im Belvedere.

G. F. Die allgemeine moderne Kunstausstellung im *Brerapalast*, welche, wie gewöhnlich, vom 1. Mai bis zum 30. Juni stattfindet, wird dieses Jahr von größerer Wichtigkeit sein, insofern seit vorigem Jahr der Entschluss gefasst worden ist, dieselbe von nun an nur alldreijährlich abzuhalten. Zu dem Zwecke werden bereits außergewöhnliche Vorbereitungen gemacht, um die in größerer Masse zufließenden Werke unterbringen zu können. Die Preisverteilung wird dem gefassten Beschlusse gemäß, eine feierliche und bedeutendere werden. Es wird nämlich sieben Preise zu 4000 Frs. für die italienischen Künstler geben und einen von 3500 Frs. für den besten Bewerber aus der Mailänder Kunstakademie.

H. v. G. *Rijksmuseum in Amsterdam*. In der Amsterdamer Ratssitzung vom 25. Febr. d. J. wurde Mitteilung von einem Geschenke gemacht, welches die Schätze des dortigen Rijksmuseums mit zwei Meisterwerken vermehren wird. Es handelt sich um die von *Frans Hals* gemalten Bildnisse (lebensgroße Kniestücke) des *Lucas de Clercq* und seiner Hausfrau *Feijna van Steenkiste*, welche von ihren Nachkommen der Stadt Amsterdam zu dem Zwecke überwiesen sind, denselben einen Platz bei den übrigen städtischen Bildern im Rijksmuseum einzuräumen. Die Zahl der Halschen Stücke in dieser Sammlung wird durch diese Schenkung auf neun erhöht, da sich daselbst, außer den sechs echten Bildern, welche der Brediusche Katalog bereits auführt, seit kurzem auch das Bildnis des Professors Barclay aus der Universitätsaula (erwähnt bei Bode, als Nr. 20) befindet. Die beiden Bildnisse der de Clerqschen Stiftung gehören der mittleren Zeit des Meisters an (das weibliche trägt das Datum 1635) und zählen zu den hervorragendsten Werken dieser Epoche. Zur selben Schenkung gehören ferner ein Deckengemälde von *Jac. de Witt* und vier Gemälde unbekannter, holländischer Meister.



JOHANN THOMAS RICHTER.

Nach dem Stiche von JOHANN FRIEDRICH BAUSE.



T.H. de Haas pinx.

ESSEL AUF DEN PUNGEN

W. Werner's stumps

Verlag v. K. A. Neumann, Neudamm

1862 N. O. Neudamm p. 100



Fig. 1. Bildnis Murillo's.

MURILLO.

VON C. JUSTI.

MIT ABBILDUNGEN.

I.

Hervorgang aus dem Dunkel.



Am ersten Januar 1618, des Jahres, in welchem der rote Mars am europäischen Firmamente aufstieg, wurde in der Pfarrkirche zu St. Magdalena in Sevilla dem Ehepaar Gaspar Estéban und Maria Perez, auch de Murillo genannt, ein Sohn getauft, in dessen glücklich und einfach angelegter Natur der Sinn für den Streit, selbst für den gemalten, keinen Platz gefunden hatte. Während die christlichen Nationen, zu bewaffneten Horden geschart, im Kampf, wie sie wähten oder vorgaben, für das Heiligtum, die Mitte unseres Erdteils mit Blut und Ruinen erfüllten, bildete sich im äußersten Südwesten, unter Palmen und Myrten, Bartolomé Murillo zu einem reinen Hohenpriester religiöser Malerei. Er hat die Bewohner des christlichen Himmels auf die Erde gebracht, ihre Geschichten seinem Volk teuer und vertraulich gemacht, und mit dauerndem Erfolg als die Helden des Schwertes und Wortes, auch denen, die seinen Glauben nicht teilten, oft den Wunsch erweckt, sich seine Gebilde als Sinnbilder für das, was ihnen als höchstes galt, umdeutend aneignen zu können.

Sein Leben ist von dem Zeitpunkt an, wo er sich selbst gefunden, ohne Schicksals- und Ortswechsel verlaufen, seine Stoffe waren Allgemeingut der Zeit und bedürfen keiner besonderen Auslegungskunst; schriftliche Aufzeichnungen und Briefe von ihm sind nicht aufbewahrt: der Erzähler kann ihn nur durch die Werke, als Chronist und Dolmetscher seiner Kunst, soweit es möglich ist, nach der Folge der Zeit, und wo es sich empfiehlt, nach der Verwandtschaft der Gegenstände schildernd begleiten.

Die Lehrjahre.

Von armen Eltern stammend, verwaist im zehnten Lebensjahre, wurde der Jüngling von seinem Vormund dem Maler Juan del Castillo (1584 † 1640) in die Lehre gegeben. Zwei erhaltene umfangreiche Hauptwerke geben über dieses Mannes Art hinlänglichen Aufschluss: der Retablo der Kirche S. Juan de Alfarache (ursprünglich für S. Juan de la Palma gemalt) und der der Dominikanerkirche Monte Sion, jetzt im Museum. Castillo gehörte zu den letzten der italianisirenden Maler Sevilla's, wie Pacheco und Ildefonso Vazquez. Er ist weniger gelehrt, stilvoll oder wenn man will manierirt, als die Bahnbrecher

dieser Richtung, Luis de Vargas, sein Lehrer, an der Spitze; er hat mehr Unbefangenheit, weniger Charakter, seine Menschen sind Atelierfiguren. Nicht ohne Geschick in der Komposition, breit in der Ausführung, kalt und bunt in der Farbe, ist er dem Ruhigen, Mildem, Einfachen zugeneigt, sonst ist nichts von dem, was den Schüler auszeichnet, in ihm zu entdecken. Nur die allgemeine, akademische Schulung wird jener ihm zu verdanken haben. Ein Blick auf die Annalen der Sevillaner Malerei lehrt, dass dieser jüngste in der kleinen Gruppe spanischer Maler, nach welchen die Nachwelt und das Ausland fragt, damals Lehrer hätte finden können, weit berufener, ihn in den Geist des Jahrhunderts einzuführen. Bald wurde er Castillo's ausführende Gehilfe: man liest, dass er ihn zur Anfertigung von *sargas*, Tuchmalereien in Leimfarben auf ungrundirter Leinwand, gebraucht habe, bestimmt zu Vorhängen für Retablos in der heiligen Woche, Fahnen und Standarten der Schiffe, Tapeten für die Säle der Reichen. Die *sargas* galten als nützlich, jungen Leuten die Hand freizumachen (*soltar la mano*). Selten haben sie diesem Zweck gedient, wie in unserem Fall. Aber als Castillo nach Cadix ging, sah der mittellose Jüngling sich genötigt, fürs liebe Brot zu malen; er lieferte den Gemäldehändlern der *feria* Andachtsbilder für die Provinz und die Kolonien. Auch diese Beschäftigung beförderte jene Leichtigkeit, mit der er später hinschrieb, was er wollte, gewöhnliche Wirklichkeit und traumhafte Gebilde der Phantasie, eine Leichtigkeit, die freilich auch ihre Kehrseite hat. Sonderbare Anfänge immerhin, die nur ein auserwählter Mensch, nur die Unverwüstlichkeit des Genies ohne Schaden durchmachen konnte! Statt des Aufblicks zu hohen Mustern, statt des Wettifers mit Gleichbegabten, statt des Sporns zu äußerster Anspannung durch ein erleuchtetes strenges Publikum: diese Arbeit für Lieferanten, Gleichstellung mit denen, von welchen in der Kunst nicht gesprochen wird, der Gedanke an die unter den Wilden zerstreuten Kolonisten! Seine damaligen Werke wurden auch von der Gemeinde der Kunstverständigen nicht bemerkt. Von ihrer Beschaffenheit kann man sich eine leidliche Vorstellung machen nach einigen Stücken, auf die neuerdings wieder die Aufmerksamkeit hingelenkt worden ist.

Die Überlieferung seiner Vaterstadt bezeichnete in vorigen Jahrhundert noch drei Bilder als aus diesen ersten dunklen Jahren herrührend. Davon ist eines (die schwebende Maria mit einem schrei-

benden Mönch im Vordergrund, in S. Francisco) verschollen. Das zweite, im Kreuzgang der Regina, jetzt im Museum von Cambridge, stellt einen Barfüßer dar, dessen Zweifeln sein heil. Franciscus zu Hilfe kommt, indem er ihn auf den ebenfalls erschienenen heil. Thomas von Aquino verweist: eine Programm-Malerei mit Spruchband, in einer lichten, weichen, glatten Art gemalt. Viel bedeutender ist das dritte, einst in der S. Domingokapelle des Thomaskollegs, jetzt im erzbischöflichen Palast: Maria, dem Ordensstifter den Rosenkranz überreichend. Dies vortrefflich erhaltene, freundlich helle Bild ist sehr fest, sehr pastos, sehr klar und fertig gemalt; die Himmelskönigin, der Mönch, das blonde Kind wohlgebildet, wenn auch von einer etwas allgemeinen Schönheit; bei den musizierenden Engeln in gelbem Lichtmeer mag ihm Roelas' Himmelskonzert in der Kapelle der Universität vorgeleuchtet haben. (Beiläufig, es sind dies fast die einzigen Dominikanerbilder, die man von ihm kennt.) Zu dieser äußerst hellen Malerei passt wenig die schwärzliche Madonna Sevilla 65, Berlin 410 A), das befangene Werk eines unbehilflichen, von zufälligen Elementen eingeschränkten Realismus. Außer der Neigung zum Gefälligen, Heiteren, Lichten, Schönen ist in jenen Stücken von seiner späteren Art nicht viel zu sehen. Wahrscheinlich war Murillo ein langsam und spät reifendes Talent: seine Mitschüler hatten keine großen Begriffe von ihm: Antonio del Castillo, ein beliebter Maler Cordoba's, als ihm später Werke seines ehemaligen Mitschülers gezeigt wurden, war sehr erstaunt und wollte gar nicht glauben, dass sie von jenem Murillo seien.

Sevilla war keine dunkle Provinzialstadt; was in den Schulen Italiens und Flanderns aufleuchtete, dessen Schwingungen drangen bis hierher, und wie heute, pflegte schon damals der Spanier die Neuheiten Osteuropa's (wenn auch noch nicht dessen Modetheorien) sich gern und rasch anzueignen. Da nun die Weise des Castillo auch dort schon veraltet war, nicht in der Richtung seines Temperaments lag (denn er besaß das Temperament des Malers), so musste sich eine Krisis, ein Entschluss umzulernen, vorbereiten. Gerade im psychologischen Augenblick kam ein früherer Kamerad, Pedro Moya, aus den Niederlanden und England zurück, wo er mit Anton van Dyck auch persönlich bekannt geworden war. Seine Erzählungen brachten den Stein ins Rollen. Unerträglich wurde es ihm, weiter als Sklave der Routine eine Kunst auszuüben, die kaum diesen Namen verdiente. Er beschloss, mit der Gegenwart

Fühlung zu bekommen, etwas von diesen Sternen seiner Kunst zu sehen, die das Geheimnis des ihm fehlenden Erfolgs in so hohem Grade zu besitzen schienen. Er verschaffte sich durch Anfertigung und Verkauf einer Menge Bildchen für die Indiefahrer die Mittel zu einer Reise nach Madrid (1642). Keinem Menschen hatte er von der Reise etwas gesagt: das ist ein Zug, der verrät, dass in dem Manne das Zeug steckte, etwas zu vollbringen. Er besuchte seinen Landsmann Velazquez, der ihm nicht nur gute Ratschläge gab, sondern auch Zutritt zu den Gemälden des Madrider Schlosses und die Erlaubnis zu Studien hier und im Escorial verschaffte.

Während dieser zwei Jahre in der Hauptstadt vollzog sich die große Wandlung. Wer aber hat ihm zur Erleuchtung verholfen? Die Meister jener königlichen Gemälde? Und welche? Man hat sie in dem, was er alsbald nach seiner Rückkehr malte, zu erkennen geglaubt. Spätere Schriftsteller fanden hier Anklänge, außer an Velasquez, an van Dyck und Spagnoletto. Aber das sind Maler, die man nach Geist und Malweise in verschiedenen Richtungen als Antipoden Murillo's bezeichnen könnte. Man nennt auch Tizian und Rubens. Letzterer hatte noch vor wenigen Jahren zahlreiche Bilder und Bildercyklen nach Spanien gesandt. Es ist nur natürlich, dass ihn die Werke der jüngsten, also dem Geist der Zeit am nächsten stehenden Meister vorzüglich beschäftigt haben. In manchen Schöpfungen Murillo's ließen sich dem Antwerpener Maler entlehnte Motive aufzeigen, die er aber wahrscheinlich aus Kupferstichen kennen gelernt hat. Heiterkeit, Lebensfülle, Lichtherrlichkeit rückt Murillo ihm näher als jenen dreien. Aber dies sind Eigenschaften, die in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr noch nicht zu entdecken sind: er hat sie erst später und auf eignen Wegen gefunden.

Der kleine Klosterhof von S. Francisco.

Im Jahre 1645 kehrte Murillo nach Sevilla zurück. Früh hineingeworfen ins Schaffen, mag er ungeduldig gewesen sein, mit diesem Nachtrag der Lehrjahre abzuschließen. Es drängte ihn zu versuchen, wie seine verbesserte Manier daheim aufgenommen werden würde. Und es zeigte sich bald, dass der Wind seines Glückes eine Drehung gemacht hatte. Es bot sich ihm eine umfangreiche Arbeit, die zwar weder als pekuniär vorteilhaft, noch als eine besondere Auszeichnung angesehen werden konnte — er erhielt sie als der wenigst Fordernde — wohl aber dazu gemacht war, ihn „auf dem Präsentirteller der Öffentlichkeit“ zu zeigen.

Das Kloster von S. Francisco, gegründet zu Anfang des 15. Jahrhunderts, war das größte und prächtigste der Stadt: sechs *patios*, ein herrlicher Garten, 24 Brunnen, der große Kreuzgang mit zwei Galerien auf maurischen Doppelsäulen und schimmernden *alicatados* (Wandfliesen); die Kapellen meist Patronate von Granden der Provinz, voll kostbarer Denkmäler, die Hauptkapelle mit einem Marmoretablo und den Grabstatuen des Marques von Ayamonte und seiner Gemahlin, Meisterwerken des Antonio Maria de Aprilis und des Bernardino Gazini aus Bissone, Bildhauern zu Genua. Jetzt sollte das kleine *claustro*, hinter der *porteria*, von dem eine Marmortreppe in den großen Kreuzgang führte, malerisch geschmückt werden, obwohl die ausgeworfenen Mittel gering waren. Murillo übernahm diese elf Gemälde, zwei sehr lange, und neun nahezu quadratische, Franziskanergeschichten. Der Ordensstifter, die heil. Klara, San Gil u. a., waren mit je einem bedacht; mit fünfem aber ein andalusischer Bruder, der in Alcalá gelebt hatte († 1423), der heil. Diego, der auch eine Kapelle in der Kirche besaß¹⁾. Er war ein schlichter, ungelehrter Mann gewesen, Laienbruder, aber reich an erhabenen Sonderbarkeiten der Entsagung und Barmherzigkeit, und demgemäß mit Wundern begnadigt. Sixtus V. hatte ihn 1588 auf Betrieb Philipps II. heilig gesprochen, die Berührung der Mumie hatte einst seinem Sohne Don Carlos in schwerer Krankheit Genesung gebracht.

Die Gemälde wurden allezeit sehr hoch gehalten, sie waren geschützt durch Vorhänge und man zeigte sie nur an Festtagen. Als aber das Kloster im Jahre 1810 von den Franzosen geplündert wurde, verfielen sie gänzlicher Zerstreung; mehrere kamen in die Aguadogalerie. 1841 hat ein erleuchtetes Ayuntamiento den großen Bau niederlegen lassen, an seiner Stelle steht die langweilige Plaza nueva.

Von den beiden in Spanien verbliebenen Stücken ist das merkwürdigste die *Armenspeisung*, in der Akademie von S. Fernando zu Madrid. Der Italiener Norbert Caimo, der sie 1756 noch sämtlich beisammen sah, stellt dies über alle. Der fünfzigjährige heil. Diego, ein edler, schwermütiger Kopf, kniet vor einer Schar aneinandergereichter Bettelleute, die Teller halten; neben ihm auf der Erde steht ein großer Kessel, in dem Brot- und Fleischstücke schwimmen. Er spricht das Dankgebet. Es sind dieselben

1) In einem Gemälde des Martin de Vos, gestochen von A. Collaert, wo S. Diego mit S. Franciscus zusammengestellt ist, befindet sich unter den elf Wundern ringsum keines der hier erzählten.

Gestalten, die noch heute an den Portalen der stolzen spanischen Kathedralen lagern, oder in langen Queues an Klosterthüren der Speisung harren. Offenbar hat der Maler solche Klienten von S. Francisco sich hereinkommen lassen. Und er bringt sie auf die Leinwand, wie er sie findet, in schwachem Licht, doch deutlich, wenn auch etwas mager modellirt, in harten Umrissen, auf dunklem Grund, in trüben Farben, wahren Armenfarben, wo das Bettlerbraun der Mäntel den Ton angiebt. Keine ausgewählte Malermodelle, auch keine scheinheiligen Armen, die vor Demut und Respekt den Hunger vergessen, nein, selbststüchtig und stumpf, all ihr Seelenleben gesammelt auf den Inhalt des Topfes, nicht ohne den nationalen *sosiego*; kaum sieht man etwas wie einen Blick des Dankes. Aber darauf hat der Heilige auch nicht gerechnet; „er nimmt“, heißt es in den Versen darunter, mit echt spanischem Humor, „den Dank auf seine Rechnung“ (*el dar las gracias por su cuenta toma*). Zum Glück sind auch Kinder da, sie knieen in engerem Kreis um S. Diego und den Topf, weniger gierig als die Alten, sagen sie folgsam ihre Gebete her. Ein herrlicher blonder satter Bambino ist an der Brust seiner abgezehrten schwarzhaarigen Mutter entschlummert. Man mag gar nicht daran denken, dass diese frischen, zufriedenen, artigen Kleinen zu solchen wandernden Sammelpunkten menschlichen Jammers und Schmutzes heranzureifen bestimmt sind, man mag an diese jahrhundertelange Reproduktionskraft des Elends nicht glauben.

Das Bild, welches Cean Bermudez auf die Anregung der Velazquezschen Volksstücke zurückführen will, führt uns den orientalisch-spanischen Kultus des Almosens vor, die Betrachtung des Bettlers als Stellvertreter Gottes. In einem zweiten Bilde (jetzt bei Mr. Curtis in New York, radirt in dessen Katalog), wo derselbe Diego (als Plagiarier der heil. Elisabeth) von dem Guardian des Klosters bei einem frommen Ungehorsam überrascht wird, und der Speisevorrat in seinem Kuttenschoß sich in Blumen verwandelt, sieht man, unter den Bettlern am Boden sitzend, einen Mann von edlen Zügen und mit Wundenmalen an den Händen: Christus. „Gott macht“, so heißt es im Guzman de Alfarache, „die Reichen nicht für die Armen, sondern die Armen für die Reichen. Der Bettler, der infolge seiner Klagen das Almosen erhält, verwandelt es in *deinen* Gewinn; indem er Gott in seine Stimme hineinlegt, macht er ihn zum Schuldner, ihn zur Rückzahlung verpflichtend.“

Zu den Begnadigungen des andalusischen Bettel-

mönches gehörte auch, dass er sich zuweilen in der Andacht schwebend in die Luft erhob. So zeigt ihn in dem Gemälde der Galerie zu Toulouse der Guardian dem zu Besuch in Alcalá anwesenden Bischof von Pamplona (gestochen in der Galerie Aguado). Die fromme Anwandlung ist über ihn gekommen im Küchengarten, den er damals zu besorgen hatte; er pflegte sich anfänglich als Einsiedler, durch Gemüsebau seinen Unterhalt zu verschaffen. In einem der beiden großen Stücke (im Louvre) ereignet sich dies Wunder an einem noch wunderlicheren Ort. Vor uns öffnet sich ein geräumiges gewölbtes Souterrain; als Gegenstück zu jener nationalen Olla erblicken wir das stattliche Arsenal von Pfannen, Kochtöpfen, Speisen, das Rohmaterial aus den verschiedenen Naturreichen, massenhaft und appetitlich, dessen die frommen Männer selbst zur Erhaltung dieses vergänglichen Lebens bedürfen. Für profane Augen ist es eine Verwertung der *bodegones* oder Küchenstudien, die Murillo auf Vorschlag und nach dem Vorbild des Velazquez unternommen haben mag. (Fig. 2.) Wie es scheint, hat das Kloster hohe Gäste zu erwarten, der Bruder Diego ist als *chef de cuisine* befohlen, aber alsbald wieder geistesabwesend. Da erscheinen, wie bei Aschenbrödel, ungerufen sieben Engel, kleine und erwachsene, und übernehmen den Dienst der Küche, wie unsere Damen zuweilen für Abgebrannte und Überschwemmte als Verkäuferinnen und Kellnerinnen Abwechslung in ihren Sportsuchen. Wir haben also ein Doppelwunder. Als Köchinnen und Küchenjungen rühren sie Mörserkeulen, schwingen Kochlöffel, sortiren Gemüse, ordnen Teller; alles mit viel Anstelligkeit und im besten Humor über die Unterbrechung ihrer etwas monotonen Berufsthätigkeit. Vorn, in der Mitte steht die Oberköchin Befehle gebend. In diesem Augenblick öffnet sich die Thür links, im Geleit eines *frayle* erscheinen zwei Kavaliere in Hoftracht, mit dem *bigote levantado*; einer, vielleicht das Bildnis eines Gönners, trägt das Santiagokreuz. Angewurzelt stehen sie in der Thür, denn da hängt der Bruder Diego, in inbrünstigem Gebet in der Luft, von einem schwachen Lichtschimmer umflossen; die gedrungene Gestalt jedoch, mit knochigen Zügen, Stoppelbart — ohne alle Verklärung. Die Rollen sind also vertauscht: die beschwingten Himmelwesen tummeln sich, als ob sie zu Hause wären, auf den Fliesen des Küchenstrichs, der Koch schwebt in einer ihrer Sphären. Der Humor ist, dass diese Mischung des Trivialen, Phantastischen sich ganz natürlich, wie das Protokoll eines Augenzeugen ansieht.

Dass der Maler sich nicht bloß auf dies Stück, sondern gerade auf die Figur seines wunderlichen Heiligen am meisten einbildete, deutet an die (von ihm äußerst selten aufgesetzte) Firma gerade unter derselben. (*B. maecus Steph. s de Murillo. anno 1646. me. f.*) Die Silhouette hat im Wurf Ähnlichkeit mit dem Mose in Raphaels Transfiguration. Ist es Zufall? Oder freute sich der arme, obskure Mensch eine Erinnerung an den Größten seiner Gilde, so lebendig in hispanischer Mundart übertragen, hier angebracht zu haben?

Der Ton ist, der Räumlichkeit angemessen, tintig (Cean fand da den Einfluss Spagnoletto's); das Inkarnat bronzen: man bemerkt in dem leicht bewegten Engelkostüm bereits gelbe und blassrosa Tinten und blitzartig beleuchtete Grate. Die lockere Komposition hat man gerügt; aber man versuche es, diese heilige Schnurre anders vorzutragen, dass sie, sich selbst erzählend, keiner Glosse bedarf. Wenn er das schmale Format gewählt hätte, so würde die vermisste Einheit von selbst gefolgt sein: das linke Ende mit der Ekstase hätte den Vordergrund gefüllt und der Engelspuk hätte sich im Hintergrunde bewegt, aber seine ergötzliche Aufdringlichkeit eingebüßt.

Gegenüber der „Engelküche“ mit ihrem Kellerlicht hing eine gleichgroße Scene in überirdischem Licht. Es ist seine erste Vision — eine der größten und kühnsten, obwohl noch ohne die Mittel der Versinnlichung, welche dieser himmlische Feuerwerker später sich ersonnen hat. (Dudley Galerie.)

Als die heil. Klara, der einst S. Franciscus selbst ihre langen Haare abgeschnitten hatte, nach 42jährigem Klosterleben vor ihrem Ende stand, hörte (so erzählt die Flos Sanctorum) eine Schwester sie mit sich selbst reden, ihrer Seele zu der bevorstehenden Fahrt mit solchem Geleite Glück wünschen. Befragt, erklärte sie, „sie sehe die Königin der Engel“. Auf ihre Fürbitte wurde dann auch jener das innere Auge erschlossen, und sie erblickte, was der Maler uns hier offenbart hat.

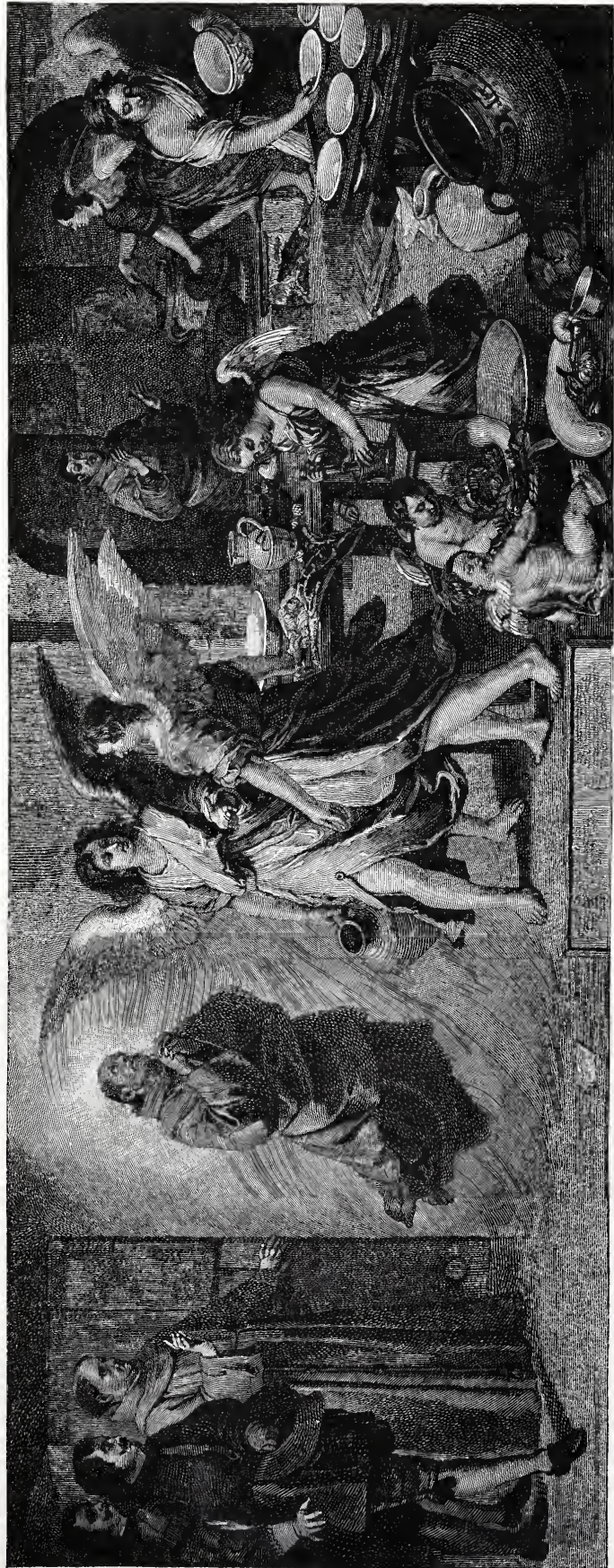


Fig. 2. Die Engelküche. Von MURILLO.

Denn was das leibliche und was das innere Auge sah, steht in dem stattlichen Bilde (5' 3" \times 14' 4") nebeneinander: links, ein Fünftel etwa der Länge einnehmend, das dunkle Lager mit knieenden Greisen, schluchzenden Frauen, Kerzen und Geräte für das Viatikum am Boden. S. Klara, in die Kissen gesunken, das Haupt geneigt, die Arme gekreuzt, ein Marmorbild, schon mit der Mattigkeit des Todes. Aber vor dem Augenblick, wo ihr Bewußtsein im Todesdunkel erlischt, strahlt es noch einmal auf in lichtem Traumbild. Ins Sterbezimmer bewegt sich ein Zug von Jungfrauen, in weißen Gewändern, Palmen in den Händen, Gestalten voll Grazie und Heiterkeit, unter dem Schein einer hellen Wolke. Eine Königin, kenntlich durch Adel der Züge und einen Glanz, der die Mitternacht der Zelle zum lichten Tag machte, tritt zu ihr, mit himmlischen Empfangsgaben, in jener leisen bangen Bewegung, wie man Sterbenden naht. Neben ihr zur Rechten der Heiland selbst, ein Bild des sanftesten, liebevollsten der Menschen, mit Wohlgefallen auf dem Antlitz der treuen Dienerin verweilend, die er im Begriff ist, mit sich zu nehmen.

Die übrigen Bilder findet man im Katalog von Curtis verzeichnet und beschrieben. Der *heil. Franz* der Engelmusik lauschend (in der Akademie zu Madrid), ein trübe gemaltes Bild, wird viele enttäuschen, ja abstoßen. In der Wahl seiner Vorbilder für ideale Charaktere war der Maler noch Anfänger. Die enge Stirne, die vordringenden (kurzsichtigen?) Augen, die niedrig eingebogene Nase, der starke Mund — da ist nichts von einem Menschen, der ins Unendliche blickt. Aber die Gebärde ist unübertrefflich, wenn auch nüchtern wahr, weniger Entzückung als Horchen, der aufgerichtete Oberkörper, die ausgestreckte Hand, mit dem die Tonreihe begleitenden Zeigefinger, der ins Leere starrende Blick: lauter Neben- und Hilfsbewegungen des Lauschens. Ein Fieberkranker, den Musik aus dumpfer Betäubung erweckt. Der schwebende Engel, ihm unsichtbar, ist bloß die Bezeichnung der Musik für uns Außenstehende: er geigt mit dem Gleichmut eines Virtuosen, der die ganze Ewigkeit alle Tage geigt. Die Grimassen des Mönchs scheinen ihn zu unterhalten.

* * *

Der Erfolg dieses Cyklus war ebenso augenblicklich wie durchschlagend gewesen, er verschaffte ihm allgemeine Beliebtheit und den Weg zu viel umworbenen, ehrenden Aufträgen. Bald gründete er einen Hausstand, im Jahre 1648 verband er sich mit Doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor. — Man

erschöpfte sich in Vermutungen, wie er zu dieser Wandlung gekommen. „Niemand wusste, wo er diesen neuen, meisterlichen und unbekanntem Stil her hatte, da es in Sevilla keine Muster und Meister gab, die ihn ihm gelehrt haben konnten“. Während spätere spanische Schriftsteller in den Gemälden Nachahmungen der vorhergenannten Meister im Madrider Schloss finden wollten (nach ihnen hat neuerdings jemand den Stil als „glücklichen Eklekticismus“ bezeichnet), meinten damals die Sevillaner, er habe sich in den zwei Jahren eingeschlossen und nach der Natur studirt. Palomino verglich ihn in dieser Methode des Autodidaktentums mit Caravaggio, Ponz fand „die Natürlichkeit in jedem Stück unbegreiflich.“ In der That hatte er im Verkehr mit jenen Meistern, wo andere sich verloren hätten, sich selbst gefunden. Er hatte nur gelernt, Bilder da zu sehen, wo er bisher keine geahnt hatte. Seine Figuren sind noch heute unverfälscht sevillanisch, wie die keines früheren. Die Szenen haben eine so unverkennbare Ortsfarbe, dass wir ohne die Kunde von jener Reise Murillo's Kunst für ganz autochthon erklären würden. Die Erinnerung an Venedig und Flandern scheint er beim Überschreiten des Passes Despeñaperros zurückgelassen zu haben. „Das ist unsere Malerei, das ist andalusische Art“, mag mau damals oft im *claustrucho* von St. Francisco gehört haben. Und wir, die auch den späteren Murillo kennen, sehen, wie ganz diese Art in seinem Sonderwesen wurzelt. Was hier plötzlich zum Vorschein kam, lag als dunkler Antrieb schon in jener Stimmung, die ihn aus Sevilla forttrieb: dem Überdruß am Manierismus. Daher nun statt der Ateliergesichter Bildnisse aus Volk und Kloster, statt der Schulgebärden die dem Leben abgesehene Mimik, statt der hellen, bunten Haltung kräftiges Chiaroscuro, statt der Komposition nach Schablonen die aus der Erzählung von selbst fließende Anordnung.

Musste er denn nach Madrid pilgern? Zurbarau hatte ungefähr dasselbe zu Hause gelernt; bei ihm hätte er eben diese Mönche, Bettler, Mädchen, Kavalieri finden können; seine großen Cyklen in der Merced, im S. Thomaskolleg, in S. Buenaventura waren eine täglich offene Akademie. Wäre man in Unwissenheit über sein Leben bis dahin, man würde vielleicht darauf verfallen, ihn an Zurbaran anzuknüpfen. Aber vielleicht war es besser, dass er durch eigene, statt durch fremde Erfahrung klug wurde. Freilich hatten sich Velazquez, Zurbaran u. a. bereits vor einem Vierteljahrhundert aus dem Manie-

rismus zum Naturalismus durchgearbeitet; aber eine verspätete Bekehrung pflegt gründlicher zu sein, eine nach länger getragenen Ketten errungene Freiheit wird um so höher im Preis gehalten. Zurbaran, in plastisch mächtiger Verkörperung seiner Modelle, der „Natur in Ruhe“, unerreicht, blieb in Handlung und Ausdruck starr und steif, seine Erzählung der Legende im Bann hieratischer Bangigkeit. Der Zauber des Lebens war ihm verschlossen. Welch ein Schritt von ihm zu der Unbefangenheit, mit der hier Gestalten, über die jedermann zuständig war, die Rollen der Legende wie ihre eigene durchführen! Diese spielend leichte Handhabung der Seelensprache, wenn auch nur in liebenswürdigen, freundlichen, milden Tonarten! Welche Hand, die diese Anekdoten hinzuberte, das Niegesehene und Unmögliche so lebendig und glaublich machte, wie das, was jeden Morgen in der Gasse erschien! Waren die Tage wieder gekommen, wo die Engel Gottes sich bei den Patriarchen zu Tisch luden?

Man sieht, dieser Künstler ist gleich in seiner ersten, freien Arbeit ganz er selbst. Die sonst bei seinesgleichen fast nie fehlenden Jahre der Befangenheit und Härte, wo sie sich selbst so unähnlich sehen, fallen aus. Darin liegt das Merkwürdige dieses Franziskanercyklus, bei aller Flüchtigkeit, welche der Charakter solcher Bilder und die Art der Entstehung mit sich brachte, und bei den technischen Schranken eines ersten Versuches. Auch die bunte Abwechslung in Erfindung und Helldunkel kündigt bereits jene Unerschöpflichkeit der Hilfsquellen an, die dem Genius nie zu fehlen pflegt.

Murillo hat sich in solchen Mönchsgeschichten — dem Lieblingsfeld Zurbarans — selten wieder versucht, wohl aber hat er noch oft Gruppen und große Cyklen gemalt, die wie unsere Kreuzgangsbilder anderswo ohne Zweifel in Fresko ausgeführt worden wären. Diese Technik war in Spanien verloren gegangen. Selbst Kuppel- und Gewölbemalereien mussten durch Tapezierungen mit Leinwandbildern in Öl ersetzt werden. In solchen das Fresko stellvertretenden Serien für hohe Kirchenwände, Stirnbogen hat Murillo seine größten Erfolge erzielt. Vielleicht wäre er in Welschland ein Freskomaler geworden. Das blieb nicht ohne Wirkung auf seinen Stil. Er musste die Vorteile des Fresko, für welches das vorige Jahrhundert in Sevilla gute Vorbilder hinterlassen hatte, der Leinwand zu erhalten suchen. Solche Aufgaben lenkten sein Auge auf die große Gesamtwirkung, beförderten den breiten, resoluten Vortrag, gewöhnten an die Rücksicht auf Ort und Licht: sie schränkten die Willkür des

Staffeleibildes ein, ohne die Vorteile der Oltechnik aufzuheben.

Das erste Jahrzehnt nach der Rückkehr.

Die Erzählung steht nun vor einem fünfunddreißigjährigen Schaffen, aus dem noch ein Schatz von fast einem Halbtausend Gemälden verzeichnet ist, über deren Zeitfolge, mit wenigen Ausnahmen, die Akten schweigen. Freilich steht der Anfangspunkt fest und der Schluss: die großen Folgen der Caridad, der Kapuziner, und einige wenige Zwischenstationen, aber das ist auch alles. Ob es möglich sei, die zeitliche Kette der übrigen Stücke aus inneren Gründen beweiskräftig herzustellen? Die Erfahrung zeigt ja, wie man, bei gutem Willen, sich in eine so bestimmte Überzeugung hineinforschen kann (jeder in seine besondere), als hätte man dem Meister bei der Arbeit über die Schulter gesehen, ja in den verborgenen Falten seines Herzens gelesen.

Die alte Unterscheidung dreier Stilperioden — des kalten, warmen, duftigen (*frio, calido, vaporoso*) — ist allgemein aufgegeben worden. Gewiss kann man eine große Anzahl Bilder bezeichnen, auf welche diese von spanischen Malern früherer Zeit (die keine leeren Wortmacher waren) aufgestellten Ausdrücke wie gemünzt scheinen; aber es wäre ein trostloses Beginnen, alle unter diese Begriffe, oder auch, wenn sie versagen, gewerbsmäßig unter so nichtssagende, wie „zweiter Stil“, „bester Stil“ unterbringen zu wollen.

Man hat jene drei Stile neuerdings sogar für gleichzeitige, durch die Stoffe bedingte Vortragsweisen erklärt: den kalten Stil nahm er für die Mönchsgeschichten, den warmen für die Madonna, den duftigen für die Visionen und Konzeptionen (Tubino). Diese Auskunft wird indes durch schlagende Gegenbeispiele hinfällig. Sicher aber ist, dass viele Wechsel, die man sonst geneigt sein würde, aus Stilwandlungen zu erklären, in gleichzeitigen Werken vorkommen, also andre Ursachen haben: z. B. die poetische, aufregende, oder nüchterne, vertrauliche Art der Handlung; den Geschmack, die Geistesart, die Gunst der Besteller, den Aufstellungs-ort oder -platz.

Nur soviel stellen jene wenigen sicheren Jahrezahlen außer Zweifel, dass Murillo den Weg zur völligen Beherrschung seines malerischen Rüstzeugs und dessen flottestem Gebrauch in sehr wenigen Jahren durchgemessen hat. Denn ins Jahr 1655 fällt bereits die „Geburt Mariä“, ein Gemälde, dessen üppige Orchestrierung er nie übertroffen hat, und ins folgende

sein Meisterwerk, der heil. Antonius der Taufkapelle. Für alle die Stilmüancen, welche in den darauffolgenden 27 Jahren vorkommen, wird man andere Ursachen suchen, als eine vermeintliche Entwicklung; sie können keinen festen Anhalt zu chronologischer Anordnung geben. Wo uns die Urkunden im Stich lassen, wird daher die stoffliche Gruppierung die zeitliche ablösen müssen.

schreienden Zimobers. Die Schatten sind undurchsichtig, schwärzlich: das Licht in Glorien und Visionen ein trüber dunkelgelber Schein; die Wolken sehen bald finstern Vorhängen, bald dem Qualm einer Feuersbrunst ähnlich.

In einer andern Gruppe, die etwas später fallen dürfte, ist die Haltung ebenfalls dunkel, die Schatten sind aber wärmer, die Farben gesättigt, der Ton des



Fig. 3. Heilige Familie. Von MURILLO.

Ins erste Jahrzehnt nach der Rückkehr dürfte eine Anzahl der verschiedenartigsten Werke gehören, in welchen Kraft und Schönheit des Lichts, Wärme der Empfindung und der Farbe, Reichtum ihrer Harmonie und Adel der Züge oft zu vermissen sind. Die Typen haben keinen sehr hohen geistigen oder ästhetischen Rang, der Ausdruck ist meist nüchtern, ja hausbacken, der Farbenschönheit scheint er eher aus dem Wege zu gehen. Er bevorzugt die kalte, dunkle Seite des Spektrums: blau, violett, blaugrün, trüber Purpur und stumpfrosa mit weißlichen Lichtern, dazwischen ein bräunliches Gelb, zuweilen der Contrast

Fleisches fällt ins Gelbliche und Bräunliche, seine Rundung wird erzielt durch ein *sfumato*; Stimmung und Ausdruck sind heiter, anziehend, zuweilen ernstinnig. Bei diesen Bildern kann man vom *estilo calido* sprechen.

Für jene dunkel-kalte Skala ist ein gutes Beispiel die Verkündigung im Prado (856). Man könnte sich eine fleißige Nähterin so vorstellen, die durch den Besuch einer großen Dame überrascht wird.

Die Hirten (Prado 859) bestätigen, dass er Ribera sich fleißig angesehen hat. Die Gruppierung, einzelne Figuren, z. B. der heil. Joseph, der alte Hirte

im Schafpelz mit den runzligen Händen und schwierigen Füßen, sind in dessen Geschmack; die Maria jedoch, auf deren Antlitz das Licht sich sammelt, ist weit entfernt von dem Adel und ahnungsvollen Blick des Valencianers. Diese junge Bauersfrau aus der Ebene von Carmona blickt müde-ernst auf das Kind. So ist das Ganze in einen lichterem und leichteren, gewatterhaft-behaglichen Ton übertragen; bei aller Volksmäßigkeit doch etwas aus zweiter Hand. Es ist ein frugales, sonnverbranntes Völkchen, das dem Boden nicht mehr als das Unentbehrlichste abgewinnt, in nachbarlicher Freude über die Erscheinung eines neuen Püppchens, das gutmütige Grinsen des Greises, die Neugier des Mütterleins, die zeitlebens das erste Lasttier des Hauses gewesen ist. Die Bilder in der Ermitage (363), in der Vatikanischen Galerie sind noch einen Ton niedriger gehalten. — Nicht weit davon hängt die heil. Familie mit dem Vöglein (*del pajarito*, 854) in der Zimmermannswerkstatt (Fig. 3); ein viel vorzüglicheres Bild von plastischer Kraft, meisterhafter Ökonomie des Lichtes und bürgerlich ernster, schlichter Farbe. Der noch jugendliche schwarzbärtige Meister führt den Hobel, die Frau haspelt, und nur für eine Sekunde fällt ein Blick auf die Kinder. Johannes unterhält den Jesusknaben, der ins hellste Licht gesetzt ist, indem er die Hauskatze durch einen vorgehaltenen Hänfling in Aufregung versetzt. Von einer heil. Familie ist in diesem liebenswürdigen Bilde keine Spur.

Als Zimmerschmuck für den Palast des Marques von Villa Manrique waren vier Geschichten des *Patriarchen Jakob* bestimmt. Anfangs sollte der Landschaftler Yriarte den Hintergrund malen, den dann Murillo selbst übernahm. Diese Bilder sind merkwürdig als einziges Beispiel dekorativer Malerei. Noch mehr als sonst hat er hier den Figuren die Landschaft untergeordnet, welche er zwar stets groß dachte, aber nur in Massen, fahl, oft dunkel und leer hinstrich. Dieses strenge Gefühl für Einheit teilt er mit den meisten seiner spanischen Kunstgenossen. In dem Hauptbild (Grosvenor House), Laban, der die gestohlenen Hausgötter in Jakobs Zelte sucht, befinden wir uns in einem wilden *despoblado*, ausgedehnt und doch unheimlich, ein Thalkessel ohne Fernblick, schattenlos bleich und doch ohne Luft und Licht, unter einem von weißer Wolkendecke verschlossenen Himmel; aber auf der kahlen Bühne bewegen sich die Figuren farbenleuchtend und lebhaft. Laban, der einzige anständige Mensch, scheint sein Bedauern auszudrücken über die ihm peinliche Visitation, Jakob, dessen finsteres Stirnrunzeln den Unwillen der

verkannten Unschuld vorstellen soll, verschleiert seine Aufregung durch Beteuerungen, mit Hinweis auf die am Boden ausgebreiteten Inventarstücke. Die Schuldige, die schöne Rahel, Hauptfigur und bessere Schauspielerin, sieht dem Vater offen freundlich ins Auge. Lea und die Aja drängen sich hinzu mit der holden Kinderschar, die den großväterlichen Scharfblick durch Sentimentalität umnebeln soll.

Zwei andere Stücke der Serie kamen 1811 in die Ermitage. Im *erschlichenen Isaak* nimmt fast die Hälfte die Patriarchenresidenz ein, deren Inneres sich in einem großen Bogen öffnet. Dieser öde Steinbau ist kahl und unwohnlich wie ein südspanisches Bauernhaus. Der alte Herr hat sich im Bett aufgerichtet, in würdiger, sanftgebeugter Haltung. Rebekka beobachtet sorgenvoll ihren Jakob, ob er die aufgegebenen Rolle glücklich zu Ende führen wird. Draußen die Magd auf dem Weg zum Brunnen sieht den Erstgeborenen nahen. — Ein ähnliches kleineres Bild ist in Apsley House.

In der *Jakobsleiter* ist noch nichts von dem Reiz des Visionären, der ihm später so gut gelang. Der Maler zeigt uns eine buchstäbliche Holzleiter, die aus einem (feurigen) Loch im Himmelsboden herabgelassen ist. Aber die fünf jugendlichen Gestalten, die in anmutig-geschäftigem Drängen auf- und abschweben, haben dieses Instrument offenbar gar nicht nötig. — Die Geschichte mit den bunten Stäben war in der längst zerstreuten Northwick Galerie.

Die Landschaft hat auch in den Petersburger Gemälden ein bleiches, wildes, leeres Aussehen, wie eine arktische Schneelandschaft unter schwerem Wolkenhimmel.

Vollends in die Gauner- und Bedientensphäre der Guzman und Gil Blas findet man sich versetzt beim *Verkauf Josephs* (Hertford House), einem der wenigen kalligraphisch bezeichneten Bilder: *B. Murillo f.* Der väterliche Liebling ist ein böser Bube, der sich gegen die verdiente Züchtigung ungebärdig plärrend sträubt; man tritt noch eine Stufe unter ähnliche Szenen eines Valentin und Cavalier Calabrese. Die Gegenwart — der Schelmenroman — hat auch hier ihr Licht auf die Vergangenheit geworfen: der Erzvater wird zum Patriarchen der *picaros*.

Dass es aber der Gegenstand ist, der ihm diese Auffassungsweise eingegeben hat, zeigt das kleine Idyll, *Elieser und Rebekka* im Prado (855). Keine hübschere Dorfgeschichte ist in jenen Landen in Farben erzählt worden. Schöne, frische, aufgeweckte und sittsame Landmädchen, in lachenden Farben

vor einer diesmal auch ganz einladenden, silbrig kühlen Ferne.*) Wie gar nichts ist doch hier von dem wilden Zigeunerbraun und Zigeunertemperament, das die Modernen in den Volkskindern Andalusiens zu entdecken pflegen!

Gegen den Schluss dieser ersten Zeit mag auch ein Hauptwerk von höheren Ansprüchen und sehr gediegener Ausführung fallen: der heil. *Bernhard* von Clairvaux, wie ihn die Mutter Gottes in seiner Zelle besucht. (Prado 568). Der Kopf ist nicht unpassend gewählt für den Abt, gewagt aber der Ausdruck mystischer Feinschmeckerei des *melliflui doctoris*.

In dem nicht mehr jugendlichen Antlitz der Himmlischen ist ein Zug matten, phlegmatischen Stolzes, gemildert durch die Huld, welche die Handlung forderte. Diese Erscheinung ist so körperlich wirklich in den Vordergrund gedrängt, dass sie den Rahmen zu sprengen scheint. Das Weiße der Cistercienserkutte, der lange Frauenrock in

ernstem Braunrot mit der in den breiten Lichtflächen fast verschwindenden Lokalfarbe verleihen dem Bilde ein besonders kaltes Wesen. Die dichte Wolke mit dem Kinderschwarm ließ noch Raum für den Bücherspind mit den Folianten, den Arbeitstisch nebst Schreibzeug, Bibel und Lilienvase und für die Amtsinsignien am Boden, alles unübertrefflich, ein theologisches Stilleben.

*) Das Gemälde „Ruth und Naemi“ in Longford Castle ist wohl ein Matteo Rosselli; diese zweite florentinische Schule steht Murillo unter den italienischen am nächsten.

Sittenbilder.

In der Masse seiner Werke, in den großen Galerien von Sevilla, Madrid und Paris, lernt man den Meister fast nur als Kirchenmaler kennen. Demgemäß hat man ihn nach bekanntem „synthetischem“ Rezept abgeleitet als Dolmetsch der aufgeregten Devotion der Gegenreformation; wozu kein besonderes Studium seiner Werke gehört. Hat er denn jenen „Weg der Natur“ sofort wieder verlassen, auf

dem er sich den ersten Erfolg erlangt?

Das behaupten, hieße sich durch Namen und Stoff über die augenfälligsten künstlerischen Eigenschaften blenden lassen. Die eben

besprochenen Stücke zeigen grade, wie ihn mitten in den Reichen der Phantasie Eindrücke seiner irdischen Umgebung umschwebten. Jene

Nüchternheit, „Frostigkeit“ (*frialdad*), von der die Spanier bei diesen frühern Bildern sprechen, sie war der Fehler einer Tugend, einer freilich nicht eben poetischen Ehr-

lichkeit des Künstlergedächtnisses, welches das Anvertraute wörtlich bewahrte, nicht verflachte und verfälschte, aber auch vor der Hand noch nicht veredelte und durchgeistigte. Obwohl er von nun an ohne Pause für Klöster und Kapellen in Anspruch genommen wurde, so wäre es doch zu verwundern, wenn er in einer Stadt mit soviel Privatvermögen und Luxus nicht auch zu Bildern Veranlassung gefunden hätte, in welchen er seine Modelle in ihren eignen Rollen gab. Sein unbefangener Blick in die Natur, sein Sinn für das Heitere, Gemütliche berief ihn zum Sittenbild.



Fig. 4. Kind mit Orangen. Von MURILLO.

Dergleichen Stücke gehörten von jeher zu seinen beliebtesten; da sie nicht an Stiftungen gebunden waren, so hat sie das Ausland bald entführt, schon am Ende des Jahrhunderts waren wenige mehr in Spanien zu sehen. Wie groß die Nachfrage war, beweisen die Nachahmungen und Fälschungen, deren viele im vorigen Jahrhundert, besonders in England unter seinem Namen gestochen worden sind.

Sie bewegen sich meist in einem engen Gebiet, das sonst in den Niederlanden weniger, öfters aber bei den Italienern und Franzosen vorkommt: Crispi, Piazzetta, Magiotta, die Le Nain. Es sind Gruppen oder Einzelfiguren in Situationen, Knaben und Mädchen, oft in dem Alter, wo die Formen gestreckt und mager werden, die mit dem Vertrieb von Land- und Gartenprodukten betraut sind. Sie befinden sich auf dem Weg zum Markt oder von da nach Hause; Offerten trifft man nur bei

Einzelfiguren; auch hier geht er dem Dramatischen aus dem Wege. Sie zählen den Ge-

winn, verspielen ihn auch, sind ihre eignen Kunden und Gäste; gelegentlich sind sie mit minutiösen Einzelheiten ihrer Toilette beschäftigt. Die Wahl dieser Markt motive sagt uns schon, dass die Stimmung solcher Bilder keineswegs sentimental ist, wie bei Chardin oder Gainsborough. Da er Hunderten von Kindern Engelrollen beizubringen hatte, so war es ihm eine Erholung, ein Kontrastbedürfnis, sie gelegentlich in ihrem häuslichen Werktagsröckchen zu zeigen. Die Natürlichkeit dieser Gruppen ist so vollkommen, dass vielen die hier geübte Kunst ganz entgeht, nicht jedes Auge erkennt hier die Hand des Historienmalers.

Kein richtigeres Bauernmädchel ist je gemalt worden als das schwarzzüngige Kind mit dem Korb Orangen und Orangenblüten (Galerie Choiseul, Ermitage). (Fig. 4.) Halb einladend zutraulich, halb verlegen lacht sie uns an, die Hand mit dem Halstuch an die Wangen drückend. Der Knabe im Gegenstück hält ein Strohkörbchen mit Schalen, dem Hündchen, das begehrlieh zu ihm aufsieht, scheint er zuzulachen: „Ja mein Liebster, ich bin heute so abgebrannt und

hohlmagig wie du.“ (Fig. 5.)

Die beiden Gruppen in Dulwich College sehen in ihrer russigen Gestalt ohne Farbe und Haltung echten Murillos freilich sehr unähnlich, aber sie sind nicht fertig geworden, und was Erfindung und Zeichnung anlangt, mag man doch an keine andere Hand denken. Der glückliche Besitzer einer Pastete, im Gras ausgestreckt, wird von einem vorüberwandernden, anständig gekleideten Negerjungen angebetelt, erteilt aber ein scharfes Nein, erläutert durch

eine drohende Gebärde und die über die Leckerei wie ein Schirm ausgespannte Hand. Ein profanes Gegenstück also zu der verschwenderischen Gebe-laune des kleinen Thomas von Villanueva (s. u.) Auch das zweite Stück lehrt uns die Jugend nicht von der moralisch rührenden Seite kennen. Hier sucht der Rastende den Wanderer mit leichtfertigen Lächeln zum Würfeln zu verleiten, und da letzterer, wie der Krug zeigt, einen Auftrag hat, auch vom Wege der Pflicht abzulenken. Zur Zeit noch mit Kauen beschäftigt, überdenkt der am Scheideweg der Tugend stehende den Fall mit der diese Funktion begleitenden Seelenruhe.



Fig 5. Knabe mit Hund. Von MURILLO.

Von den fünf Gruppen der Münchener Sammlung sind die beiden bestgemalten auch die am glücklichsten erfundenen: die Würfler (1306), die Trauben- und Melonenesser (1304). Letztere in geschlossenem Raume vor einer dunklen Mauer, mit klaren und scharfen Lichtern und Schatten, äußerst pastos und plastisch modellirt (Fig. 6); die andere, unter sonnigem Himmel, an die Ecke einer Ruine verlegt, im duftigen Stil. Der kleine Zuschauer neben den Spielern, kauern und träumerisch in die Ferne starrend, ist das Modell zahlreicher Cherubs.

Farbenprächtige, lichtscheinende Gebilde, mühelos aus der Fülle der

Künstlergnaden ausgegossen, wie eine Arie aus dem Barbier von Sevilla; vor denen das Auge des Feinschmeckers ebenso aufleuchtet, wie das des oberbayerischen

Bauern, der sonst mit düsterer Langweile durch diese Säle schleicht. Ihre Nähe drückt etwas auf die übrigen drei, die uns anderswo ebenfalls köstlich dünken würden: die Schatten scheinen stumpfer, die Farbe fadenscheiniger, der Strich flüchtiger

oder unsicherer. Der Melonen- und Marmeladenesser (1308) ist eine Variante von 1304; die Geldzählerinnen sind in der Farbe reich, in der Zeichnung lose; am nachlässigsten, hart in Lichtern und Schatten, ist die Toilette (1308). In Madrid ist geblieben die *Gallega de la moneda*, ein fast erwachsenes Mädchen von starkem Knochenbau, zwischen den derben Fingern ein Geldstück. Sie scheint dem Käufer mit halb spöttischem, halb vergnügtem Kichern nachzusehen, und zeigt dabei zwei Reihen tadelloser Zähne. Die weiße *toca* hebt das warme Braun der Haut.

Dort im Palast befand sich im vorigen Jahrhundert auch eine Alte, die *Vendimiadora* (von Carmona gestochen). Sie wendet sich mit ihren glotzenden Augen scharf um und scheint schlimme Worte hervorzuzischen, wahrscheinlich gerichtet an die Adresse unsichtbarer kleiner Galgenstricke, die lüstern hinter ihrem Traubenkorb her sie verhöhnen, wozu das Gesicht allerdings reizt.

Endlich „*El piojoso*“, im Louvre, ein Betteljunge: die verwachsenen, groben geflickten Lumpen sind die unverkennbare Uniform dieses Ordens. Er hat im Winkel eines verlassenen Hauses Mahlzeit gehalten: Äpfel und Rümpchen mit Wasser; nun möchte er sich des ungeladenen Gastes entledigen, der die Siesta beunruhigen könnte. Durchs Fensterchen fällt das volle Sonnenlicht in den finstern Käfig, dies glühende Viereck rahmt die Figur ein; Phöbus weist ihm das Versteck des Feindes. — Kein farbloseres Bild hat Murillo gemalt: viel entschiedener hätte er den Ton der gelben Lumpen dem



Fig. 6. Melonenesser. Von MURILLO.

Inkarnat entgegenzusetzen können. Da Kellerlicht damals mit ebensoviel Glaubenseifer gepredigt wurde wie heute Freilicht, so wollte er zeigen, dass auch er einmal mitmachen könne, und zugleich, für was es passe, wie gegossen. Er wollte aber auch den *tenebrosi* eine Lektion geben. Was ihn nämlich interessierte bei dem Bilde, war augenscheinlich das Spiel der Reflexe, wie sie die Schatten aufhellen, und von der Mauer her die Figur so einfarbig machen. Das Imposante an dem Bilde ist die Zweckvollkommenheit, der sachliche Ernst, mit dem die Situation durchdacht,

die Eleganz, mit der das Problem gelöst ist. In der Kunst giebt es nichts Kleines.

dem die Dichter singen, sondern auf gemeiner Landstrasse, der Winkel eines verfallenen Gemäuers mit



Fig. 7. Spanisches Blumenmädchen. Von MURILLO.

Man sieht, in dieser sonnenverbrannten Schar ist wenig von der „Taufrische des Lebensmorgens“, sie wandeln nicht in dem „Garten der Jugend“, von

Dorngestrüpp ist ihr Rastort, nicht ein samtener Rasen an Waldessaum; sie lachen höhnisch und schadenfroh, sind gefühllos gegen Hungernde, ihr

Eigentumsrecht auf die köstlichen Naturgaben ist nicht immer zweifellos, endlich sind die Insekten da als Präservativ gegen Romantik. Die wesentlichen Hebel der Stimmung, Landschaft und Umgebung sind kaum in Anspruch genommen. Auch in diesem weichfühlenden Manne war eine gute Dosis Härte des spanischen Realismus. Wie die Melonenschnitte und die Purpurtrauben Beere für Beere in dem weit-offenen Krater verschwinden! Es ist das Menschentier in seinem anmutigsten Naturzustand (nach Schiller ein Widerspruch im Beisatz); ein Anblick von ähnlichem Behagen wie die Brut im Löwen- und Leopardenzwinger. Denn es sind immer wohlgebaute, gesunde Rangen; von Verkommenheit und Siechtum, die zuweilen in den verwandten *Le Nains* (das Volk des *grand siècle*) der guten Laune schaden, keine Spur. Und wem lacht nicht das Herz vor diesen Produkten Sevillanischer Obstgärten! Hier kann man sehen, wie der Maler der Mönchsträume Naturformen gesehen hat. Die flaumige Haut der Pfirsich, das harte Leder der Citrone, die safttriefende Melone mit der Fliege, das durchsichtig zarte Häutchen, welches den Nektartropfen der Traube umspannt, der Fruchtkern, der am Backen hängen blieb, die Bruchstelle am Irdenkug, das schadhafte Korbgeflecht, das alles ist im Vorbeigehen, mit ein paar fetten *colpi* mitgenommen, aber der Pinsel scheint in den Teig getaucht, aus dem die Natur diese Dinge knetete. Solche Innigkeit im Schauen des Geringsten bei dem gleichwohl aus ganzem Holze schneidenden Künstler giebt der Leinwand den unerschöpflichen und unersetzlichen Reiz fürs Auge. Das sollten die beachten, welche ihn schlechtweg zu den Manieristen rechnen.

Nicht alle Bilder gehören zu dieser Hauptklasse. Da ist die Perle der Dulwich Galerie, das *Blumenmädchen*. (Fig. 7.) Ein fünfzehnjähriges Kind, an der Schwelle der Reife, sitzt, Gesicht, Blick und Arme nach vorn gewandt, auf einem Stein am Fuß eines Strebe-pfeilers. Ihre verlorene Ahnentafel geht vielleicht zurück auf ein Geschlecht vom Stamm Hadhramaut; als Erbe sind ihr nur die geschmeidigen Formen geblieben, denen Grazie natürlich ist. Zierlich, wie zögernd fasst sie mit der Spitze beider Händchen die Enden des über die linke Schulter fallenden gemusterten gelben Shawls, in dem sich entblät-ternde Rosen und Stiefmütterchen angehäuft sind, — diese sollen ihr das Angebot ersparen. Auch die ihr nicht recht geläufige geschäftsmäßige Freundlichkeit der Verkäuferin ist durch kindliche Schüch-ternheit und nationales Misstrauen gedämpft. — Aber die dunklen, von der Sonne Afrika's gemalten

Augen, länglich, etwas blinzelnd, auseinanderstehend, die Wellenlinien der Brauen, Lippen, Nase verraten schlummernde Leidenschaft. Sie hat sich schön gemacht: eine Blumenhändlerin soll nicht bloß die weiße Rose im Haar haben, sondern ihr Ebenbild sein. Man glaubt die paar blitzschnellen Bewegungen der weichen Finger zu sehen, mit welchen sie den weißen rotgestreiften Turban um ihre Haare geschlungen hat, die sich zu beiden Seiten herabringeln, rechts den Winkel von Hals und Schulter begleitend. Was die Damen, der ihre Blumen bestimmt sind, wegwerfen würden, hat sie benutzt mit einem Geschmack, um den jene sie beneiden dürften: *never find fault with your tools*. Das hellgelbe Kleid, keine Farbe kleidet den Oliventeint reizender, ist durch weiße Streifen Leinen von der Haut getrennt. Die reinen, sonnigen, mit Aroma gesättigten Lüfte von jenen Bergen her, umspielen ihre Gestalt, die in ihnen aufgeblüht ist. Die Landschaft ist im einzelnen gestimmt zu der Figur: eine Mühe, die der Maler sich selten gab: das Gelb leuchtet wieder auf in dem welken Gebüsch des Mittelgrunds; das Weiß hat einen Doppelreflex in dem bleichen Berg und der hellen Wolkenmasse unter dem oberen Himmelblau.

Weniger rein ist das Geschäft zweier unter dem Namen „*Las Gallegas*“ bekannten Sevillanerinnen, jetzt in Heytesbury House. (Fig. 8.) Die Art, wie sich die beiden, noch unbußfertigen Landsmänninnen der heil. Justa und Rufina im Fenster zeigen, ist ohne viel Kunst von fast illusorischer Wirkung, stimmt übrigens ganz mit der Behandlung des Bildnisses bei Murillo. Die jüngere Schöne nimmt mit ihrem bloßen Arme die steinerne Brüstung ein, das Gesicht derb auf den rechten Ellbogen gestützt. Die gerade, reine Stirn, die Schultern, Wangen und Arm werden vom Oberlicht der Gasse gestreift. Ihre dürftige Kleidung — nichts von Metall- oder Steinschmuck — zeigt, dass sie wenigstens keine Kapitalistin ist, sie verlässt sich ganz auf den Glanz ihrer braunen Augen, unter halbmondförmigen schwarzen Brauen. Zwei kleine rote Rosetten im Haar und eine winzige Busenschleife derselben Farbe sind der ganze Schmuck. Ein Körper, den die Natur in ihrer besten Laune geformt hat, aber statt in einen Palast in die kahle Höhle der Armut ausgesetzt; ihr Los ist die Kunst, als Volkstänzerin, Modell, so mag sie Murillo kennen gelernt und einem Liebhaber zu Gefallen aufgenommen haben. Die ältere Schwester steht im Halblicht hinter der halbgeöffneten Lade, sie drückt die weiße *toca* an Mund und Nase, mit arglistigem Lachen den Blitzen der munteren, schlaun Augen

der Jüngeren sekundierend. Etwas Katzenartiges ist in diesem Pärchen. Man sagt, die, welche die Junge lockt, fallen der Alten in die Arme. —

Murillo hat mehremale die Stadtpatroninnen gemalt, nach wechselnden Modellen, und einmal hat er zwei Mädchen aus der Triana, ganz unverfälscht und sogar in heutiger Tracht, zu diesen glorreichen Märtyrinnen umgetauft, indem er ihnen bloß Palmen und Thongeschirr zu tragen gab. Es sind die beiden köstlichen Kniestücke in Stafford House. Außer

Dirne am Fenster. Auch die rote Busenschleife fehlt nicht. — Man sollte sehen, dass der Mädchen-schlag der Triana in diesen schlechten Zeiten noch derselbe sei wie einst, als das Heroenalter der Kirche aus diesem Thon Heilige formte.

Die *heil. Magdalena* in der Höhle, im Prado (901) ist nur eine Kopie; das Original (jetzt bei Mr. Beaumont in London) ist einer der besten Murillos in England. Er hat selten Magdalenen gemalt, und es giebt ohne Zweifel reizvollere und leidenschaftlichere;



Fig. 8. Sevillanerinnen. Von MURILLO.

der Frische des unretuschirten Volkstypus, fesselt die sonst selten vorkommende Malweise: sie stehen auf ganz hellem, leerem Grund mit breiten Lichtflächen und durch Widerschein gebrochenen warmen Schatten. Besonders betont sind die sehr feinen Hälse, ihr Ansatz und die rundlich abfallenden, bloßen Schultern. Die im gelben Kleid, nennen wir sie die *heil. Justa*, mit dem fast derben, viereckigen Knochenbau des Kopfs, blickt andächtig aufwärts; die *heil. Rufina*, in Grün, gradaus, etwas schläfrig, aber sie hat die Linie der Schönheit, und zwar gleicht sie etwas jener

aber dieser darf man nachrühmen, dass sie nur eine Magdalena sein kann: sie ist keiner andern seiner Frauen ähnlich. Der von den Ärmeln freigelassene Unterarm, die Schultern werden von Malern mit Neid betrachtet. Man begreift, wie ein Wesen mit diesen weichen Zügen, einem solchen Mund fallen konnte, aber man glaubt auch an die Echtheit ihrer Reue. Die großen Augen sind rückwärts nach der Lichtöffnung gewandt, wo eben aus den Wolken ein Engelterzett hörbar wird, ein Signal in Tönen, dass ihre Buße angenommen ist.



ZWEI NEUERWORBENE GEMÄLDE IN DER BRERAGALERIE ZU MAILAND.

VON GUSTAV FRIZZONI.

MIT ABBILDUNG.



In letzter Zeit ist es einigen Museen in Norditalien gelungen, wenn auch nicht in so gewaltigem Maßstabe, wie es bei den bedeutenderen Sammlungen anderer Großmächte der Fall war, einige erfreuliche Bereicherungen ihres Besitzes zu erzielen.

Die vornehmste von allen ist jedenfalls diejenige, welche der Breragalerie in Mailand zu teil geworden ist durch den im dortigen Privatbesitz bewerkstelligten Ankauf von zwei Gemälden, einem *Gaudenzio Ferrari* und einem *Paris Bordone*.

Dass beide Maler in der Mailänder Sammlung schon längst durch mehrere Werke vertreten waren, ist bekannt; nichts desto weniger nehmen sich die in den lichten Räumen seit dem vorigen Sommer aufgestellten Bilder vortrefflich aus und heben die Eigenschaften ihrer Autoren auf besondere Weise hervor.

In der Madonna mit dem Kinde, welche nebenstehend abgebildet ist, steht Gaudenzio auf der Höhe seiner künstlerischen Fähigkeit, insofern er hier das volle Gleichgewicht zwischen einer ruhigeren Auffassung und der Entwicklung seiner Kraft und der schönsten Harmonie in koloristischer Beziehung erreicht hat. Das Gemälde stammt denn auch ganz bestimmt aus seinen besten Jahren, zwischen 35 und 40 seines Lebensalters, dürfte also zwischen 1515 und 1520 ausgeführt worden sein, angenommen, dass er kurz nach 1480 geboren ist, wie die neuere Forschung festgestellt hat. Durch Vergleiche mit anderen bekannten Werken aus jener Zeit wird diese Thatsache gesichert. Man weiß nämlich, dass der Maler, nachdem er in Novara mit der Herstellung seines

Altarblattes in der Kirche S. Gaudenzio im Jahre 1515 fertig geworden, mehrfach in Ortschaften der Provinz (in Val Sesia, Varallo und Umgegend) sich aufzuhalten pflegte.¹⁾ Augenscheinlich fällt in diese Zeit und zwar nicht lange nach dem angeführten Datum die Ausführung des vorzüglichen Triptychons, welches noch heutzutage hinter dem Hauptaltar der Kirche des Schutzheiligen der Provinz Novara, des Bischofs Gaudentius, in der kleinen malerisch gelegenen Stadt Varallo zu sehen ist. Der mittlere Teil dieses Gemäldes stellt die thronende Gottesmutter dar, welche ihr Kind hält und vorstreckt, während sich dieses nach einer bei Seite stehenden holden Jungfrau neigt und ihr einen Ring an den Finger steckt. Wie man weiß, ist damit nach der Sitte der italienischen Künstler die mystische Heirat der heil. Katharina von Alexandrien mit dem Christuskinde zur Darstellung gebracht. Nun kann man ganz genau bestätigen, dass die Madonna von Varallo in ihrer Haltung, in Ausdruck, Gesichtsform und allgemeiner Anordnung ganz und gar derjenigen entspricht, welche eben aus dem Privatbesitz der Familie Prinetti in die Breragalerie übergegangen ist. Eine allgemeinere Ähnlichkeit ist übrigens auch in einer dritten Maria wahrzunehmen, welche sich unweit Varallo in der Dorfkirche zu Quarona befindet. Ist nun in den drei Gemälden ohne Zweifel auf die Nachbildung eines und desselben Typus zu schließen, so liegt der Gedanke sehr nahe, dass die anmutige, mit reicher warmblonder Haarmasse ausgestattete Person auf die Erscheinung einer lieblichen Be-

¹⁾ *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari* per Giuseppe Colombo. Torino, Frat. Bocca 1881, S. 86.

wohnerin jenes Thales, wo es noch heute an solchen schönen Gestalten keinen Mangel hat, zurückzuführen ist. Die Zierlichkeit, der bis ins einzelne gehende Schmuck, den der Künstler in dem in glühendem Kolorit gehaltenen Mailänder Gemälde ganz be-

uns aus dem erotischen Gemälde von Paris Bordone entgegen strahlt. Da sich der Reiz desselben ganz speziell in der wunderbaren Farbe und deren Abstufung offenbart, kann man sich nach einer blassen Abbildung keinen Begriff des Werkes machen.



Madonna mit dem Kinde. Von G. FERRARI.
(Nach einer Photographie von C. Marozzi in Mailand.)

sonders con amore gemalt zu haben scheint, bekräftigt eine derartige Hypothese. Steht man vor dem Bilde, so ist man wahrhaftig berechtigt anzunehmen, dass die innersten Gefühle den Maler bei der Lösung der Aufgabe inspirirten. Dem Ideale einer Madonna entspricht diese Gestalt allerdings am wenigsten.

Eine andere weltliche Pracht ist diejenige, die

Eine junge weibliche Person von blühendem Aussehen, regelmäßigen Zügen und vollen Formen steht in der Mitte vor einer Brüstung, indem sie ihr Haupt in Dreiviertelansicht auf die rechte Schläfe eines angehenden Dreißigers senkt. Während sie sich an die Brust des Mannes lehnt, streckt er gegen ihre linke Hand die seine vor, eine massive goldene Ring-

kette darzubieten und sie so für sich zu gewinnen, ungeachtet der Gegenwart eines zweiten Mannes, dessen Kopf, von einem etwas unbestimmten Ausdruck, fast im Profil hinter der rechten Schulter der Frau im Hintergrunde zum Vorschein kommt. Erkläre man sich den Ursprung des Sujets wie man will, man sieht, dass es auf der Veranschaulichung eines echt menschlichen Vorkommnisses beruht, und zwar mit einer Auffassung, die als echt venetianisch zu bezeichnen ist. Als Sittenbild betrachtet, liegt eine innige Empfindung darin, speziell in der kaum gedämpften Sinnlichkeit, welche sich in dem Antlitze des Mannes kund giebt, im Gegensatz zu der gelassenen Harmlosigkeit, mit der die Frau dasteht. Als Werk der Malerei stellt sich das Bild uns wie ein Nachklang einer Giorgionesken Darstellung dar, sowohl in der Komposition als auch durch die herrlichen Farbenakkorde. Der Eindruck, den man bei der Betrachtung des natürlichen Kontrastes zwischen den zwei Hauptfiguren empfängt, kann man gar nicht beschreiben. Gegen die üppige Dirne im lichtgrünen Gewande, im Glanze ihres zarten Inkarnats und des rotblonden Haares sticht die bereits etwas abgemattete bräunliche Gestalt des Liebhabers auf merkwürdige Weise ab. Auch die Modellirung der beiden Köpfe ist von einer Feinheit und einer Durchföhrung, wie sie Paris nur zur Zeit seiner höchsten Leistungen erreicht hat.

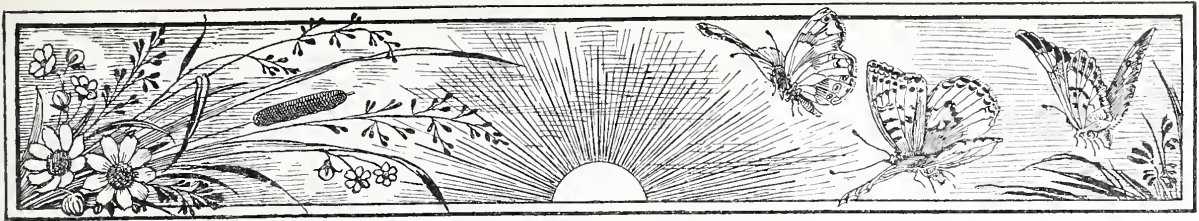
Diese zwei vorzüglichen Bilder also, welche jeder vornehmsten Sammlung zur Zierde gereichen würden, sind nunmehr dem Genusse des Kunstpublikums zugänglich gemacht, nachdem sie die Ver-

waltung der Galerie von der Familie Prinetti aus Mailand, wo sie seit vielen Jahren aufbewahrt waren, unmittelbar für den Preis von 55000 Lire erstanden.

Dieser Preis wird wohl heutzutage von vielen mehr oder weniger Sachkundigen für die Verhältnisse der italienischen Kunstanstalten als etwas hoch erachtet. Immerhin mag er durch den erheblichen Wert der Kunstwerke gerechtfertigt werden, und die Galeriedirektion demnach mit diesem Ankauf klüger gehandelt haben, als wenn sie sich einige Monate vorher auf einer Auktion von dem trügerischen Anschein eines vermeintlichen Correggio hätte locken lassen, welcher numehr in einer der bekanntesten deutschen Galerien seinen Platz, wenn auch einen recht bescheidenen, eingenommen hat.

Ein drittes Gemälde, welches als Geschenk der Gebrüder Brambilla in den Brerapalast übergegangen, gehört dem Mailänder Ambrogio Borgognone an. Es besteht aus zwei Teilen, nämlich aus einer viereckigen Tafel, welche oberhalb mit einer Lünette ergänzt wird. Unterhalb sind die Heiligen Hieronymus in der Wildnis, Katharina und Ambrosius (ein schöner, strenger Kopf), oben aber in Halbfiguren der tote Heiland zwischen Maria und Johannes. Dieses Werk eines der ausgezeichnetsten Kirchenmalers der Lombardei, wiewohl nicht unter seine vorzüglichsten zu rechnen, nimmt doch einen würdigen Platz ein in der Reihe der gleichzeitigen Vertreter der Schule, welche auf der größeren Wand im Saale der lombardischen Meister aufgestellt sind, und mag um den Wendepunkt des 15. und 16. Jahrhunderts entstanden sein.





DER DOM ZU MAINZ IN FRÜHROMANISCHER ZEIT.

VON FRANZ JAKOB SCHMITZ.

MIT ABBILDUNGEN.



Im Ostchore und Mittelschiffe des heutigen Mainzer Domes dürften sich die Grundlinien des ursprünglichen Baues, wie er von Erzbischof Willigis 978 gegründet und von seinen nächsten Nachfolgern, namentlich Bardo (1031—1051) fortgesetzt wurde, in der Plandisposition noch wohl erhalten haben. Allgemein anerkannt werden die beiden östlichen Rundtürme in Mainz als vom Urbaue herführend; die zwei runden Türme am Westchore des Wormser Domes vom Neubaue 996—1016 mit den gleichen Lisenen und Gesimsen beweisen die Richtigkeit dieser Annahme. An die zwei Rundtürme des Mainzer Domes schließt sich heute noch ein Querhaus im Außenbau an, das im Innern durch die Einbauten von Kuppel, Durchgängen und darüber befindlichen Oratorien den Charakter des Querschiffes total verloren hat. In der Zeichnung Fig. 1 geben wir die Grundlinien des im Außenbau heute noch existirenden östlichen Querschiffes und lassen dabei alle Einbauten fort. Da haben wir denn die *crux commissa*, die T Form, wie sie die alten Basiliken Roms von St. Peter und von St. Paul fuori le mura aufgestellt, wie dieselbe von da auf den Urbau der Benediktiner-Abteikirche zu Saint-Denis (vergleiche den Grundriss bei Viollet-le-Duc, Dict. Bd. 9, S. 228 und hiernach Dehio und von Bezold, Kirchenbaukunst des Abendlandes, Tafel 42, Fig. 1) übergang, welchen der Münster und St. Stephan in Straßburg, die Klosterkirche zu Eschau im Elsass und der Westchor des Domes in Augsburg (vergleiche Dehio und Bezold, Tafel 50, Fig. 5) bis auf den heutigen Tag bewahrt haben. Im Sprengel des Mainzer Erzbischofes haben diese T Form: 1) die

Benediktiner-Klosterkirche in Steinbach (siehe Dr. Adamy, Die Einhardt-Basilika zu Steinbach im Odenwald, Hannover 1885), 2) die St. Michaels-Basilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg und 3) die St. Remigius-Palastkapelle in Nieder-Ingelheim (vergleiche den Grundriss bei Dehio und Bezold, Tafel 42, Fig. 6). Das Querhaus in Mainz erhält auf unserm Grundrisse Fig. 1 eine lichte Breite von 12,0 m und eine Länge im Lichten von 30,50 m, und diese bescheidenen Maße bei einer Kathedrale sprechen an sich schon für eine möglichst frühe Planabfassung. Das Motiv der Kuppel kannte sicherlich der ursprüngliche Mainzer Domplan nicht, mit der Aufstellung desselben hängt auch der Umbau des Ostchores und zwar aus konstruktiven Gründen zusammen.

Franz Mertens sagt im Text seiner Denkmalkarte, Berlin 1864, Seite 18: „Der Einfluss der römischen Baukunst des Lokals ist am Mittelrhein nicht weniger wie anderwärts und am Niederrhein zu bemerken. Die Arkaden des Domes zu Mainz sind in der Gestaltung ihrer Figuren ganz eben solchen einer Wasserleitung bei Mainz nachgeahmt.“ Dies ist vollkommen richtig, und da die römische Wasserleitung, welche in einem oberen steinernen Leitungskanale auf circa 500 Pfeilern das Trinkwasser einer Quelle aus der Gegend bei Finthen am Dorfe Zahlbach vorüber nach dem Mainzer Castrum brachte, heute nur noch in dem aus unregelmäßigem Gussmauerwerke bestehenden Pfeilerkerne erhalten ist, so wird es sich empfehlen, einen ähnlichen römischen Aquädukt diesseits der Alpen zu suchen, der gleich dem bei Mainz Außenflächen von Quadersteinen besessen. Bei Saintes an der Charente findet man eine römische Wasserleitung, die Merian, Topographia

Galliens, zehnter Teil, Frankfurt am Main 1661, abgebildet hat. Auch hier war ein Thaleinschnitt, wie solcher nächst Zahlbach bei Mainz, zu überschreiten, und es ist interessant, wie die Römer ihre Aufgabe derart lösten, dass sie den gleichen Pfeilerquerschnitt von unten bis oben, unbekümmert um die Pfeilerhöhe, beibehielten. Wie dies bei dem Werke in Saintes, so war es wohl ganz ebenso bei dem in Mainz. Aus der Zeichnung Fig. 2 geht hervor, dass das Kämpfergesims nur nach der Tiefe, also unter der halbkreisförmigen Wölbung der Gurtbogen ausgeführt gewesen ist. Ein so mächtiges solides

berg hat wohl ganz ähnliche Proportionen bei ihren Bogenstellungen aus der Zeit von 883—891 gehabt. (Siehe Schleunings baugeschichtliche Studie auf Grund der vom Großherzoglich Badischen Kultusministerium im Sommer 1886 veranstalteten und vom Architekten Schleuning geleiteten Ausgrabungen.)

Betrachtet man das Langhaus des Mainzer Domes, so findet man das erste östliche Joch vom Mittelschiffe in der Gestaltung, welche die Abbildung Fig. 3 giebt. Wiederum genau die römische Wasserleitung, gleiche Proportionen und das Fehlen des Kämpfergesimses in der Vorderfront der Pfeiler und

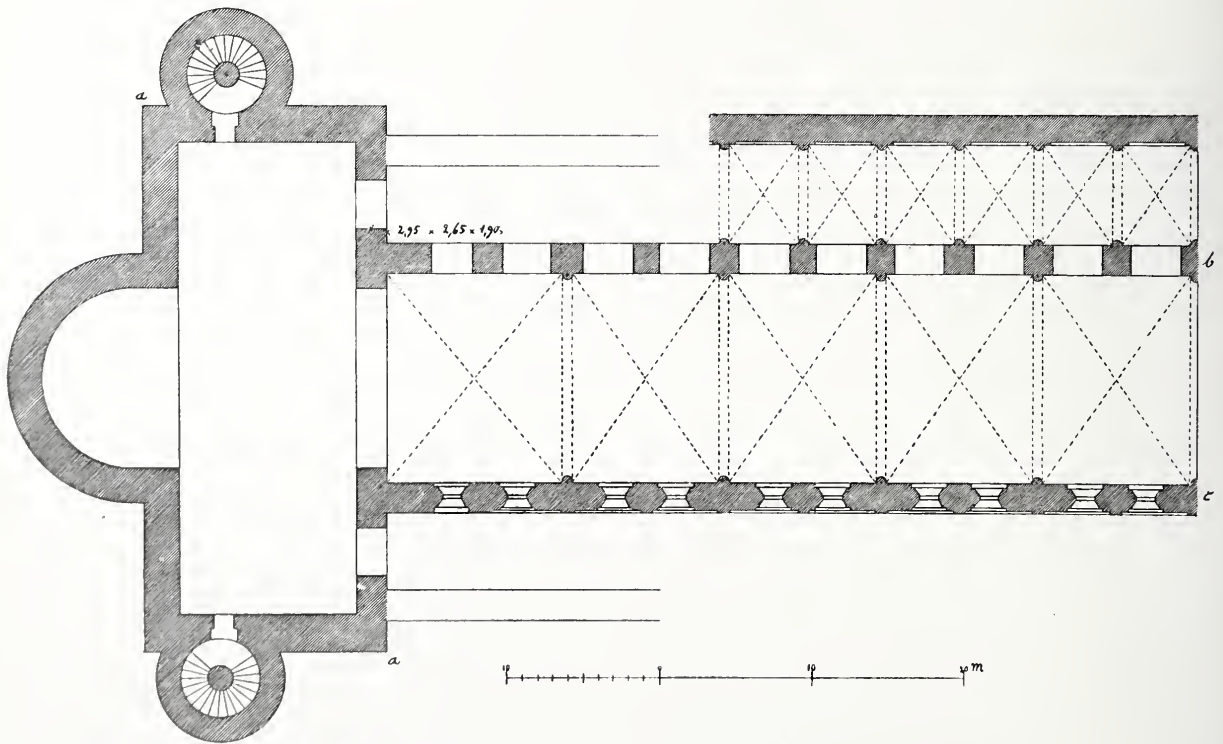


Fig. 1. Grundriss des Domes zu Mainz.

Bauwerk, wie dieser aus etwa 500 riesigen Pfeilern bestehende römische Aquädukt bei Mainz, stand sicher zur Karolingerzeit noch wohl erhalten aufrecht und hat erst in späteren Jahrhunderten für Neubauten als Steinbruch gedient. Ein solches Riesenwerk musste Eindruck machen und hat ihn gemacht. Die Arkaden der Einhardt-Basilika in Steinbach, vollendet 827, zeigen bereits einen Anschluss an das Mainzer Vorbild aus der Römerzeit; Pfeiler von quadratischem Grundrisse, die Lichtweite $2\frac{1}{4}$ der Pfeilerstärke, somit Proportionen, welche schon beim Aquädukt erscheinen; auch das Kämpfergesims nur nach der Tiefe, da wie dort. Die St. Michaelis-Basilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidel-

zwar bei dem auf der Nord- wie auf der Südseite. Dazu kommt, dass das Fenster genau in der Achse der Pfeileröffnung erscheint, was bei allen folgenden nicht mehr stattfindet (siehe Fig. 1 den Grundriss in der Höhe der Mittelschiffsfenster), da sind immer je zwei Fenster zu einem Paar zusammengerückt und zwar aus dem konstruktiven Grunde, um die Ortbogen für die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes bequem und solid herstellen zu können. (Siehe die Aufnahmen des Mainzer Dombaubureaus in dem 1886 bei Ernst und Korn in Berlin erschienenen Werke „Der Dom zu Mainz“ von Dr. Schneider.) Endlich fehlt im ersten Joche das Arkadengesims im Innern und die Lisene mit zugehörigem Rundbogenfriese

außen. Das Resultat unserer Betrachtung ist, dass wir im Ostjoch des Mainzer Domes das primitive Bausystem heute noch besitzen, welches dem flachgedeckten Basilikenbau entsprach; dagegen in allen folgenden Jochen das auf Überwölbung berechnete System der Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, mit den Blendarkaden nebst Arkadengesims innen, den Lisenen und Rundbogenfriesen außen. Vgl. Fig. 4. Wie der Grundriss Fig. 1 zeigt, beginnt die Arkadenstellung beim Triumphbogen mit einem gewaltigen Pfeiler von 2,95 m, worauf dann eine Öffnung von 2,65 m und der freistehende Pfeiler mit nur 1,90 m folgen. Offenbar hatte der alte Dom am Triumphbogen keinen Kreuzpfeiler, wie die Benediktiner-Abteikirche zu Limburg an der Haardt. (Siehe Dr. Fr. X. Geier und Görz, Denkmale romani-scher Baukunst am Rhein. 1846 ff. II, Tafel 4,5), sondern einen Pfeiler von T Form, wie wir solches in der Kirche zu Hersfeld sehen, welches berühmte Benediktinerkloster zum Sprengel des Mainzer Erzbischofes gehörte. In der St. Michaels-Basilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg finden wir ebenfalls vom Karolingerbaue für den in Rede stehenden Pfeiler die gleiche T Form. In Mainz dasselbe angenommen, haben wir damit eine Erklärung für den 2,95 m langen Endpfeiler der Arkadenstellung des Mittelschiffes, gleichzeitig aber auch das Fehlen der Pfeiler und Gurtbogen gegen Osten, somit die auf den altrömischen Basiliken von St. Peter und von St. Paul fuori le mura basirende Querschiffgestaltung, die wir auch am Dome zu Salerno (Dehio und von Bezold, Tafel 67, Fig. 9) und in Hersfeld finden. Der ursprüngliche Mainzer Dom war eine Anlage von T Form mit Concha direkt am Querschiffe, also wie der Straßburger Münster, beide aber anfänglich ohne Kuppeln! Hält man hieran fest, so löst sich die ganze Entwicklung leicht und einfach. Als man sich später in Mainz zum Aufbau einer achteckigen Ostkuppel direkt an der Concha entschloss, da erst gab man das bis dahin bestandene Querschiff im Innern, und zwar aus

konstruktiven Gründen auf, weil die zwei Gurtbogen der Längsachse wohl gegen das Mittelschiff, nicht aber gegen die Concha das erforderliche Widerlager für den Seitenschub besessen hätten. So entstanden die zwei Mauern unter der Kuppel nach Nord und Süd, es entstand die zwei- bez. dreigeschossige gewölbte Anlage in den beiden Armen des ursprünglich ungeteilten östlichen Querschiffes.

Das heutige Mittelschiff des Mainzer Domes hat vom Triumphbogen des Ostchores bis zu dem des Westchores eine Länge im Lichten von rund 53 m und hätten wir es hier mit einer einheitlichen Komposition zu thun, so würden die fünf Gewölbe des Mittelschiffes von ganz gleicher Jochweite sein; so ist es bei den sechs Kreuzgewölben des Kaiserdomes in Speier, so ist es bei den fünf Mittelschiffsgewölben des Wormser Domes. In Mainz aber ist das östliche Gewölbejoch des Mittelschiffes vom Triumphbogen bis zum nächsten Quergurtbogen 11,40 m und alle vier folgenden haben nur rund 9,80 m. Es erklärt sich dies aus dem Beibehalten des alten Bauteiles nächst dem östlichen Triumphbogen und so haben wir denn auch durch die heutigen fünf Kreuzgewölbe des Mittelschiffes die zwei verschiedenartigen Bau-

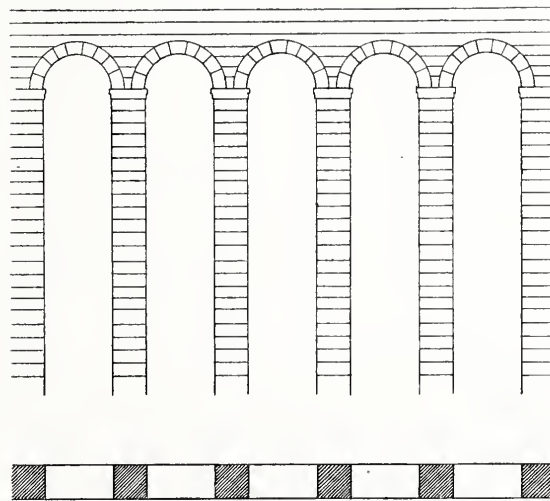


Fig. 2. Wasserleitung bei Saintes (nach Merian).

systeme des Mainzer Domes bewiesen (siehe Grundriss Fig. 1). Quader von Kalkstein bilden das sichtbare Baumaterial im ganzen Mittelschiffe vom Fußboden bis zur Sohlbank der Fenster, von da ab Bruchsteinmauerwerk aus den Kalksteinbrüchen bei Weisenau und anderen Orten nächst dem Rheine oberhalb Mainz. Weißer Sandstein ist zu den Gewölbegurtbogen, Gewölberippen und Schlusssteinen verwendet. All dies war leicht zu konstatiren, als die Domkirche eingerüstet und von der weißen Tünche behufs teilweiser Bemalung in der Zeit von 1859 bis 1864 befreit wurde. Das beim Mittelschiffe zur Verwendung gekommene Baumaterial liefert die Fortsetzung von dem bereits bei den Untergeschossen der zwei runden Osttürme gewählten. Das Mauerwerk besteht hier aus den nahen Kalksteinbrüchen; dass man zu den Treppenstufen und der inneren vollen Treppenspindel

rote und weiße Sandsteine und keine Kalksteine verwandte, erklärt sich einfach aus der größeren Solidität der ersteren gegenüber der weit geringeren des Kalksteines der Mainzer Gegend. Zur Konstruktion der Mittelschiffpfeiler und Mauern, der Scheidbogen, der Fensternischen und deren Bogenwölbesteine genügte vollkommen die den Kalksteinen aus der Nähe von Mainz innewohnende rückwirkende Festigkeit und so wählte man dies nächste Steinmaterial bei den runden Osttürmen und beim Mittelschiffe, das zu seiner Ausführung die größten Massen verlangte. Aus der Beschaffenheit der Kalksteine, dass sie große Dauer im Froste haben, dagegen beinahe alle dem Mauerfraße unterworfen sind und der Einwirkung des Feuers nicht zu widerstehen vermögen, erklärt sich hinlänglich die Notwendigkeit der gänzlichen Erneuerung der Mittelschiffpfeiler des Mainzer Domes, als man beschloss, die durch viele Feuersbrünste zerstörte, bisher flachgedeckte Basilika in eine auch im Mittelschiffe gewölbte zu verwandeln. So blieb denn nur ein Rest vom ehemaligen alten Bausystem, das östliche Joch der Nord- und Südseite; das noch brauchbare Kalksteinmaterial der übrigen alten Joche fand Neuverwendung in

allen Westjochen bei den für die Überwölbung nunmehr mit Halbsäulen versehenen neuen Schiffspfeilern. Als man aber einmal die Nachteile der Kalksteine, namentlich ihre geringe Feuerbeständigkeit erkannt hatte, ging man bei den ferneren Bauausführungen des Mainzer Domes, wie dem Neubau des Ostchores samt Concha, dem Neubau der zwei Seitenschiffe des Langhauses, endlich des ganzen Westchores mit zugehörigem Querschiffe, zum Sandsteine über, der größere rückwirkende Festigkeit und bedeutendere Widerstandsfähigkeit bei Feuer darbot; so wurden denn alle ferneren Konstruktionen aus Vogesen- und Mainsandstein hergestellt, Tuffstein vom Nieder-

rhein aber wurde zu den Gewölben verwandt, wozu er sich vorzüglich eignete. Gleiches geschah noch bei sämtlichen Gewölben der im 18. Jahrhunderte neu erbauten Mainzer St. Peterskirche.

Die Pfeiler der römischen Wasserleitungen bei Mainz und bei Saintes hatten quadratischen Grundriss, und von Interesse ist es, zu beobachten, dass man bei den drei mittelrheinischen Domen den gleichen Querschnitt wählte, hierin zunächst wohl dem römischen Vorbilde bei Mainz folgend, womit man aber sicherlich von Anfang an die Absicht verband, die Seitenschiffe einzuwölben. Ohne diese ursprünglich beabsichtigte und ausgeführte Einwölbung der Seitenschiffe anzunehmen, wäre nämlich eine Pfeilerstärke von rund 2 m Länge und 2 m Breite, also eine Grundfläche von rund 4 qm ganz undenkbar. Wenn man um das Jahr 1030 die Scheidbogen und die darüber aufsteigenden Mittelschiffmauern mit nur 1 m in der Benediktinerabteikirche zu Limburg an der Haardt zur Ausführung brachte, so kann man gleichzeitig im nahen Speier, Worms und Mainz unmöglich Pfeiler, Scheidbogen und Obermauern mit rund 2 m planen und ausführen, wenn in allen vier Kirchenbanten mit

ungefähr gleich breiten Mittel- und Seitenschiffen hätten flache Holzdecken im ganzen Langhause gemacht werden sollen. Die Mittelschiffmauern in der Abteikirche zu Limburg haben bei 45,20 m Länge eine Stärke im Verhältnisse zu ihrer Höhe gleich 1:20; dasselbe im Mainzer Dome bei 53 m Länge gemessen ergibt gleich 1:13. Aus diesem großen Unterschiede geht hervor, dass die von Erzbischof Bardo (1031—1051) im Jahre 1036 geweihte Mainzer Domkirche ohne Zweifel Gewölbe in den Seitenschiffen besaß; dass sie aber nur eine getäfelte Holzdecke über dem Mittelschiffe hatte, ist urkundlich festgestellt. Haben wir aber

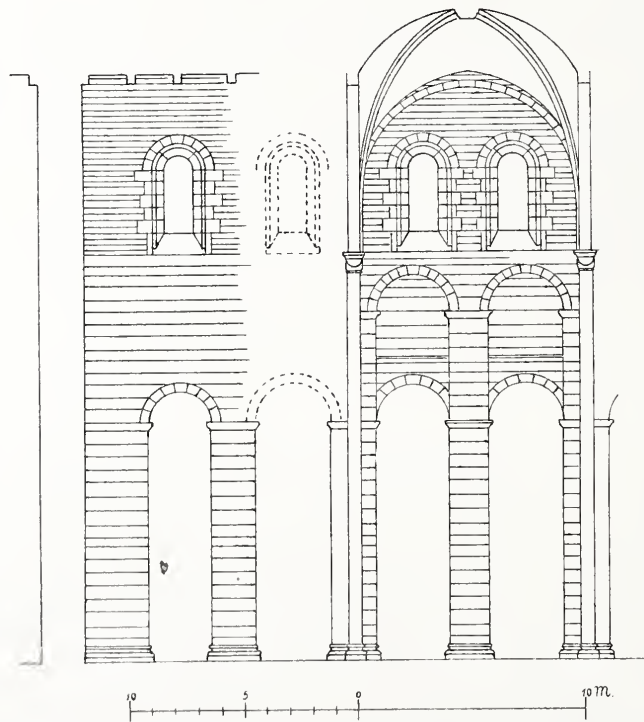


Fig. 3. Frühromanisch. Fig. 4. Romanisches System.
Langhaus des Doms zu Mainz.

in den heutigen Langhausfeilern der drei mittelrheinischen Dome das Bild der ursprünglichen erhalten, so können wir damit auch die Absicht konstatieren, dass eine Überwölbung der Seitenschiffe bereits anfänglich projektirt war. Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Grundrisse der drei Dome, so findet man nur beim Wormser heute noch quadratische Felder bei den Kreuzgewölben der Seitenschiffe, während sowohl Speier als auch Mainz stark oblonge Felder besitzen. Vor und um das Jahr 1000 suchten aber überall die Konstrukteure quadratische Felder herzustellen, wenn sie Kreuzgewölbe zur Ausführung brachten. Man vergleiche die Kreuzgewölbe des 804 geweihten Münsters zu Aachen, die der Klosterkirche zu Ottmarsheim, deren Einweihung 1054 erfolgte und die ursprünglich mit Kreuzgewölben überdeckten zwei Seitenschiffe des 1049 geweihten Langhauses von St. Marien im Kapitol

zu Köln, und man wird die Richtigkeit obiger Darlegung bethätigt finden. Im Wormser Dome stehen die Umfassungsmauern des Langhauses heute noch auf den ursprünglichen Fundamenten; dies ergibt sich aus den quadratischen Feldern der Kreuzgewölbe der Seitenschiffe (siehe die Zeichnungen bei Viollet-le-Duc, Dict. Bd. 9, S. 245). Beim alten Dome von Mainz waren sicherlich ebensolche Kreuzgewölbe, wie in Worms über quadratischen Feldern hergestellt und damit haben wir bei der Rekonstruktion in Fig. 1 an Stelle der heutigen 6,57 m breiten Gewölbe solche von etwa 5 m uns zu denken. Haben wir aber nur Seitenschiffe von diesem geringeren Breitenmaße beim Mainzer Dome, so erhalten wir damit auch ein Querschiff im Osten, welches nicht, wie heute der Fall, mit den Seitenschiffen eine Außen- und Innenflucht gemeinsam hat.

Karlsruhe.

REMBRANDTS RUTH UND BOAS.

Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass erst in unserm Jahrhunderte Rembrandt als der größte Maler der holländischen Schule geehrt worden sei; nichts ist unwahrer, als diese Behauptung. Kaum je hat ein Maler einen so direkten Einfluss, nicht nur auf seine zahlreichen Schüler, sondern auf alle, sogar ältere Zeitgenossen, ausgeübt. Schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gab es Rembrandt-Sammler, die ihres Gleichen in späteren Zeiten nicht gehabt haben. Der 1739 verstorbene Valerius Rover in Delft hatte sich acht seiner Meisterwerke erworben, die 1741 im Haag versteigerte Sammlung Bicker van Swieten hatte zehn Bilder aufzuweisen, und die des Grafen Wassenaer van Obdam 1750 elf. In den Auktionskatalogen aus jenen Zeiten sind die Zusätze „en overheerlyk stuk“ oder „niet minder als van Titiaan“ charakterisirend. Aber nicht nur bei Malern und Sammlern, auch bei dem „profanum vulgus“ war Rembrandt bekannt und beliebt. Ein Zeugnis dafür geben die Namen, die man seinen Bildern beilegte, und an welche sich allerhand Geschichtchen und Namen knüpften. Wusste man nicht, wen ein Porträt oder Studienkopf vorstellte, so wurde Grotius, Jansenius, Tromp, de Ruyter, Turenne, le connétable de Bourbon oder Rembrandts Vergolder, sein Koch u. s. w. daraus gemacht. Biblische Gegenstände wurden zu populären Darstellungen aus der Landesgeschichte. Aus

„Simson bedroht seinen Schwiegervater“ machte man „Adolf von Geldern bedroht seinen alten Vater“ die Prophetin Hanna mit Samuel wurde sogar in den Dichter Jakob Cats mit dem Prinzen Wilhelm II. ungetauft. Alle Bilder mussten einen volkstümlichen Namen erhalten. So ging es auch mit dem Bilde, das hier in Radirung¹⁾ beigegeben ist, mit einer der Perlen des Amsterdamer Reichsmuseums, der sogenannten „Judenbraut“. Es giebt zahlreiche Judenbräute Rembrandts, so in der Ermitage in St. Petersburg, in der Sammlung des Herrn Edmund Lechmere, beim Grafen Lanckoronki in Wien, aber mit unserm Gemälde haben alle diese Bilder keine Verwandtschaft. Leider können wir das 1854 mit der Sammlung van der Hoop der Stadt Amsterdam legirte Bild nicht weiter verfolgen als bis zum Jahre 1825, als es einem Herrn Vaillant gehörte. In späteren Zeiten hat man oft versucht, die dargestellten Personen in den Kreis von Rembrandts Verwandten hinein zu ziehen, und hingewiesen auf Ähnlichkeiten mit dem

1) Die Radirung rührt, wie die nach dem „Kanonenschuss“ von W. van de Velde im 1. Jahrgange der Neuen Folge dieser Zeitschrift von W. Steelink; d. ä. in Amsterdam her. Es ist der Vater des jüngeren Wilm Steelink, welcher letztere sich gleichfalls seit einiger Zeit auf dem Gebiete der Radirung hervorgethan hat, u. a. durch das Werk „Alte Kunst im Privatbesitz in Holland, 30 Radirungen“ und durch zwölf Blatt nach Israels.

gleichzeitigen Familienbildnisse in Braunschweig, jedoch immer erfolglos. Mir ist es einleuchtend, dass wir es mit einer biblischen und zwar alttestamentlichen Darstellung zu thun haben, und Dr. Bredius nennt sie in seinem Katalog „Ruth und Boas“, was wohl zutreffend sein mag. Das wundervolle

Bild ist nicht datirt, giebt uns aber eines der letzten, vielleicht gar das letzte Werk aus des Malers Werkstatt, worin er sich noch einmal in seiner vollen Meisterschaft der Pinselführung offenbart.

Rotterdam.

E. W. MOES.

KLEINE MITTHEILUNGEN.

* Die „*Escl auf den Dünen*“, welche W. Woernle's treffliche Radirung den Lesern vorführt, sind alte Freunde des Badepublikums, namentlich der Jugend, die damit in den eleganten belgischen Küstenorten ihre Strandkavalkaden auführt. Als Gemälde von J. H. L. de Haas, wie sie hier erscheinen, werden sie manchem Besucher der Münchener Jubiläumsausstellung von 1888 gewiss in lebhafter Erinnerung sein; denn sie gehören zu den tüchtigsten Leistungen dieses ausgezeichneten Künstlers, der bekanntlich in Brüssel zu den maßgebenden Meistern zählt. Kecker Vortrag, verbunden mit feiner Empfindung für Ton und Farbe, charakterisiren seine Malweise. Trotz des starken, pastosen Farbauftrags, welchen de Haas liebt, haben seine Bilder etwas ungemein Weiches und Einschmeichelndes. Er malt ausschliesslich Tiere, weiss ihnen aber stets eine stimmungsvolle landschaftliche Umgebung zu schaffen, deren lokale und momentane Stimmung, wie auf unserem Bilde die heisse, träge Mittagszeit, immer aufs feinste beobachtet und wiedergegeben ist.

Rj. *Zum Teppich von Bayeux*. Einer Mitteilung von H. Waltenbach. Lateinische Gedichte aus Frankreich im 11. Jahrhundert in den Sitzungsberichten der Königl. preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1891. VII. 5. Februar, entnehmen wir folgende beachtenswerte Stelle: „Wir wissen sonst nichts von diesem Gedicht des Archidiaconus Ingelran über die Thaten des Königs Wilhelm von England, welches er an dessen hochgepriesene und auch sonst vielgefeierte Tochter Adela richtete. Dagegen hat L. Delisle (*Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*. Sér. III. Tome XXVIII. Caen 1871) ein sehr umfangreiches Gedicht des Balderich von Bourgueil veröffentlicht, welches an dieselbe Adela gerichtet ist. Dem Büchlein wird mitgeteilt, was es alles sehen wird, und dazu gehört auch ein *Teppich*, auf welchem die Eroberung von England dargestellt ist, die Balderich bei dieser Gelegenheit schildert. Er sagt freilich selbst, nachdem er das Gemach der Gräfin beschrieben hat:

Ecce cooptavit thalamum tibi pagina nostra,

Inque tui laudem sollicitata fuit:

Nempe decet talem talis thalamus comitissam,

At plus quod decuit, quam quod erat, cecini.

Aber wenn wir auch hiernaeh uns hüten müssen, zu viel Gewicht auf die Beschreibung zu legen, so ist doch, wie Delisle richtig bemerkt, die Ähnlichkeit mit dem noch erhaltenen Teppich von Bayeux sehr groß, und deshalb die Kenntnis dieser Schilderung sehr wichtig für die Beurteilung jener so überaus merkwürdigen Stieckerei. Adela war damals Gräfin

von Blois. Ihre Geburt wird um 1060 angesetzt, doch muss sie nach dem Gedicht an Ingelran erst nach der Eroberung von England geboren sein. Im Jahre 1081 wurde sie mit den Grafen Stephan vermählt, welcher 1088 Graf von Blois wurde; 1122 hat sie sich in das Kloster Marcigny zurückgezogen, wo sie 1137 starb. Balderich war von 1079 bis 1107 Abt von Bourgueil, dann 1107 bis 1130 Bischof von Dol.

** *Die architektonischen und plastischen Doubletten aus Olympia*, welche von der griechischen Regierung dem Deutschen Reiche überlassen worden sind, sind, wie wir der „*Post*“ entnehmen, jetzt im Berliner Museum angekommen. Es sind u. a. vier römische Porträtstatuen, fünf Löwenköpfe von der Sima des Zeustempels, einzelne Architekturstücke vom Schatzhause der Geloer, der Megareer, der Sykonier, vom Philippeion, vom Leonidaion, von der Palästra, von der Südhalle und von der Exedra des Herodes. Im wesentlichen sind es Architekturteile. Immerhin werden sie, mit den Architekturstücken von Pergamon vereint, einen ganz beträchtlichen Teil der geschichtlichen Entwicklung griechischer Baukunst dem Beschauer vor Augen führen. Denn während jene oben erwähnten Schatzhäuser in sehr alte Zeiten hinaufführen, gehen die Beweisstücke aus Pergamon bis zu phantastischen Produkten später römischer Bauweise. Es besteht die löbliche Absicht, in den zukünftigen neuen Museumsbauten eine besondere Abteilung für Architektur in Originalen zu eröffnen. Hauptsächlich aus diesem Gesichtspunkte gewinnen die an sich unscheinbaren Erwerbungen aus Olympia doch einen neuen Wert.

* *Prof. Josef Langl* in Wien, unser langjähriger Mitarbeiter, hat kürzlich eine große Ansicht von Wien und Umgebung vollendet, welche für die Reproduktion in Heliogravüre und Photographie bestimmt und ganz danach beschaffen ist, um allen Besuchern der Kaiserstadt sich als wertvolles Erinnerungsblatt zu empfehlen. Langl hat den Standpunkt für seine Aufnahme auf der Höhe der Stephaniewarte auf dem Kahlenberge genommen, so dass sich das Bild nahezu wie aus der Vogelschau betrachtet darstellt. Man übersieht nicht nur die Stadt und das Donauthal bis zu den Höhen bei Altenburg, sondern auch das ganze Waldgebiet an der West- und Südbahn bis zum Schneeberg. Dabei ist kein wichtiger Bau, kein interessanter Punkt in der Umgebung ohne klare Zeichnung geblieben. Das in bräunlichgrauen Tönen gehaltene Riesenbild misst 3 m Länge und 2 m Höhe. Die von Blechinger und Angerer ausgeführten Reproduktionen erscheinen demnächst im Hölderschen Verlage.



Rembrandt pinx

W. Seelink rad.

DIE JUDENBRAUT.

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig

Druck v. T. A. Brockhaus in Leipzig



ABEND AM NIL.

Verlag v. E. A. Steumann in Leipzig.

Druck v. P. A. Brockhaus in Leipzig.

Verlag, price

1/2 CENT 2

Verlag, price



Sklaventransport durch die Wüste. Von W. GENTZ. Gemälde im städtischen Museum zu Stettin.

WILHELM GENTZ.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.

I.



Als Wilhelm Gentz am 23. August 1890 auf der Neige seines 68. Lebensjahres starb, fand ein künstlerisches Schaffen seinen Abschluss, das noch nicht einen Schritt von der seit dreissig Jahren behaupteten Höhe abwärts gestiegen war. Der unstillbare Wissenstrieb und Schaffensdrang, die von Jugend auf die Triebfedern seines Denkens und Thuns gewesen, hatten den Künstler im November 1889 nach Tunis und Tripolis gedrängt, wo er die Luft-, Licht-, Sonnen- und Menschenstudien fortsetzen wollte, zu denen ihm eine 1876 unternommene Reise nach Algier den ersten, unvergesslichen Anreiz gegeben hatte. Den ungünstigen Witterungsverhältnissen Trotz bietend, unbeirrt durch den Wechsel der afrikanischen Sonnenhitze mit der Kühle der Morgen und Abende, hat er dort noch eine lange Reihe von Studien in Öl, Aquarell und Bleistift gesammelt, deren Frische und Schärfe in Erfassung und Wiedergabe der charakteristischen Eigentümlichkeiten, der gewählten Luft- und Lichtstimmung, des die künstlerische Phantasie befruchtenden Moments uns dafür zeugen, dass Auge und Hand noch in ungebrochener Kraft einem Körper gehorchten, in den der Keim der Zerstörung bereits eingedrungen war.

Willenskraft und Charakterfestigkeit haben Wilhelm Gentz auch vor dem Schicksal bewahrt, dem viele seiner Kunstgenossen anheimfallen, denen ein günstiges Los die ersten Wege durch das Dickicht des Lebens geebnet hat. Als der Sohn eines begüterten Kaufmannes in Neu-Ruppin, der Geburtsstadt Schinkels, am 9. Dezember 1822 geboren, fand er in der Stadt selbst zwar keine Gelegenheit, den früh erwachenden Nahrungstrieb der schaffenden Phantasie zu befriedigen; aber der Zeichenlehrer des Gymnasiums und die Lektüre von Reisebeschreibungen aus dem Orient wirkten doch zusammen, um seinen Wünschen und Hoffnungen ein Ziel zu geben, das freilich erst nach und nach aus dem schwankenden Dämmerlicht heraustrat. Anfangs regten Wanderungen nach Berlin, Dresden, Lübeck, Kopenhagen und anderen Kunststädten sowie die Beschäftigung mit den Werken Lessings, Goethe's und Winckelmanns mehr seinen plastischen als seinen malerischen Sinn an, und als er Ostern 1843 nach beendigtem Gymnasialkursus auf die Universität nach Berlin ging, hörte er zuerst Vorlesungen über Ästhetik, in der Absicht, die Theorie vor der praktischen Kunstübung kennen zu lernen. Nachdem er sich endgültig für die Malerei entschieden, machte er seine Studien auf

der Kunstakademie und arbeitete darauf einige Zeit in A. v. Kloebers Atelier, sah sich aber dort wie hier so wenig gefördert, dass er beschloss, nach Antwerpen zu gehen, von wo kurz zuvor (1842) den Berliner Künstlern in den Gemälden Gallaits und de Bièvre's eine neue koloristische Offenbarung gekommen war. Nach den Mitteilungen Fontane's¹⁾ in seiner Lebensbeschreibung des Künstlers, die sich zum größten Teil auf dessen eigene Aufzeichnungen stützt, ist Gentz anfangs 1845 in Antwerpen eingetroffen. Ob er nun auf der Hinreise oder in einer späteren Zeit Dresden berührt und in der dortigen Galerie Studien gemacht, wissen wir nicht genau. Aus zwei kleinen Kopien nach der „Anbetung der Könige“ und der „Auffindung Mosis“ von Paul Veronese, die der Katalog der Ausstellung seiner Werke in der Berliner Nationalgalerie²⁾ dem Jahre 1845 zuschreibt, können wir jedoch entnehmen, dass bereits um diese Zeit der unter Venedigs Himmel ausgereifte Kolorist sein malerisches Vorbild war, an dem er auch später noch festhielt, als sich sein Gesichtskreis erweitert hatte.

In Antwerpen malte er neun Monate lang zu meist Studienköpfe und von da begab er sich, nachdem er inzwischen eingesehen hatte, dass die moderne koloristische Bewegung nicht von Antwerpen,

sondern von Paris ausgegangen war, im Herbst 1845 nach der französischen Hauptstadt, wo er zunächst in das Atelier Gleyre's eintrat, dessen Vorliebe für den Orient bei Gentz auf warme Sympathien stieß, die durch seine Jugendlektüre in seiner Phantasie feste Wurzeln gefasst hatten. Unter diesem Gesichtspunkte beurteilte er auch die damals herrschenden, auf- und niedergehenden Rich-

tungen in der französischen Malerei. „Vernet und Delaroche“, so schreibt er in seinen Aufzeichnungen, die zugleich für die eigene Beurteilung seiner

Künstlernatur charakteristisch sind, „galten bei meiner Ankunft in Paris schon als abgethan. Da mir eigentlich der geschichtliche Sinn abgeht, so lag mir P. Delaroche ferner. An Horace Vernet interessirte mich das orientalische Element in seinen Bildern und die Anwendung desselben auf biblische Darstellungen. Am meisten war ich



Wilhelm Gentz.

berauscht vom Kolorit des Delacroix. Ich sage absichtlich „berauscht“, da ich mir selbst keine Rechenschaft darüber zu geben wusste. Delacroix hat sehr wenig Schüler gebildet und besaß auch kein Schüleratelier. Das bedeutendste und am zahlreichsten besuchte Atelier hatte Delaroche, welches Atelier, als ich nach Paris kam, an Delaroche's Stelle, der es aufgegeben, Gleyre übernommen hatte. Einige Jahre darauf besuchte ich auch das Couture-Atelier. Bei Gleyre glaubte ich mich in der Zeichnung befestigen zu können; Couture war mehr Kolorist. Durch seine

1) In der Zeitschrift „Deutschland“ (Glogau 1890), Nr. 1—10.

2) Verfasst von v. Donop (Berlin 1890).

„Décadence des Romains“ (richtig: „Les Romains de la décadence“) hatte dieser letztere großes Aufsehen gemacht und einen bedeutenden Zufluss an Schülern erhalten, besonders auch von Deutschen, Feuerbach und Henneberg unter ihnen. Gleyre, ein Schweizer aus Genf, war ein nobler Charakter, hoch und klassisch gebildet, verkehrte viel mit Schriftstellern, war uneigennützig . . . Sein Horizont war ein weiterer als der von Couture, der mit Vorliebe von dem „art parisien“ sprach. Couture's Römer waren Pariser. Jeder lernte bei ihm schnell. Aber seine

„Algierische Frauen im Gemach“, das damals (noch im Luxembourg-Museum befindlich) als eine der feinsten Blüten der noch im ersten Aufschwunge begriffenen Orientalmalerei galt. Über Veronese war Gentz zu Tizian und dann zu den Spaniern gekommen, die ihn so mächtig anzogen, dass er sie an der Quelle, unter ihrer heimatlichen Sonne noch tiefer kennen zu lernen beschloss. Im Jahre 1847 unterbrach er seine Studien bei Gleyre und begab sich nach Madrid, wo er im Museum des Prado drei Monate lang kleine, skizzenhafte Kopien nach Tizian, Velazquez (Übergabe von Breda, Reiterbildnis des Herzogs von Olivarez), Ribera, Alonso Cano u. a. anfertigte. In unserer Zeit, welche die Stellung des Velazquez in der Geschichte der Malerei erst in das richtige Licht gerückt hat, ist es von Interesse zu



Knabenstudien von W. GENTZ.

Lehre war ein Rezept, ein Schema. Man musste sich später dessen wieder zu entledigen suchen; in der That, er war hauptsächlich Techniker, und Gleyre sagte von ihm, freilich zu weit gehend, „dass er nur die cuisine de la peinture verstünde . . .“ Couture's Ideal in der Malerei war Paul Veronese.“

Die in Paris entstandenen Arbeiten des jungen Berliner Malers führen dieses Gesamtbild in einzelnen Zügen aus. Die Schülerthätigkeit in den Meisterateliers befriedigte seine Arbeitslust keineswegs. Die Lehren der lebenden wollte er an denen der toten Meister kontrolliren, und so studirte und malte er fleißig im Louvre nach Venezianern und Spaniern, und da er nicht von Delacroix selbst lernen konnte, kopirte er wenigstens dessen Bild

erfahren, dass das Urteil eines so feinsinnigen Malers wie Gentz mit den Forschungen und Urteilen der Kunstgelehrten in den entscheidenden Punkten zusammentrifft. „Velazquez ist“, so sagt Gentz in seinen Erinnerungen, „vielleicht der Maler, der den Übergang zur modernen Auffassung der Malerei einleitete. Er war wenigstens der erste Geschichtsmaler im eigentlichen Sinne des Wortes in seinem berühmten Gemälde, „Las Lanzas“ genannt, welches die Übergabe von Breda darstellt . . . Velazquez' Genrebilder mit lebensgroßen Figuren sind auch schon im modernen Sinne konzipirt, z. B. der Besuch in einer Gobelinfabrik, ein Bild, das Gerôme für das bestgemalte Bild überhaupt erklärt hat . . . Die Porträts des Velazquez stehen in ihrer Art auf dem

Gipfelpunkt des Erreichbaren.“ Trotz aller Bewunderung vor den Spaniern hat Gentz, nachdem er fertig geworden, niemals in ihrer Weise gemalt. Als er in späteren Jahren die Summe seiner Kunst und seines Lebens zog, bekannte er, dass der Farbenzauber stets den größten Reiz auf ihn geübt habe, „besonders der Tizians, der wohl auf diesem Gebiet das Vollendetste schuf.“

Durch jene Reise nach Spanien gewann er auch den ersten Einblick in die Welt des Orients, der nach seinem eigenen Bekenntnis für seine spätere künstlerische Entwicklung entscheidend wurde. Über Sevilla, Granada und Cadix ging er hinüber nach Marokko, wo er längeren Aufenthalt in Tanger und Tetuan nahm und zahlreiche landschaftliche und

Figurenstudien machte. Kaum war er wieder nach Paris zurückgekehrt, um seine Studien zu verwerten, als ihn der Ausbruch der Februarrevolution vertrieb. Er begab sich nach seiner Vaterstadt, wo er eine Anzahl von Bildnissen malte; aber noch am Ende des Jahres 1848 war er wieder in Paris, wo er im folgenden Jahre sein erstes Bild: „Der verlorene Sohn unter den Säuen in der Wüste“ vollendete. Noch waren die im Orient empfangenen Eindrücke nicht mächtig genug gewesen, als dass er darüber vergessen hätte, was bei seiner Ankunft in Paris durch Lehre und Beispiel auf ihn eingewirkt. In der ganzen Auffassung des biblischen Motives steht der „Verlorene Sohn“ unter dem deutlichen Einflusse Horace Vernets, während die treffliche Modellierung des nackten jugendlichen Körpers erkennen lässt, was Gentz von Gleyre gelernt hatte. Damit schloss abermals eine Periode seiner Lehrjahre, die er

außergewöhnlich auszudehnen in der glücklichen Lage war.

Dass die realistische Schilderung des orientalischen Volkslebens im engsten Zusammenhang mit der Natur des Orients das Hauptziel seiner Kunst werden würde, stand ihm jedoch schon damals fest und klar vor Augen. Nur der Mittel der malerischen Darstellung war er noch nicht völlig sicher. Zunächst kam es ihm darauf an, seinen An-

schauungskreis zu erweitern, seine Eindrücke zu vertiefen. Im Februar 1850 trat er, von Paris aus, seine erste Reise nach Ägypten an, die ihn während der Dauer eines Jahres bei einem fünfmonatlichen Aufenthalt in Kairo bis nach Nubien über den zweiten Katarakt hinaus und auf dem Rückwege durch die Sinaihalbinsel, Kleinasien und Griechenland führte. Mit einer großen Zahl von Studien in Öl, Blei und Kreide nach Menschen, Tieren, architektonischen und plastischen Details, nach Bäumen, Pflanzen und landschaftlichen Motiven und mit mehreren Entwürfen zu Bildern, unter denen sich auch zu dem Gemälde:



Junge Frau. Studie von W. GENTZ.

bereits die erste Skizze „Ägyptische Studenten unter Palmen“ fand, kehrte er nach Berlin zurück, wo er seine beiden ersten Bilder aus dem orientalischen Volksleben, eine „Arabische Schule“ (1852) und eine „Sklavenverkaufsszene im Hofe eines Sklavenmäklerhotels in Assuan“, malte. Als letzteres auf der Berliner akademischen Kunstausstellung des Jahres 1852 erschien, fand es keineswegs günstige Beurteilung. In Berlin hatte damals noch niemand ein Verständnis für diese Art von Orientalmalerei. Außer durch einige, zufällig von Paris herübergekommene Arbeiten von Horace

Vernet hatte man den Orient nur durch die teils romantischen, teils humoristischen Bilder von Johann Hermann Kretschmer kennen gelernt, der 1841 auf einer Reise nach der Türkei auch bis nach Ägypten vorgedrungen war und eine geraume Zeit lang durch seine, in Nachbildungen viel verbreiteten Genrebilder: „Das Frühstück in der Wüste“, „Die vom Samum überraschte Karawane“, „Die Einschiffung wider Willen“, „Die Rückkehr der Pilgerkarawane“ u. a. m.

die Vorstellungen beherrschte, die man sich in den vierziger und fünfziger Jahren in Berlin von dem Volksleben im Orient machte. Man sah danach den Orient durch die Brille der Düsseldorfer Romantik, gleichsam in immerwährender bengalischer Beleuchtung, und als Gentz mit seiner Wahrheitsliebe diese Illusion zerstörte, traf er auf Gegner und Zweifler. Selbst ein so vorurteilsfreier und nachsichtiger Kritiker, wie Fr. Eggers, der doch schon um dieselbe Zeit ein volles Verständnis für die realistische Darstellungsart Menzels gefunden hatte, verhielt sich ablehnend gegen die „Sklavenverkaufsszene“

von Gentz. Er rühmte wohl das „Studium in Bezug auf Kostüm und Sitte“. „Der weitere Inhalt des Bildes aber“, so heißt es dann in seiner im „Deutschen Kunstblatt“ (1852) veröffentlichten Kritik, „ist leider nichts als gemeine Wirklichkeit. Es ist nichts darin, was ein höheres Interesse erregen könnte, nicht einmal das naheliegende und wohlfeile Motiv, dass man eine schöne, trauernde Gefangene sähe, ist benutzt worden. Es ist eben nur ein Mäkeln und Handeln um braunes, schwarzes und weißes Menschenfleisch, welches letztere freilich ebenso naturwahr dargestellt

ist als die vielen Türken umher kostümgetreu sein werden . . . Die Kunst verlangt aber durchaus bei der Darstellung von sittlichen Schattenseiten sowie von selbst unverschuldetem Unglück ein versöhnendes Moment, und die bloße Schilderung einer beklagenswerten Unsitte, die unser Gefühl empört, kann nicht darauf rechnen, unser Interesse in Anspruch zu nehmen.“

Die Empfindsamkeit des Kritikers, der, wie der Hinweis auf die „schöne, trauernde Gefangene“ andeutet, noch zum Teil in den Anschauungen der Düsseldorfer Romantik befangen war, hat auf den jungen Künstler keinen weiteren Einfluss geübt, wohl aber die Überzeugung, dass seine malerische Technik immer noch nicht dem Urbilde genügte, das er mit den Augen in sich aufgenommen. Wir haben das eine der beiden Erstlingsbilder, die „Arabische Schule“, auf der Ausstellung in der Nationalgalerie wieder-gesehen. Es ist, als koloristische Leistung betrachtet, kein selbständiges Werk, sondern nur eine freilich sehr geschickte Nachahmung der Ma-



Frau mit Säugling. Studie von W. GENTZ.

nier von Delacroix und Decamps, der auch ähnliche Motive bei ähnlicher Beleuchtung behandelt hat. Diese Wahrnehmung wird Gentz auch selbst gemacht haben, und darum ging er 1853 abermals nach Paris, um seine Malstudien, jetzt bei Couture, fortzusetzen. Inzwischen gelang es ihm, auch in der Heimat einige Erfolge zu erringen, freilich nicht als Maler, sondern als Schriftsteller. 1853 erschien in Berlin eine von ihm verfasste Beschreibung seiner zweiten orientalischen Reise unter dem Titel „Briefe aus Ägypten und Nubien“, an denen Hermann Weiß, der

Verfasser der „Kostümkunde“, in einer Besprechung im „Deutschen Kunstblatt“ besonders den Vorzug pries, dass Gentz ein „besonnener, geistig verarbeitender, reflektirender Mensch“ sei, der einen „wackeren Teil von dem recht eigentlichen allgemeinen künstlerischen Geiste“ besitze, „dem, so zu sagen, seinem innersten Wesen nach die moralische Kraft eigen ist, sich an dem wahrhaft Schönen und Erhabenen über die Schwächen und kleinen Leiden des menschlichen Daseins zu erheben.“ Wer Gentz in seinem späteren Leben kennen gelernt hat, wird erstaunen, wie richtig Weiß schon damals den Charakter des jungen Künstlers erkannt hat, der sich frühzeitig mit voller Schärfe ausgeprägt hatte.

Aus dieser Charakter- und Willensstärke erklären sich aber auch psychologisch sehr wohl die Schwankungen, denen Gentz bei seinem Wiedereintritt in das Pariser Kunstleben verfiel. Er wollte alles, was ihm vorkam, verarbeiten und in sich aufnehmen, und so geriet er zunächst unter Couture's Leitung wieder in die Bahn des ihm freilich schon von Jugend auf sympathischen Paul Veronese, in dessen Art er 1851 ein großes Altarbild „Christus beim Gastmahle des Pharisäers Simon“ malte, das in die Klosterkirche zu Neu-Ruppin gekommen ist. Auch dieses Gemälde fand, trotzdem dass es die gleichzeitige biblische Malerei durch seine großen koloristischen Vorzüge und durch die ethnographische Wahrheit der Typen weit übertraf, in der Heimat eine ungünstige Aufnahme. Was Gentz damals bereits konnte und wie weit er auch in der Technik

der einheimischen Malerei vorausgeeilt war, zeigt das in demselben Jahre nach mannigfachen Vorarbeiten vollendete Bild „Ägyptische Studenten unter Palmen“, in dem er zum ersten Male die wirkliche farbige Erscheinung des orientalischen Lebens mit kühner Entschlossenheit, naiv und ohne zu sehr durch die Couture'schen Rezepte belastet zu



Betender Muselman. Studie von W. GENTZ.

sein, zur Anschauung brachte. Es ist seine erste Schöpfung, in der seine Individualität zum Durchbruch kommt. Aber er blieb vorerst noch nicht auf diesem Wege, obwohl er 1855 eine zweite Reise nach Ägypten unternahm. Nach seiner Rückkehr riss ihn der Strudel des Pariser Kunstlebens abermals mit sich fort. In einem „Fülle und Elend“ benannten Bilde (1856) schloss er sich nicht bloß in Bezug auf die koloristische Behandlung,

sondern auch hinsichtlich der Wahl des Motivs an die damals in Paris herrschende Modemalerei an. Im Waldesdickicht ist ein junges, vornehm gekleidetes Mädchen beim Blumenpflücken plötzlich auf die an einen Baumstamm gelehnte Leiche einer Reisigsammlerin gestoßen, die dort, von Alter und Not erschöpft, vom Tode überrascht worden ist. Es ist eine Stimmung und Tendenz, wie etwa in ähnlichen Bildern Antigna's, der das soziale Elend der niederen Volksklassen zu schildern liebte, und in der gleichen

Richtung bewegte sich auch die 1857 gemalte, lebensgroße Figur einer Bettlerin mit ihrem Kinde. In der ebenfalls lebensgroßen Gestalt einer Datteltragenden Orientalin (1860) kam wieder mehr die Art Horace Vernets zum Ausdruck. Auch machte Gentz um diese Zeit noch einen zweiten Versuch auf dem Gebiete der religiösen Malerei großen Stils trotz der überaus abfälligen Kritik, die sein erster erfahren. Eggers hatte ihm damals sogar jeden

im Tempel lehrend“ energisch zurückgewiesen hatte, war in Berlin immer noch maßgebend und blieb es noch lange Zeit. Und doch würden wir heute das Gemälde von Gentz, wenn wir uns die Stadien E. v. Gebhardt — Munkacsy — F. v. Uhde vergegenwärtigen, welche die moderne religiöse Malerei inzwischen durchgemessen hat, eher zu den idealistischen als zu den realistischen rechnen. Die Figuren haben sogar etwas Geziertes, und es ist auch



Widder- und Sphinx-Allee. Von W. GENTZ.

„Funken von Schönheitssinn“ abgesprochen und in herben Worten „die grobe Tapetenmalerei, in der das Bild überstrichen“, und „die überall durchscheinenden Zeichenfehler“ gerügt. Dieser Tadel hatte Gentz wohl dazu veranlasst, bei seinem zweiten religiösen Bilde: „Christus unter den Zöllnern und Pharisäern“ (1857, jetzt in der Kunsthütte in Chemnitz) edlere Typen, besonders für die Gestalt Christi, zu wählen, um dadurch dem landläufigen Schönheitsgefühl mehr entgegenzukommen. Auch dieser Versuch fand in Berlin ebenso wenig Beifall wie der erste. Die Stimmung, unter deren Herrschaft man fünf Jahre früher Menzels „Christus als Knabe

sonst nicht frei von theatralischem Wesen. Nach diesem zweiten Versuch scheint Gentz eingesehen zu haben, dass seine Begabung nicht in diesem Felde wurzele. Wenigstens ist er, abgesehen von zwei Gelegenheitsarbeiten, zwei für die Weihnachtsausstellung in der Akademie gemalten Transparentbildern: „Heilige Nacht“ und „Darbringung Christi im Tempel“, nicht wieder darauf zurückgekommen, und später hat er in seinen Erinnerungen folgendes, von feiner Selbstkritik zeugendes Bekenntnis abgelegt: „Meiner Neigung nach bin ich Idealist, und doch hat mich meine Naturbegabung nicht dazu befähigt, ideale, phantastische Gestalten und

Seelenschilderungen hervorzubringen. Ich habe mich deshalb auf die pittoreske Seite der Natur beschränken müssen.“

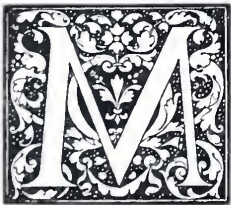
Im Jahre 1858 beendigte Gentz seinen langjährigen Pariser Aufenthalt. Mit einer Reihe angefangener Gemälde siedelte er nach Berlin über, wo er zunächst das feierlich-ernstgestimmte Landschaftsbild: „Widder- und Sphinx-Allee in der Thebaide“ (s. die Abbildung S. 183) bei abendlicher Dämmerung mit einer nubischen Hirtin und ihrer

Schafherde als Staffage und den „Sklaventransport in der Wüste“ (jetzt im städtischen Museum in Stettin, s. die Abbildung S. 177) zum Abschluss brachte. Auf letzterem, 1860 vollendeten Bilde hatte er zum ersten Male alle Fesseln der Nachahmung abgestreift, die bis dahin die freie Entfaltung seines koloristischen Sinns gehemmt hatten. Nach langem Ringen war endlich seine künstlerische Individualität zum Durchbruch gekommen, die nunmehr auch zu schneller Reife gelangte.

MICHELANGELO'S PLAN ZUM CAPITOL UND SEINE AUSFÜHRUNG.

VON AD. MICHAELIS.

MIT ILLUSTRATIONEN.



MICHELANGELO'S Plan der Neugestaltung des Capitolsplatzes pflegt von den Biographen des großen Florentiners etwas stiefmütterlich behandelt zu werden. Untersuchungen über die Geschichte der capitolinischen Antikensammlungen, die in den römischen Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts (1891, S. 1 ff.) erscheinen werden, haben mich auf einige bisher übersehene oder nicht genügend verwertete Quellen geführt, mit deren Hilfe es möglich ist, die Chronologie und allmähliche Entwicklung des Baues mit ziemlicher Genauigkeit festzustellen. Für alle nicht unmittelbar zum Hauptthema gehörigen Punkte verweise ich auf die jenem Aufsätze beigegebenen Belegstellen.

Bis zum Jahre 1477 hatte der Capitolsplatz als Marktplatz (*mercato*) gedient, blieb aber, auch nachdem der Markt nach Piazza Navona verlegt worden war, der Mittelpunkt des städtischen Lebens, insofern im Capitolspalast oder „Justizpalast“ vom Senator Recht gesprochen und namentlich die peinliche Gerichtsbarkeit ausgeübt ward. Von dem Aussehen des Platzes in den Jahren 1533—36 geben uns verschiedene Blätter aus dem römischen Skizzenbuche Marten van Heemskercks, dessen Überbleibsel im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt werden¹⁾,

eine deutliche Anschauung. Im Hintergrunde stand der festungsartige Palast, aus sehr verschiedenartigen Bauten verschiedener Zeit zusammengesetzt, aber in der Front als eine große einheitliche Masse erscheinend, die der hohe zinnenumkränzte Turm überragte. Der obere Teil der Front sprang anscheinend etwas vor. An den Ecken ward das Gebäude von zwei gewaltigen, ebenfalls zinnenbekrönten Türmen eingefasst. Die Außenseite war schmucklos bis auf die Wappenschilder von Magistraten und bis auf die um 1300 erbaute zweistöckige Loggia (*lovium*), die aus der für den Beschauer rechts gelegenen Hälfte der Front vorsprang. Den Zugang zu der unteren Bogenhalle bildeten drei breite, unmittelbar neben einander gelegene Treppen (*le scale della gran giustizia*), deren mittelste weiter auf den Platz vorsprang. Die von Michelangelo hochgepriesene Gruppe eines Löwen, der ein Pferd zerreißt, die noch heute im Hofe des Conservatorenpalastes steht, schmückte das Treppengeländer etwa in der Mitte des Palastes²⁾; sie bezeichnete treffend den Ort der strafenden Gerechtigkeit, wo die Todesurteile verkündigt wurden, und spielt beispielsweise in der Geschichte Cola di Rienzi's ihre Rolle (s. Fig. 1).

Rechts vom Hauptpalast, gegen den unbebauten, als Richtstätte dienenden tarpeischen Felsen,

sammlungen 1884, S. 327. 1891, Heft I und Ges. Studien z. Kunstgeschichte für A. Springer, S. 226.

2) Sie ist besonders deutlich in einer Zeichnung Heemskercks, Röm. Mitt. 1891, Taf. I.

1) Über die beiden Bände werde ich im Archäolog. Jahrbuch für 1891, Heft III, genaueren Bericht erstatten; einstweilen vgl. J. Springer im Jahrbuch für die preuß. Kunst-

erhob sich seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts der von Nikolaus V. erbaute Conservatorenpalast (s. Fig. 2.), mit seiner die ganze Front einnehmenden unteren Bogenhalle (*lorium palatii residentiae conservatorum*). In dem letzten Bogen stand der kolossale Erzkopf des Domitian („Commodus“), über dem Mittelbogen an der Außenwand des Hauses die eherne Wölfin mit den beiden Zwillingen, beide 1471 vom Lateran herübergebracht, vor der Halle zu den Seiten des Einganges zwei kolossale marmorne Flussgötter, Nil und Tigris, die das ganze Mittelalter hindurch auf dem Monte Cavallo ge-

stand zunächst eine Säule auf runder Basis; dann trat der Kirche entlang der Fels der alten Burg zu Tage, gegen die große Treppe von Araceli mit einer gerundeten Bastion verkleidet. Auf dem Platze selbst befand sich ein kleinerer Säulenstumpf auf quadrater Stufenbasis⁴). Gegen die Stadt, wo sich einst der Marktplatz über die heutige Piazza dell' Araceli hinab erstreckte, entbehrte der Platz eines geregelten Abschlusses; auch war hier noch kein Treppenaufgang vorhanden.

Dieser ohne Zweifel recht malerische, aber architektonisch wenig gegliederte Platz erhielt einen

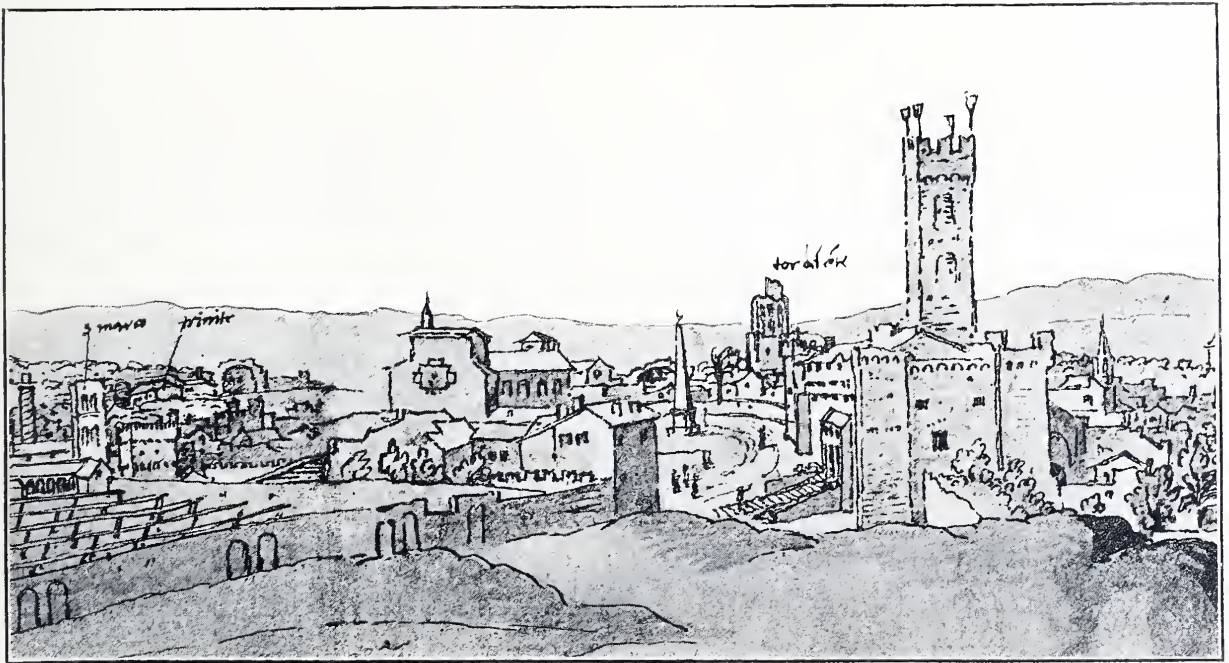


Fig. 1. Mittelstück aus einem Panorama der Stadt Rom, 1536 von MARTEN VAN HEEMSKERCK vom tarpejischen Felsen aus gezeichnet.

standen hatten und zwischen 1513 und 1527 hierher übersiedelt waren. Die Ecken des Oberstockes nahmen hohe offene Loggien mit Bogenfenstern ein; dazwischen zeigt Heemskercks Zeichnung einige unansehnliche Fenster in unregelmäßiger Anordnung.

Auf der linken Seite, da wo heute das Museum steht, hatte der Platz keinen architektonischen Abschluss (Fig. 3). Nahe dem Hauptpalast führte eine breite Treppe zum Kloster und zur Kirche S. Maria in Araceli empor. Rechts von der Treppe bildeten ein in seinem oberen Teil antiker Obelisk und eine Palme, zu denen vom Platze aus ein breiter Weg hinaufführte, einen charakteristischen Zug im Bilde des damaligen Capitols³). Links von der Treppe

künstlerischen Mittelpunkt durch den auf Michelangelo's Rat vom Lateransplatz herübergeschafften sagenumspönten *equus Constantini*, die Erzstatue Mark Aurels zu Ross; nicht im Jahre 1536, auf Anlass des Einzuges Karls V., wie man vermutet hat (Karl V. zog gar nicht über das Capitol, sondern durch die Via di Marforio, und noch im Herbst 1536 sah der Frankfurter Fichard die Statue am Lateran), sondern nach dem Zeugnis der Inschrift auf der

4) Dies könnte der *quidam lapis ingens thupci speciei* sein, anscheinend *il cerchio* genannt, an dem im 14. Jahrhundert die überschuldeten Bürger ihr Urteil holten und unter höchst seltsamen Gebräuchen ihren Gütern entsagten (Joh. Caballinus de Cerronibus bei Urlichs *codex topogr.* S. 145), wenn jener Stein wirklich auf dem Capitol (so Re, *Bull. d. commiss. arch.* 1882, S. 102) und nicht vielmehr im Circus gestanden hätte, worauf mich Hülsen hinweist.

3) S. Heemskercks Zeichnungen, *Bull. d. commiss. archeol. di Roma*, 1888, Taf. VIII u. IX.

Basis, die Paul III als Urheber nennt, im Jahre 1538. Michelangelo hatte damals seit vier Jahren seinen ständigen Wohnsitz in Rom aufgeschlagen und war mit dem „Jüngsten Gericht“ vollauf beschäftigt. So erklärt es sich, dass die Überführung der Statue zunächst eine vereinzelt Thatsache blieb, obschon sich kaum bezweifeln lässt, dass sie von Anfang an einen Teil eines größeren Planes bildete, den Vasari in der ersten Ausgabe (1550 S. 957) nur ganz allgemein als *il disegno del Campidoglio* erwähnt.

Wir lernen diesen Plan näher aus dem von Letarouilly erwähnten, aber bisher nicht genauer herangezogenen Kupferstiche kennen, den der in Rom lebende Kupferstecher Etienne du Pérac 1569 nach Michelangelo's eigenhändigem Entwurf (*ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroli*) anfertigte und der in Lafreri's *Speculum Romanae magnificentiae* erschien (Fig. 4). Er entspricht durchaus den Angaben, die fast gleichzeitig Vasari in seiner zweiten Ausgabe (1568; VII, 222 Mil.) machte⁵⁾, und bietet im allgemeinen das heutige Bild, wenn auch nicht ohne starke Abweichungen im Einzelnen, namentlich hinsichtlich des Hauptpalastes. Hierher gehört jene überaus

5) Zu größerer Bequemlichkeit mag die Stelle hier wiederholt werden: *Arreca il populo romano, col favore di quel papa (Paul III.), desiderio di dare qualche bella, utile e commoda forma al Campidoglio, ed accomodarlo di ordini, di salite, di scale a sdrucciolì, e con iscaglioni, e con ornamenti di statue antiche che vi erano per abbellire quel luogo; e fu ricercò per ciò di consiglio Michelagnolo, il quale fece loro un bellissimo disegno e molto ricco: nel quale, da quella parte dove sta il senatore, che è verso levante, ordinò di trerectini una facciata ed una salita di scale che da due bande salgono per trarare un piano, per il quale s'entra nel mezzo della sala di quel palazzo, con ricche rivolle piene di balaustri vari, che servono per appoggiatoì e per parapetti. Dove per arricchirla dinanzi vi fece mettere i due fiumi a giacere, antichi, di marmo, sopra a alcuni basamenti; uno de' quali è il Terere, l'altro è il Nilo, di braccia note l'uno, casa rara; e nel mezzo ha da ire in una gran nicchia un*

stattliche Halle, die auf der Höhe der Doppeltreppe wie ein Baldachin vor den Haupteingang gebreitet ist, von einem offenen, statuengeschmückten Balkon bedeckt, auf den sich die Mittelthür des Obergeschosses öffnet; ferner die viel höhere und schönere Anlage dieses oberen Stockwerkes, dessen Fensternen des Hauptgeschosses gleichen; endlich die abweichende Gestalt des Glockenturms, dessen einziges Geschoss auf einem mächtigen Quadersockel ruht und mit einem festungsartigen Zinnenkranz abschließt. Es mag noch erwähnt sein, dass es sich bei den beiden vorhandenen Gebäuden lediglich um einen Fassadenbau zur künstlerischen Umrahmung des Platzes handelt, dass daher auch die vielbesprochene schräge Stellung der Seitengebäude keine von Michelangelo erfundene Feinheit ist, sondern durch die Lage des älteren Conservatorenpalastes gegeben war. Zu beiden Seiten des Hauptpalastes sind schmale Wege zum Forum hinab projektirt, während diese Verbindung bisher wesentlich durch einen ziemlich

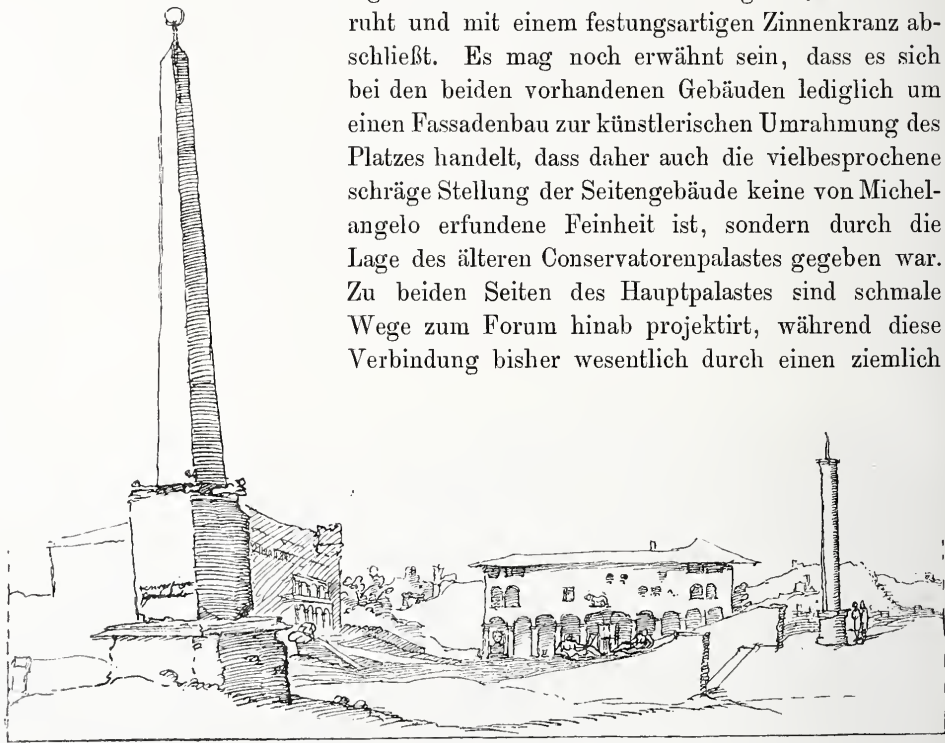


Fig. 2. Capitolspalast und Conservatorenpalast nach einer Skizze HEEMSKERCKS.

breiten Weg vom Bogen des Septimius Severus herauf vermittelt ward.

Giore. Seguitò dalla banda di mezzogiorno, dove è il palazzo de' Conservatori, per riquadrarlo, una ricca e varia facciata con una loggia da piè piena di colonne e nicchie, dove vanno molte statue antiche, ed attorno sono vari ornamenti e di porte e finestre, che giù n'è posto una parte; e dirimpetto a questa ne ha a seguire un' altra simile di verso tramontana sotto Araceli; e dinanzi una salita di bastoni di verso ponente, qual sarà piena, con un ricinto e parapetto di balaustri, dove sarà l'entrata principale, con un ordine e basamenti, sopra i quali va tutta la nobiltà delle statue, di che oggi è così ricco il Campidoglio. Nel mezzo della piazza, in una basa, in forma ovale, è posto il cavallo di bronzo tanto nominato, sul quale è la statua di Marco Aurelio; la quale il medesimo papa Paulo fece levare dalla piazza di Laterano, ore l'aveva posta Sisto quarto: il quale edificio riesce tanto bello oggi, che egli è degno d'essere enumerato fra le cose degne che ha fatto Michelagnolo, ed è oggi guidato, per condurlo a fine, da messer Tomaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, che è stato ed è de' maggiori amici che avessi mai Michelagnolo.

Die nächsten nachweislichen Veränderungen des Platzes nach der Aufstellung des Mark Aurel sind die Versetzung der Wölfin in das Innere des Conservatorenpalastes und die Aufstellung dreier vom Monte Cavallo herübergeholter Constantinstatuen an der Seitentreppe nach Araceli. Beides geschah vor 1544; eine der letzteren Statuen wanderte bald darauf an den Aufgang zum tarpeischen Felsen. Im Jahre 1546, demselben, in dem die Stadt Rom Michelangelo das Ehrenbürgerrecht verlieh, ward dann aber Hand an den Umbau des Senatorenpalastes gelegt, mit dem eine leise Veränderung des Conservatorenpalastes

Capitolplatz versetzt, wo Ulisse Aldrovandi sie 1550 schon vorfand⁷⁾. Derselbe fand auch die beiden Flussgötter bereits an dem von Michelangelo für sie bestimmten Platz vor dem neuen Treppenbau, während zwei Jahre zuvor Lucio Fauno (in der ersten Auflage seiner *Antichità della città di Roma*) sie noch vor dem Conservatorenpalast gesehen hatte. Letztere Angabe findet sich auch noch in der Ausgabe Fauno's von 1553, aber mit der nachträglichen Berichtigung: *Ma hoggì anendue questi simulacri si tolgono da questo luogo, per riportarli davanti al palagio del Campidoglio, e ne hanno già tolto via uno*. Es ist klar, dass diese

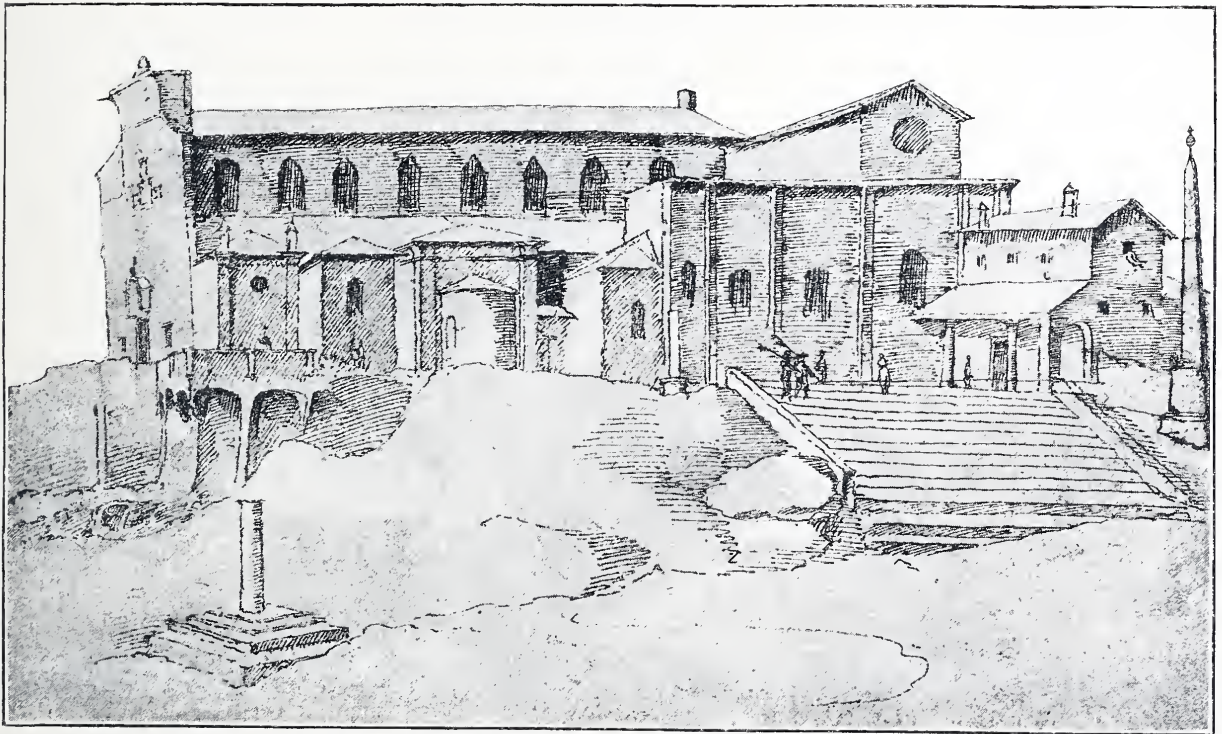


Fig 3. S. Maria in Araceli, nach einer Skizze HEEMSKERCK'S.

Hand in Hand gegangen zu sein scheint. Der Zeitpunkt ergibt sich aus den handschriftlichen Aufzeichnungen des später bei der Bauleitung beteiligten Prospero Boccapaduli, die beim (vorläufigen) Abschluss des Baues im Jahre 1568 die ganze Bauzeit auf 22 Jahre angeben⁶⁾.

Der Anfang ward mit der großen Treppenanlage gemacht, welche die Beseitigung der alten dreiteiligen Treppe und der aus der Front vorspringenden Loggia zur Voraussetzung hatte. Die Löwengruppe ward denn auch von der Stelle, die sie vermutlich drittehalb Jahrhunderte innegehabt hatte, auf den

Überführung zwischen 1548 und 1550 fällt; damals war also der Treppenbau am Senatorenpalast fertig.

In diese Übergangszeit versetzt uns ein Stich von Hieronymus Kock, den neuerlich Camillo Re⁸⁾ aus Kocks außerordentlich seltenem Werke *Opera antiquorum Romanorum hinc inde per diversas Europae regiones extractarum reliquiae* hat wiederholen lassen (danach Fig. 5). Das Werk ist 1562 erschienen, aber die Zeichnung muss über ein Jahrzehnt älter sein oder auf so viel ältere Erinnerungen zurückgehen, wie denn auch Kocks bekanntere Sammlung

6) M. Ubaldo Bucci, *Notizia della famiglia Boccapaduli*, Rom 1762, S. 131.

7) Bei Mauro, *Antich. d. città di Roma*, Ven. 1556; vgl. Arch. Zeitung 1876, S. 151.

8) *Bull. d. commiss. archeol. di Roma*, 1882, Taf. XV.

CAPITOLII · SCIOGRAPHIA · EX · IPSO · EXEMPLARI · MICHAELIS · ANGELI · BONAROTI · A · STEPHANO · DVPERAC · PARISENSI · ACCVRATE · DELINEATA
ET · IN · LVCEM · AEDITA · ROMA · ANNO · SALVTIS · MDLXIX

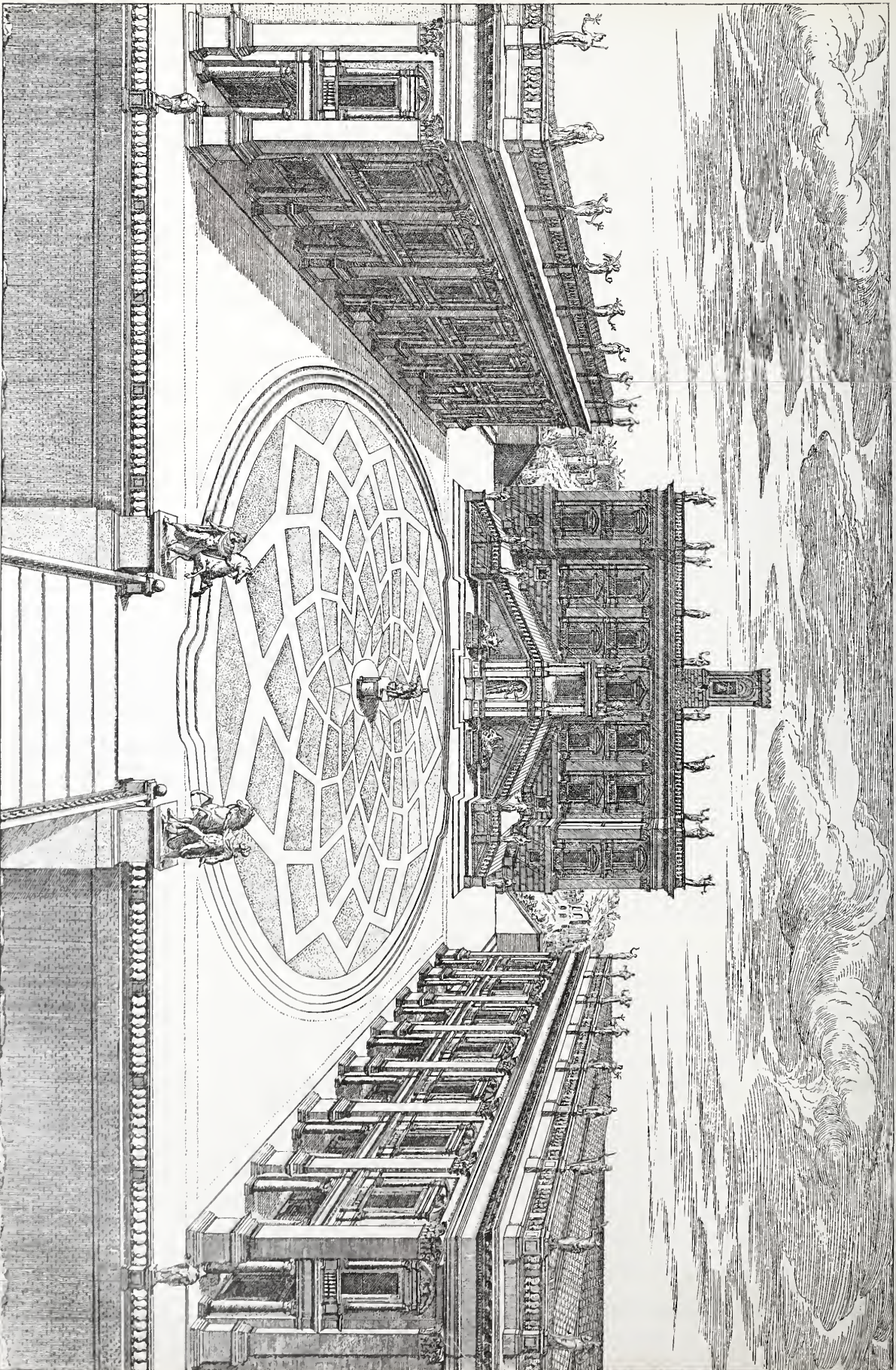


Fig. 4. MICHELANGELO'S Entwurf zum Campidoglioplatz, 1669 von ETIENNE DE PERAC gestochen.

Præcipua aliquot Romanæ antiquitatis ruinarum monumenta schon 1551 in Antwerpen erschienen ist. Der halbfertige Treppenbau mit dem einen Flussgott, während der andere noch an seiner alten Stelle liegt, weist auf die Jahre 1548 oder 1549 hin. Besonders auffällig ist die Teilung des Palastes in ungefähr zwei gleiche Hälften durch eine senkrechte grade Linie. Re erblickte darin ein wirkliches Übergangsstadium des Baues: Michelangelo habe bereits eine

Loggia von 1300 war ein aus der Front vorspringender Bau, unten mit Bogenstellungen, oben mit vier-eckigen Öffnungen⁹⁾; hier haben wir einen zurück-tretenden Bau, unten Pfeiler mit gradem Gebälk und darüber eine Säulenstellung mit Bogen, alles in Renaissanceformen. Ganz unmögliche flache Bogen ohne Stützen ziehen sich vor der oberen Galerie hin, als Träger eines Konsolengesimses, auf dem der lange Balkon ruht. Von alledem ist bei Heemskerck

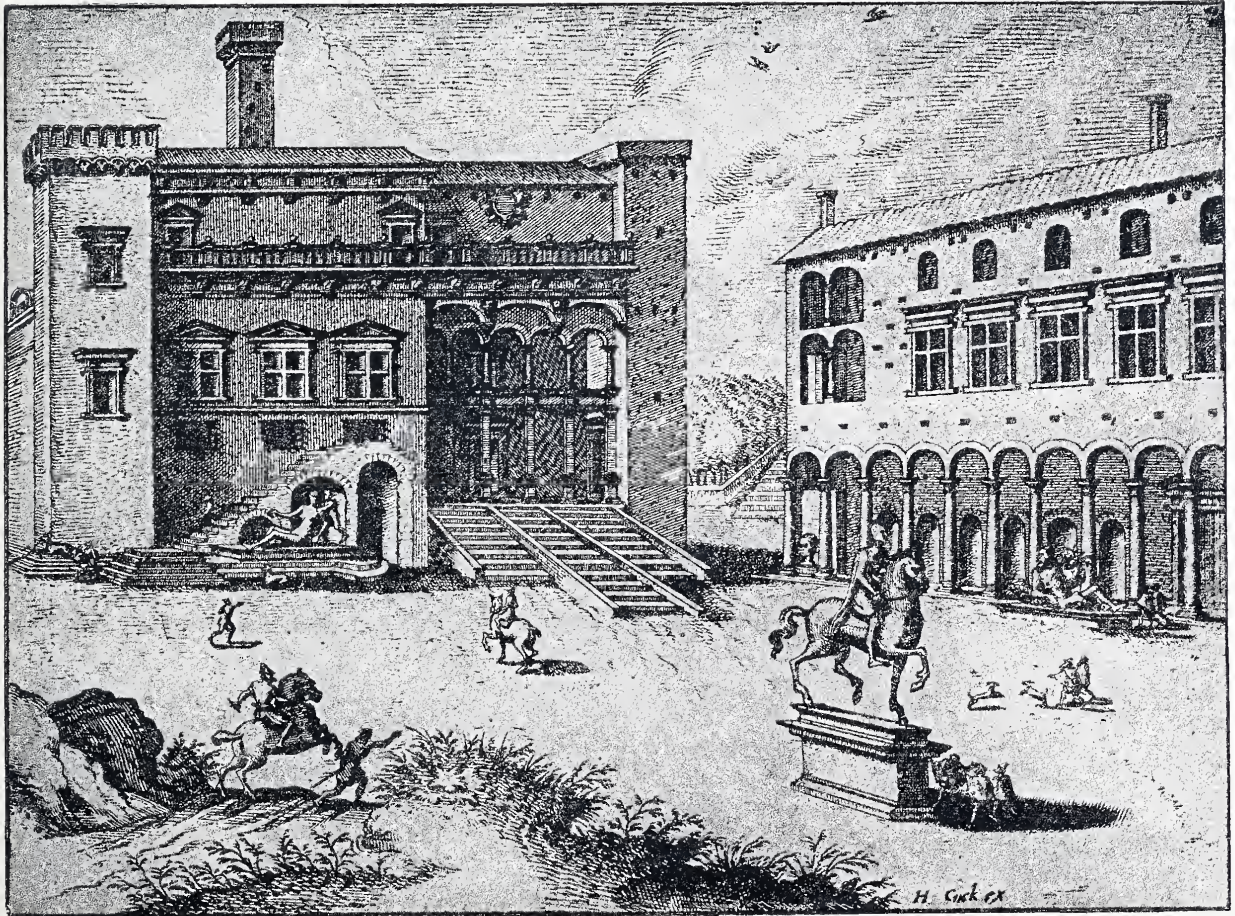


Fig. 5. Der Capitolsplatz nach einem Stiche von HIERONYMUS KOCK (1562).

Treppe vorgefunden und nur ausgebaut; die linke Hälfte des Gebäudes mit ihren „welfischen Fenstern“ stelle einen teilweisen Umbau des alten Palastes aus dem 15. Jahrhundert, etwa unter Nikolaus V., vor; die rechte Hälfte sei unerklärlich. Diese Ansicht wird durch die obigen Zeichnungen Heemskercks teilweise widerlegt, indem sie keine Spur der Michelangeloschen Treppe aufweisen und zugleich zeigen, dass mit den Hallen die große Loggia mit ihrem breiten Treppenaufgange gemeint ist, wenn auch Kocks Stich im einzelnen damit nicht übereinstimmt, außer etwa in den Treppen. Denn jene

keine Spur. Nicht so einfach steht die Frage wegen der Fenster. In Heemskercks Zeichnungen erscheint nichts von ihnen. Auch die Angabe Fichards vom Jahre 1536¹⁰⁾, dass der Palast nichts Besonderes darbiete, sondern nur durch sein Alter bemerkenswert sei, und ferner, dass seine Außenwände mit den Wappenschildern der früheren Senatoren angefüllt seien, stimmt wenig zu Kocks Abbildung. Andererseits ersehen wir

9) Dies ist besonders deutlich in der in Anm. 2 genannten Zeichnung.

10) *Italia anno MDXXXVI* in J. C. v. Fichards Frankfurter Archiv III, S. 27. S. Repertorium XIV.

aus den Rechnungen aus dem Pontifikat Nikolaus V., dass im Januar 1451 ein paar Steinmetzen eine Restzahlung von 114 Dukaten erhielten „di 3 finestre in croce, di marmo, che anno fatte ne la facia di Champitoglio, cioè ne la facia dinanzi, che sono state a misura braccia 114, a due. 1 braccio, murate a loro spece“¹¹⁾. Mit dieser Epoche stimmt in der That der Stil der drei in Kocks Stich sichtbaren Fenster so gut überein, dass wir in ihnen wohl jene Fenster des oberen großen Hauptsaaes, der eben diesen Teil des Gebäudes einnahm, erkennen dürfen; die drei darunter befindlichen Fenster spendeten dem unteren Saale sein spärliches Licht. Dass allediese Fenster auf den Heemskerekschen Zeichnungen fehlen, wird seinen Grund in deren Kleinheit und der starken Verkürzung des Gebäudes in diesen Skizzen haben. Nach alle diesem scheint die Sache so zu liegen, dass Kock zwar den Zustand des Baues um die Zeit, da Michelangelo's Treppenbau begonnen war, wiedergeben wollte, dass ihm aber für den alten Zustand, den er gewiss noch aus eigener Anschauung gekannt hatte, keine treue Abbildung mehr zu Gebote stand; daher er die Erinnerung daran in freier Weise ausgestaltete. Der große Balkon, der sich verbindend, wenn auch in unmöglicher Weise, über beide Hälften des Palastes hinzieht, wird dem alten Bau angehört haben und in der leichten Andeutung bei Heemskerk (Fig. 1) wiederzuerkennen sein.

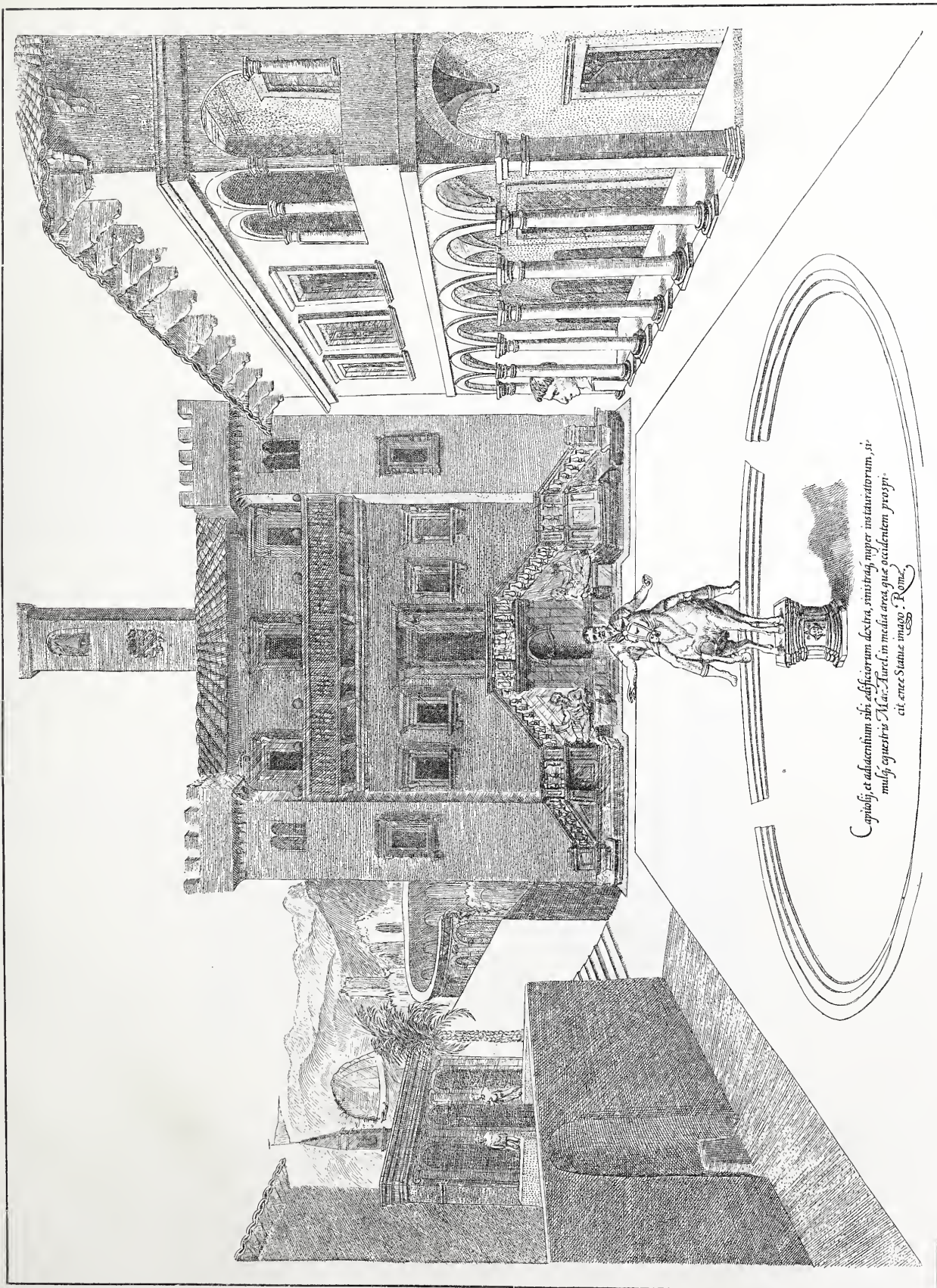
Die von Kock gezeichneten Fenster erscheinen nun auch, wie wir alsbald sehen werden, auf den Ansichten der nächsten Jahrzehnte, die Michelangelo's Treppe bereits kennen, und zwar sind sie hier auch an Stelle der weggebrochenen Loggia, also über die ganze Fassade, fortgeführt. Es ist also klar, dass zwar die große Doppeltreppe des Michelangeloschen Planes zur Ausführung gekommen ist, der Umbau des übrigen Palastes aber zunächst in durchaus veralteten Formen stattgefunden hat, die dem Palaste noch allzu sehr den Charakter eines mittelalterlichen Burgschlosses ließen — eine höchst seltsame Erscheinung um die Mitte des Cinquecento! Damit stimmen aber die baulichen Veränderungen am Conservatorenpalast durchaus überein. Sie beschränken sich, wenn wir Kocks Zeichnung für zuverlässig halten dürfen, im wesentlichen auf die Einführung ähnlicher, horizontal überdeckter Fenster im Hauptgeschoss und einer Reihe von Bogenfenstern darüber, anstatt der unregelmäßigen Lichtöffnungen des alten Baues, wie Heemskerk ihn gezeichnet hatte. Es ist begreiflich,

dass der greise Michelangelo, der mittlerweile das Juliusdenkmal aufgestellt, die Gemälde der Cappella Paolina vollendet, dem Palazzo Farnese seinen großartigen Abschluss gegeben und die Bauleitung von St. Peter übernommen hatte — dass der nach solcher Verhöhnung seines prächtigen Planes keine Lust verspürte, die weitere Durchführung des Capitolsneubaues bei so überkonservativen Stadtvätern zu betreiben. Auch hier finden wir ihn von seinem gewöhnlichen Missgeschick verfolgt, dass sein Plan an dem Widerspruch zwischen seiner Großartigkeit und dem engen Sinne der Besteller scheiterte.

In der That trat eine längere Stockung ein. Zwischen 1550 und 1555 wurden die beiden Treppen nach Araceli und dem tarpejischen Felsen neu geordnet und oben durch die zierlichen Hallen Vignola's bekrönt, aber der Platz blieb gegen die Stadt noch ohne Abschluss, und die beiden Paläste behielten die eben besprochene Gestalt. Ein Stadtprospekt aus dem Jahre 1555, ein Holzschnitt in Gamucci's *Antichità della città di Roma* von 1565, ein etwa gleichzeitiger Kupferstich bei Lafreri (Fig. 6) zeigen im wesentlichen das gleiche Bild¹²⁾. Der Capitolspalast erscheint in seinen altmodischen Formen; nur die Hauptthür über der Treppe ist etwas reicher gestaltet zwischen den niedrigen Fenstern; darüber der lange Balkon; das Obergeschoss schließt ohne Gesims mit dem vorspringenden Ziegeldach ab. Die linke Seite des Platzes, dem Conservatorenpalast gegenüber, ist in den letzten beiden Ansichten durch eine Mauer mit einer Nische in der Mitte abgeschlossen, und der Holzschnitt bei Gamucci zeigt auch schon die Balustrade, die den Platz nach vorn abschließt. Diese ward im Zusammenhang mit dem breiten Hauptaufgang, der Cordonata, unter Pius IV (1559—1565) errichtet. Am Fuße der Cordonata fanden die herrlichen ägyptischen Basaltlöwen von Santo Stefano del Cacco ihren Platz, den sie erst neuerdings haben räumen müssen; oben warteten die Fragmente zweier kolossaler Dioskuren ihrer Restauration und Aufstellung; der Tigris am Hauptpalast ward in den dem Platze angemesseneren Tiberis umgewandelt. Das sind die bescheidenen Fortschritte der Capitolsanlage bei Lebzeiten Michelangelo's. Wir hören zwar, dass 1555 der thätige Prospero Boccapaduli die Aufsicht über den Bau der beiden Paläste erhielt,

12) Das Stück des Stadtprospektes bei Letarouilly, *Édif. de Rome*, S. 720 (Brüssel); Gamucci, S. 18, in der Ausgabe von 1569, S. 17; der anonyme Stich bei Lafreri auch bei Müntz, *Antiq. de la ville de Rome*, Par. 1886, zu S. 152, schlechter bei Letarouilly, S. 721.

11) Müntz, *Les arts à la cour des papes*, I, S. 149; vgl. *Re a. a. O.* S. 107.



Capitolij, et aduentum sibi officiorum dextra, sinistras, nuper instauratorum, si-
 mul, equestri Marc. Aurel. in media aera, que occidentem prospi-
 cit, erexit statuæ mago. Romæ

Fig. 6. Der Capitolsplatz um 1565, nach einem Stich in LARRERI'S *Speculum Romanæ magnificentiæ*.

aber andere Ämter hielten ihn von dieser Aufgabe, zum Teil von Rom, fern. Wir hören auch von einem Architekten Guidetti, der 1563 es übernommen habe, Michelangelo's Pläne auszuführen, von seiner Thätigkeit erscheint aber keine sichere Spur¹³⁾.

Der alte Löwe musste erst sterben, um die Leiter der städtischen Angelegenheiten an ihre Ehrenschild zu mahnen. In Michelangelo's Todesjahr (1564) erhielten der genannte Boccapaduli und der von Vasari allein genannte Tommaso de' Cavalieri, der vertraute Freund des alten Meisters, den Auftrag dessen Plan auszuführen¹⁴⁾. Das geschah auch, aber freilich nur mit arger Kürzung. Der Hauptpalast ward in seiner bisherigen Gestalt belassen, der Conservatorenpalast erhielt dagegen die von Michelangelo entworfene Fassade. Sie war im Bau, als Vasari die oben abgedruckten Worte niederschrieb, und sie ward in demselben Jahre 1568 abgeschlossen, in dem Vasari's neue Ausgabe erschien. Zwei pomphafte Inschriften an der Thür des neuen Palastes verkündeten die Vollendung des Baues, der „nicht mehr dem alten capitolinischen Jupiter, sondern dem wahren Gott und Heiland Jesu Christo geweiht“ ward¹⁵⁾.

Von dem Palaste gegenüber war nicht mehr die Rede. Es muss wie eine herbe Kritik dieser Halbheit gewirkt haben, als Du Pérac im folgenden Jahre Michelangelo's Originalplan (oben Fig. 4) veröffentlichte: jedermann

konnte sich mühelos überzeugen, dass das Testament des großen Meisters noch nicht vollstreckt war.

Den nächsten Schritt that Papst Gregor XIII. Buoncompagni, indem er 1579 den mittelalterlichen Turm durch einen neuen Glockenturm nach dem Plane Martino Lunghi's ersetzte. Während Michelangelo's Entwurf den Charakter des Burgturms festhielt, stimmt der neue Turm mit seinem doppelten offenen Geschoss und dem oberen Abschluss, einer von einem Geländer umgebenen Basis mit der Christusstatue, besser mit dem Palastentwurf des Meisters überein. Letzterer blieb freilich auch jetzt noch unausgeführt; nur die Nische an der Treppe

erhielt statt des von Michelangelo gewünschten Jupiter eine kolossale Minerva, eine Kopie der Phidiasschen Parthenos, als Insassin. Ferner wurden

1583 die Dioskuren, von Paracca (Valsoldo) plump ergänzt, am oberen Ende der Cordona aufgestellt, nicht quer wie in

Michelangelo's Zeichnung, sondern längs dem Aufgang. Im nächsten Jahre fand ein alter Meilenzeiger von der Via Appia seinen Platz auf der Balustrade; 1590 folgten unter Sixtus V. die sog. Trophäen des Marius vom Esquilin. Der Was-

serreichtum, den die Acqua Felice dieses Papstes auch dem Capitol zuführte, veranlasste die Anlage des großen Beckens vor dem Treppentbau des Hauptpalastes (1587), weit größer als Michelangelo es vorgesehen hatte¹⁶⁾. Diese Veränderungen leitete



Fig. 7. Nach GIROLAMO FRANZINI (um 1588).

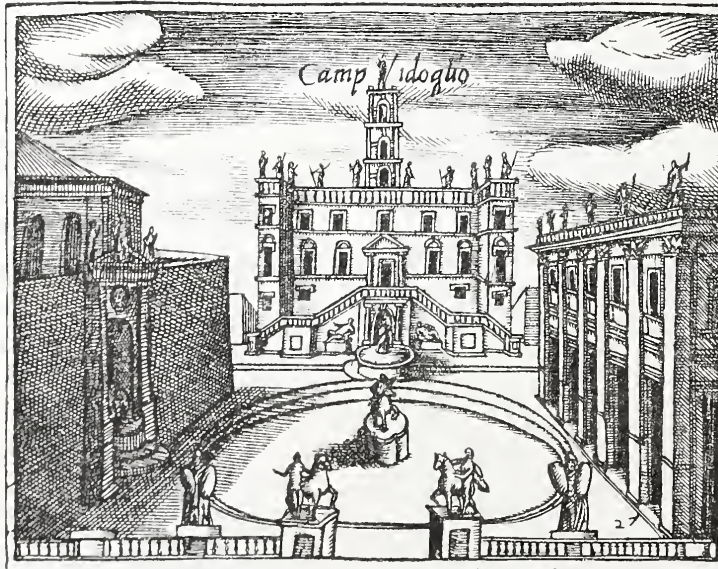


Fig. 8. Der Capitolsplatz nach einem Stich MARCUCCI's (1625).

13) Bieci (Anm. 6) S. 114, 132. Anm. a.

14) Bieci, S. 114, 129.

15) Bieci, S. 132. Forcella, *Iscrizioni delle chiese*, I, S. 64 65.

16) Auf dem großen Originalstich ist es deutlicher als in der Verkleinerung (Fig. 4), dass unter der Statue drei Wasserstrahlen sich in ein rundes Becken ergießen.

Giacomo della Porta¹⁷). Bedenklicher war die Neuerung die sich der städtische Architekt Giacomo del Duca erlaubte, indem er anlässlich einer Restauration der Decke im Hauptsale des Conservatorenpalastes die geschmacklose Vergrößerung und neue Einfassung des Mittelfensters vornahm¹⁸). Im Jahre 1582 wan-

wiederholter Holzschnitt Girolamo Franzini's, (Fig. 7) der zuerst 1588 veröffentlicht ward¹⁹).

Papst Clemens VIII. Aldobrandini machte endlich Ernst damit, Michelangelo's Plan zu voller Ausführung zu bringen (1592). Mit Hilfe des jungen Architekten Girolamo Rainaldi baute er die Fassade

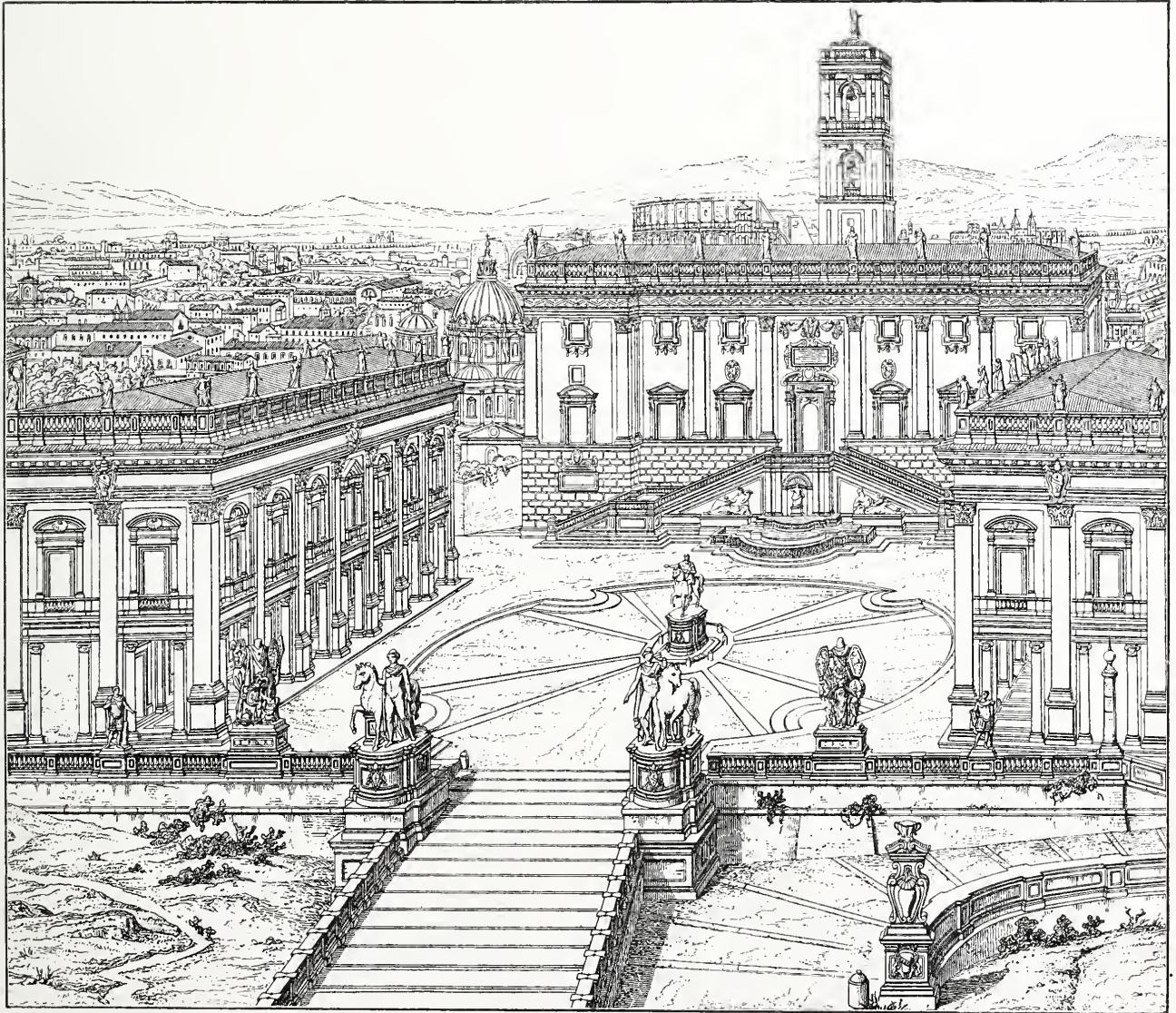


Fig. 9. Der Capitolsplatz in seinem heutigen Zustande. Nach LETAROUILLY, *Edifices de Romè*, Taf. 352.

derte auch der schon seit mehr als zwanzig Jahren zu Boden gefallene Obelisk in die Villa Mattei; seine alte Genossin, die Palme, scheint schon länger verschwunden zu sein. Diesen Zustand des Capitols, nur mit ergänztem linken Seitenpalast, zeigt ein oft

des Hauptpalastes um²⁰). Die großen Pilaster gliederten den ganzen Oberbau. Die Fenster des

17) Baglione, *Vite de' pittori*, Neapel 1733, S. 34. 35. 78.

18) Baglione, S. 52.

19) Marliani, *Urbis Romae topogr.*, Venedig 1588, S. 15. Fulvio, *Antichità di Roma*, Venedig 1588, S. 35. *Roma ant. e moderna* 1663, S. 641. *Roma sacra ant. e mod.*, 1687, II, S. 162.

20) Baglione, S. 58. Passeri, *Vite de' pittori*, Rom 1772, S. 272.

Hauptgeschosses, im Mittelbau sowie in den vorspringenden Ecktürmen, erhielten ihre ansehnliche Größe und geschmackvolle Ausbildung. Der lange Balkon verschwand, leider aber erhielt das Obergeschoss statt der edlen Verhältnisse des Michelangeloschen Entwurfes eine kleinliche gedrückte Gestalt. Das kräftige Gesims mit seiner statuengeschmückten Balustrade schloss den ganzen Bau gleichmäßig ab. Jetzt erst hatte der Palast, wenigstens in der Hauptsache, jenen Charakter einfacher Größe erhalten, der den Plan Buonarroti's kennzeichnete. Der Papst verdient wohl den Ehrenplatz, den die große Inschrift von 1598 über der Hauptthür ihm anweist²¹⁾. Weniger glücklich war die 1593 erfolgte Ersetzung der kolossalen Minerva in der Treppennische durch ein Porphyrbild der sitzenden Göttin, die als Roma gelten sollte; die Statue ist für jene Stelle viel zu klein.

Derselbe Papst ließ durch Rainaldi auch die Fundamente zu dem Palaste legen, der dem Conservatorenpalast als Gegenstück dienen sollte. Allein hier blieb es bei den Fundamenten²²⁾. Ein halbes Jahrhundert hielt hier die Statue des Marforio, die 1594 vom Forum heraufgeschafft war, über einem Brunnen Wacht; eine von Giacomo della Porta entworfene architektonisch gegliederte Nische, deren Gestalt ein paar Kupferstiche aufbewahrt haben (s. Fig. 8), bildete den Mittelpunkt der oben erwähnten Mauer gegen Araceli²³⁾.

21) Forcella (Anm. 15) I, 104.

22) Baglione, S. 58. Passeri, S. 272. Donati, *Roma vetus ac recens* IV, Kap. 11.

23) Vacca, *Memorie*, S. 70. Baglione, S. 78. Andrea della Vaccaria *Ornamenti di fabbriche di Roma*, 1600, Taf. 15.

Erst im Jahre 1644 nahm Innocenz X. Panfiliden Bau dieser *fabbrica nuova del popolo romano* wieder auf, den er unter Leitung des nunmehr achtzigjährigen Rainaldi ganz nach dem Muster des Conservatorenpalastes, einschließlich des geschmacklosen Mittelfensters, in etwa zehn Jahren zu Ende führen ließ²⁴⁾. Dem päpstlichen Säckel kostete der Bau keinen Heller; die Ersparnisse und Lohnabzüge, aus denen die Kosten bestritten wurden, erregten viel böses Blut²⁵⁾. Der Papst und Rainaldi starben beide 1655. Es scheint, dass für den Nachfolger Alexander VII. Chigi noch grade genug zu thun übrig blieb, dass der römische Magistrat ihm eine Ehreninschrift wegen Vollendung des Planes Michelangelo's widmen konnte²⁶⁾. Um die gleiche Zeit siedelten die Statuen Constantins und seines Sohnes von der Treppe nach Araceli an die große vordere Balustrade des Capitolsplatzes über. Als dann 1692 der alte Meilenzeiger in einer modernen Kopie sein Gegenstück erhalten hatte und 1709 die große Straße zum Forum angelegt war, konnte Michelangelo's Entwurf, wenn auch nicht ohne alle Einbuße, so doch im wesentlichen für ausgeführt gelten (s. Fig. 9).

De Rubeis *Insigniores statuarum urbis Romae icones*, II, Titelblatt, vgl. Forcella I, 103. — Geringe Abbildungen des Capitols in diesem Stadium bei Vaccaria, *Ornamenti*, Taf. 16 (mit ergänztem „Museum“) und bei Jac. Crulli de' Marcucci, *Grandexxe d. città di Roma*, Rom 1625, S. 27 (mit der Nische in der Mauer), nach letzterer Fig. 8.

24) Justi, Velazquez II, S. 194. Passeri, *Vite*, S. 272. Vgl. Forcella I, 152.

25) Cancellieri, *Il mercato*, Rom 1811, S. 53, Anm. 1.

26) Diese jetzt verschollene, von Forcella übergangene Inschrift wird erwähnt im alten Katalog des capitolinischen Museums, *Musco Capitolino*, 1750, S. 22.

DIE ATHENA PARTHENOS DES PHIDIAS.

VON W. AMELUNG.

MIT ABBILDUNGEN.



Das Werk, welches der unsterbliche Meister des olympischen Zeus kurz vor diesem vollendete, war die Athena Parthenos im Parthenon zu Athen, der Hauptschöpfung des Perikles.

Athena ist die aus dem Haupte des Zeus entsprungene Tochter desselben; sie muss also ein Teil des in diesem Haupte beschlossenen Wesens selbst sein, und ganz im allgemeinen gefasst stellt sie den

geharnischten Geist der Klarheit dar, wie er sich in allen Ratschlüssen des Zeus offenbart.

Man hat gemeint, Phidias habe, wie er in Olympia den panhellenischen Gott darstellte, hier die speziell attische Göttin verkörpern wollen. Für die Wahl der Bildwerke am Tempel, welche allerdings gerade die Besitzergreifung des attischen Landes durch Athena in fortschreitender Reihe zur Anschauung bringen, passt dies; aber konnte die Vorstellung einer speziell attischen Gottheit dem Bild-

hauer einen Anhaltspunkt für die plastische Gestaltung, für die Bildung des Ideals geben? Nein. — Suchen wir also dem Begriff nahe zu kommen, von welchem Phidias bei der Darstellung dieses Idealbildes ausging.

„Die Hauptstellen über dasselbe finden sich bei Pausanias (I, 24, 5; 7.), Plinius (34, 34; 36, 18) und Maximus Tyrius (Diss. XIV, p. 260, Reiske). Nach diesen hatte es eine Höhe von 26 Ellen. Die Göttin war stehend gebildet, mit dem Chiton angethan, welcher bis auf die Füße herabfiel. Sie trug auf der Brust die Agis, welche in der Mitte mit dem Medusenhaupt geschmückt war. Auf dem Helme, der das Haupt bedeckte, lagerte eine Sphinx; auf den Seiten des Helmes Greife. In der einen Hand trug die Göttin eine Nike von vier Ellen Höhe, in der andern den Speer. Unten an demselben und zu den Füßen der Göttin wand sich die athenische Burgschlange, nach Pausanias das Bild des Erichthonios. Auf dem Boden neben der Göttin stand der Schild, auf dessen äußerer Seite eine Amazonenschlacht, auf der inneren der Kampf der Götter und Giganten in eiserner Arbeit dargestellt war.“ — „Selbst die tyrrhenischen Sohlen der Göttin waren mit einem Relief, dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, verziert. Auf der Basis endlich sah man die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern dargestellt. In betreff der Zusammensetzung des Bildes aus verschiedenen Stoffen erfahren wir durch Plato (Hipp. maj. p. 291 B. C), dass die Augen wie das ganze Gesicht, ferner Hände und Füße [also wie beim Zeus alles Nackte] aus Elfenbein gebildet die Augensterne aus Stein eingesetzt waren. Aus Elfenbein war nach Pausanias auch die Gorgo. Sonst herrschte überall das Gold vor.“ (Brunn, Künstlergeschichte I, p. 126—127 [178—179]).

Ergänzend treten nun zu diesen Beschreibungen die erhaltenen Repliken der Statue, unter denen die sog. Varvakeionstatuette in Athen obenan steht. Die Nike hielt Athena auf der rechten Hand, welche durch eine Stele gestützt wurde, auf der zugleich die Inschrift des Phidias stand. Die Linke hielt den Schild. Die Lanze konnte an der linken Seite nur lose an die Schulter gelehnt sein, zwischen Fuß und Schlange. (Vgl. über die verschiedenen Repliken: Th. Schreiber, Die Athena Parthenos des Phidias.)

Da wir jedoch auch von der Varvakeionstatuette nicht direkt behaupten können, dass sie die Idealgestalt des Phidias unverfälscht bewahrt hat, so wollen wir hier den umgekehrten Weg machen, wie beim olympischen Zeus, und von der Betrachtung

des schmückenden Bildwerks ausgehen. Wir sahen dort, dass dasselbe das Wesen der Gottheit klar widerspiegeln; wir können also hier das Gleiche voraussetzen.

Das Bildwerk der Parthenos ist verteilt einmal an dem Schild und den Sandalen, dann an der Basis. Hier schon tritt uns ein Unterschied vom Zeusbild entgegen. Bei diesem waren alle Darstellungen an dem Thron, dem Schemel und der Basis, dem festgegründeten Sitz des Gottes, auf welchem er nur thronen kann, wenn ein vollständiger Frieden geschaffen ist; bei der Parthenos sind sie zum größten Teil an Sachen, welche sie zum Kriege anlegen muss. Diese Darstellungen unterscheiden sich auch in bestimmter Weise von derjenigen der festruhenden Basis, auf welche sie nun siegreich tritt; während jene zeigen, was sie im Streite gethan hat, ist hier ausgedrückt, was sie jetzt im Frieden vollenden wird, wodurch ihr ganzes Werk gekrönt wird.

In welchem Gedanken lässt sich nun die Bedeutung der drei Kampfdarstellungen zusammenfassen, der Amazonenschlacht, der Gigantomachie und des Kentaurenkampfes? Am deutlichsten ist diejenige des letzten. Die Halbtiere wollen in trunkener Roheit die gesetzlichen Schranken des Gastrechts durchbrechen, da tritt ihnen an der Spitze der Helden der besondere Günstling Athena's Theseus siegreich entgegen. So auch wollten die schlangenförmigen Giganten mit roher Gewalt den Himmel stürmen, aber die hohen geistesgewaltigen Olympier vernichteten die Elementargeister, neben Zeus vor allen Athena. Und auch die Amazonen verletzen durch ihre Gebräuche die Gesetze der Natur, die Töchter des wilden Ares, die Dienerinnen der Gewalt; auch ihre Macht bricht Theseus unter Athens Schutz.

So tritt denn die Göttin hier überall auf als siegreiche Gegnerin der rohen Gewalt, Schirmerin der durch die Vernunft gebotenen Gesetze, einmal direkt als Feindin des unbändigen Kriegsgottes Ares. Sie ist seinem sinnlosen Schlachten feind. Aber Athena endet nicht etwa den Kampf, indem sie ihn in Liebe löst wie Aphrodite; sie greift selbst als Kämpferin ein, aber im edlen Sinne. Wenn sie dem Schlachtgetümmel naht, so geschieht es nur, um mit siegender Klarheit die rohen Mächte der Empörung niederzuwerfen; ihre stets ungetrübte, stets sich in Schranken haltende Weisheit siegt über die blinde Wut, welcher nur die rohe Kraft zu Gebote steht, Doch sie kehrt lieber zu einem edleren Streite zurück, zum Wettstreit. Sie ist nicht mehr, wie noch

in der Ilias, die Gefährtin des Ares und dessen Schwester, der schrecklich gestalteten Eris, sondern sie erwählt sich die gute Eris, welche sie selbst groß macht unter den Menschen durch die Verleihung der Kunstfertigkeiten, wovon es im 4. homerischen Hymnus heisst: „Sie lehrte zuerst die Handwerker der Erde Wagen zum Streit und zum Rennen zu fertigen, kunstvoll mit Erz beschlagen, und die zartwangigen Jungfrauen lehrte sie im Hause schöne Sachen, eine jede, wie sie es ihr ins Herz gab.“ Das Urbild dieser Lehrerschaft ist nun die Verleihung der Kunstfertigkeit an das erste Weib, an Pandora, und so ist durch die Geburt derselben jene Seite im Wesen der Athena symbolisch angedeutet, wie oben die Niederwerfung der bösen Eris dargestellt war. Das ist der Gedanke, welcher die Bildwerke durchzieht, und die Eigenschaft, in welcher Athena uns hier entgegentritt, ist die der praktischen Weisheit, welche in ihrer ruhigen Mässigung und mit dem klaren, sicheren Blick der rohen Gewalt obsiegt, vor allem aber die Werke des Friedens fördert.

Wenden wir uns nun zu der Kopie und untersuchen wir, inwieweit dieselbe den Anforderungen entspricht, welche wir nach unserer Auffassung der

Bildwerke an die Statue selbst stellen müssen, ob dieselbe in der That das Idealbild des Phidias wiederholt.

Zunächst fällt uns an dem Antlitz die außerordentliche Breite aller Formen auf, welche fast den jungfräulichen Reiz verleugnen. Fanden wir an dem Haupte des Zeus ein entschiedenes Streben, dasselbe länglich zu gestalten, in dem Aufsteigen der Linien des Kranzes, der Haarflechten, in der ovalen Umgrenzung der Wangen, der Form des lang herabwallenden Bartes, so finden wir hier den Künstler bestrebt, alle Formen nach der Breite zu entwickeln. Das stumpfe Kinn bietet dem ganzen Antlitz eine kräftige Basis. Die Umgrenzung der Wangen bildet fast eine Kreislinie. Von der Stirne senkt sich ein breiter Nasenrücken herab; diese Stirn selbst wird nicht in ihrer ganzen Höhe sichtbar, sondern durch den Helmsrand verdeckt, welcher in seiner einzigen Gliederung in der Mitte das Auge des Beschauers nicht nach oben lenkt, vielmehr noch weiter in die Stirne sich herabsenkt.

Der Helm selbst bildet keine hochaufsteigende Wölbung, sondern überspannt das Haupt wieder mit einer Kreislinie. Selbst die hohen Helmbüschel vermögen nicht diesen Eindruck aufzuheben. Die an den



Kopie der Athena Parthenos im Varvakeion.

Schläfen durch den Helm gebildeten Ecken werden in vollem Einklang mit dem Waffenschmuck der durch dicht vorquellende Locken ausgefüllt, und Göttin steht.

je zwei dicke Locken umrahmen den ebenfalls breit angelegten Hals und fallen auf die Brust herab. Überall sehen wir das Bestreben, runde breite Formen zu geben und den Eindruck derselben noch durch alle möglichen Mittel zu heben.

Und doch gewinnen dieselben nie den frauenhaften Charakter, wie bei Demeter, noch den weichlichen, wie bei Dionysos. Nirgends gewahren wir Grübchen oder weiche Falten, die auf ein Fettpolster schließen lassen könnten. Im Gegenteil machen die Wangen einen prallen, straffen Eindruck. Alle Formen lassen nur einen durchaus kräftigen, eben wegen seiner Stärke breit angelegten Knochenbau erkennen, ohne darum gedrunken oder eckig zu erscheinen. Die Knochen werden nicht von einer zarten, weichen Muskelschicht überspannt, welche ein feines Spiel mit Linien und Flächen erlaubt, sondern, wie es ja natürlich ist, von einer starken, straffen, welche die Härten des Schädelbaus mit vollen, runden Flächen verhüllt. Es ist in diesen Formen lediglich eine kräftige Gesundheit, ein in der Praxis geübtes und bewährtes Wesen ausgesprochen, das



Kopie der Athena Parthenos im Varvakeion.

Diese Formen werden belebt durch den geistigen Ausdruck in Auge und Mund.

Das große Auge, von der Stirn kräftig überdacht, schaut frei und offen gerade hinaus. Durch die gewölbten Augenbrauen wird es in keiner Weise überschattet, während der Eindruck, das Auge liege zu frei, und zugleich der eines blöden Auges durch die leichte Betonung und Senkung des oberen Lides verhindert wird. Keine Falten sind um das Auge sichtbar, auch die Stirne ist ganz klar. Die heitere Sicherheit und ruhige Festigkeit des Blickes findet seine Ergänzung in dem Ausdruck des Mundes, welcher der augenblicklichen Lage der Göttin entspricht. Wir müssen daran denken, dass Athena hier nach dem Siege die Waffen niederstellt. Um den leise geöffneten Mund spielt ein Lächeln, welches durch die ein wenig geblähten Nüstern und die leicht aufgeworfenen Lippen etwas Stolz, Sieges- und Selbstbewusstes erhält. Das Lächeln

bemerkt Schreiber (a. a. O. p. 49, Anm. 1) auch von der Athena des Antiochos in der Villa Ludovisi.

Gehen wir nun zur Betrachtung der ganzen Gestalt über, so bemerken wir zunächst, noch mehr

als beim Zeus, das architektonische Entsprechen der beiden Seiten. Der Säule entspricht der Schild. Die beiden Arme sind gleich gehalten. Aus diesem Entsprechen resultirt die rein künstlerische Bedeutung der Säule, welche außerdem noch dadurch, dass sie der Rechten als Stütze dient — auch die Linke ist gesenkt, nicht, wie beim Zeus, erhoben — den Eindruck der Ruhe hebt. Die schweren Falten des Chiton erinnern fast an die Kannelirungen einer Säule und verstärken das Feste, welches die ganze Figur auszeichnet und zu dem im Haupte ausgesprochenen Wesen harmonisch passt.

Konnten wir bei dem Zeus an den gotischen Architekturstil erinnern, so möchte ich hier auf den romanischen hinweisen, um den allgemeinen Eindruck der Statue dem Verständnis näher zu rücken.

Fassen wir noch einmal alles zusammen: die feste Ruhe in der ganzen Erscheinung, die kräftigen und doch harmonisch schönen Formen, welche uns an Schillers Wort erinnern:

„Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben
Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben“,

(Huldigung der Künste)

die klare Offenheit des Blickes, die reine stolze Freude an ihrem schönen Sieg, so müssen wir anerkennen: ja, das ist jene Göttin, die wir erwarteten, das ist jene Siegerin über die böse Eris, jene Fördererin der guten Eris.

Sie steht da, wie die Athena des Aeschylus nach der Beschwichtigung und Gewinnung der Eumeniden:

„Es lacht mir das Herz, dass ihr meinem Gebiet
Dies freudig gewährt,

Auf immer für uns
Entschied sich der Kampf für das Gute.“

(ἑγαθὸν ἔρις. Eum. 917 ff. Übers. von Mähly.)

Der Vergleich ist doppelt passend, da ja auch in den Eumeniden Athena als die besondere Schirmerin, die Stadtgöttin von Athen auftritt. Wodurch wurde Phidias veranlasst, bei der Göttin seiner Vaterstadt gerade diese Seite ihres Wesens hervorzuheben? Es ist ja keineswegs dies die einzige Möglichkeit, die Aufgabe ihrer Bildung auszuführen. Man denke an das später so bevorzugte Ideal mit ovalem Gesichtsschnitt, dem verschleierte Auge, dem hochsteigenden korinthischen Helm und der Neigung des Hauptes, welches die sinnende Göttin der Weisheit verkörpert, die Vertreterin der Theorie, während wir hier die der Praxis vor uns haben.

Ich werde auch hier wieder auf Zeiteinflüsse hingelenkt, und zwar auf die Bedeutung des Mannes, welcher damals die Geschicke Athens leitete, dessen Freundin Athena sein musste, wie einst des Theseus, mit dem sie eines Geistes sein musste, *Perikles*.

Perikles hat Kriege geführt; aber denken wir an seine Schlachten, wenn wir uns sein Bild vergegenwärtigen wollen? Denken wir beim Beginn des peloponnesischen Krieges selbst nicht vielmehr an seine klare und zurückhaltende Leitung, welche sich so viele Feinde schuf, an seine unendliche, weise Mäßigung und die hohe Überlegenheit, mit welcher er den Demos bändigte? Von seiner Kriegführung aber wird gesagt, er habe sich nie mutwillig in eine Gefahr gestürzt, noch leichtsinnig etwas aufs Spiel gesetzt, den Bürgern hingegen versprochen, solange es auf ihn ankomme, sollten sie den Tod nie erleiden. Auf dem Sterbebette wollte er nichts von seinen Siegen hören, denn sie beruhen auf Glück, und Glück sei etwas Gemeines. Aber das rechnete er sich zum höchsten Ruhme an: „Keiner der jetzt lebenden Athener hat um meinetwillen ein Trauerkleid angelegt.“ Endlich denke man an sein unaufhörliches Bestreben, durch die großen Unternehmungen und Tempelbauten, durch Einführung neuer musischer Agone alle Künstler in den edelsten Wettstreit zu verwickeln. Eben diesen Anregungen verdankte ja auch die Parthenos ihre Entstehung. Und so erscheint sie, die Krone seiner Kunstschöpfungen, als die göttliche Verkörperung des edlen, mächtig belebenden, perikleischen Geistes, die Feindin der bösen Eris, die Förderin der guten Eris.

So haben wir auch diese Idealschöpfung des Phidias uns menschlich näher gerückt, die Wurzeln auch dieses Baumes in der Geschichte gefunden. Auch eine kurze Vergleichung mit dem Zeusbild wird von Interesse sein.

Ich habe gleich zu Anfang an den Mythos von der Geburt der Athena aus Zeus' Haupt erinnert und die Forderung aufgestellt, sie müsse einen Teil seines geistigen Wesens darstellen. Vergleichen wir nun das beider Gottheiten, so finden wir als gemeinsame Züge die geistige Klarheit und erhabene Ruhe. Wie wir aber schon kurz auf die verschiedenen Formen der beiden Antlitze aufmerksam gemacht haben, so müssen wir den dieser ungleichen Gestaltung zu Grunde liegenden Unterschied der geistigen Begabung ins Auge fassen. Zeus wird nie so aktiv wie sein Kind in die einzelnen Verhältnisse eingreifen; er ist der weise Lenker, sozusagen der Geist, der

über den Wassern schwebt, Athena die Teilhaberin seines Geistes, aber zugleich die Verkörperung seines Willens.

Da ich wieder die Verschiedenheit der Formen bei beiden Bildern berührt habe, so will ich auf etwas rein Künstlerisches hinweisen. Wir sahen beim Zeus das Oval vorherrschend, bei der Athena den Kreis; bei jenem das Streben nach Schlankheit, dem eine durchaus schmale Vorderansicht des Gesichtes entsprochen haben muss, bei dieser ein Betonen der Breite, Fülle und Rundung. Wir werden sofort an den Unterschied zwischen peloponnesischem und attischem Kopftypus erinnert; dort die feinen Langgesichter mit schmalem, hochaufsteigendem Schädel, hier die derberen Rundgesichter mit breitem, rundem Schädel. Wir können eine ganze Reihe von Statuen nur nach den Formen des Hauptes für peloponnesisch oder attisch erklären. Und hier finden wir beide Typen neben einander bei einem Attiker vertreten? Da müssen wir an eins erinnern: Phidias war mit Myron und Polyklet Schüler des Argivers Ageladas. Von ihm also brachte er die Kenntnis des peloponnesischen Formenideals mit. Und wie charakteristisch ist wieder die verschiedene Verwendung bei ihm! Die vornehmen, schmalen Formen eignen so sehr dem geistigen Herrscher der Welt, wie die gedrungenen, kräftigen der thätigen Freundin der Menschen. Ganz natürlich erhält das später bevorzugte Athena-Ideal, da es dem geistigen Wesen des Zeus viel verwandter ist, ebenfalls den schmalen Kopftypus mit dem korinthischen Helm. Vielleicht hat auch Phidias dieses Ideal ausgebildet in seiner lemnischen Athena. Sie war ohne Waffen, unbedeckten Hauptes, und Lucian preist an ihr den Umriss des ganzen Gesichtes, die Zartheit der Wangen, die Symmetrie der Nase; auch sonst wird ihre be-

sondere Schönheit gerühmt. Vor allem die beiden ersten Lobsprüche Lucians führen auf die Vermutung, es handele sich um einen peloponnesischen Kopftypus, welcher auch dazu passt, dass die Göttin keine Waffen trug.

Unserer Parthenos mangelt eine Seite des Zeuswesens, ja sie muss ihr mangeln, um sie nie in der zweckbewussten Durchführung ihrer Pläne zu hindern, eine Eigenschaft, welche immer den reinen Verstandesmenschen fehlt, die umfassende, erwärmende Liebe.

Wir suchen, ob Phidias auch ihr eine besondere Verkörperung geliehen habe, und wir finden sie in der dritten Goldelfenbeinstatue des Künstlers, der Aphrodite Urania zu Elis.

Ehe wir dieser Statue eine kurze Besprechung widmen, kehren wir noch einmal zu der Athena zurück.

Welche Schicksale knüpften sich für Phidias an dieses Werk! Nach seiner Vollendung des Unterschleifs von zur Verfügung gestelltem Gold angeklagt, musste er fliehen aus seiner undankbaren Vaterstadt. Im Grunde richtete sich diese Intrigue gegen Perikles; ebenso zwang man dessen Freund Anaxagoras zur Flucht.

Wäre Athen dem Perikles treu geblieben, würdig seiner großen Schirmerin! Des Äschylos Worte hätten ihre Geltung bewahrt:

„Heil Dir! Heil in Reichthums Schoße!
Heil Dir, Volk von Attika!
Liebling Du der Lieblichstochter,
Die dem Zeus zur Seite thronst!
Wohlberaten, wo sich's ziemt;
Unter Pallas' Flügel weilt
Der nur, der dem Vater wert.“

(Eum. 974 ff. Mähly.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

= tt. Im Ulmer Gewerbemuseum sind derzeit sechs Bilder aus dem französischen Feldzuge 1870 bis 1871 von Prof. Louis Braun in München ausgestellt. In dem großen Ölgemälde „Reiterangriff der Württemberger beim Mont Mesly am 30. November 1870“ hat der Künstler in Darstellung der zurückweichenden Franzosen, in der Wiedergabe der dreinhauenden Reiter, sowie in der Behandlung des trüben Wintertages Vorzügliches geleistet. Zwei interessante Bilder sind sodann: die heldenmütige Verteidigung des Schlosses Villiers durch das siebente Regiment und die Beschießung und Einnahme der Bergfeste Lichtenberg durch württembergische Artillerie. Sehr schön ausgeführt ist eine

württembergische Reiterpatrouille, welche französische Vorposten vertreibt, sowie der Rekognoscirungsritt des General von Reitzenstein mit seinem Stabe auf dem Schlachtfelde von Villiers-Champigny. Recht gut sind endlich auch die württembergischen Soldaten wiedergegeben, welche in einem französischen Bauernhause einquartirt und sich alsbald darin heimisch fühlen.

z. Aus Paris wird geschrieben: „In diesen Tagen eröffneten die Pastellmaler ihre siebente Ausstellung. Dieser neue Salon ist ein in jeder Beziehung glücklicher zu nennen, der vorteilhaft mit den Banalitäten seiner Vorgänger kontrastirt. Die von Herrn Roger-Ballu gegründete

Gesellschaft der Pastellmaler sandte diesmal allerliebste Pastelle, hauptsächlich heiteren, launigen Genres, und zeigt namentlich in ihren jüngeren Kräften, den Herren *Cheret*, *Bilotte*, *Rosset-Granger*, *Gaston* und *Latouche*, hochbegabte und wertvolle Talente. Besonders hervorzuheben sind ein Damenporträt (Profil) von *Rosset-Granger*, in der Natürlichkeit des Kolorits mit der Natur wetteifernd, sowie eine Studie desselben Malers: Abenddämmerung. Als höchst gelungen sind ferner zwei Bilder des Malers *Forain* zu bezeichnen. Das eine stellt den Ausgang eines öffentlichen Balles dar in dem Augenblicke, als ein eben fortgehendes Mädchen einen Kellner anspricht und sich mit ihm ein wenig unterhält. Der Kellner verbindet sich zum Schutz gegen die Kälte den Mund mit der Serviette und scheint mit einem bittenden Blicke auf seine Nachbarin zu sagen: „Nicht hier“. Das zweite Bild zeigt die Bühne hinter den Kulissen, wie ein alter behäbiger Habitué gerade noch einen letzten Zärtlichkeitsversuch bei einer Ballerina macht, die bereit ist, auf die Bühne zu treten.“

⊙ *Unter den von der Jury der internationalen Kunstausstellung in Berlin zurückgewiesenen Werken befindet sich auch das Bild Windthorsts von Vilma Parlaghy, für das die Malerin auf der vorjährigen Ausstellung der Akademie die kleine Medaille erhalten hatte, und ein Bildnis des Reichskanzlers v. Caprivi von dem Berliner Porträtmaler B. Pinkow.*

* * *Eine Gesellschaft deutscher Aquarellisten* ist, wie die „Vossische Zeitung“ berichtet, Anfang Mai in Berlin unter der Anführung *Franz Skarbina's* von den Malern *Arthur Kampf* (Düsseldorf), *Hans Herrmann* (Berlin), *Max Fritz* (Dresden) und *Hans von Bartels* (München) begründet worden. Es wird durchaus nur ein künstlerischer Zweck, nicht der Schutz gemeinsamer Interessen ins Auge gefasst. In den größeren Städten Deutschlands und der Fremde sollen umfassende Ausstellungen von Werken der genannten Meister veranstaltet werden. Jeder Cyklus wird zuerst in Berlin gezeigt und tritt dann seine Reise an.

* Das Bild von *Makart*, welches unsere *Woerle'sche Radirung* den Lesern vorführt, ist unter dem Namen „Siesta am Hofe der Medicäer“ bekannt und gehört in die Kategorie der für den Meister besonders charakteristischen Darstellungen poesievoller Festfreude und Daseinslust, deren Glanzpunkt das große farbenprächtige Gemälde der *Caterina Cornaro* bildet. Unsere in den Dimensionen und im Figurenaufwand beschränktere Komposition schildert eine Scene am Hofe der kunstliebenden Medicäer und wählt als Schauplatz dafür

eine jener herrlichen Villen der Renaissance, zu deren Schönheit Gartenkunst und Architektur im Wetteifer beige-steuert haben. Hier wechseln heiterer Genuss und ernste Betrachtung mit einander ab. Während Musik die Seele beruhigt und ein Wort aus Frauenmund andeutet, was sich ziemt, schwelgt andererseits der Blick in der Schönheit der Welt, reichen dienstbare Hände die Früchte der Natur dem genussfreudigen Munde. — *Makart's* Werk erschien 1875 zuerst auf der Ausstellung des Wiener Künstlerhauses und wurde damals von der Jury der Genossenschaft mit der goldenen Karl-Ludwigs-Medaille gekrönt. In der Motivirung des Beschlusses heißt es, man wolle damit die in dem Werke in hohem Grade auftretende Begabung, das reiche Leben der Farbe in fein empfundenen Bildern zur Erscheinung zu bringen, auszeichnend anerkennen.

x. *Auktion Seymour Haden.* Am 15. Juni wird bei *Sotheby, Wilkinson & Hodge* in London die hochberühmte Sammlung von *Seymour Haden* versteigert, die zwar nur 600 Nummern umfasst, aber bekanntlich aus lauter ganz hervorragenden Blättern besteht. Zunächst enthält sie 70 Zeichnungen von bedeutenden, meist holländischen Meistern, dabei 25 von *Rembrandt*, dann *Radirungen* und *Stiche* ersten Ranges, *Kapitalblätter* von ganz ausgezeichnete Erhaltung, z. B. *Rembrandt's* *Bürgermeister Six*, 3. Zustand; 3 *Kreuze*, *Christus zwischen den Schächern*, 1. Zustand; *Dürers* *Adam und Eva*, 1. Zustand; 200 Blatt *Wenzel Hollar*, worunter eine beinahe vollständige Folge der *Muscheln* von hoher Schönheit und in ganz frühen *Abdrücken*. Der Katalog ist noch nicht erschienen, aber unter der Presse. Wir kommen auf dieses Auktions-Ereignis noch zurück.

y. *Kunstauktion in Amsterdam.* Am vorigen Mittwoch wurde im „*Brakke Grond*“ in Amsterdam von der Firma *C. F. Roos & Co.* die Gemäldesammlung eines Privatmannes öffentlich verkauft, welche, obwohl nur aus 83 Nummern bestehend, die ungeheure Summe von 273113 Gulden erzielte. Ein *Rosa Bonheur* (*Heuernte*) wurde für 18150, ein *Israels* (*Ruhetag*, *kartenspielende scheveningsche Fischer* vorstellend) für 14410 Gulden verkauft; unerhörte Preise wurden für *Corotsche* *Landschaften* bezahlt, 15290, 14080, 13970, 10450, 9680 und 7150 Gulden. Die französischen Gemälde wurden von ausländischen Kunsthändlern ersteigert, die niederländischen, darunter der schon genannte *Israels*, sowie verschiedene *W. und J. Maris* blieben im Lande und wurden von Kunstliebhabern oder für Museen erworben. Der Andrang zur Besichtigung dieser in ihrer Art einzigen Sammlung an den dem Verkauf vorhergehenden Tagen war ungeheuer gewesen.





H. M. Kart. pinx.

W. Woernle sc.

SIESTA.



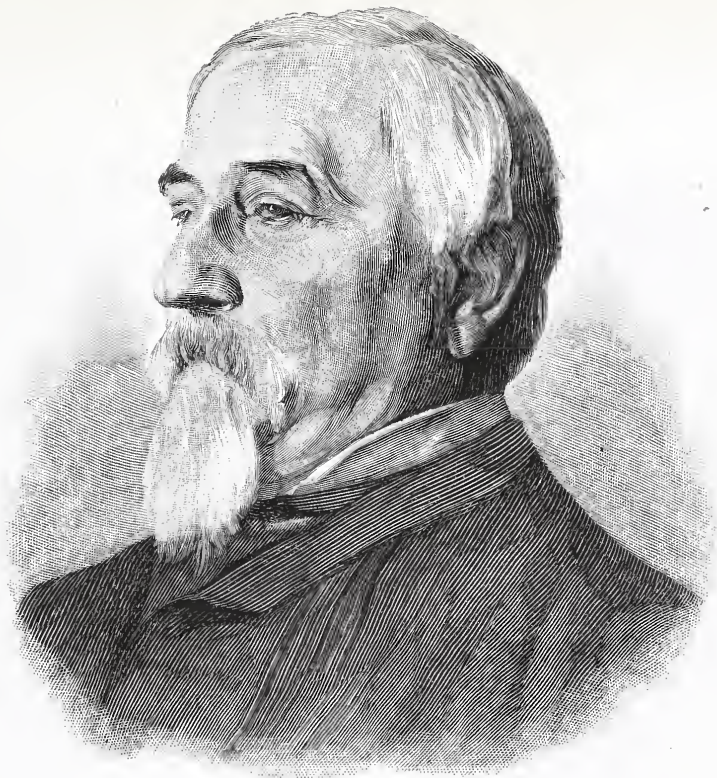
BEGEGNUNG ZWEIER KARAWANEN IN DER WÜSTE.

Vieldeß v. H. A. Seemann in Leipzig

Dr. Jek v. A. Rosenhaus in Leipzig

W. G. 1872

Verlag v. A. Seemann in Leipzig



Porträt Morelli's. Von LENBACH.
Nach einer Photographie von Marcozzi in Mailand.

GIOVANNI MORELLI UND SEINE LETZTEN ERRUNGENSCHAFTEN.

VON *GUSTAV FRIZZONI*.

MIT ABBILDUNGEN.



Wir führen ihn hiermit unsern Lesern vor, den genialen, den leutseligen Mann, über dessen Leistungen im Gebiete der Kunstwissenschaft alle mehr oder weniger unterrichtet sind, den viele von Angesicht kennen zu lernen gewünscht hatten. Als er vor fünf Jahren mit einem anderen ausgezeichneten Manne, dem berühmten Porträtmaler Franz Lenbach, in Rom zusammen traf, da war es kein Wunder, dass sie sich gegenseitig angezogen fühlten, sich verstanden und schätzten. Zu jener Zeit, während der Maler im Palazzo Borghese sein Atelier aufgeschlagen hatte, wo er so manch herrliches Bildnis zustande brachte, und der Kritiker gerade damit umging, in den Galerieräumen des Palastes seiner ersten Veröffentlichung über dessen Schätze einen größeren Umfang zu geben, da kam ersterem der glückliche Gedanke, die edlen Züge seines neuen italienischen Freundes mit dem Pinsel

festzuhalten. In dem nach gewohnter Weise breit und frei behandelten Gemälde hat Lenbach, wie man sieht, außer der leiblichen Hülle auch die Seele wiederzugeben getrachtet. Wir, die wir uns viele Jahre hindurch des persönlichen Umganges mit dem Verblichenen zu erfreuen hatten, fühlen uns von seinem klugen, kleinen Auge angesprochen, obwohl es nur angedeutet ist, ganz als ob wir uns in eine der auserlesenen Stunden zurückversetzt sähen, in welchen er sich gefiel, seine Ansichten über die verschiedensten Angelegenheiten mit seinem angeborenen geistreichen Ausdruck darzulegen.

Dieselbe Sicherheit und Entschlossenheit des Charakters, welche sich in seinen Zügen ausspricht, pflegte er auch seiner Art und Weise, die Kunststudien zu betreiben, aufzuprägen. Dass er darin, dank seiner Originalität, bahnbrechend gewirkt, werden seine litterarischen Arbeiten dauernd beweisen, während andererseits nach der praktischen Seite hin seine vielen glücklichen Griffe in der



Madonna. Von GIULIO ROMANO.

Im Besitze von Fräulein H. Hertz in Rom. (Phot. Marozzi.)

Erwerbung von Kunstwerken die anschaulichsten Zeugnisse seiner bewährten Kennerschaft abzulegen berufen sind.

„Zeige mir, was du zu sammeln fähig gewesen bist, und ich werde dir sagen, was du wert bist.“

welche diese Thatsache beweisen. Wird erst nach dem Verlaufe einiger Monate seine an mehr als hundert Stücken reiche Sammlung in Bergamo zur öffentlichen Ausstellung gelangen, so werden die Beschauer das Verständnis des Sammlers darin



Donna Velata. Von RAFFAEL.
(Phot. Alinari.)

Vor diesem Spruche eines anderen begeisterten Kunstkenners, des verstorbenen Daniel Penther, dessen er sich gerne bei Beurteilung seiner Kollegen bediente, hätte Morelli seine Tüchtigkeit, wie kaum ein anderer Fachmann, behaupten können. An öffentlichen sowie an Privatsammlungen fehlt es nicht,

gleichsam abgespiegelt sehen. Von diesem können übrigens gar manche seiner dankbaren Freunde gleichfalls Zeugnis ablegen: Freunde, die er mit der größten Uneigennützigkeit, der vollen Hingabe einer treuherzigen Gesinnung zu beraten und zu leiten wusste.

Dass er auch in den letzten Monaten seines Lebens keineswegs in der Kraft seiner Urteilsfähigkeit nachgelassen, erhellt aus den Thatsachen, über die wir hier zu berichten haben.

I.

Wie bekannt, hat am 10. November vergangenen Jahres in Köln die Auktion der von der Roppischen Kunstsammlung stattgefunden. Bei derselben sind einige Bilder aufgetaucht, die sich einer besonderen Aufmerksamkeit wert erwiesen. Alles in allem genommen, zeugen sie, offen gestanden, in höherem Grade von dem Verständnis des verstorbenen Besitzers, als von der Einsicht der Kunstgelehrten, welche sich bei der Auktion eingefunden. Zwei Juwelen die da vorkamen, sind diesen völlig entgangen oder doch von ihnen keineswegs nach Gebühr gewürdigt worden.

Wir führen zunächst von einem dieser kostbaren Gemälde hier eine Abbildung vor. Es ist ein Madonnenbild mit dem segnenden Christuskind, auf Holz gemalt, kaum 37 cm in der Höhe und 30 cm in der Breite messend. Wurde das Bild auch merk-

würdigerweise auf der Auktion mit unerklärlichem Skeptizismus aufgenommen, so hätte doch die höchst gediegene Malerei, auch vor der Reinigung, der die Tafel später unterworfen worden, die Gedanken auf eine echt Raffaelische Schöpfung führen sollen. Betrachtet man es sich aber näher und eingehender, so wird man bald zu der Überzeugung kommen, dass es von allen Seiten auf einen der Hauptschüler Raffaels, und zwar auf keinen anderen als auf *Giulio Romano* hinweist, dem es auch vom Freiherrn von der Ropp zugeschrieben war. Dass diese Bestimmung, schon bei Betrachtung der kleinen, aus Anlass

der Auktion angefertigten Photographie, von Morelli in Mailand bestätigt worden ist, soll hier nicht vergessen werden. Die Merkmale, an denen er den Meister erkannte, ließen sich dann aufs genaueste nachweisen, als das herrliche Gemälde auf seine Veranlassung zur Bewunderung aller Kunstfreunde in Mailand ankam, von wo es nach einem kurzen Aufenthalte im Atelier des bewährten Restaurators Cavenaghi an die neue glückliche Besitzerin, Fräulein H. Hertz, nach dem heimatlichen Rom weiter befördert wurde.

Der dem Maler eigentümliche Typus mit den dicken, etwas angeschwollenen Lippen, welche dem Munde einen leichten mürrischen Ausdruck geben, die eigene Auffassung und Wiedergabe des Nackten, speziell der Extremitäten, der immer etwas scharfe Faltenwurf, sowie die Behandlung des Hell-dunkels, sei es in den Figuren, sei es im räumlichen Hintergrunde, das kräftige, saftige Kolorit mit dem äußerst fühlbaren Kontrast zwischen der Leuchtkraft der Fleischpartien und der Tiefe der anderen Teile: alles dies deutet auf untrügliche Weise auf



Kopf der Fornarina. Von GIULIO ROMANO
(Phot. Anderson.)

den römischen Schüler des göttlichsten aller Künstler hin. Gedenkt man aber dabei, wie weit Giulio in der Mehrzahl seiner Werke von der idealen Höhe seines Vorbildes abzustehen pflegt, so kann man nicht umhin, zu erstaunen über die ungewöhnliche Feinheit dieses kleinen Madonnenbildes, in welchem er dem Meister so überraschend nahe kommt.

Wie soll man sich nun die Sache erklären? Nicht anders offenbar als dadurch, dass das Gemälde in einer Zeit entstanden ist, in welcher der Schüler als ganz junger Mensch im Atelier seines Lehrers arbeitete und gar manchen von dessen Schöpfungen

die letzte Vollendung gab. Letztere Thatsache muss von einer besonnenen und eingehenden Kritik in weit ausgedehnterem Maßstabe angenommen werden, als es bisher der Fall gewesen ist.

Vasari, der, wie wir aus seiner Biographie Giulio's entnehmen, ihn persönlich kannte,¹⁾ stellt ihn seinen Lesern gleich von Anfang an mit folgenden Worten vor: „Fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino, dei quali la maggior parte riuscirono valenti, niuno ve n'ebbe che più lo immitasse nella maniera, invenzione, disegno e colorito, di Giulio Romano. . . Egli fu di maniera amato da Raffaello, che se gli fosse stato figliuolo non più l'arebbe potuto amare; onde avvenne che si servi sempre di lui nelle opere di maggiore importanza.“

Eine nähere Untersuchung des Wechselverhältnisses zwischen Raffael und Giulio Romano verleiht den angeführten Worten volle Glaubwürdigkeit. Hat schon in weiteren Kreisen die Annahme vorgewaltet, dass der Hand des letzteren ein guter Teil der Ausführung von Werken, wie die Vision Ezechiels, die Madonna dell' impannata, die Madonna Franz' I., der große St. Michael, die spätere Krönung Mariae, die Transfiguration, u. s. w. (ganz abgesehen von den Fresken im Vatikan) zu verdanken ist, so lässt sich andererseits leicht erklären, wie er in seinen jungen Jahren ganz eigenhändig ein Werk wie die Madonna aus der Sammlung von der Ropp ausführen konnte. Man kann dabei recht interessante Vergleiche anstellen, aus welchen der Zusammenhang zwischen diesem Gemälde und einigen andern sich ergibt, die in den Galerien als Werke Raffaels gelten, in denen aber etwas für ihn Befremdendes wahrzunehmen ist, das nur auf die Mitwirkung des Giulio, vor allen anderen Schülern, zurückgeführt werden darf.

Drei Madonnenbilder sind es, in denen Morelli den vollsten Einklang mit der Madonna des Fräul. Hertz erkannte: die Vierge au diadème im Louvre, die Aldobrandinische, nunmehr in der Londoner National Gallery, und die Madonna del divino amore im Museum zu Neapel. Außer den Eigentümlichkeiten der Formgebung ist darin ganz besonders die Farbe in Betracht zu ziehen, mit ihren auffallend schrillen Tönen, namentlich das Blau, womit der Mantel in der Regel gemalt ist (fast wie man es später so bezeichnend bei Sassoferrato trifft).

Aber es giebt des Merkwürdigen noch mehr aus dem kleinen Juwel zu entnehmen. Sehe man

sich recht den individuellen Typus der lieblichen, aber zugleich durchaus weltlichen Gottesmutter an und man wird leicht finden, woher ihn der Maler geholt. Wer möchte nicht zugeben, dass uns hier dasselbe weibliche Modell wie in der Fornarina der Barberinischen Sammlung vor Augen steht, nur aus bedeutend früherer Zeit? Trotz einer entschiedenen Abweichung in der Farbe des Haares, welches in ersterem, wohl einer früheren Idealisierung des Künstlers entsprechend, in einem flachsblonden Tone gehalten ist, entsprechen sich das Oval und die einzelnen Züge des Gesichtes in schlagender Weise, ganz besonders aber der scharfe, nach dem Sinnlichen hinneigende Blick.

Sollte nun das Jugendbild schon ungefähr 1510 entstanden sein, um welche Zeit der Künstler erst 18 Jahre alt war, so muss man augenscheinlich eine Zwischenzeit von mehr als 10 Jahren vor der Entstehung des Barberinischen Bildnisses annehmen. Bedenkt man, dass Raffael schon 1520 das Zeitliche segnete, so hätte man darin einen neuen Beweis zu Gunsten Morellis, der bekanntlich das genannte Bild stets dem Raffael abgesprochen und es seinem bevorzugten Schüler Giulio zugewiesen hat.¹⁾

Wie verschieden übrigens die Auffassung derselben weiblichen Persönlichkeit von seiten dieser zwei Künstler gewesen, das ersieht man, wenn man die Wiedergabe ihrer Züge in den zwei genannten Werken von der Hand des Giulio mit denen vergleicht, welche Raffael in der vergeistigten Interpretation seiner Geliebten bekanntlich nicht weniger als drei mal wiederholt, indem er sie erstens für den edelsten Typus der Gottesmutter in der Sixtinischen Madonna verwendet, ein zweites Mal uns vorführt in der Magdalena, welche auf der rechten Seite des Cäcilienbildes in Bologna herauschaut, ein drittes Mal endlich in dem strahlenden Antlitze der Donna velata des Palazzo Pitti.

Wie dem aber auch sei, wir wüssten kaum, wo sonst noch ein so anziehendes Werk von Giulio Romano überhaupt aufzutreiben wäre. Einen bekannten Meister aus der Blütezeit auf einer so glücklichen Stufe seiner Entwicklung beobachten zu können, hat einen unsäglichen Zauber. Von der lieblichen Erscheinung der Maria mit dem feierlichen und lebensfrischen Kinde im vollsten Farbenglanze bis zu der gedämpften Umgebung der Räumlichkeit mit der Vertiefung durch die zwei offenen Thüren, alles das ist so trefflich in Einklang gebracht,

1) Italienische Ausgabe von Sansoni, Bd. V, S. 552.

1) Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 68.

dass es schon an und für sich die Liebe rechtfertigt, welche dem Schöpfer des Werkes von seinem Lehrer entgegengebracht wurde.

Noch energischer hat er seine Entrüstung ausgesprochen gegen die Annahme, dass die Barberinische Fornarina von Raffael herrühre, in seinem Artikel vom Jahre 1881 „Raffaels Jugendentwicklung“ (Repertorium für Kunstwissenschaft V. 2. 164), woselbst er sich folgendermaßen ausdrückt: „Ein größeres Unrecht dürfte wahrlich Raffael kaum zugefügt werden, als ihm diese hässliche, wie eine

löderliche Dirne dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden. Schon die Form und Fingerstellung der einen Hand ist so unraffaelisch, das blaue Armband mit dem Namen so abgeschmackt, dass es mich stets gewundert, wie sonst feine Kenner an diesem garstigen Bildnisse keinen Anstoß genommen haben. Ein Schüler Raffaels — vielleicht Giulio Romano selbst — dürfte vielleicht, nach einer Aktzeichnung des Meisters, dies Porträt verfertigt haben — der göttliche Sanzio jedoch nie und nimmermehr.“ (Schluss folgt.)



WILHELM GENTZ.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.

II.



DER „Sklaventransport durch die Wüste“ bezeichnet zwar in dem Entwicklungsgange des Künstlers den Markstein zwischen zwei Zeitabschnitten ¹⁾, jenseits dessen der Weg zu völliger Befreiung der Individualität von Nachahmung und Rückerinnerung emporführte; aber es verflossen immerhin noch einige Jahre, ehe es Gentz gelang, die Berliner und auswärtigen Kunstfreunde und Käufer von der Richtigkeit seiner ethnographischen Schilderung und koloristischen Auffassung zu überzeugen. Nach den Erinnerungen von Ludwig Pietsch ²⁾ vermochte Gentz erst seit 1864 in der Gunst des kunstfreundlichen Publikums festen Fuß zu fassen, und es ist gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass 1864 zugleich das Geburtsjahr der *Wellstadt* Berlin ist, die seitdem

so schnell wie keine zweite der jüngsten Millionenstädte ihren lokalen Charakter abgestreift hat, dass alle exotischen und internationalen Gewächse in ihrem Schoße den üppigsten Boden zum Gedeihen finden.

Die nur langsam sich einstellende Anerkennung seines Schaffens übte weder auf seine künstlerische Kraft noch auf seinen Lebensmut einen lähmenden Einfluss. Als er sich in Berlin niederließ, hatte er sich in ein Haus eingemietet, das noch heute als ein bemerkenswertes Denkmal der Schinkelschen Bauthätigkeit dasteht: in das Haus des Töpfermeisters oder, wie wir jetzt sagen würden, des Terrakotta-fabrikanten Feilner in der nach ihm benannten kleinen, die Linden- mit der Alten Jakobstraße verbindenden Querstraße. Es ist ein Denkmal der Bemühungen Schinkels, das Backsteinmaterial der Mark in den Dienst der Formensprache des hellenisirenden Stiles zu stellen, und der Erfolg hat dem erfindenden Künstler ebensoviel Ehre gemacht wie dem ausführenden Handwerker, dessen aus roter Thonmasse gebrannte Friese und Füllungen der Fensterbrüstungen und Umrahmungen den Einflüssen eines halben Jahrhunderts wacker stand gehalten haben. Als Gentz sich im Jahre 1861 verheiratete und einen eigenen

¹⁾ Die Ausstellung in der Nationalgalerie enthielt unter Nr. 298 eine Skizze zu dem Stettiner Bilde, die viel farbiger gehalten ist als das Original, dessen Lokalfarben ganz von Staub und Sonnenbrand umhüllt sind. Die Skizze ist, nicht ganz deutlich, mit 1868 oder 1888 bezeichnet. Vermutlich also eine Überarbeitung aus späterer Zeit, in der Gentz wieder farbiger gestimmt war.

²⁾ In der *Vossischen Zeitung* 1890, Nr. 553.

Hausstand gründete, kaufte ihm sein Vater das Feilnersche Haus, in dem er bis zum Jahre 1869 gewohnt hat, bis zu seiner Übersiedlung nach der Villa in der Hildebrandtstraße am Tiergarten, deren oberes Geschoss zum größeren Teil sein geräumiges, aber nicht prunkvoll ausgestattetes, sondern nur mit dem jeweilig notwendigen Studienmaterial versehenes Atelier einnahm. Im Erdgeschoss befanden sich die Wohn- und Gesellschaftsräume, letztere zwar klein, aber sehr behaglich eingerichtet, zumeist in ägyptischem Stil, aber ohne die jetzt übliche Überladung mit

kräftigroten Inkarnat seines Angesichts einen prächtigen Farbenakkord abgab, und auf Reisen trug er der Bequemlichkeit halber den roten Fez, der in den Eilzügen des internationalen Reiseverkehrs nicht weiter auffiel. Im Jahre 1887 hat er sich selbst porträtirt, im Brustbild und einfachem schwarzen Rocke, mit all den glänzenden Mitteln seiner koloristischen Technik, über die er damals noch mit voller Sicherheit herrschte, aber, vielleicht aus Bescheidenheit oder weil er keinen großen Wert darauf legte, nicht so intim, so scharf in Geistes- und



Ägyptische Studenten unter Palmen. Gemälde von W. GENTZ.

vermeintlich orientalischem Prunk, der in Wirklichkeit zumeist nur europäische Fabrikware ist. Obwohl die ganze Gedankenarbeit des reif gewordenen Künstlers im Orient wurzelte und auf die innige Wiedergabe seiner gesamten Natur gerichtet war, kam es ihm niemals in den Sinn, mit seinen, durch rastlose Strapazen erworbenen Kenntnissen glänzen zu wollen oder gar mit den aus dem Orient mitgebrachten Kleidungsstücken und Gerätschaften zu kokettieren. Nur bei Kostümfesten der Künstlerschaft und bei ähnlichen Veranstaltungen der Berliner Hofgesellschaft zeigte er sich gelegentlich in orientalischer Tracht, die im Verein mit seinem frühzeitig weiß gewordenen Patriarchenbart und dem

Gemütsleben eindringend, wie es sein Sohn *Ismael* (geb. 1862) in der Zeichnung vermocht hat, die wir unserem ersten Artikel (S. 178) beigegeben haben. Außer Ismael wurde ihm, im folgenden Jahre, noch eine Tochter geboren, der er den Namen Mirjam gab. Auch in der Wahl der Vornamen seiner Kinder spiegelt sich seine leidenschaftliche Liebe für die farbenreiche Welt des Orients, die er seinen deutschen Landsleuten eigentlich erst in ihrer wirklichen Wesenheit erschlossen hat. Auch wenn er, von seinen häufigen Reisen heimkehrend, in seinem Hause weilte und der Ausführung seiner Gemälde oblag, hatte er gern eine lebende Erinnerung an den Orient um sich, gewöhnlich einen nubischen oder arabischen

Diener. Was in Berlin an afrikanischen Erscheinungen auftauchte, war immer das Ziel seines Studiums, gleichviel, ob ihn seine Wissbegierde nach dem Cirkus und dem zoologischen Garten oder nach einer zweifelhaften Bude in der Hasenhaide führte. Dabei wurde er nicht etwa ausschließlich von der Suche nach dem Fremdartigen und Seltsamen geleitet, sondern es kam ihm sehr oft darauf an, die schönsten Vertreter einer Rasse, die ihn gerade bei einem Bilde beschäftigte, ausfindig zu machen. Diese Absicht leitete ihn auch bei einem seiner besten Figurenbilder, der „Liebesidylle in der Thebaïde“ (1883),

schen Kronprinzen in Jerusalem darstellende Bild, „ist er (Gentz) als *afrikanischer Landschaftler* (d. h. in richtiges Deutsch übersetzt: als Maler afrikanischer Landschaften) am liebsten, und diejenigen seiner Bilder, die sich damit begnügen, in wunderbarem Gegensatz die Sterilität und zugleich die schöpferische Fülle der Tropengegend wiederzugeben, also Wüsten- und Wasserflächen, übervölkert von Flamingos und anderem weißgefiederten Volk, entzücken mich mehr, ja fast möchte ich sagen, heimeln mich mehr an. Seine Knabenwanderungen im Wustrauer Luch und am Malchowsee, die von früh an sein



Studien von W. GENTZ.

wo ein junger Flamingojäger vor einer schwarzbraunen Schafhirtin kniet und ihr die schönsten Federn seiner Jagdbeute als Liebeszeichen darbietet. Ich sah ihn in seinem Atelier, als er die letzte Hand an dieses mit besonderer Liebe gepflegte Werk legte. Die Zeichnung und die Modellirung der nackten Glieder ist so vollendet, der Ausdruck der Köpfe so lebendig, so scharf beobachtet und mit so sicherem Blick aus der Tiefe herausgeholt, dass dieses Bild allein ausreichen würde, die Meinung zu widerlegen, dass Gentz sein Höchstes in der Landschaft, nicht auch in der Figuren- und Genremalerei geleistet habe.

Theodor Fontane macht eine darauf abzielende Andeutung, freilich in seiner subjektiven, jedes endgültige Verdikt ablehnenden Art. „Mir persönlich“, sagt er im Hinblick auf das den Einzug des preußi-

Augen schärften, haben ihn durch sein ganzes Leben hin das am tiefsten und eigenartigsten erfassen lassen, was ihn schon als Kind am tiefsten in seiner Künstlerseele berührte: melancholische Flächen und schwermutsvolle Stille.“

Die Beobachtung, von der Fontane ausgegangen ist, ist unzweifelhaft richtig. Der frühzeitig geschulte Blick des Künstlers für ein landschaftliches Stimmungsbild wird ihn in Ägypten und Nubien der Notwendigkeit überhoben haben, so eingehende Terrain- und Wasserstudien zu machen, wie er sie für menschliche und Tierfiguren und für die Vegetation brauchte. Aber dass er bis zu seiner letzten Reise nach Tunis und Tripolis auf das emsigste beflissen war, seine Kenntnis orientalischer Typen von Mensch und Tier, von Wüste und Wohnung zu erweitern und dass dieses Streben von den besten

Erfolgen begleitet war, das erfahren wir aus der staunenswerten Fülle seiner Studien, aus der wir eine stattliche Zahl, dank der freundlichen Bereitwilligkeit seiner Familie, in getreuer Nachbildung reproduzieren. Von der stetig schnuppernden Schnauze des Kamels bis zu dem Turban des Gläubigen, von dem nachdenklich nach unten gerichteten Schnabel des Pelikan bis zu der vom Wüstenwinde leicht bewegten Krone des Palmenbaumes — alles hat er in

vor allem der „Yerma“ genannte Kopf eines jungen, braunen Mädchens (1886), den Gentz als „Phantasiakopf“ bezeichnet hat, und der also, wie man wohl annehmen darf, das Ideal darstellt, das der Künstler nach seinen Studien aus nubischer Frauenschönheit geschöpft hatte.

Gentz war demnach in vollem Besitze aller geistigen und technischen Fähigkeiten, deren der Historien- und Genremaler bedarf, um die höchsten



Kamelkopf. Studie von W. GENTZ.

den Bereich seiner Studien gezogen, und kein Gegenstand, keine Stellung, keine Bewegung war ihm zu gering, als dass er sie nicht in seine Skizzenbücher eingetragen hätte. Die verschiedenen Manipulationen eines arabischen Lastträgers (s. S. 208) liefern für den Eifer des Künstlers, der Natur nahe zu kommen, einen besonders charakteristischen Beweis. Wie scharf er die menschliche Physiognomie zu erfassen vermochte, zeigen auch einige Studienköpfe aus seiner letzten Zeit, zugleich Muster vollendeter Modellierung und warmer Färbung: der Kopf einer Almeh aus dem Jahre 1878, einige Köpfe von Negern und Negerrinnen aus den Jahren 1878 bis 1886, das Bildnis eines Haussafürsten mit weißem Turban (1885) und

Ziele zu erreichen, wenn seine Phantasie diese Fähigkeiten befruchtet und beflügelt. Aber seine auf die Schilderung der orientalischen Welt gerichtete Thätigkeit war zu umfangreich, als dass er einen einzelnen Zweig besonders hätte pflegen können. Es ist gewiss ein bemerkenswerter Beitrag zu der jetzt viel erörterten Theorie von der Vererbung, wenn wir auf die Thatsache hinweisen, dass sich sein Sohn Ismael gerade diejenige Seite künstlerischer Darstellung, die im Schaffen seines Vaters den geringsten Raum einnimmt, zur besonderen Aufgabe gemacht hat: die Porträtzeichnung mit scharfer Betonung des individuellen Ausdrucks und des psychologischen Moments.

In einem anderen Lichte erscheint die persönliche Empfindung Fontanes hinsichtlich der Gentz'schen Landschaften, wenn wir das gesamte Werk des Meisters gewissermaßen *sub specie aeterni* ansehen. Spätere Generationen werden vielleicht auch

getragen haben, dass das, was noch vor einem Menschenalter als höchster Triumph ethnographischer Wahrheit und Treue bewundert wurde, uns heute als das Produkt malerischer Willkür erscheint. Unter allen Dingen und Erscheinungen dieser Welt ist die



Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias. Gemälde von W. GENTZ.

an den Figuren- und Genrebildern von Gentz die Beobachtung machen, die wir selbst an den Orientdarstellungen eines Horace Vernet, eines Decamps und eines Delacroix gemacht, dass diese Meister nämlich so viel von ihrer subjektiven Anschauung und von der geistigen Strömung ihrer Zeit, unter deren Einfluss sie standen, in ihre Bilder hinein-

Landschaft am wenigsten dem Wechsel alles Irdischen unterworfen: nicht das landschaftliche Porträt, ein Naturausschnitt aus einer bestimmten Örtlichkeit, sondern die Landschaft an sich, die Zusammenfassung der Formen, Farben und Stimmungen, die den Charakter einer Zone, eines Landstriches ausmachen. In dieser das Besondere und Zufällige dem

Allgemeinen unterordnenden Art bewegen sich die meisten landschaftlichen Schöpfungen von Gentz, und diese Eigentümlichkeit wird ihnen voraussichtlich eine dauernde Geltung in der Entwicklungsgeschichte der modernen Orientalmalerei sichern.

Eine Landschaft befand sich auch unter den Bildern, mit denen sich Gentz 1863 und 1864 eine feste Stellung in der Berliner Kunstwelt schuf: eine Erinnerung aus Nubien, ein mit Flamingos und Pelikanen bevölkerter See, dessen im Hintergrunde steil aufsteigendes Gestade im tiefen Dunkel liegt und damit eine ernste Folie zu dem lustigen Gewimmel der

Wasservögel bildet (1863). Diese schönen Tiere mit ihrem schimmernden, weißen, rosig angehauchten Gefieder waren ihm auch für seine späteren Nillandschaften die liebste Staffage, die er in unerschöpflicher Mannig-

faltigkeit der Stellungen und Bewegungen und mit außerordentlicher Sicherheit in der Beobachtung des Augenblicklichen, schnell Vorübergehenden darzustellen wusste. Eine seiner vollendetsten Landschaften dieser Art, voll des feinsten Stimmungsreizes und staunenswert in der Durchbildung der zartesten Lufttöne und Lichtreflexe, ist

der 1870 gemalte „Abend am Nil“, den unsere dem ersten Artikel beigelegte Heliogravüre wiedergibt (im Besitz des Herrn M. Simon in Berlin). Von gleicher Vollendung, aber völlig verschieden im Motiv sind die ebenfalls von Wasservögeln belebten

Nillandschaften von 1881 (im Besitze des Professors Georg Ebers), von 1884 (mit einem Ausblick auf die Pyramiden, im Besitze des Herrn Steinbart in Berlin, abgebildet in dieser Zeitschrift, Bd. XX, bei Seite 95) und von 1886 (im Besitze des Generalarztes Valentini in Berlin), denen sich die unvollendet gebliebene „Nilüberschwemmung mit Büffeln“ (1882) und die „Landschaft am Nilufer mit Büffel- und Ziegenherde“ (1885) in zweiter Linie anreihen. Was er als Landschaftsmaler zu leisten vermochte, das hat er zuletzt in der 1887 vollendeten Landschaft aus dem Ge-



Palmsonntag in altchristlicher Zeit. Gemälde von W. GENTZ.

biete der Katarakte „Abend am Nil“ zusammengefasst, wo das Flussufer von Frauen und Mädchen belebt ist, die beim Wasserschöpfen ihre schlanken Körper dem vom Flusse kommenden, kühlenden Hauche hingeben (s. die Abbildung auf S. 213). Die ganze Atmosphäre ist von flüssigem Sonnen- gold erfüllt, das die Linien des Ufers und die

zahlreichen Figuren mit einem glitzernden Flimmer umgiebt.

Außer jener ersten nubischen Landschaft sind aus den Jahren 1863 und 1864 noch das „Zeltlager einer Karawane vor den Scheichsgräbern bei Akmin am Nil“, „Zwei Araber-Scheichs im Gebet vor ihren Zelten“ (1863, im städtischen Museum zu Stettin) und ein „Karawanenlager in der Wüste“ hervorzuheben, auf dem er eine Fülle von menschlichen und Tierfiguren zu einem koloristischen Zusammenklang brachte, der heute, nach fast dreißig Jahren, noch die Frische der ersten Inspiration bewahrt hat und mit voller Lebenswahrheit wirkt. Trotz dieser Erfolge fühlte Gentz um diese Zeit abermals das Bedürfnis, seine ägyptischen Erinnerungen aufzufrischen und seine Studien zu erweitern. Im November 1864 war er wiederum in Ägypten, wo er bis Februar 1865 blieb und sich zumeist in Kairo aufhielt. Von da unternahm er Streifzüge nach verschiedenen Richtungen, auf denen er auch die damals noch wenig bekannte Oase Fayüm durchzog. Die Früchte dieser Studienreise waren die „Morgenszene aus dem Volksleben in Kairo“, wo Bart- und Haarscherer auf einem öffentlichen Platze bei Männern und Frauen in grellem Sonnenschein ihres Amtes walten, die „Kamelreiter auf dem Wege nach Kairo“, „Die Erquickung auf der Schubrahallee bei Kairo“ und der „Markt in Kairo“ (1865), teils ziemlich durchgeführte Skizzen, teils vollendete Bilder, auf denen sein Streben nach einer mit dem Leben wetteifernden Farbigkeit und Beweglichkeit wiederum vorwärts gediehen war.

Zwischen Reisen und der Ausbeutung ihrer Früchte daheim im Atelier floss auch sein späteres Leben dahin: 1867 bis 1868 war er wieder in Ägypten, 1873 bereiste er Syrien und Palästina, um die Studien für das erwähnte Bild des Einzuges des preußischen Kronprinzen in Jerusalem zu machen, 1874 ging er von da nach Rom und Florenz, das er damals zum erstenmal kennen lernte, und im Herbst 1876 begab er sich nach Algier, wo das orientalische Leben des westlichen Nordafrika einen so tiefen Eindruck auf ihn machte, dass er im November 1889 abermals dorthin, diesmal nach Tunis und Tripolis, aufbrach. Es war die letzte irdische Reise des rastlosen Wanderers und Arbeiters.

Bei dem neuen Aufenthalte in Ägypten von 1867 bis 1868 gewann er auch wieder neue und tiefere Einblicke in das Volksleben. Wie wir aus dem Bilde der „Ägyptischen Studenten unter Palmen“ vom Jahre 1854 (s. die Abbildung auf S. 207)

wissen, interessirte ihn von Anbeginn neben der bunten Oberfläche und dem ruhelosen Wechsel des orientalischen Volkstums auch sein geistiges Leben: die Versuche der Orientalen, in die Geheimnisse der Wissenschaft einzudringen, ihr Aberglaube, ihre täglichen, mechanischen Religionsübungen, ihre außergewöhnlichen Ceremonien und ihre hohen Feste. Von der zuletzt erwähnten ägyptischen Reise brachte er außer malerischen Eindrücken des Augenblicks, wie z. B. der Scene vor einem Kaffeehause in Kairo, auch die Motive und Studien zu den Bildern „Das Gebet in der Wüste“ (1869, unvollendet geblieben), „Der Märchenerzähler bei Kairo“, eine seiner farbenreichsten, durch jede der zahlreichen Figuren fesselnden Schöpfungen (1870, im Besitze des Herrn M. Simon in Berlin), die „Ägyptische Dorfschule“ (1871, im Besitze des Herrn A. Stahl in Berlin) und „Das Totenfest in Kairo“ (1871, in der Dresdener Galerie) mit. Diese — zunächst wohl zufällig gewonnenen — Einblicke in eine neue Seite des orientalischen Lebens schärften ihm Sinn und Augen für seine nächste Reise nach Syrien und Palästina. Bevor er sie antrat, vollendete er noch die „Begegnung zweier Karawanen in der Wüste“ (1873, im Besitze des Herrn von Hansemann in Berlin), die unsere zweite Heliogravüre wiedergiebt. Die beiden Führer sind von ihren Reitkamelern abgestiegen und umarmen sich in herzlicher Begrüßung, die unter den anderen Genossen der beiden Züge ihren freudigen Wiederhall findet. Man hat Gentz in den fünfziger Jahren einen rohen Realisten gescholten. Als strenger Diener der Natur erscheint er auch auf diesem Bilde; aber über dem Gehorsam schwebt als das Höhere und Höchste die künstlerische Weisheit, mit der die Komposition abgewogen, mit der die Wiederholungen, vornehmlich das Zusammentreffen langgestreckter Reihen, vermieden worden sind. Man hat vor diesem Bilde das Gefühl, dass hier Wahrheit und Schönheit in eins zusammengefloßen sind.

Was Gentz nach Palästina führte, war die Ausführung des großen, jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Gemäldes, das den „Einzug des preußischen Kronprinzen in Jerusalem 1869“ darstellt. Auf der Rückkehr von den Feierlichkeiten zur Eröffnung des Suezkanals hatte Kronprinz Friedrich Wilhelm eine Reise nach Palästina unternommen, auf der er am 4. November mit großem Pomp vor den Thoren Jerusalems empfangen wurde. Es war nach orientalischem Brauch eine ungemein feierliche Ceremonie, der auch das Auftreten des Kronprinzen, der in Dragoneruniform hoch zu Rosse,

von seinem gleichfalls berittenen Gefolge begleitet, durch ein Spalier von Türken, Arabern, Kopten u. s. w. mit hohen Palmenwedeln hindurchzog, entsprechen musste. Gentz war nicht Zeuge dieses Schauspieles gewesen. Er musste also seine örtlichen und ethnographischen Studien später machen, und mit ihrer Hilfe und der Unterstützung des Kronprinzen und seiner Reisebegleiter hat er 1876 das Gemälde vollendet, das uns nicht bloß wegen der sympathischen Persönlichkeit des ritterlichen Helden, wegen der hohen malerischen Vollendung und des unbeschreiblichen Zaubers der Licht- und Luftwirkungen als

geschlagenen Skizzenbuch mit schnellem Griffel den Moment fixirt. Wenn Gentz dabei gewesen wäre, würde er auch unzweifelhaft so gearbeitet haben. Denn er verschmähte auch in späteren Jahren bis zu seiner letzten Reise die Eselsbrücke der Photographie mit der viele moderne „Maler des Kosmos“ Wunder von Präzision und Fruchtbarkeit verrichten. Er verließ sich auf nichts anderes als auf seine Hand und seinen Blick. Das bewundernswürdigste Stück Malerei an dem Kronprinzenbilde ist die Wiedergabe der Atmosphäre, in der Sonne und Staubwolken sich als ebenbürtige Gegner einen zäh-



Abend am Nil (1887). Gemälde von W. GENTZ.

die reifste, edelste und anziehendste Schöpfung des Meisters erscheint, sondern auch wegen der darin niedergelegten tiefen Symbolik: es ist die erste bildliche Darstellung der sieghaften Macht, die das neuerstarkte Deutschland über Orient und Occident damals zu gewinnen anfang. Nach all den Mühen und dem rastlosen Fleiße, die der Künstler, wie die zahlreichen Einzelstudien und Entwürfe zeigen, auf dieses sein damaliges Wissen von Leben und Natur im Orient zusammenfassende und erschöpfende Werk verwendet, wird man es gerechtfertigt finden, dass er sich selbst in die Komposition eintrug, in der Gestalt des graubärtigen Mannes, der, im Vordergrunde rechts auf einem Esel sitzend, in seinem auf-

Widerstand leisten. Man hat Eugen Fromentin als den unvergleichlichen Meister in der malerischen Schilderung der stauberfüllten, von der Sonne durchglühten Atmosphäre orientalischer Wüsten gefeiert. Aber was wollen seine kleinen Wüstenausschnitte neben dem gewaltigen Horizont besagen, den Gentz seinem Gemälde als Hintergrund gegeben und den er in allen Schwingungen der von Hitze und Staub zitternden und flimmernden Luft mit gleicher Sicherheit in Ton und Stimmung bemeistert hat.

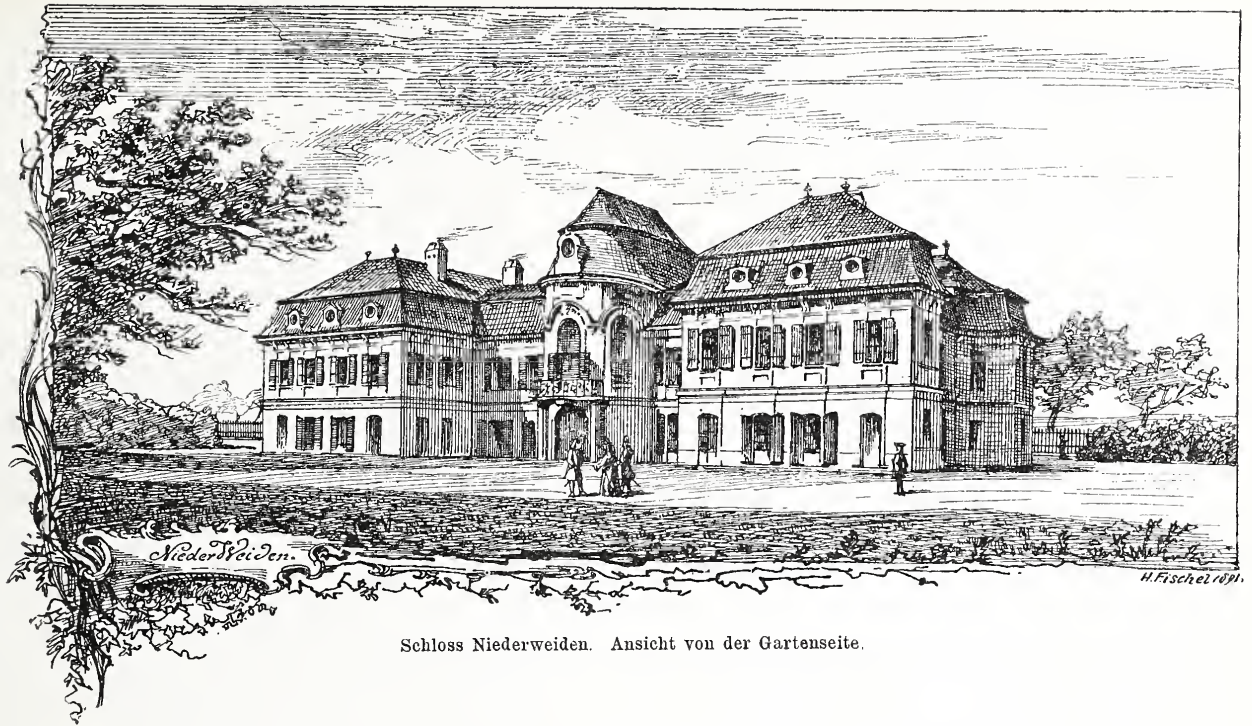
Dieses Bild, das ihm auf der Kunstausstellung der Akademie von 1876 die große goldene Medaille einbrachte, war zwar die glänzendste Ausbeute seiner Reise nach Palästina, aber es hatte ihn nicht

ausschließlich in Anspruch genommen. Noch mehr als in Ägypten fesselten ihn hier religiöse Gebräuche und Übungen. Ihm schien, als hätte sich das Leben der Patriarchen des alten Testaments, wenn auch in abgeschwächten Formen, noch unter den Nachkommen erhalten, und solche Beobachtungen prägten sich so tief in sein Gedächtnis ein, dass daraus in späteren Jahren die „Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias“ (1880, s. die Abbildung S. 210), der „Palmsonntag in altchristlicher Zeit“ mit der Felsenkirche von Gebel Adep, einem alten ägyptischen Tempel, im Hintergrunde, (1886, s. die Abbildung S. 211) und der „Prediger in der Wüste“ (1888) erwachsen. Die „Grotte des Jeremias“ ist auch von Tauben und Katzen bewohnt, die, wie mir der Künstler während der Arbeit an diesem Bilde erzählte, dort friedlich neben einander leben. Die Wiedergabe des in allen Tönen schillernden, für Zurückspiegelung des Lichts ungemein empfänglichen Katzenfells hatte Gentz von jeher große Freude gemacht. Eine Familie von Angorakatten belebte auch sein Atelier in Paris.

Der Gruppe von Bildern, die orientalische Religionsübungen und Gebräuche darstellen, gehören auch der „Koranspruch als Heilmittel“ (1877), das einem anscheinend liebeskranken Mädchen gespendet wird, und die „Gedächtnisfeier des Rabbi Isaak Barchischat (gest. 1408)“ auf dem jüdischen Begräbnisplatze in Algier (1881, im städtischen Museum zu Leipzig) an. Dieses Gemälde war ein Ergebnis der schon erwähnten, 1876 unternommenen Reise nach Algier, deren erste Eindrücke sich noch etwas frischer, lebendiger und farbenreicher in dem 1879 gemalten „Markt vor dem Fort zu Algier“ (im Besitze des Herrn Th. Gilka in Berlin) widerspiegeln. Das bunte Volkstreiben, das Feilschen zwischen Händlern und Käufern, die drollige Geschäftigkeit der Haar- und Bartscherer, dazu die orientalische Gelassenheit als Fels im Meer gaben freilich dem Künstler mehr Anlass zur Entfaltung seiner koloristischen Mittel als eine rituelle Totenfeier.

Aus der Reihe der von 1876 bis 1889 vollendeten Bilder und Zeichnungen sind noch die Illustrationen zu dem Werke von G. Ebers „Ägypten in Wort und Bild“, der „Harem auf Reisen“ (Wandgemälde im Pringsheimschen Hause zu Berlin) und der „Ritt Kaiser Friedrichs als Kronprinz zu den Kalifengräbern bei Kairo“ (1888) hervorzuheben. Dieses Bild, das der Katalog der Ausstellung in der

Nationalgalerie als „unvollendet“ bezeichnet, erschien auf der Kunstausstellung von 1889. Es muss also wohl dem Künstler selbst als abgeschlossen erschienen sein, macht aber einen stumpfen, grauen und flauen Eindruck. Am Tage der Eröffnung traf ich Gentz vor diesem Bilde und gab auch meiner Empfindung über den matten Gesamtton Ausdruck. Aber Gentz versicherte mich in seiner ruhigen, überzeugenden Art von der Wahrhaftigkeit seiner Schilderung, schlicht und ohne viel Worte zu machen. Das war ganz die Art seines Wesens und seines Charakters, mit der er sich jedem gab, den Nahestehenden wie den Gelegenheitsbekannten. Er selbst ging in seiner Kunst, unbeirrt durch Ratschläge und Zwischenreden, seinen eigenen Weg, im Einklang mit seiner zähen märkischen Natur. Aber im Verkehr mit anderen, im Urteil über Kunstgenossen wurde er von einer Nachsicht, Nachgiebigkeit und Menschenfreundlichkeit beherrscht, die ihn vor jedem herben Worte schützten und ihn auch bewegen, harte Urteile anderer über Kunstwerke in seiner Gegenwart zu mildern und auf ein erträgliches Maß zu beschränken. Er hatte, wie jeder ernsthafte Arbeiter, die höchste Achtung vor einem gleichen Bemühen. Nur die Nachlässigkeit, das eitle Flunkern waren ihm verhasst, und wie er, trotz seines engen Anschlusses an die Natur, trotz seines inbrünstigen Strebens, ihr nahe zu kommen, an den obersten Gesetzen seiner Kunst festhielt, beweist das seinen Aufzeichnungen entnommene, künstlerische Glaubensbekenntnis, mit dem wir das Charakterbild eines Mannes, in dem Künstler und Mensch zu gleich hoher Vollendung gediehen waren, abschließen: „Den Stil halte ich in der Kunst für notwendig, Stil dahin aufgefasst, dass er das Triviale, Gemeine, Alltägliche von der Kunst fernzuhalten, aus dem Darzustellenden auszuschließen habe. Stil besitzen demnach auch Rembrandt und Menzel. Die Kunst soll nach Vollendung streben, soll ehrliche, gründliche Arbeit verrichten und, soweit dies die modernen „Impressionisten“ thun, schließe ich auch diese Richtung innerhalb der Kunst (Fr. v. Uhde, Max Klinger) von der Kunst selbst nicht aus. Leider aber wenden sich auch viele junge Künstler dieser Richtung zu, die, bei unleugbarem Talent, doch nicht Energie genug haben, gründlich zu arbeiten, und zunächst nur auffallen wollen, was durch den Impressionismus und Intentionismus, diese äußerste Linke, allerdings möglich ist.“



Schloss Niederweiden. Ansicht von der Gartenseite.

DIE KAISERLICHEN SCHLÖSSER IM MARCHFELD.

VON H. FISCHEL.

MIT ABBILDUNGEN.

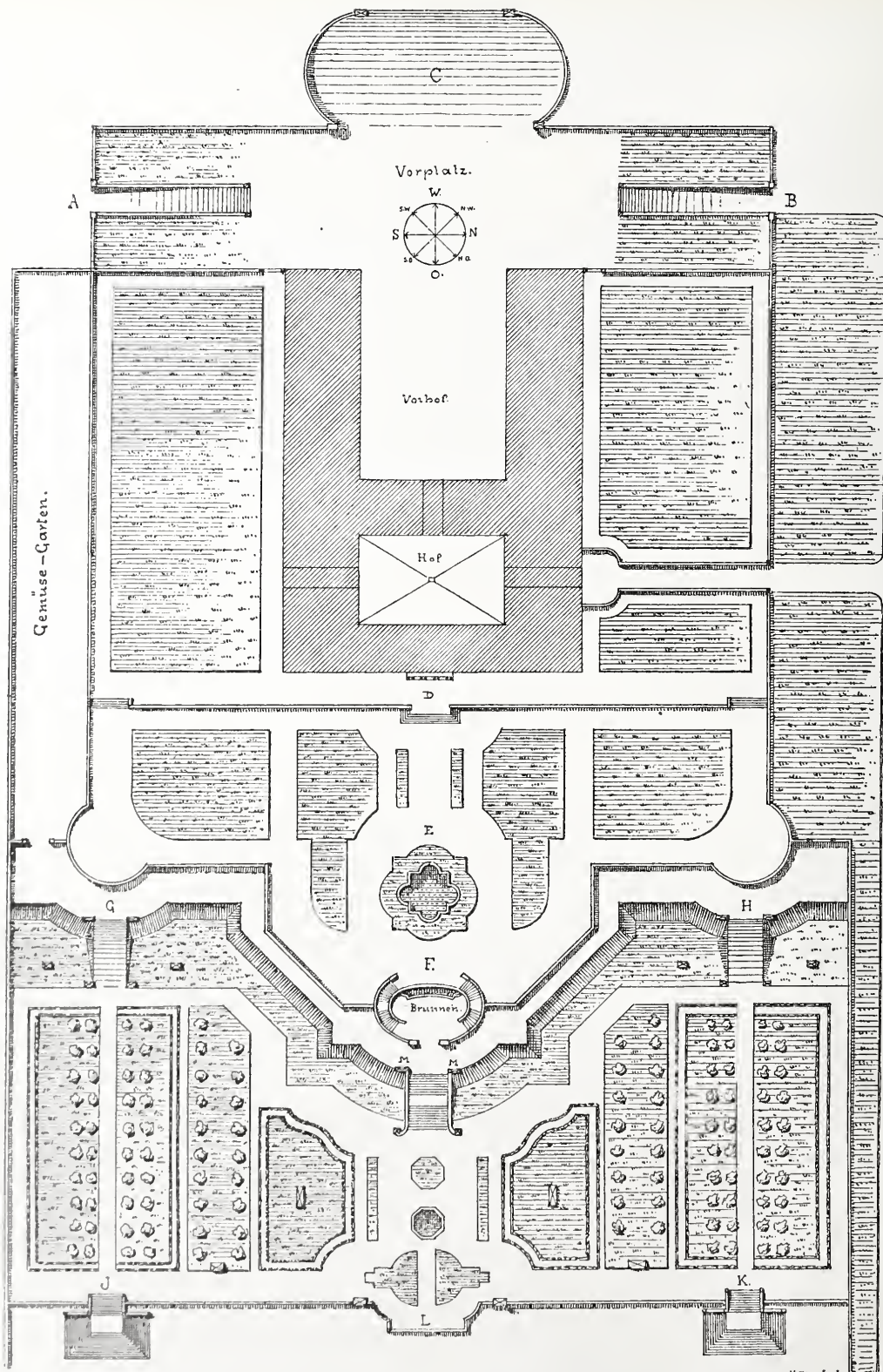


DAS ausgedehnte, flache Gebiet, welches im westlichen Winkel zwischen Donau und March liegt und unter dem Namen „Marchfeld“ bekannt ist, bildet so recht einen Boden für historische Erinnerungen. Große Völkerschlächten sind hier geschlagen worden von den Römertagen bis in die Zeiten Napoleons. Aber auch der Kunstfreund wird nicht vergeblich die weiten Gefilde nach Spuren vergangener Kulturepochen durchsuchen. Drei interessante Schlossanlagen aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts, nunmehr im Besitze des österreichischen Kaiserhauses vereinigt, sind aus den Stürmen der Zeiten erhalten. Die größte von ihnen: „Schlosshof“, vom Prinzen Eugen von Savoyen zwischen 1726 und 1739 erbaut, giebt uns in seiner prächtigen Parkanlage ein anschauliches Bild von der hochentwickelten Gartenkunst der Barockzeit, in der sich die große, künstlerisch geschulte Prachtliebe jener Epoche widerspiegelt. In der Nähe davon ist ein kleines Jagdschlösschen: „Niederweiden“ von Rüdiger Graf Starhemberg gegründet, das in seiner abgeschlossenen, einheitlichen Form einen anmutigen Beweis dafür

bildet, wie jene Zeit es verstand, auch einfache bauliche Aufgaben mit den beschränktesten Mitteln in künstlerischem Geist lebendig zu lösen. Die dritte Anlage: Schloss „Eckartsau“, fast ganz in den wildreichen Donauauen versteckt, ist ein prunkvoller Herrnsitz, der durch schön gegliederte Anordnung und geschmackvolle Ausbildung der Haupträume die Hand eines bedeutenden Architekten verrät.

Schlosshof liegt ganz in der Nähe der Marchmündung auf dem Abhang einer niedrigen Hügelreihe; das geneigte Terrain wurde für große Terrassen ausgenützt, wodurch die anziehende Gesamtanlage ihre reiche Gliederung erhielt. Selbst die ausgedehnten, äußerlich einfachen Wirtschaftsgebäude sind in die streng symmetrische Anordnung, so gut es ging, mit einbezogen. Wollen wir nun an der Hand beifolgender Skizze, welche dem jetzigen Zustand entspricht, eine Wanderung durch die interessanten Teile der Anlage unternehmen!

Regelmäßig um die Längsachse des Schlosses gruppiert, ist zuerst ein weiter Vorplatz vorhanden, zu dem zwei seitliche, gerade Zufahrtsrampen (A u. B) hinauf und eine mittlere (C) hinabführen. Leider fehlt heute das große Bassin mit der Neptungruppe,

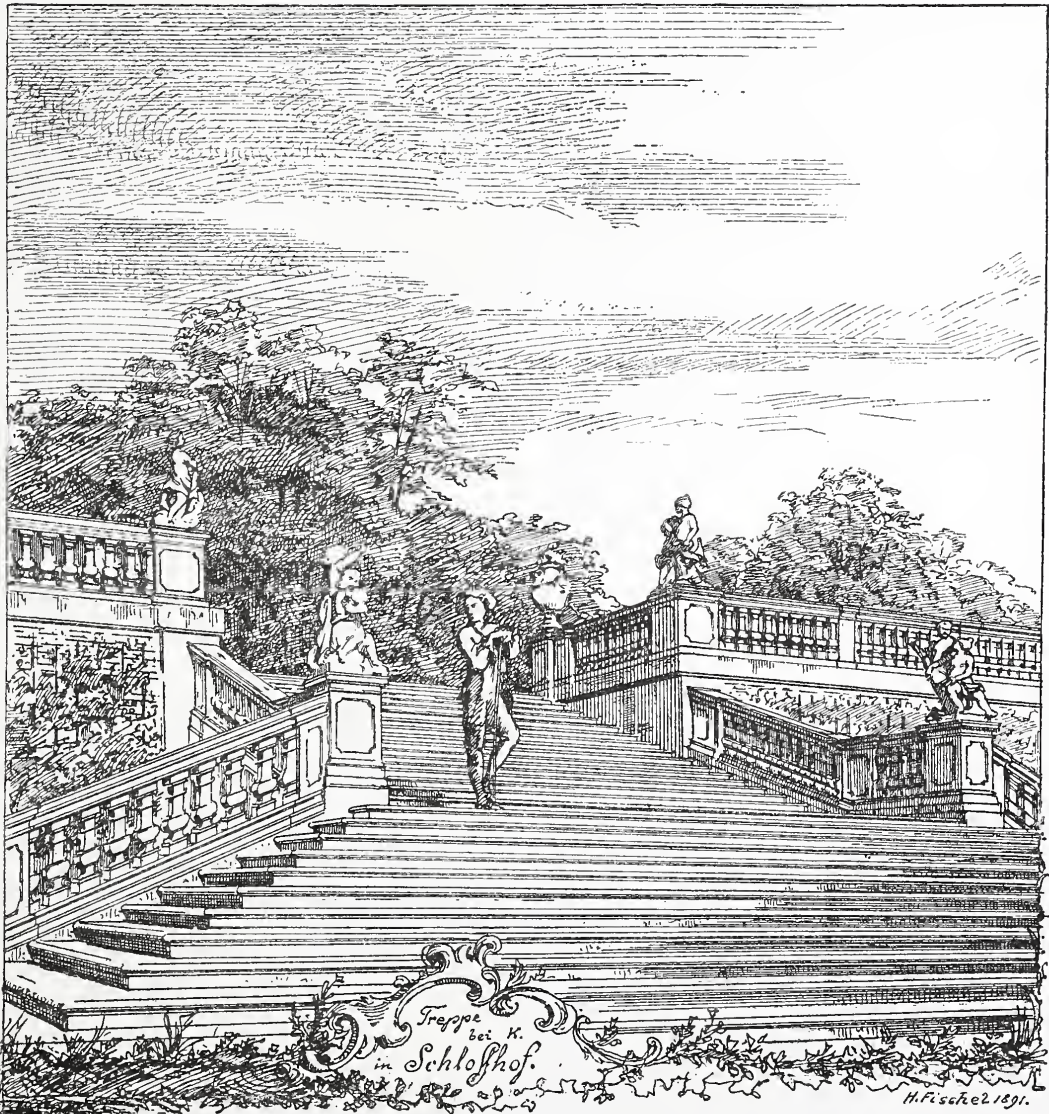


Skizze der Anlage von Schlosshof und der ersten zwei Terrassen des Parkes in ihrem jetzigen Zustande

welches früher die Mitte der Kurve einnahm. Nur die liegenden Löwen und zwei Figurengruppen, welche die Enden der runden Rampenmauern betonen, erinnern an das einstige reiche Aussehen des Vorplatzes. Zwei große, mit Trophäengruppen

schlossener Hof mit rings unlaufenden Arkaden entsteht.

Wir durchschreiten denselben und gelangen durch einen mittleren Gartensaal über einige Stufen auf die erste Terrasse des Gartens hinab (bei D).



Ansicht der Treppenanlage im Parke von Schloßhof. (K des Übersichtsplanes.)

geschmückte Portale durchbrechen bei A und B die Umfassungsmauern; leider fehlen auch hier die reichen schmiedeeisernen Thore, welche sie einst geschlossen. Auch die Abschlussmauer des Parkes ist mit zierlichen Steinvasen geschmückt.

Der Schloßbau selbst hat eine einfache Außenseite; er besteht aus zwei langen, nach der Tiefe gerichteten Flügeln, die durch zwei kurze Quertrakte so verbunden sind, dass zuerst ein großer, gegen den Vorplatz offener Vorhof und dann ein kleinerer ge-

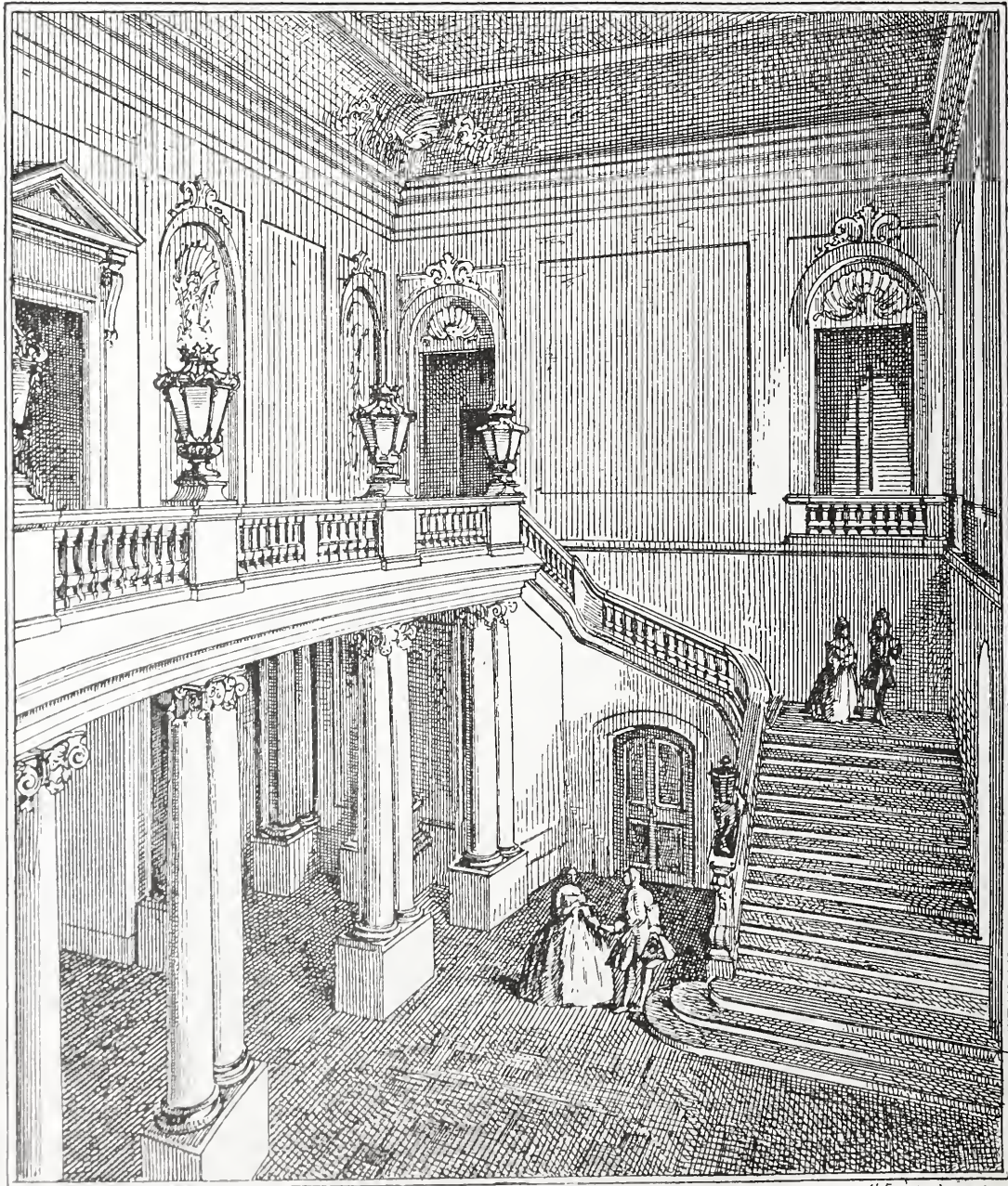
Ein heute verschüttetes Bassin (E) und ausge-dehnte Rasenparterres beleben die große Fläche, die sich in einer lebhaft bewegten Umrisslinie vom übrigen Parke abtrennt. Ihr Hauptschmuck ist die anziehende Fernsicht. Südlich zeigen sich die anmutigen Hainburger Berge; dann sieht man über den Donaeinschnitt hinweg auf die Ruine Theben und die weißen Häuser des Städtchens Theben; östlich schließt das Bild der große Thebener Kogel.

Wenn die Sonne den feinen Wasserdunst bescheint,

der aus March und Donau aufsteigt und die Berge mit einem duftigen Schleier umhüllt, dann bilden die niedrigen Balustraden mit ihren lebendigen Vasensilhouetten einen prächtigen Rahmen für den,

täten. Und dass einer solchen Schlosshof seine Entstehung verdankt, fühlt man in dieser Parkanlage.

Der Übergang von der ersten Terrasse zur zweiten hat eine reiche architektonische Durchbildung



Schloss Eckartsau. Ansicht des Stiegenhauses, vom 2. Stocke aus gesehen (bei A im Plan).

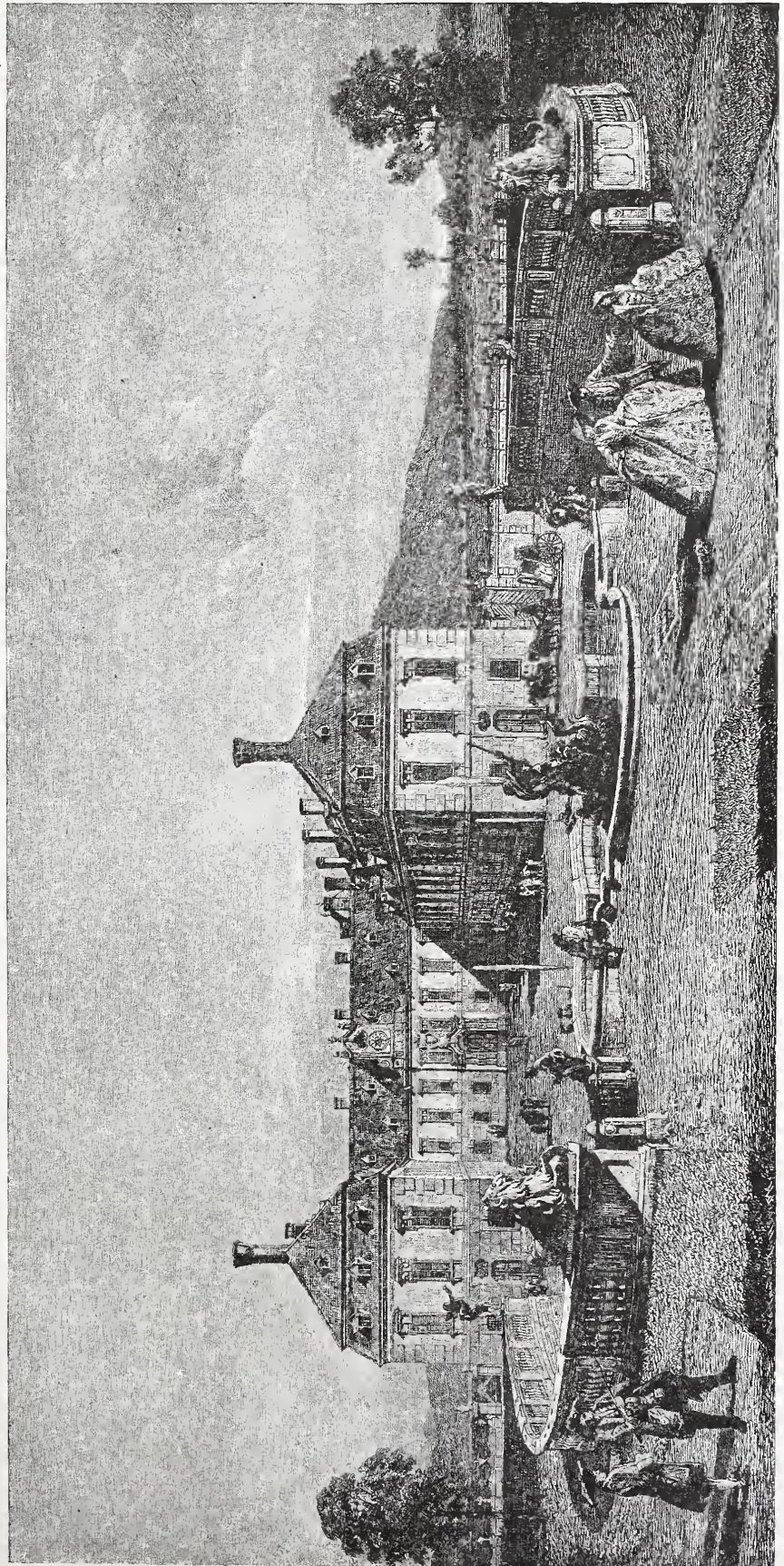
der auf der Terrasse lustwandelt und in die Ferne hinausblickt. Die Liebe für weite Fernsichten war gewöhnlich maßgebend bei der Wahl der Plätze für Schlossanlagen in einer Zeit, zu deren Grundzügen der heitere Lebensgenuss ebenso zählte, wie die freie und kühne Entfaltung hervorragender Individuali-

erfahren. Zwei halbrunde Treppenarme, von zierlichen schmiedeeisernen Gittern begleitet, unterbrechen den Rand in der Mitte und umschließen einen kleinen Vorplatz, den ein reich geschmücktes Portal abschließt. In die Terrassenmauer sind (bei F) drei figurengeschmückte Nischen eingeschnitten, aus

deren mittlerem sich Wasser in ein schmales Bassin ergießt. Durch das Portal schreitend, gelangt man auf einen geböschten Absatz, von dem in der Mitte eine Treppe hinabführt, oben von liegenden Sphinxen, unten von großartigen Steinvasen flankirt. An den Seiten sind flache Rampen (bei G und H) angeordnet, oben von liegenden bacchischen Gruppen, unten wieder von reichen Vasen eingesäumt. Diese Bildhauerarbeiten gehören gewiss zu den besten dekorativen Skulpturen, die uns in barocken Gartenanlagen noch erhalten blieben; sie zeigen einen so feinen Naturalismus bei der freiesten und sichersten Behandlung des Ornaments und sind so gut für den Platz komponirt, dass sie den kunstliebenden Beschauer mit Wohlgefallen erfüllen müssen; sie sind eben so gut ein Ausdruck der heiteren Festesfreude wie der freie Platz der oberen Terrasse.

Nun sind der Anlage drei Achsen gegeben (durch F. G. und H.) nach welchen die mit Buchshecken eingefassten Rasenplätze und doppelten Baumreihen angeordnet sind; hier werden schon die Laubmassen mit zur Wirkung hinzugezogen und den strengen Linien des Planes untergeordnet.

Der Saum dieser Terrasse ist nur wenig geschwungen. Ein flacher Ausbau in der Mitte, von überlebensgroßen Figurengruppen geschmückt, gestattet einen anziehenden Überblick der untersten



Schloßhof. Nach der Radirung von L. H. FISCHER.

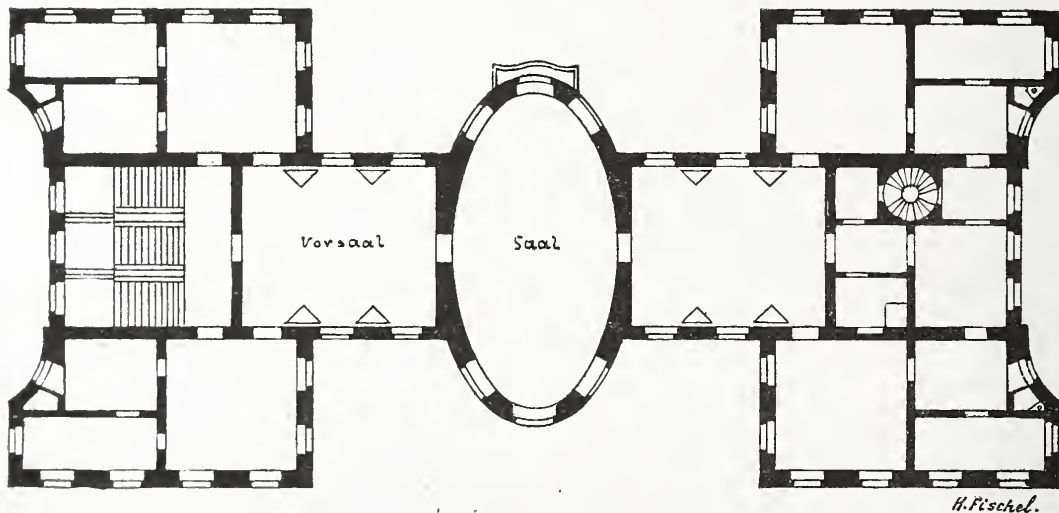
und größten Abteilung des Parkes; zu dieser gelangt man über zwei prächtige Freitreppen in den Seitenachsen. Die Balustraden derselben sind mit Gruppen spielender Kinder geziert, voll Humor und Leben.

Dieser letzte Teil der Anlage scheint jene Bestimmung gehabt zu haben, welche man heute vorwiegend den Parkanlagen giebt: durch schattige Wege und Plätze zur Erholung von drückender Hitze einzuladen. Hier ist der künstlerische Schmuck nur mehr spärlich vertreten und den Charakter der grünen Anlagen hat die Zeit so ziemlich verwischt.

Kehren wir darum zum Schlossbau zurück, um

einheitlich ausgestattet, dass man sich gern in eine Zeit zurückversetzt fühlt, welche die ganze Scala der menschlichen Bedürfnisse von den primitivsten bis zu den komplizirtesten mit künstlerischem Geschmacke befriedigen konnte, ohne um die Ausdrucksmittel verlegen zu sein.

Der große Festsaal sowie das zweite Stockwerk stammen aus einer späteren Epoche. Wir haben hier des Umstandes zu erwähnen, dass nach Eugens Tode das Schloss in den Besitz Maria Theresia's überging. Da es an der damaligen Heerstraße nach Pressburg lag, wurde es für den Besuch der



Schloss Niederweiden. Grundriss des 1. Stockwerkes.

seine Innenräume zu durchschreiten! Im Parterre sind gewölbte Räume, mit reichen Stuckdekorationen versehen, die unsere volle Aufmerksamkeit verdienen; sie zeigen jenen feinen und eleganten Reliefstil, welchen die Barockzeit mitunter so meisterhaft handhabte. Die Motive und Embleme sind zumeist dem Jagdleben entnommen. Das erste Stockwerk enthält lange Reihen von Wohnräumen, die von den großgeblühten Stofftapeten und drapirten Himmelbetten bis zu den Ofenschirmen und Tintenfassern ihre ursprüngliche Ausstattung erhalten haben; bis auf den reizvollen Schlafräum des Prinzen Eugen mit den goldgelben gestickten Atlasmöbeln zeigen jedoch fast alle den einfachen Charakter, den man einem temporären Aufenthaltsort zu geben pflegte. Trotz der sparsamen Hilfsmittel sind aber die meisten mit so auffallendem dekorativen Sinn und so

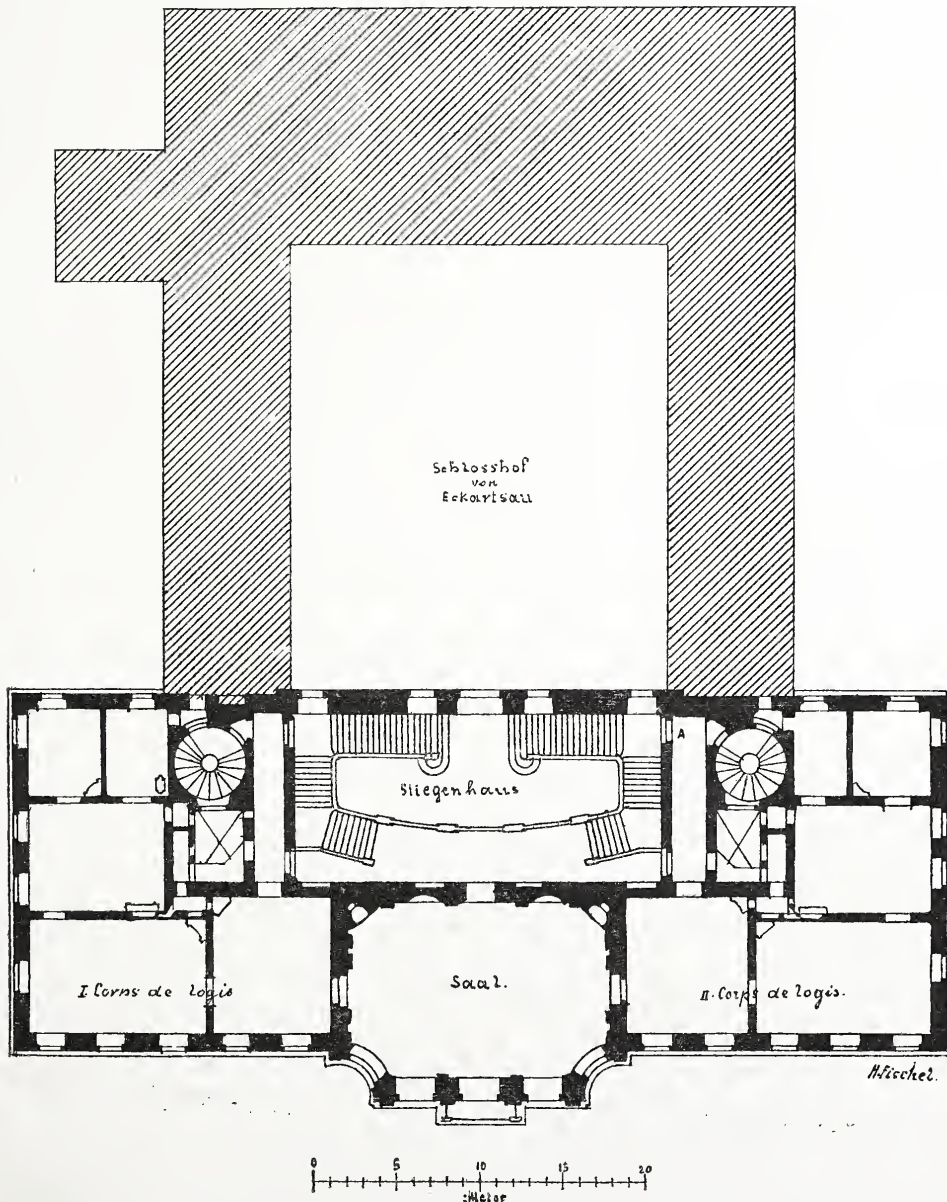
dortigen Landtage zur Aufnahme des großen Hofstaates der Kaiserin eingerichtet, erfuhr aber dabei keine künstlerische Bereicherung.

Ein Bild Canaletto's in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien, sowie ein perspektivisch gezeichneter Bauplan, der mit *Johann Georg Windpüssinger*, Baumeister, unterschrieben ist und im Schlosse aufbewahrt wird, geben noch den ursprünglichen Zustand der Anlage, wie er um die Zeit von Prinz Eugens Tode gewesen sein mag. Alle hervorragenden Teile des Parkes wie der Gebäude weisen auf den „edlen Ritter“ zurück und so tragen auch die zahlreichen, überaus prächtigen Schmiedearbeiten an Thoren und Gittern das Monogramm E. S. und das savoyische Kreuz. Einen ähnlichen Reichtum an Gitterwerk und ein ähnliches Wohlgefallen an den üppigsten, schwungvollsten und wildesten Bravour-

stücken der Schmiedetechnik zeigt nur das berühmte Eugensche Lustschloss Belvedere in Wien.

Wenn wir Schlosshof durch das mittlere Thor des großen Vorplatzes verlassen, so gelangen wir nach etwa einstündigem Marsche zwischen den

ein Park an, der heute als Fasangarten dient. Alles trägt von außen große Einfachheit zur Schau, hingegen erregt der glücklich erdachte Grundriss des Schlösschens durch seine lebendige Gliederung unser Interesse.



Schloss Eckartsau. Grundriss des 1. Stockwerkes.

hochstämmigen Pappeln einer alten Allee zu dem kleinen Jagdschloss Niederweiden, das einst ein reizvolles Absteigequartier gebildet haben muss. An der Straße sind symmetrisch zwei kleine Wirtschaftsgebäude postirt; zwischen diesen etwas zurückgeschoben, erhebt sich der einstöckige Hauptbau. Rückwärts schließt sich, ganz in der Fläche liegend,

Die Mitte nimmt ein der Tiefe nach oblonger, elliptischer Saalbau ein, der im Parterre als niedriges Vestibül hauptsächlich für die „Strecke“ gedient haben soll. Seitlich gelangt man über eine große symmetrisch zweiarmige Treppe und zurück durch einen geräumigen Vorsaal in den hohen ovalen Kuppelsaal, dessen glatte Wände mit aufsteigenden

schlanken Gewächsen malerisch geschmückt sind, so dass der Übergang von Mauer zu Kuppel ein unmerklicher bleibt.

Die wenigen kleinen Räume, die das Schlösschen für Wohnzwecke besitzt, bilden zwei Pavillonbauten, die, energisch vorspringend, das Gebäude flankieren, während der oben erwähnte Vorsaal und ein dazu symmetrisch passender Raum auf der anderen Seite des Kuppelsaales die zurücktretenden Zwischenglieder bilden. Die höchst einfache Ausstattung des Inneren ist noch erhalten, so dass trotz der leider immer mehr zunehmenden Verfallenheit des schon lange unbewohnten Gebäudes die Phantasie ein leichtes Spiel hat, die anziehenden Räume mit dem bunten Leben der vergangenen Zeit in Verbindung zu bringen.

Etwa 1 $\frac{1}{2}$ Meilen von hier am südlichen Rande des Marchfeldes liegen Dorf und Schloss Eckartsau. Das Geschlecht der Herren von Eckartsau lässt sich bis in die Zeit der Minnesänger zurückverfolgen, und es gab eine Periode, in der ihnen auch die Besetzung des Schlosshof mit ihrer reichen Jagd gehörte. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gelangte jedoch das Schloss in den Besitz der Grafen Kinsky und diesen ist die Umgestaltung zu verdanken, in der wir es heute erblicken (um 1730). Noch sind die doppelten Gräben mit ihren Wällen erhalten, die es einst gegen Angriffe von außen schützen sollten, aber sie sind von Gras überwachsen und die langen alten Alleen, welche, vom Schlosse ausgehend, bis tief in die verwachsenen Auen verfolgt werden können, versetzen uns in eine kunstfreundlichere Zeit.

Wenn wir zwischen den vierfachen Reihen alter Kastanien und Linden hindurchschreiten, welche zum Haupteingangsthor führen, erblicken wir schon von weitem die einfache giebelgekrönte Fassade des Schlosses. Der Trakt, dem sie angehört, bildet die schmale Seite eines großen Vierecks, das den geräumigen Hof in sich schließt; die übrigen drei Trakte enthalten jedoch außer der Kapelle nur künstlerisch belanglose Räume. Wir betreten nun das breite Vestibül mit den freistehenden Pfeilern, den tiefen Wandnischen und mit feinen Stuckornamenten verzierten Gewölben. Es öffnet sich durch eine Reihe

gedoppelter Säulen in das quer gelegte Stiegenhaus. Dieses ragt durch beide Stockwerke empor; die symmetrisch zur Hauptachse des Vestibüls gestellten Treppenläufe mit segmentförmig gekrümmten Wangen vereinigen sich im ersten Stock zu einem gemeinschaftlichen Vorplatz. Von diesem tritt man in den schönen Hauptraum des Gebäudes. Es ist ein mäßig hoher, rechteckiger Saalbau mit abgestumpften Ecken, von einer flachen Decke mit großer Hohlkehle überspannt. Die Wände sind durch kannelirte korinthische Pilaster, auf einer Seite auch durch flache Nischen gegliedert, die große figürliche Gruppen enthalten. Ein maßvolles, vergoldetes Stuckornament umrahmt die Felder und füllt die Flächen. Die Architektur ist in der prächtigen Deckenmalerei fortgeführt, die von *Daniel Gaan* (1731) herrührt. Auch der plastische Schmuck der Nischen hat einen berühmten Urheber: *Mattielli*. Die beiden symmetrisch an den Saal sich anschließenden „corps de logis“ enthalten beachtenswerte Räume. Reiche Öfen und Kamine, schöne Stuckdecken, gedruckte und gemalte Stofftapeten zeigen einen ähnlichen Geschmack aber größeren Aufwand als die Dekorationen des Schlosshofs und sind gleichfalls unberührt, soweit der Zahn der Zeit nicht seine Zerstörungsarbeit vollbrachte.

Auch hier treffen wir dieselbe Einhelligkeit der Anordnung, denselben sicheren Blick für dekorative Wirkung, dieselbe reichhaltige Formensprache durch jeden einzelnen Bestandteil des Baues charakteristisch durchgeführt.

Ein Gefühl des Neides muss den modernen Künstler beinahe beschleichen, der diese Zeugen privater Kunstpflege einer vergangenen Epoche betrachtet. Sie hat eine Grundbedingung gesunder Entwicklung in hohem Maße besessen, die ihr selbst bei den größten Verirrungen noch eigen war: das sichere Gefühl für ein anzustrebendes Ziel, das dem Künstler wie dem Publikum natürlich und verständlich vor Augen stand. Darum war eine gegenseitige Anregung und Befruchtung vorhanden, darum wirken ihre Schöpfungen auch auf uns Epigonen noch lebendig und überzeugend.





KLEINE MITTEILUNGEN.

H. E. *Abermals ein unbekannt gebliebenes Werk Lukas Cranachs d. ä.*¹⁾ Die Bemerkung Th. Frimmels in Nr. 17 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift, dass genug Nachträge zu den von Heller und Schuehardt gegebenen Verzeichnissen der Werke des älteren Cranach zu liefern wären, hat, wie in Wien, so auch am entgegengesetzten Ende des deutschen Sprachgebiets kürzlich eine überraschende Bestätigung gefunden. Die im 17. Jahrhundert errichtete und im 18. Jahrhundert vielfach umgebaute *katholische Kirche zu Königsberg i. P.* birgt in ihrem Besitz eine Reihe älterer Gemälde, die bisher als ziemlich wertlos betrachtet und behandelt wurden. Als sie nun im vorigen Jahr von Monsignor de Waal, dem verdienten Vorsteher des Campo santo der Deutschen zu Rom, bei seiner Rundreise durch Deutschland einer Besichtigung unterworfen wurden, fiel ihm ein mittelgroßes, auf Holz gemaltes, ganz verstaubtes Bild auf, das er dem Propst der Kirche, Herrn Szadowski, dermaßen an das Herz legte, dass dieser Herrn Professor Dr. Dittrich in Braunsberg um nähere Untersuchung anging. Bald wurde festgestellt, dass man es hier mit einem bisher gänzlich unbekannt gebliebenen Bilde des Lukas Cranach d. ä. zu thun habe. Nicht bloß die malerische Eigenart führte zu der Annahme, sondern das bekannte Zeichen des Künstlers (Schlange mit Ring) zeigte sich mit der Jahreszahl 1532 deutlich wahrnehmbar in der Mitte der Tafel. Der Gedanke an irgendwelche Fälschung erscheint völlig ausgeschlossen; es ist kein Grund vorhanden, an der Echtheit zu zweifeln, und schon die Geschichte des Fundes, die wir mit Absicht ausführlich erzählt haben, wird manches kritische Gemüt von vornherein zuversichtlicher stimmen. — Die Holztafel, auf welche das Bild gemalt ist, weist vier Längssprünge auf, so dass der Ansehen erweckt wird, als handele es sich um mehrere Längsbretchen. Abgesehen hiervon und von anderen unwesentlichen Veränderungen ist das Gemälde vortrefflich erhalten; die miniaturhafte Feinheit der Zeichnung und die Schönheit der Farbengebung kommen noch heute fast durchgehend auf das beste zur Geltung. Seinem Inhalte nach gehört das Bild zu den Reformationsbildern des Meisters, in denen er den eigentlichen geistigen Kern der kirchlichen Bewegung seiner Zeit künstlerisch darzustellen suchte. Ein Baum, der auf der linken Hälfte vertrocknet ist, teilt es in zwei gleiche Teile. Links (vom Beschauer) gewahren wir die Verkörperung des alten, rechts die des neuen Bundes,

und zwar sehen wir links oben Gottvater¹⁾ auf der Weltkugel, von Wolken mit Engelsköpfen umgeben, dazu zwei Engel mit Posaunen, etwas tiefer den Sündenfall, darunter die Hölle mit Tod, Teufel und Verworfenen, rechts davon vier Männer des alten Testaments, unter ihnen Moses mit den bekannten beiden Gesichtsstrahlen und den Gesetzstafeln; auf der rechten Hälfte des Bildes links oben die Verkündigung (Maria knieend in einer durch Hirt und Herde belebten Landschaft), in der Mitte Christus am Kreuz, rechts unten die Auferstehung (Christus mit der Siegesfahne triumphierend über Tod und Teufel dahinschreitend), rechts oben die Himmelfahrt, bei der von dem aufsehenden Heiland nur noch die Füße sichtbar sind. Die Fülle der Gedanken, die sich auf dem bloß 50 × 75 cm großen Bilde zusammengedrängt und die hier nur in den knappsten Zügen angedeutet worden ist, wird (vorzugsweise auf dem unteren Rande) erläutert durch die wörtliche Wiedergabe derjenigen Bibelstellen, welche die Hauptgrundlage für die lutherische Glaubensauffassung bilden; Prof. Dittrich hat sie in einem ausführlichen Bericht in Nr. 10 des Jahrgangs 1890 der Zeitschrift für christliche Kunst, auf den hier Bezug genommen sei, zum Abdruck gebracht. Das Bild eignet sich also in keiner Weise als Schmuck für eine katholische Kirche, und die Gemeindeverwaltung ist deshalb entschlossen, es zu *verkaufen*. Es würde den Verfasser dieser Zeilen freuen, wenn dieselben dazu beitragen, dass das Bildehen Deutschland erhalten bleibe und nicht, wie in unserem Jahrhundert so maneh anderes schöne Erzeugnis alter deutscher Kunst, in das Ausland wanderte. Auf jeden Fall bleibt die Entdeckung des Gemäldes ein lehrreiches Ereignis. Sie zeigt uns eindringlich aufs Neue, wie viel Schätze noch immer ungekannt und unbeachtet in unsern Kirchen ruhen, und wie sehr Fürsorge und Aufmerksamkeit allen beteiligten Kreisen in dieser Richtung zu empfehlen ist.

* *Das neueste Bild von Fritz v. Uhde* ist in den Besitz der Neumannschen Kunsthandlung in München übergegangen und in deren Salon ausgestellt. Man berichtet der Münch. Allg. Zeitg. darüber: „Der Künstler ist diesmal allen Deutungsversuchen und Titelvariationen dadurch begegnet, dass er auf dem Bilde selbst die Taufe vollzogen hat: er nennt es „Der heilige Abend“. Auf den ersten Blick sieht der Beschauer, dass er gewissermaßen eine Fortsetzung jenes früheren Bildes vor sich hat, welches verschiedenen

1) Vgl. über ähnliche gleichzeitige Darstellungen in Königsberg den Aufsatz von A. Hagen, Über eine Komposition Lukas Cranachs d. ä. Preußische Provinzialblätter. Neue Folge. Bd. IV, S. 337 ff. Königsberg.

1) So wenigstens möchte ich die Figur im Zusammenhange des ganzen Darstellungskreises auffassen, während Prof. Dittrich im Hinblick auf die verhältnismäßige Jugendlichkeit der Erscheinung an den Heiland denkt.

Benennungen und Deutungsversuchen ausgesetzt war, bis es zuletzt — wenn wir nicht irren — den Titel „Es ist nicht mehr weit zur Herberge“ erhalten hat. Diesmal hat Uhde seiner Frauengestalt die über dem Haupte schwebende Gloriette gelassen, die er bekanntlich auf dem früheren Bilde nachträglich getilgt hat; wir dürfen sie also Maria nennen. In diesem Bilde steht Maria in einer trostlosen, tiefwinterlichen Landschaft — wohl wieder die vom Künstler so bevorzugte Dachauer Gegend — zu Tode erschöpft im Schnee an einen Zaun gelehnt. Ganz nahe — die tiefe Abenddämmerung lässt nur die äußeren Umrisse erkennen — sehen wir einige Hütten stehen. Im Giebel eines derselben brennt ein Licht, und von daher schreitet durch den tiefen Schnee ein Mann, der heilige Joseph, seiner harrenden Begleiterin zu; er hat in der höchsten Not eine, wenn auch ärmliche, Herberge gefunden, in der das arme Weib seiner schweren Stunde entgegensehen mag. Die Idee des Bildes kommt diesmal weit deutlicher zum Ausdruck, als beim letzten; man weiß, woran man ist, und mag sich je nach seinem religiösen und künstlerischen Glaubensbekenntnis damit abfinden. Auch der Gegner dieser anachronistischen Heiligenmalerei wird jedoch die hohen künstlerischen Vorzüge des Bildes nicht verkennen. Die landschaftliche sowie die Seelenstimmung, welche in diesem neuen Bilde zum Ausdruck kommt, ist von hinreißender Gewalt, und sieht man von jeder Tendenz ab, so wird man an der meisterhaft posierten Gestalt dieses blonden erschöpften Weibes mit den verweinten Zügen rein technisch von einer durchaus erfreulichen künstlerischen Leistung sprechen können.“

* Über die „*Barockelemente der hellenistischen Kunst*“ hielt Prof. Dr. Theodor Schreiber auf der Münchener Philologenversammlung einen interessanten Vortrag. Derselbe begann mit einem Hinweis auf die Wichtigkeit der Frage, wann das antike Barock entstanden sei. Nach der gewöhnlichen Auffassung ein Produkt der römischen Kunst, ist es nach Meinung des Redners bereits in der ersten hellenistischen Zeit, in der Epoche Alexanders des Großen und seiner Nachfolger, entstanden. Alexandrien bezeichnet er als den Ort, wo mit der Gründung des mächtigen Serapeions bereits alle Denkmale des Barockstils auftauchen. Die neue Kunstrichtung erklärt sich einmal aus den herrschenden Einflüssen der Fürstenhöfe auf die bildende Kunst, ferner aus der wachsenden Intensität des Privatlebens, welche zum Entstehen einer genrehaften, für das Wohnhaus arbeitenden Kunst führt, und endlich aus einer mächtig wachsenden Naturfreude, einem unserm modernen Empfinden ganz verwandten sentimental Interesse an der Schönheit der freien Natur, an dem Wald, an dem Hirten- und Schäferleben. Diese drei Gesichtspunkte wurden ausführlicher erörtert, besonders die Bauleidenschaft der hellenistischen Fürsten und ihre mit dem feinsten künstlerischen Verständnis einheitlich durchgeführten Städtegründungen besprochen. In dieser Weise hellenistische Musteranlagen sind die Städte Alexandria, Antiochia am Orontes, Cäsarea Augusta, Gerasa, Phila-

delphia u. a. Es entwickelt sich in dieser Städtebaukunst eine eigenartige Raumpoesie, die darauf ausgeht, in den prächtigen Perspektiven breiter Feststraßen, den im Hintergrund auf gewaltigem Unterbau emporragenden Hauptgebäuden, in Gartenanlagen, Hafenbauten u. s. w. malerische Städtebilder zu schaffen. Charakteristisch ist ferner die dem antiken und modernen Barock eigentümliche Materialkünstelei, ein Verwenden kostbarster Stoffe von Edelmetall, Edelsteinen und von Glas und Elfenbein für die Wanddekoration ebenso wie für die Bildhauerei, die sich bis zur Anfertigung ganzer Statuen aus Edelsteinen und selbst aus farblosem Krystall verstieg. Die Einkehr der Kunst in das Volkstum, die Darstellung von Szenen aus dem Alltagsleben, die jetzt erblühende Genremalerei sind ein weiteres Moment der Barockkunst, die freilich auch vereinzelt monumentale Leistungen von der Mächtigkeit des pergamenischen Altarfrieses schaffen kann (das Werk eines wahrhaft genialen antiken Bernini). Der dritte, den Stilumschwung der hellenischen Kunst wesentlich mitbedingende Hauptfaktor, die immer stärker und allgemeiner werdende Naturfreude, führt in der Dichtung zur Entstehung des Idylls und des Romans, in der bildenden Kunst zur Landschaftsmalerei, zum Reliefbild und einer besonderen Gattung landschaftlicher Rundplastik, welche allerlei Figuren zur Gartenaus schmückung geschaffen hat. Das wichtigste Material für diese geschichtlichen Forschungen, die Reste der am besten und zahlreichsten in Syrien erhaltenen Städtegründungen, berührte der Vortragende am Schlusse mit dem Hinweis auf die drohende Gefahr schneller und radikaler Vernichtung dieser Trümmer, welche bei dem Mangel an Interesse seitens der türkischen Regierung unvermeidlich scheint. Der Redner schloss mit dem Wunsche, dass es gelingen möge, noch rechtzeitig so viel von diesem Material für die Wissenschaft zu retten, als möglich sei.

* *Die Geschwister, von Franz Rumpfer.* Unsere dem Junihefte beiliegende Radirung von Th. Alphons reproduziert eines der Aquarelle aus dem Album österreichischer Künstler, welches dem verewigten Kronprinzen Rudolf bei seiner Vermählung überreicht wurde. Gegenwärtig befindet sich dasselbe in der kaiserl. Gemäldegalerie. Wir blicken in das Innere eines Bauernhauses im Böhmerwald, der Heimat des Künstlers. Schwester und Brüderchen, eben aufgestanden, verrichten miteinander das Morgengebet, während am Boden das Kätzchen spielt. Ein frischer, ansprechender Zug belebt die Darstellung; blühend und anmutig wie die Menschen ist auch ihre schlichte und doch gewählte Tracht, besonders die des Mädchens: buntes Mieder mit schwarzem Sammetbesatz, grüner Rock, rotes Kopftuch und ebensolche Strümpfe. Auch aus der Umgebung, dem bemalten Kasten, den farbigen Tüchern und Krügen auf dem Tisch, dem gestickten Linnen an der Wand, leuchtet es hell und blumig. Das Ganze wirkt wie ein Strauß von Frühlingsblüten. Diese Farbigkeit des Bildes hat freilich die Radirung nicht wiedergeben können, Aber in feiner Zeichnung und Geschmack des Vortrags thut sie ihr Möglichstes.





Frans Rampker
Frans Rampker. pinx.

Th. Alphons sculp.

DIE GESCHWISTER.



G. W. ...
1884



Fig. 1. Friesornament vom Hadriansthor in Adalia.

ÖSTERREICHISCHE FORSCHUNGEN IM SÜDEN KLEINASIENS.

MIT ILLUSTRATIONEN.



ÄHREND sich die Forscher aus dem Deutschen Reiche neuerdings vornehmlich die nördlichen Ruinenstätten Westkleinasiens — in erster Linie Troja und Pergamon — als Zielpunkte gewählt haben, ist eine rührige Schar von österreichischen Gelehrten, Kunstfreunden und Architekten seit etwa zehn Jahren erfolgreich bemüht, uns die Länder am Südrande der Halbinsel topographisch und archäologisch aufzuschließen. Als erstes Forschungsgebiet diente das alte Gräberland Lykien mit seinen in das Felsgebirge hineingearbeiteten Nekropolen¹⁾. Hier, im Südwesten des kleinasiatischen Küstenlandes, hatte August Schönborn, der bescheidene Posener Gymnasiallehrer, schon vor einem halben Jahrhundert auf ergiebige Fundstätten hingewiesen, darunter auf das merkwürdige Steingehege von Gjölbасchi mit seinen Reliefdarstellungen aus dem „Trojanischen Kriege“. Bendorff kam auf den Gedanken zurück; man blieb nicht bei der Bereisung und Beschreibung des Gebietes stehen; die „Österreichische Gesellschaft für archäologische Erforschung Kleinasiens“ fasste bald auch den Plan ins Auge, jenes Hauptdenkmal hellenischer Gräberplastik selbst aus Lykien nach Wien zu schaffen. Ein österreichisches Kriegsschiff wurde von der Regierung dafür zur Verfügung gestellt.

1) Reisen im südwestlichen Kleinasien. I. Band: Reisen in Lykien und Karien, beschrieben von O. Bendorff und G. Niemann. Wien 1884. — II. Band: Reisen in Lykien, Milyas und Kibyrtis, beschrieben von Eug. Petersen und F. v. Luschan. Wien 1889. Fol. Beide mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht.

Jetzt befinden sich die Reliefs von Gjölbасchi im kais. Hofmuseum am Burgring und haben inzwischen durch Bendorff in Bd. IX, XI und XII des „Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses“ ihre mustergültige Publikation gefunden. Unsere Leser wurden bereits früher über den hohen Wert dieser Erwerbung durch einen illustrierten Bericht orientirt (Bd. XVIII, 1883, S. 265 ff.). Bendorffs Darlegung beweist klar, dass wir es in dem Reliefschmuck von Gjölbасchi — Trysa hieß der Ort im Altertum — mit einem Werke zu thun haben, welches durchaus hellenischen Geist atmet und speziell mit der attischen Malerei des fünften Jahrhunderts v. Chr. in Stoffwahl und Behandlung die größte Verwandtschaft zeigt. Flachrelief und Malerei fließen ja stilistisch in einander über und der Fund von Trysa hat gezeigt, dass der Wirkung des Bildwerks auch hier vielfach durch Farbe nachgeholfen war.

Von Lykien ostwärts gelangen wir zu dem Küstengebiete Pamphyliens und seinem gebirgigen Hinterlande Pisidien. Die beiden Länder bildeten das Forschungsgebiet der letzten österreichischen Expedition nach Kleinasien, auf deren Ergebnisse wir heute etwas näher eingehen wollen. Diese Forschungsreise ist nicht das Werk der Regierung, sondern eines einzelnen, für Kunst und Altertum begeisterten Mannes, des *Grafen Karl Lanckoronski* in Wien, dessen Name in der Künstler- und Gelehrtenwelt den besten Klang hat, und welcher uns erst in den jüngsten Tagen wieder in dem trefflich geschriebenen, lehrreichen Bütche: „Rund um die Erde“ (Stuttgart, Cotta 1891) mit einer Frucht seines Reise- und Forschungseifers erfreute. Wenn

in der Schilderung seiner Weltreise die lebenswürdige Individualität des Autors in den Vordergrund tritt und wenn der ganze Charakter dieses Werkes ein durchaus persönliches und stimmungsvolles Gepräge zeigt, so trägt dagegen die Lanckoronski'sche Publikation über Pamphylien und Pisidien

dass in ihrer Organisation das unerlässliche Prinzip der Arbeitsteilung zu seinem vollen Rechte gekommen ist. Architekten, Altertumsforscher, Ethnographen, Maler, Kartenzeichner u. s. w. arbeiten einander in die Hände. Das giebt den gemeinsamen Leistungen dieser Männer ihre Vielseitigkeit, ihren



Fig. 2. Alte Stadtmauer von Adalia.



Fig. 3. Der Burgfelsen von Sillyon.

das schwere Rüstzeug technischer und archäologischer Gelehrsamkeit¹⁾. Man hat es von fachwissenschaftlicher Seite mit Recht als einen besonderen Vorzug der österreichischen Expeditionen hervorgehoben,

1) Städte Pamphyliens und Pisidiens. Unter Mitwirkung von G. Niemann und E. Petersen herausgegeben von Karl Grafen Lanckoronski. Erster Band: Pamphylien. Mit 2 Karten und 2 Plänen in Farbendruck, 31 Kupfertafeln und 114 Abbildungen im Texte. Wien und Prag, F. Tempsky, Leipzig, G. Freytag. 1890. Fol.

Publikationen den gediegenen, in mancher Hinsicht abschließenden Wert. Auch Graf Lanckoronski hatte sich für seine wiederholten Reisen nach Süd-Kleinasien einen förmlichen Stab von befreundeten Forschern und Künstlern gebildet, welche ihm bei der Vorbereitung und endlichen Durchführung des Unternehmens zur Seite standen. Im Herbst 1882 unternahm er zunächst, in Begleitung des Dr. v. Luschan und des Malers Bara, eine Rekognoszierungsfahrt nach Pamphylien, auf welche dann in den Jahren 1884

und 1885 die beiden vom Grafen Lanckoronski ausgestatteten eigentlichen Expeditionen folgten. Hieran nahmen die beiden Hauptmitarbeiter an der vorliegenden Publikation, der Archäolog E. Petersen und der Architekt G. Niemann, ferner (1884) wiederum Dr. Lüschan, die Professoren v. Hartel aus Wien und v. Sokolowski aus Krakau, der Maler v. Malczewski, ein k. k. Oberlieutenant vom Geniekorps als Kartenzeichner und Architekt M. Hartel, Schüler der Wiener Akademie, dann (1885) Architekt Rausch aus Krakau, Dr. Heyder und als Karten- und Plänezeichner diesmal der k. k. Oberlieutenant Hausner teil. Im ganzen haben die an den Arbeiten der Expeditionen beschäftigten Kräfte ungefähr sechs Monate im Lande gewelt und nahezu ein Dutzend alter Städte Pamphyliens und Pisidiens untersucht, ihre wichtigsten Denkmäler gemessen und aufgenommen, gezeichnet und photographirt. Fünf pamphyliche Orte, Adalia (das alte Attaleia), Perge, Sillyon, Aspendos und Side, behandelt der bisher erschienene erste Band, welchem hoffentlich bald der zweite folgen wird.

Der Band beginnt mit einer vom Grafen Lanckoronski verfassten Einleitung, welche zunächst kurz den Verlauf der Expeditionen erzählt und hieran eine flott und mit Wärme geschriebene Schilderung Süd-Kleinasiens anreicht. Dann folgt der eigentliche Text mit der Beschreibung der eben genannten Städte. Von Petersen rührt der geschichtliche und topographische Teil desselben und die Bearbeitung des Inschriftenmaterials, von Niemann die Beschreibung der Bauwerke her. Zahlreiche Tafeln und Textillustrationen, über deren vortreffliche Ausführung die Chronik bereits früher berichtet hat, begleiten die Darstellung. Sie unterscheiden sich sehr zu ihrem Vorteil von den meist recht trockenen Abbildungen moderner deutscher Publikationen verwandten Inhalts durch die charaktervolle Wahrheit in der Wiedergabe der Landschaften und der Denkmäler, sowie durch die nicht selten geradezu meisterhafte Behandlung des malerischen Vortrags. Sämtliche Illustrationen des Lanckoronski'schen Werkes sind durch mechanische Vervielfältigung von Tusch- und Federzeichnungen hergestellt, die Textbilder mittelst Zinkätzung von Angerer und Göschl, die Tafeln durch Heliogravüre, teils aus dem militärgeographischen Institut, teils von Blechinger in Wien. Unsere Proben, die wir der Freundlichkeit des Herausgebers verdanken, zeigen die treffliche Ausführung dieser Beigaben. Die Originale der Tafeln und Textbilder sind mit wenigen Ausnahmen

von G. Niemann gezeichnet, zum Teil direkt nach der Natur, zum Teil auf Grund seiner unter Mithilfe von M. Hartel und Rausch ausgeführten Aufnahmen und unter Benutzung eines reichen, zu diesem Zwecke angefertigten Materials von etwa 1000 Photographien. Bei den architektonischen Zeichnungen wurde nach Möglichkeit Übereinstimmung der Maßstäbe angestrebt. Die Aufnahmen der Ruinenplätze rühren vom Oberlieutenant Hausner her; H. Kiepert lieferte die Originale zu den beiden Karten. Die Ausführung dieser Karten und Pläne besorgte das k. k. militärgeographische Institut. Für die Detailkarte des pamphylich-pisidischen Gebietes wurden alle bisher, auch von früheren Reisenden, herbeigeschafften Daten verwertet.

Lassen wir uns nun von dem Führer der Expedition an jene Gestade geleiten, die zwischen Lykien, „das kleinasiatische Tirol“, und Kilikien, das Vorland Syriens, eingekeilt sind, so stellt sich uns zunächst die Abgeschlossenheit der pamphylich-pisidischen Gebiete gegen Westen und Osten als eine wichtige Eigentümlichkeit derselben dar. Ihre Verbindung mit dem übrigen Kleinasien konnte zu Lande fast nur durch die Bergpässe Pisidiens erfolgen. Daher der provinzielle Charakter dieser Gegenden, verglichen vornehmlich mit der kilikischen Ebene, welche durch ihre Verkettung mit den wechselnden Schicksalen Syriens von welthistorischer Bedeutung geworden ist. Trotz der verhältnismäßigen Abgeschlossenheit Pamphyliens und Pisidiens haben jedoch „der Kolonisationstrieb von Phoenikern und Griechen und die glückliche Zeit der römischen Kaiserherrschaft auch auf diesem von der Natur reich bedachten Boden üppige Blüten getrieben und am Meeresufer und weiter landeinwärts Gemeinwesen entstehen lassen, die durch Volkszahl, Handel, Kultur hervorragten und deren reiche Überreste den Wanderer noch heute in Bewunderung versetzen.“

Zwei von den obengenannten pamphylichen Orten sind Küstenstädte, Adalia im Westen und Side in Osten; die andern drei, Perge, Sillyon und Aspendos, liegen landeinwärts im sanften Bogen um den Küstenstrich herum, ihre Burgen auf den niedrigen Bergterrassen, in welchen sich das pisidische Hochland gegen die Ebene abtreppt. Die meisten dieser Orte sind öde Ruinenstätten. Nur Adalia lebt noch, als ein vielbesuchter Hafenplatz, der einzige an der langen Südküste von Kleinasien. Hören wir, wie Graf Lanckoronski die Fahrt dorthin beschreibt: „Wer bei klarem Wetter, von Rhodos kommend, auf einem der kleinen, wenig einladenden englischen

oder griechischen Dampfer der Küste Pamphyliens sich nähert, zur Rechten das offene Meer, zur Linken die lykische Halbinsel, dem zeigt sich eine ununterbrochene Reihe erhabener und fesselnder Landschaftsbilder. Gewaltige Bergriesen strecken ihre schnee-

den nur einen flüchtigen Blick in phantastisch ausgezackte Buchten gestattend. Fast nur ärmliche Menschenniederlassungen von Fischern und Schiffern zeigen sich am Ufer und droben auf Halden und Wiesen zwischen den Felsgebirgen unseren Almhütten ähnliche Holzhäuser.“

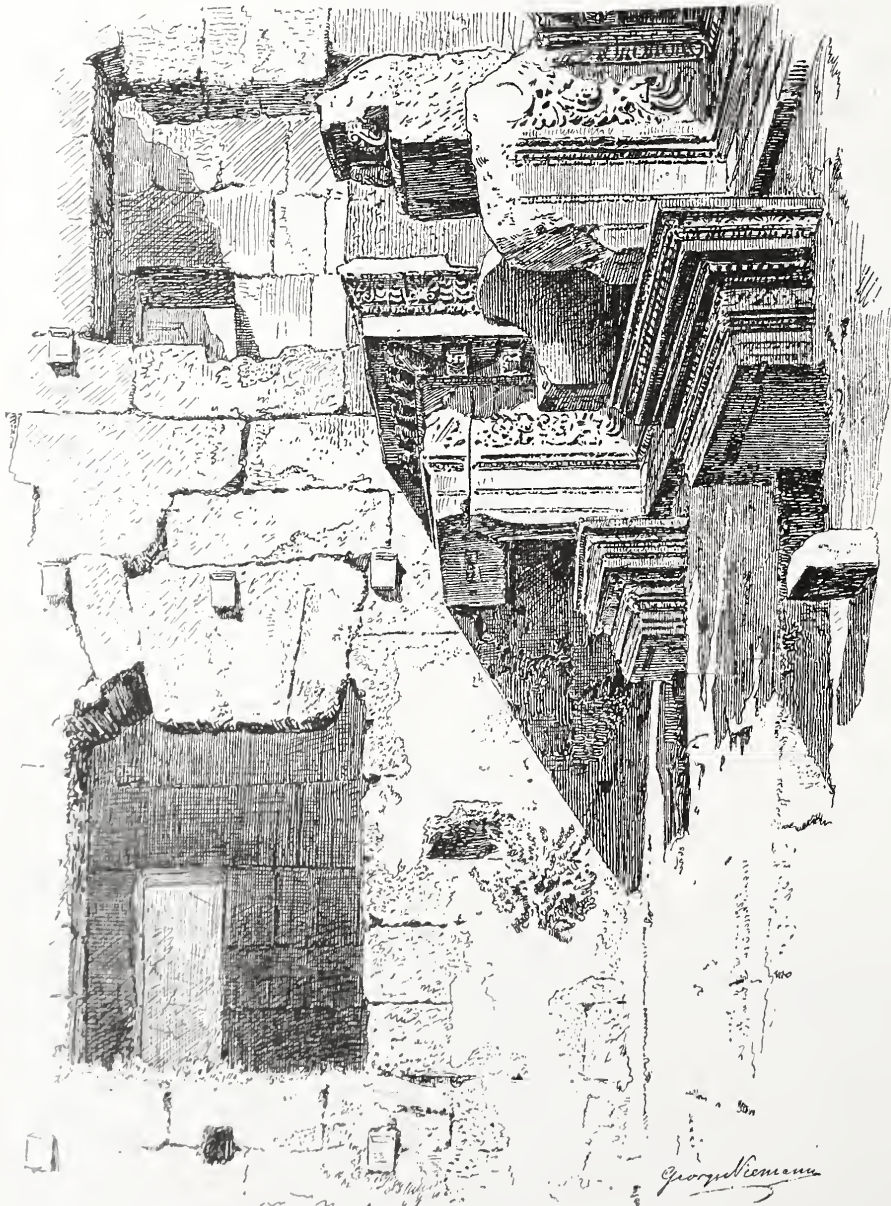


Fig. 4. Seitenwand der Bühne und oberes Gebälk der Rückwand im Theater von Aspendos.

bedeckten Häupter in den durchsichtigen Äther und felsige, steil abfallende Ufer wechseln mit kleinen Küstenebenen an den Mündungen der Flüsse, Felseninseln von seltsamen Formen steigen aus den Fluten empor, bald das Schiff nötigend, durch eine Meerenge zwischen ihnen und dem Festlande durchzufahren, bald in breiterer Ausdehnung dem Reisen-

hand, eine ausgedehnte Stadt umschließend und durchziehend, von Palmen und Minareten überragt. In der Ferne begrenzen die zackigen und doch edlen Formen einer südöstlich streichenden Kette des Taurus das märchenhafte Bild und lassen so die Ebene ahnen, die sich zwischen ihnen, dem Meere und den nach Norden weiter ziehenden Solymer Bergen ausdehnt.

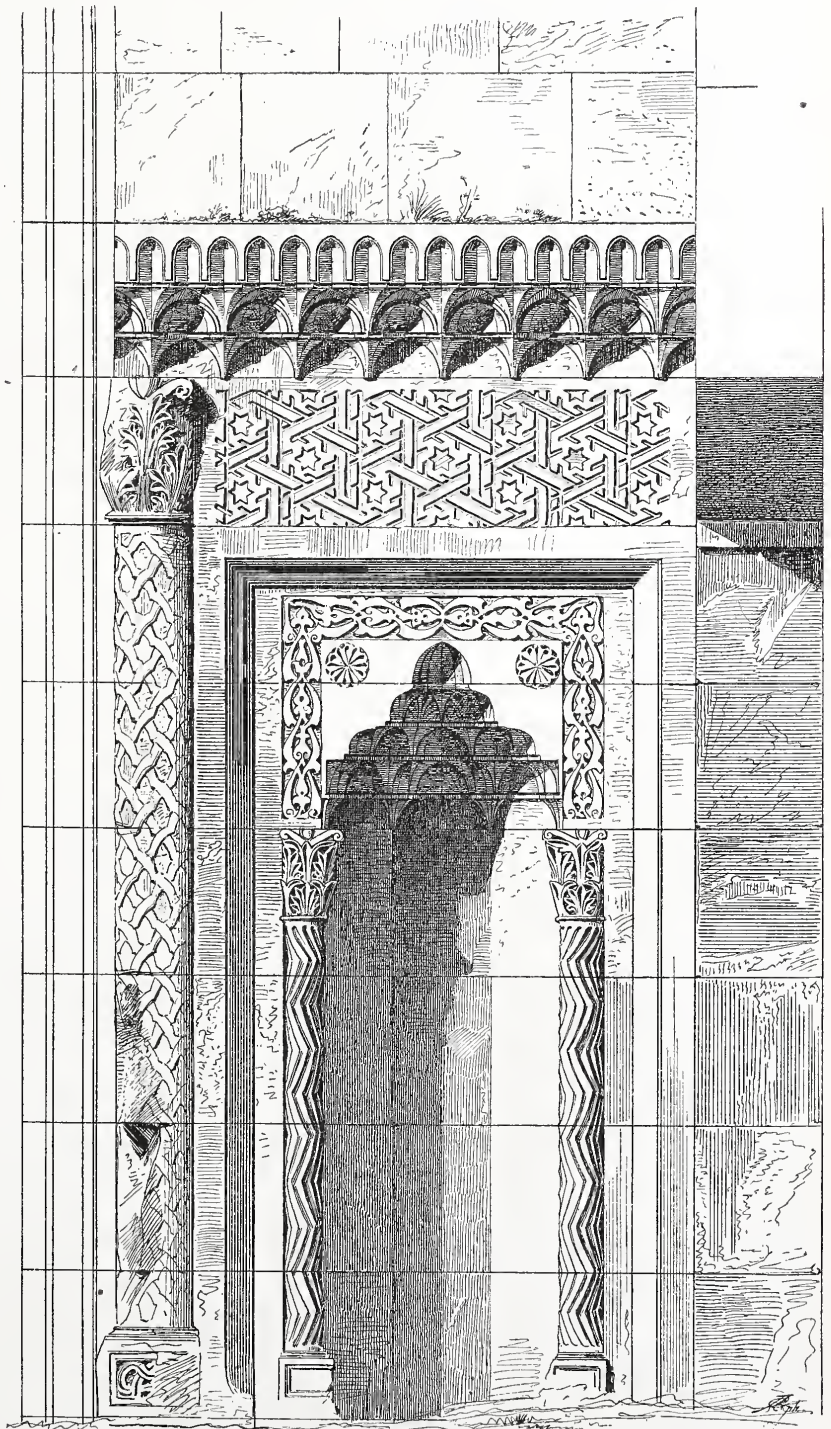
„Da biegen wir, die wir bisher gegen Osten fuhren, um das Kap Chelidonia herum mit den zwei davorliegenden Inseln, von denen die größere, wie eine Sphinx im feuchten Element hingelagert, weit und breit nach allen Himmelsrichtungen dem Wanderer als Wahrzeichen dient, wie Capri in den neapolitanischen Gewässern. Wir steuern gerade gegen Norden, an der Chimära vorbei, dem „unsterblichen Erdfeuer“, das seit Jahrtausenden dem Schiffer bei Nacht den Weg zeigt und zu mannigfachen Sagen Anlass bot, und nun taucht gerade vor uns, erst undeutlich, dann immer bestimmter ein Streifen Landes auf von ganz entgegengesetztem Charakter. Wie das Ufer von Helgoland erhebt sich die Küste von rotbraunen Kalkfelsen etwa 30 Meter hoch senkrecht aus dem Meere, in das sich Flüsse und Bäche als Wasserfälle stürzen, und auf dieser natürlichen Mauer stehen um eine Hafengebucht andere schöngezackte von Menschen-

Wir haben *Adalia* vor uns, die alte Hauptstadt von Pamphylien“.

Bunt und fremdartig, wie das Leben, das uns hier empfängt, mutet den Beobachter auch die Denkmälerwelt an, die, wie überall in Kleinasien, so auch an der Südküste des Landes von dem unaufhörlichen Wechsel der Schicksale seiner Bewohner Zeugnis giebt. Ein griechischer Sarkophag dient als Brunnen, in die Front eines türkischen Schulgebäudes sind römische Säulen eingemauert, Inschriften und Ornamente zeugen von der entschwundenen Herrlichkeit des Seldschukenreiches. Auch byzantinische Bauten fehlen nicht. „Das Bedeutendste aber ist ein großartiges römisches Thor aus der Zeit Hadrians, erst jüngst wieder aufgefunden“. Das Friesornament oben (Fig. 1) giebt eine Vorstellung von seinem Stil.

Eine der augenfälligsten Erscheinungen in der Denkmälerwelt Pamphyliens bilden die zahlreichen gut erhaltenen Reste der *Stadtbefestigungen*. Die zum Teil antiken, zum Teil mittelalterlichen Mauern von Adalia mit ihren je fünfzig Schritt von einander entfernten viereckigen Türmen zeigt unsere Abbildung (Fig. 2). Sie trennen die Stadt von den Vorstädten und sondern auch innerhalb des Stadtkernes das türkische, griechische und jüdische Viertel von einander. Manche Beschreibungen antiker Städte werden uns dadurch verständlich, z. B. die von Antiocheia, der Gründung des Seleukos Nikator, wo Syrer und Juden ähnlich getrennt von der übrigen Bevölkerung angesiedelt wurden. Unter den pamphyliischen Ruinenstädten zeigen vornehmlich Perge und in zweiter Linie Side solche schön gebaute Mauern und Türme. Das Werk schildert besonders eingehend den Befestigungsbau von Perge mit seinen in flachen Giebeldächern abschließenden Türmen und den mächtigen, von Rundtürmen flankierten Thoren.

Die Binnenstädte waren ursprünglich alle *Bergstädte*. Auf den flachen Felsterrassen dehnten sich



(Fig. 5. Portalwand einer Medresse zu Adalia aus der Zeit der Seldschuken. (Mitte des 13. Jahrhunderts.)

die ältesten Ansiedlungen aus, wie besonders das alte Sillyon (Fig. 3) dies in charakteristischer Weise zeigt. Allmählich stiegen die Städte dann gegen die Ebene hinunter, ein zweiter Mauerring folgte auf

den ersten. So ging es ja auch im alten Athen. Und wie wir durch die Aufnahmen des deutschen Generalstabes in der Piräusstadt des Hippodamos von Milet das neue, regelmässige Stadtbausystem des späteren Altertums genau kennen gelernt haben, so erweist sich dieses auch in Pamphylien als das herrschende Prinzip für die ganze hellenistische und römische Zeit. Die dem Werke beigegebenen Stadtpläne zeigen überall in den Anlagen der aus dieser Periode datirenden Unterstädte die *regelmäßigen Plätze* und die *langen, von Hallen eingesäumten Straßenzüge* der Hippodamischen „neuen“ Bauweise.

Von den einzelnen Gebäudegattungen ziehen zunächst die *Brunnen* und *Wasserleitungen* das Interesse auf sich. Wiederholt begegnen uns großartig angelegte, mit reicher Architektur ausgestattete *Nymphäen*: Bassins, in welche das Wasser aus vielfachen, in palastartigen Fassaden angebrachten Mündungen herabströmte. In Aspendos geschieht die Speisung des Nymphäons durch eine Leitung nach dem System der kommunizirenden Röhren. Statt der übereinander stehenden Bogenreihen, welche die Römer bauten, sobald Wasser von fernen Höhen in stetigem Gefäll über das Thal hinweggeleitet werden sollte, sind hier hydraulische Türme errichtet, „welche der Wasserfaden auf allmählich höher steigenden Gewölben erklimmen musste, um von der anderen Seite wieder hinabzufließen.“ — Der Zweck der hydraulischen Türme ist die Entfernung der Luft aus der geschlossenen Rohrleitung und die Verminderung der Reibung in derselben; denn die Türme trugen kleine offene Behälter, in denen das Wasser zu Tage trat“ (Niemann). Wer Konstantinopel kennt, weiß, dass zahlreiche dortige, zum Teil schon von den griechischen Kaisern begonnene Wasserleitungen nach demselben System erbaut sind, wie der Aquädukt von Aspendos. Der eben citirte Autor sagt darüber, unter Beifügung einer Skizze: „Hier (in Konstantinopel) folgt das Wasser der Quellen oder Sammelteiche (Bend) in Bleiröhren den Senkungen der Thäler. In Entfernungen von einigen hundert Metern sind Pyramiden errichtet, Süterasi (Wasserwagen) genannt, auf deren Spitze ein kleiner Behälter sich befindet. An dieser Pyramide wird das Rohr hinaufgeführt, das Wasser tritt in den Behälter und fließt an der anderen Seite in einer Röhre wieder hinab. Der Behälter im Süterasi dient dazu, das Wasser mit der Luft in Verbindung zu bringen, außerdem aber zur regelmäßigen Verteilung des Wassers, welches in Röhren von bestimmtem Durchmesser seitwärts abgeleitet werden kann.“ Wasserleitungen nach dem System der

kommunizirenden Röhren beschreibt Vitruv (VIII, 6), doch gedenkt er nicht der hydraulischen Türme. Bei dem älteren Aquädukt von Pergamon treten Berggipfel an deren Stelle.

Den Glanzpunkt in der Denkmälerwelt Pamphyliens bilden die *Theater*. Wir erhalten hier von zweien derselben, denen von Perge und von Aspendos, ausführliche Beschreibungen und Aufnahmen. Es sind Bauten von staunenswertem Umfang, und das Theater von Aspendos, eine Schöpfung des Architekten *Zenon*, ist überdies durch seine Erhaltung eines der wichtigsten Gebäude dieser Art aus dem Altertum. Es fasste nach Niemanns Berechnung 7500 Zuschauer, während sich der Fassungsraum des Theaters von Perge auf etwa 12000 Personen beläuft. Von der herrlichen Lage und dem wohl erhaltenen Zustande des Theaters von Aspendos erhalten wir durch die beigegebene Tafel ein klares Bild. Der Standpunkt ist auf der Akropolis der Stadt genommen, an deren Ostabhänge das Theater liegt und von deren steil abfallendem Rande man dasselbe am besten überblickt. „Das Gebäude“, sagt Niemann, „schneidet tief in den Berg hinein und ist deshalb von unten nur teilweise sichtbar. Es erhebt sich 24 m hoch über der Ebene und weithin macht sich die palastartige Außenseite des Bühnengebäudes geltend.“ — „Diese Außenseite ist ein in seiner Art einzig dastehendes Beispiel antiker Fensterarchitektur.“ An ihr, die „ein Bau von schmucklosester Einfachheit ist, kommt bereits jener Grundsatz zur Geltung, welchen der Palastbau der Renaissance sich zu eigen macht, nämlich durch Hervorheben eines Hauptgeschosses mit besonders großen Öffnungen und Unterordnung der übrigen Stockwerke die Massen zu gliedern.“ — Das Theater von Aspendos war das einzige Bauwerk Pamphyliens, welches vor der Lanckoronski'schen Expedition bereits eine Veröffentlichung erfahren hatte, nämlich in dem bekannten Werke von Ch. Texier: *Description de l'Asie mineure* (Paris 1849). Die Texier'sche Publikation erfährt hier nun in vielen Punkten ihre Vervollständigung und Berichtigung. So namentlich, was einen der interessantesten Teile des Baues, das Innere des Bühnenhauses, betrifft. In zahlreichen Tafeln und Textbildern — von den letzteren giebt Fig. 4 ein Beispiel — wird uns die Anlage und die reiche architektonische Durchbildung des Bühnenbaues detaillirt veranschaulicht. Von Wichtigkeit ist Niemanns Nachweis, dass die Bühne in ihrer ganzen Länge und Breite mit einem daehartigen Schalldeckel überspannt war. Die restaurirte Au-

sicht der Bühne auf Taf. XXVII des Werkes giebt eine Vorstellung von dieser Balkendecke. Sie stieg gegen den Zuschauerraum hin schräg an, war mit den Balkenenden in die Rückwand des Theaters eingezapft und wohl mit Kassettenreihen geziert. — Ganz außerordentlich muss die Wirkung der inneren Hauptwand des Theaters mit ihren mächtigen, prachtvoll verzierten Gesimsen, säulengetragenen Vorsprüngen und Statuen gewesen sein. Niemann betont am Schlusse seiner Beschreibung derselben mit besonderem Nachdruck, „dass an dem Bühnenhause von Aspendos keine Spur einer Vorrichtung sich befindet für die Befestigung *beweglicher Dekorationen*. Es ließe sich auch nicht leicht etwas denken, was dem Anbringen von hölzernen Gerüsten und bemalten Leinwänden großen Maßstabes so sehr im Wege stünde als die vorhandene Architektur mit den weit ausladenden Gesimsen. Unter dem unmittelbaren Eindrucke dieser auch in ihrer Zerstörung noch gewaltig wirkenden Bühnenwand schwindet jeder Gedanke an die Möglichkeit des vollständigen Versteckens derselben während der Theatervorstellung, und welcher Art auch die Skenenausstattung der Alten gewesen sein mag, man begreift, dass das auch unter dem Zeltbache noch stattfindende Spiel von Sonnenlicht und Schlagschatten, welches der plastischen Architektur ihren Reiz verleiht, jeden Versuch, durch täuschende Malerei auf die Einbildungskraft der Zuschauer wirken zu wollen, von vornherein hätte vereiteln müssen.“

Obwohl in den Denkmälern der spätgriechischen und römischen Zeit bei weitem der Schwerpunkt der Bedeutung Pamphyliens für die Kunstgeschichte ruht, bieten doch auch die neueren Epochen hier manches Beachtenswerte. Namentlich der Hafensplatz Adalia, wo sich u. a. einige schöne Reste frühchristlicher und muhammedanischer Baukunst erhalten haben. Von den letzteren ist besonders die reiche Eingangspforte einer verfallenen Medresse

(Schule) zu verzeichnen, von deren Ausstattung der beigefügte Querschnitt (Fig. 5) eine Anschauung giebt. Nach der von Prof. Karabacek übersetzten Inschrift, die sich in dem Felde über der Thür befindet, gehört das Bauwerk dem Sultan Kaikawus aus der kleinasiatischen Seldschukendynastie an und wurde im Jahre 1250—1251 vollendet. In der Ornamentik des Portales mischen sich die vegetabilischen Formen der byzantinischen Kunst mit den Arabesken und Stalaktiten des maurischen Stiles. — Unter den modernen Bauten (aus dem 18. und 19. Jahrhundert), deren das Werk ebenfalls im Vorübergehen gedenkt, sind uns namentlich einige kleinere und größere Häuser türkischer und griechischer Bewohner von Adalia wegen ihrer typischen Gestaltung des Inneren aufgefallen, die mit dem antiken Wohnhause merkwürdige Analogien darbietet. Vornehmlich gilt dies von dem großen, palastartigen Hause eines wohlhabenden griechischen Kaufmanns, in welchem ein mit Bäumen bepflanzter und mit Säulenhallen umgebener Hof den Mittelpunkt der Anlage bildet. Wie viel sich durch das Studium solcher durch die Jahrtausende hindurch treu bewahrter Formen für den Privatbau der Alten lernen lässt, hat gerade die kleinasiatische Denkmälerwelt wiederholt gezeigt.

Durch eine polnische Übersetzung hat Graf Lanckoronski sein schönes, gehaltvolles Werk den galizischen Landsleuten, durch eine französische hat er es dem Weltmarkte zugänglicher gemacht. Für die erstere sorgte Prof. v. Sokolowski mit einigen seiner Krakauer Studenten, für die letztere Herr Colardeau in Paris, ein Schüler G. Perrots. Möge dasselbe in der Heimat edle Nacheiferung erwecken und in den weiten Kreisen der Freunde des Altertums aus aller Welt Zeugnis ablegen für den rühmlichen Anteil, den das moderne Österreich an den Altertumsstudien nimmt, diesen unverrückbaren Grundlagen aller höheren Geistesbildung und Humanität!

C. v. L.





DAS GOLIATHHAUS IN REGENSBURG UND SEINE UMGEBUNG.

VON C. TH. POHLIG.

MIT ABBILDUNGEN.



ZU DEN altertümlichsten Partien Regensburgs gehört der alte Watmarkt. Auf engem Raum begegnen wir hier einer Reihe von burgartigen Häusern, die über ein halbes Jahrtausend auf das Getriebe zu ihren Füßen herabschauen. Leider sind die meisten derselben durch mancherlei Umbauten ihrer ursprünglichen charakteristischen Formen mehr oder weniger entkleidet, und nur, wer diese alten Zeugen einer großen Vergangenheit durchforscht, wer sich in ihre Geschichte und ihre Formenwelt versenkt, der vermag sich den höchst eigenartigen, ursprünglichen Gesamteindruck zu vergegenwärtigen, für den gewinnen die alten rauchgeschwärzten Recken ein erhöhtes Interesse, für den redet das tote Gestein eine gar verständliche Sprache von dem Leben und Treiben vergangener Jahrhunderte; vor seinem geistigen Auge beleben sich die alten Räume, die Gassen und Plätze mit den Gestalten längst dahin gesunkener Geschlechter. Von den altgotischen Erkern lugen neugierig des Hauses Töchter durch die Butzenscheiben nach einem Fähnlein reisiger Knechte, das eben „unter den Brettern“ gegen die Heuport heraufzieht. Bedächtigen Schrittes verlässt der würdige Ratsherr seine Behausung, um einer Sitzung des Rates der Sechzehn beizuwohnen. In der Richtung des Heumarktes ertönt, bald deutlicher, bald leise verhallend, ein ununterbrochenes Klopfen und Klingeln: dort sind die Werkleute beschäftigt, um unter Meister Ludwig, dem Thumbmaister von Regensburg, das kunstreiche Gotteshaus höher und höher hinaufzuführen, Gott zur Ehr, der Christenheit zur Zier.

Damals war Regensburgs Blütezeit. In ihr entstanden neben dem herrlichen Dom die meisten jener burgartigen Geschlechterhäuser, die teils spätromanischen, teils frühgotischen Stiles noch heute in großer Zahl vorhanden sind und die besonders am Watmarkt und in dessen Nähe dichtgedrängt standen. Hier waren die Behausungen der edlen Bärbinger, der Ingolstetter und Baumburger, der Tollinger, Tundorfer und Straubinger, der Graner und Dürrenstetter. In erster Reihe lenkt das Haus zum Riesen Goliath die Aufmerksamkeit auf sich wegen seiner kühn aufsteigenden, kastellartigen Formen mit mächtigem Wartturm und vier kleinen Observationstürmchen. Zeitweilig zusammengehörig mit dem Goliathhaus, verdient auch das Nebenhaus Litera F. Nr. 19 unsere Beachtung, das ebenfalls mit einem hochragenden Turm bewehrt war, dessen oberes Geschoss aber seit längerer Zeit abgetragen ist. In entgegengesetzter Richtung, Ecke der Goliathstraße und des Watmarktes, stoßen wir auf ein weiteres Haus von hohem Alter, das vormalige Fabriziusnunmehr Heroldhaus Litera F. Nr. 7 mit abgetrepptem Giebel und frühgotischen Fenstern, an der vorderen Ecke mit einer Madonna unter hochragendem Baldachin. Auch dieses Haus hatte einen Turm, der in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts abgetragen wurde. Noch leidlich gut erhalten ist der altersgeschwärzte Hochapfelturm in der einspringenden Ecke des Watmarktes. In dessen Nähe Nr. 16a ist der sogenannte Bräunelturm, der mit dem gegenüber liegenden Goliathhaus durch einen freischwebenden, überdeckten Gang verbunden war. Weiter vorne liegt das Eckhaus zum „hohen Laden“

mit der früheren Alexiuskapelle, das ebenfalls einen Turm besaß, in dessen Nähe das „Haus an der Heuport“ mit der Andreaskapelle u. a. m. Aber auch in dem vom Watmarkt rechtwinklig abzweigenden Kram- oder Tändlergässchen befinden sich sehr alte, vielfach allerdings umgebaute Häuser, von denen noch manche hübsche Einzelheiten erhalten sind, und auch die auf der anderen Seite des Goliathhauses einmündende Brückstraße und deren Seitentrakte enthalten noch Gebäude von hohem Alter, die bis in das 13. und sogar in das 12. Jahrhundert zurückdatiren.

Nach dieser allgemeinen Übersicht wenden wir uns zunächst zum *Goliathhaus*. Dasselbe stammt nach den uns überlieferten ältesten Bauformen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, wie auch die Mehrzahl der benachbarten Gebäude, insbesondere das Hochapfelhaus, dieser Bauperiode angehören. Dass sich schon vorher an Stelle des jetzigen Gebäudes ein kastellartiger Bau zum Schutze der gegenüberliegenden Donaubrücke und der vor der alten römischen Stadtumwallung befindlichen Ansiedlungen erhob, ist möglich, sogar wahrscheinlich, doch haben wir keinerlei positive Kenntnis davon. Die Bebauung des Terrains zwischen der ältesten Stadtmauer, auf deren Fundamenten sich das Goliathhaus erhebt, und der Donau fand schon frühzeitig statt. So finden wir, dass bereits 1007 das Bistum Bamberg vom Kaiser Heinrich II. drei Häuser in der Stadt an der Donau und zwei in der Brunnenleiten (der westlichen Vorstadt) erhielt. Eine etwas später der Freisinger Kirche gemachte Schenkung lag neben den Bamberger Grundstücken. Aber erst nach Vollendung der steinernen Brücke im Jahre 1145 stoßen wir auf eine größere Bauthätigkeit vor der alten Stadtumwallung. Dieselbe entwickelte sich naturgemäß zunächst an der Brücke und auf dem höher gelegenen Teil des Donauufers, während die untersten Häuserreihen der jetzigen Goldenen Bärenstraße viel später, nämlich im 16. Jahrhundert, gebaut wurden; denn hier unten floss ehemals ein Arm der Donau vorbei, der erst um 1527 abgedämmt und ausgefüllt wurde. Bis nahe herunter an diesen

Donauarm muss aber schon im 13. Jahrhundert alles dicht bebaut gewesen sein; denn hier befand sich die Lände, der Hauptstapelplatz für Kaufmannsgüter.

Als eine der frühesten Ansiedlungen von architektonischer Bedeutung zwischen Goliath und Donau kommt um das Jahr 1178 das Haus eines Edlen, Friedrich von Pütrich vor. Hier hatte das Kloster St. Emmeram zwei Hofstätten¹⁾, welche Pütrich durch Tausch an sich brachte und worauf er ein schönes Haus nebst einem gewölbten Keller baute. Die Bezeichnung „schönes Haus“ (*venustam domum*) und, wie es weiter heißt „*et cellarium cum testudine*“²⁾ lässt uns schließen, dass es sich hier um etwas Besseres, als ein gewöhnliches Haus, vielmehr um den stattlichen Wohnsitz eines Edlen, um ein Geschlechterhaus handelt. Wir können natürlich über die Lage dieses Hauses nur Vermutungen haben, es lässt sich aber mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass sich dieses stattliche Haus in dem Häuserquadrat zwischen dem Posthorngässchen und Blauen Liliengässchen befindet. Hier sind nämlich zwei Gebäude, die weitaus als die ältesten der ganzen Umgebung bezeichnet werden müssen, denn sie gehen in ihrer Bauart bis in das 12. Jahrhundert zurück. Das eine dieser Häuser, *Litera F. Nr. 66*, nunmehr im Besitze des Hutmachers Frey, besaß einen

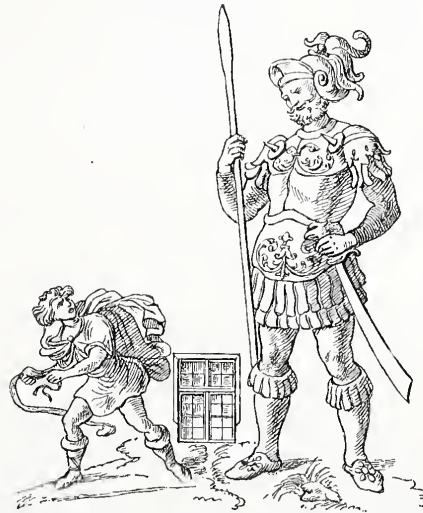


Fig. 1. David und Goliath. 1683 renovirt.

mächtigen Turm. Derselbe ist nur noch gegen die Hofseite sichtbar und hat zu oberst noch ein romanisches Rundbogenfenster, welches des stützenden Mittelsäulchens beraubt ist. Der Hof dieses Gebäudes, welcher vom Posthorngässchen direkt zugänglich ist (vom Vorderhause aus muss man erst eine Treppe hinauf und dann in den Hof wieder eine Treppe hinuntersteigen), gehört überhaupt zu den interessantesten Höfen Regensburgs. Hier wurden im 16. Jahrhundert an zwei Seiten Arkadenreihen bis zum zweiten Stockwerk aufgeführt und die dritte Seite mit reichen Gesimsgliederungen versehen, während die vierte Seite den erwähnten romanischen Turm bildet. Das andere noch in Betracht kommende

1) Unter einer Hofstatt verstand man ein umfriedigtes Grundstück, in dem sich ein Brunnen befand.

2) Rieds Kodex III, ungedruckter Teil.

Gebäude ist das benachbarte Romanino-Haus Litera F. Nr. 63, das ebenfalls einen, jetzt teilweise verbauten Turm hat. Ein romanisches Rundfenster mit zierlichem Säulehen ist noch an der Westseite desselben vom Kohlenmarkt aus zu sehen.

Im Jahre 1245 wird eines weiteren stattlichen Hauses Erwähnung gethan, des Kasteler Hauses in der Brückstraße¹⁾, der Herberge des Klosters Kastel in der Oberpfalz. Es dürfte dies das Haus Litera F. Nr. 70, Herrn Zinngießer Wiedemann gehörig, eines der ältesten Häuser der Brückstraße, sein. Dasselbe hat einen Turm gegen die Donauseite, und ein noch vorhandenes romanisches Rundbogenfenster dieses Turmes weist mit seiner schlanken Säule, der tief ausgekehlten Basis und dem blättergeschmückten Kelchkapital auf die Spätzeit des romanischen Stiles, etwa auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts hin. Bis 1878 befanden sich ähnliche Fenster auch an der Vorderseite des Turmes gegen die Brückstraße, in welchem Jahre sie von dem damaligen Besitzer verbaut wurden. Seit langer Zeit, bis zum Jahre 1879, diente das Gebäude als Gasthaus „Zum wilden Mann“. Das Wirtsschild, ein keulenbewaffneter wilder Mann, von einem Blätterkranz

umgeben, befindet sich noch im Besitze des Hauseigentümers.

Es ist also notorisch, dass ein großer Teil der Gebäude an der Brückstraße mit ihren Seitenquartieren älteren Datums ist, als das Goliathhaus, welches, wie schon eingangs erwähnt wurde, dem

Ende des 13. Jahrhunderts angehört. Wenn daher Schuegraf in seinem Schriftchen „Das Haus zum Riesen Goliath“ auf den kastellartigen Bau dieses Hauses hinweist, dasselbe geradezu als Brückenkastell bezeichnet, dessen Zweck darin bestand, die Brücke und die gegen dieselbe hin entstandenen Ansiedelungen zu schützen, so mag das vielleicht bei einem früher am gleichen Platz befindlichen Gebäude der Fall gewesen sein, das jetzige Goliathhaus war nichts mehr und nichts weniger als ein wehrhaftes Geschlechterhaus, wie so viele andere in Regensburg auch.

Ehe wir uns nun das Haus näher betrachten, dürfte es angezeigt sein,

die Frage aufzuwerfen, woher wohl der Name des Hauses „Zum Goliath“ stammt? Das Nächstliegende wäre hier wohl, an ein Gasthaus gleichen Namens zu denken, nach welchem dann auch die Straße „beim Goliath“ benannt wurde. In Regensburg haben die Gasthäuser für die Namengebung der Straßen von jeher eine große Rolle gespielt. Es seien nur erwähnt die Goldene Armgasse, Silberne Fischgasse, Goldene Bärengasse, Glockengasse, Dreihelmgasse, Dreikronen-



Fig. 2. Das Goliathhaus.

1) Domum nostram Ratisponae jacentem in vico, qui dicitur „pruckströss“ dictam Kastelerhaws. In einer Urkunde von 1245.

gasse, Dreimohrengasse, Rote Hahnengasse, Roter Lilienwinkel, Silberne Kranzgasse, Goldene Fassgasse, Weiße Engelgasse, Blaues Liliengässchen, Roter Herzfleck, Fröhliche Türkenstraße u. a. m. Und wenn wir in der Geschichte des Goliathhauses nachschlagen, so finden wir auch Anhaltspunkte dafür, dass dasselbe im 16. und 17. Jahrhundert ein Gasthaus war. In einem Kaufbrief vom 17. März 1573 finden wir zum erstenmal die Bezeichnung „Zum Goliath.“ Der Ratsherr Wolf Eckenthaler trat es unter diesem Datum an den Bürger Wolf Naufletzer ab, der wahrscheinlich — gewiss wissen wir es allerdings nicht — Bräuer war, aber der Umstand, dass die Naufletzer bis zum Jahre 1638 fast ununterbrochen das Haus besaßen und in einem Kaufbriefe von 1633 Sebastian Naufletzer ausdrücklich als „Bräu“ aufgeführt wird, legt die Vermutung nahe, dass auch unter den vorhergehenden Naufletzern Bräuer oder Gastwirte waren. Thatsache ist, dass auf dem Hause eine Wirtschaftsgerechsamte ruhte. In dem dormaligen Fanderlschen Hutladen befand sich noch bis zum Jahre 1863 das Wirtlokal „Zur gläsernen Thür.“

Eine weitere Frage wäre nun die: Wie kam man auf einen so absonderlichen Namen wie Goliath, der anscheinend so wesentlich von den gewöhnlichen Gasthausbezeichnungen und Hausnamen abweicht. Hat sich der Name Goliath aus irgend einem ähnlich lautenden, vom Volke nicht verstandenen Fremdwort herausgebildet, worauf noch des näheren eingegangen werden soll, oder ist man wirklich ohne weiteres bei der Namengebung des Hauses auf den Namen Goliath gekommen? Das letztere wäre keineswegs unmöglich, wenn man bedenkt, dass es noch mehr derartige ungewöhnliche Bezeichnungen giebt. Oder wäre etwa die Bezeichnung „Zum fröhlichen Türken“ weniger absonderlich, als „Zum Goliath?“ Könnte man nicht das Haus wegen seiner Größe und stattlichen Erscheinung so genannt haben? In alten Zeiten war die Sitte, jedem Hause einen besonderen Namen zu geben, fast allgemein verbreitet, und in manchen Städten ist dies auch heute noch in sehr umfangreicher Weise der Fall. Ein ganz hervorragendes Beispiel bietet in dieser Beziehung die alte Stadt Schaffhausen. Haus an Haus hat hier noch seine alte Bezeichnung, die entweder an den altertümlichen Erkern in Stein gemeißelt, oder in Holz geschnitzt, oder auch in die kunstvollen Fassadenmalereien verflochten ist. Selbst Neubauten, die an Stelle der alten Häuser aufgeführt werden, behalten diese anmutende Sitte bei. Selbstverständ-

lich fehlt es auch hier nicht an sonderbaren Namen, die zu denken geben. Es nannte eben jeder sein Haus, wie es ihm beliebte und wie es sich möglichst deutlich von anderen Häusern unterschied; denn unsere moderne, systematische Bezeichnung nach Litera und Hausnummer war im Mittelalter unbekannt. Hatte das Haus keinen feststehenden Namen, so wurde es eben nach seinem jeweiligen Besitzer genannt. Ich greife unter den vielen originellen Hausnamen nur einige heraus: „Zum Riesen, Zum silbernen Schnecken, Zur Einigkeit, Zur Orgel-Pfeifen, Zur blauen Ilge, Zur Hoffnungsburg, Zum hindern Glücksrad, Zur schwarzen Strauß-Federn, Zum grünen Gatter, Zur Quittenstaude, Zum Lebensbrunnen, Zum Königsstuhl“ u. a. m. Gewiss nicht minder ungewöhnliche Bezeichnungen.

Auch in Regensburg fanden sich die Hausnamen nicht selten; jetzt freilich kennt man deren nur noch wenige, wie z. B. das bereits 1363 vorkommende „Sauseneck“ in der Donaustraße D149; das Haus „Zum Pelikan“ seit 1528, ebenfalls in der Donaustraße D87; das „behemische (böhmische) Eck“ A 79 in der Wollwinkerstrasse; das Haus „Im Hirsch“ seit 1367, dem Rathaus gegenüber, B72; „Bey der goldin Gans“ in der Wahlenstraße, das 1558 von einem der ältesten Buchdrucker Regensburgs, Heinrich Geißler, bewohnt war; „Das Auge Gottes“ am Römling und einige mehr. Man wird also kaum fehlgehen, wenn man die Bezeichnung „Zum Riesen Goliath“ als einen harmlosen, beliebig herausgegriffenen Hausnamen, vielleicht mit Bezug auf die Größe und stattliche Erscheinung des Hauses gewählt, annimmt.

Doch lassen wir nun auch eine andre Ansicht zum Wort kommen. Der Geschichtspräsident Dr. Hidber in Bern hat eine Abhandlung geschrieben, betitelt: „Der Goliath in Regensburg und die Goliath- und Golattengassen überhaupt“, welche im 30. Band der Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, wie auch als Separatdruck veröffentlicht worden ist. Nach Hidbers Ansicht wäre das Wort Goliath korrumpirt aus „Collata“ oder „Collatio“, dem Kopfgeld, welches die Leibeigenen „Collaterii“ an ihre Herren zu entrichten hatten. Diese Leibeigenen saßen nach Hidber zwischen der eigentlichen Stadt mit ihrer Mauer und der äußeren Befestigung. Dr. Hidber weist nun nach, dass mehrere alte Schweizerstädte eine solche Collata besaßen, also einen Raum zwischen der inneren und äußeren Befestigung, wo die Leibeigenen angesiedelt waren, und zeigt an verschiedenen

Beispielen, wie dieser Name im Laufe der Zeit entstellt wurde. So hatte Bern eine Collatagasse, später Gallatamatgasse genannt; in Aarau heißt der Raum zwischen den beiden noch stehenden Stadthoren Gollata. In Freiburg (Schweiz) hat man aus der Collata eine Goldgasse, in Solothurn ein Goldgässchen gemacht. In Biel kommt der Name „In der Golleten“ vor und in St. Gallen findet sich eine Goliathgasse und an einem Hause derselben ein Bild des Riesen Goliath. Dr. Hidber glaubt nun, dass

bei der Pest die Toten begraben, sie mussten die Kloaken reinigen, waren Diener des Nachrichters, Bettler u. s. w.

Die in Regensburg in Frage kommende Collata müsste demnach die Häusergevierte zwischen der ältesten Stadtbefestigung am Goliath und dem Donauufer umfassen. Um uns darüber ein Urteil bilden zu können, ob diese Gegend den Gollaten der Schweizerstädte, also den oben geschilderten Sitzen der Leibeigenen entspricht, wird es gut sein, wenn



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 12.

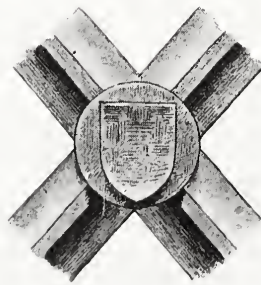


Fig. 13.



Fig. 14.

Das Haus zum Goliath in Regensburg. Schlusssteine.

es nicht schwer fallen dürfte, auch in Regensburg die Entstehung des Namens Goliath auf Collata zurückzuführen.

Es ist nicht zu leugnen, dass Hidbers Ausführungen von großem Scharfsinn und von eingehenden Kenntnissen der Schweizer Verhältnisse zeugen. Ob dieselben aber auf Regensburg Anwendung finden können, ist eine andere Frage. Dr. Hidber fügt seinen Darlegungen noch hinzu, dass die Collata der Schweizerstädte auffallender Weise keine großen Gebäude, keine sogenannten Herrenhäuser aufweisen und dass die Bewohner zu den niedrigsten Beschäftigungen verwendet wurden. Sie mussten

wir den ganzen Streifen zwischen der alten nördlichen Römermauer und der Donau etwas näher betrachten. Wir wollen sogar der größeren Sicherheit wegen noch etwas weiter hinausgreifen und bis zu der von Herzog Arnulf um 916 aufgeführten westlichen Ringmauer am Weißgerbergraben und in entgegengesetzter Richtung bis zur Halleruhr (am Hunnenplatz) unsere Untersuchungen ausdehnen. Es wird sich dabei zeigen, ob das oben angegebene Signalement für diese Stadtteile passt.

Dass sich an der Brückstraße und in der Nähe derselben schon im 12. und 13. Jahrhundert stattliche Herrenhäuser und Klosterherbergen erhoben,

wie z. B. das schöne Haus des Edlen von Pütrich und die Herberge des Klosters Kastel wurde bereits besprochen. Weiter stromaufwärts in der Donaustraße, dem früheren alten Fischmarkt, entstanden im 13. Jahrhundert eine Reihe hervorragender Geschlechterhäuser, so das Stammhaus *der Pröbste auf Tunau* Lit. D Nr. 106, ein stattliches, architektonisch interessantes Gebäude, ferner das turmbewehrte Haus der edlen *Grafenreuter* (der nachmalige „Blaue Hecht“), und zwischen den beiden genannten ein weiteres mit zinnenbekröntem Turm versehenes Geschlechterhaus, die nunmehrige „Goldene Krone“. Einige Häuser weiter hinauf, an der Ecke der Zandtner- und Donaustraße das Stammhaus *der Zande auf Tunau*, seit dem 16. Jahrhundert das Haus „Zum Pelikan“ (D 87) genannt. Auf das alte und hervorragende Geschlecht der Zande folgten deren Anverwandte, die für die damalige Zeit unermesslich reichen *Ynglstetter* (oder Ingolstetter) und die edlen *Trainer*. Ebenfalls am alten Fischmarkt befand sich der *Bertholdsgadener Hof*, die Herberge des Klosters Bertholdsgaden mit der Ottokapelle. Aber auch in der Gegend des neuen Fischmarkts und Wintfands waren schon frühzeitig alte Geschlechter, insbesondere angesehene Handelsherren ansässig. Hier befand sich auf einer Insel zwischen den beiden Donauarmen die Kapelle St. Georg, die den von der oberen Donau ankommenden und von da abgehenden Schiffern und Reisenden zur Befriedigung ihrer religiösen Bedürfnisse diente. Der angrenzende Fischmarkt, sowie der Wintfand, auch Witevend, Wintfennig, Witfend und Wintfanc genannt, den eine alte Urkunde bei Meichelbeck mit „Locum onustarium“ erklärt (das wäre also gleichbedeutend mit Packplatz, Ladeplatz, Lände), waren vordem eine außerordentlich belebte Gegend, wenn man bedenkt, dass damals, in Ermangelung unserer modernen Verkehrsmittel der billige Wasserweg die Hauptverkehrsader für Kaufmannsgüter und Reisende war. Schon im 11. und 12. Jahrhundert war jener Teil der Stadt, der sich hinab gegen das Donauufer senkt, der reichste und wohlhabendste Gau und verblieb es bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Hier hatten die reichen Handelsherren, denen alle städtischen Ämter und Ehren offen standen, sofern sie nur nicht offenen Kram und Laden führten, ihre Behausungen und Warenlager.

Donaubwärts stoßen wir ebenfalls auf ansehnliche mittelalterliche Gebäude. Da wäre zunächst der *Alte Bischofshof* mit der *Freiung* und der romanischen Trinitatiskapelle zu nennen, in dessen Nähe auf- und abwärts der Donau noch vielfache Spuren

von hochaltertümlichen Häusern zu erkennen sind. Östlich von der alten Freiung lag der *Walderbacher Hof* (F 145—146) die Herberge des Klosters Walderbach mit der St. Bernhardskapelle. Nach einer alten Chronik hätten diesen Hof ursprünglich die Grafen von *Rietenburg*¹⁾, die Stifter des Cisterzienserklosters Walderbach in der Oberpfalz, besessen, und nach Raselius wird dieser Hof auch der *Pfälzerhof* genannt, als Palast der während der früheren Reichstage hier verweilenden Pfalzgrafen der Oberpfalz.

Wir finden also auf der ganzen in Frage kommenden Strecke eine große Anzahl ansehnlicher Herrenhäuser und Klosterherbergen, die bis ins 12., 13. und 14. Jahrhundert zurück reichen und eine nicht minder ansehnliche Gesellschaft, die mit den Collaterii oder Gollatten der Schweizerstädte, mit Totengräbern, Kloakenreinigern, Henkersknechten und Bettelleuten sehr wenig Ähnlichkeit hat.

Es wurde auch schon die Frage aufgeworfen, ob der an die Goliathstraße anstoßende Kohlenmarkt seinen Namen von den Kohlen erhielt, oder ob er etwa als eine Fortsetzung der Gollatengasse anzusehen sei. Gegen die letztere Annahme gilt aber das oben angeführte in gleichem Umfang, denn der Kohlenmarkt gehörte schon im frühesten Mittelalter, nachweislich seit dem 9. und 10. Jahrhundert, zu dem in alten Urkunden erwähnten pagus mercatorum, der sich von der Wahlenstraße bis zum Römling erstreckte und von jenen Nachfolgern der welschen Kaufherren bewohnt war, die durch alle politischen Wandlungen hindurch ihre Rechte und Freiheiten zu erhalten gewusst haben und denen in erster Reihe das Ansehen und die Blüte der Stadt im Mittelalter zu danken ist.

Ein weiterer Punkt, der als Anhalt zur Annahme einer Gollatengasse bezeichnet wurde, ist der, dass mit dem Hause am Watmarkt, (wie das Goliathhaus in den ersten Jahrhunderten seines Bestehens genannt wurde) drei Hofstätten verbunden waren, von denen die eine vom *Bischof von Regensburg*, die andere von den *Ernfelern* und die dritte von den *Auern* zu Lehen ging, welche letztere aber schon 1364 abgelöst war. Dieses Lehensverhältnis beweist aber noch nicht, dass die Besitzer Gollaten waren, denn solche Lehensverhältnisse kamen in allen Stadtteilen vor und berechtigten noch keineswegs zu der Annahme, dass wir es hier mit einer Gollatengasse oder einem Gollatenviertel zu thun haben. Es würde zu

1) Die Rietenburger waren von 990—1185 Burggrafen von Regensburg.

weit führen, auf die z. T. recht komplizierten Lehenverhältnisse des Mittelalters einzugehen, die vielfach nach örtlichen Verhältnissen modifiziert waren, aber es verdient doch aus der Verfassungsgeschichte der Stadt Regensburg hervorgehoben zu werden, dass die Freien nicht immer freien, das heißt unbelasteten Grundbesitz hatten — sie mussten an die bischöfliche oder königliche, bzw. herzogliche Gewalt, oder deren Stellvertreter Grundzins entrichten — wohl aber konnten sie freies Eigentum erwerben. Eine Minderung der persönlichen Freiheit der Inhaber des belasteten Grundeigentums wurde durch die Zahlung des Grundzinses an sich nicht herbeigeführt. Dass es auch in Regensburg Collaterii oder Censualen gegeben hat, nämlich solche Leib eigene, welche durch Entrichtung einer Kopfsteuer, die in Regensburg in den älteren Zeiten in der Regel 4 bis 6 Denare betrug, von persönlicher Dienstleistung befreit waren, ist gewiss, bestritten muss aber werden, dass dieselben in einer besonderen Gasse, oder einem besonderen Stadtdistrikt beisammen wohnten. Dass ferner die Gegend beim Goliath, die schon seit den frühesten Zeiten zu den wohlhabendsten und angesehensten in Regensburg gehörte, am allerwenigsten als Sitz jener niederen Menschenklasse angesehen werden kann, dürfte aus dem Mitgeteilten zur Genüge hervorgehen.

Betrachten wir uns nun das Goliathhaus etwas näher! Wenn wir einer Nachricht bei Gumpelzhaimer I, 212 Glauben schenken dürfen, so hätte Kaiser Heinrich der Heilige im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts in den Zeiten seiner Anwesenheit in Regensburg in diesem Hause gewohnt. Abgesehen davon, dass diese Nachricht mit großer Reserve aufzunehmen ist, so muss nochmals daran erinnert werden, dass das Haus zum Goliath in seiner jetzigen Gestalt damals noch nicht existierte, denn es stammt aus der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sie müsste also auf ein Gebäude, das früher am gleichen Platz stand, bezogen werden. Zu den frühesten Besitzern des burgartigen Gebäudes gehörte das Patriziergeschlecht der *Tundorfer*, welchem der Erbauer des Regensburger Domes, Bischof Leo der Tundorfer angehörte. Schuegraf führt an, gestützt auf Urkunden, die vom Domkapitular Grafen von Seiboltsdorf aus den drei Archiven des Stiftes Niedermünster unter dem Titel „Diplomatorium Monasterii inferioris Ratisbonae“ zusammengeschrieben worden sind, dass bereits 1290 *Hermann der Tundorfer* als Besitzer eines großen Hauses am alten Watmarkt vorkommt. Dass dieses Haus kein anderes, als

unser Goliathhaus ist, steht deshalb außer allem Zweifel, weil es in den ältesten Kaufbriefen immer schlechtweg als das Haus am Watmarkt bezeichnet wird. Von 1302—1314 kommt der Sohn des genannten Hermann Tundorfer, *Ulrich der Tundorfer* vor. Ob das Haus aber von den Tundorfern erbaut worden, ist sehr fraglich. Ein Schlussstein im ersten Stockwerk des Hauses enthält einen heraldischen Löwen (Fig. 3), der, soweit der beschädigte Zustand einen Vergleich zulässt, vollständig dem vermmumten Löwen des alten Geschlechtes der *Zandte* gleicht. Die Tundorfer hatten aber eine Lilie, aus der zwei Rosen sprossen, im Wappen. Ein solches ist aber im ganzen Hause nicht zu finden.

Die späteren Eigentümer sind bis auf wenige festgestellt. Der vorige Besitzer, Bäckermeister Pickel, besaß eine große Anzahl von Hausbriefen und hatte außerdem alles auf das Haus Bezügliche mit großem Fleiße gesammelt. Von dem nunmehr zerstreuten Hausarchiv sind einige Hausbriefe in das Archiv des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg übergegangen und aus dem ältesten dieser Kaufbriefe von 1364 geht hervor, dass nach den Tundorfern ein Sprosse des angesehenen Geschlechtes der *Tollinger* das Haus besaß. Der Ahnherr des Regensburger Zweiges dieser Familie ist jener berühmte Hans Tollinger (oder Dollinger), welcher im 10. Jahrhundert den sagenhaften Kampf mit dem Hunnen Krako auf dem Haidplatz zu Regensburg bestand. Das Stammhaus der Dollinger stand dem Rathaus gegenüber und war wegen seines hochaltertümlichen Rittersaales in weiteren Kreisen bekannt. Weiter geht aus dem erwähnten Hausbriefe hervor, dass bis 1364 *Karl der Müller* aus angesehenem Bürgergeschlecht und dessen Witwe Margarethe mit ihren drei Söhnen Eigentümer des Hauses waren. Im genannten Jahre verkauften sie ihr Haus an ihren Eidam Herrn *Perchtold den Müller*. Von den späteren Besitzern seien nur diejenigen erwähnt, welche in irgend einer Weise für die Hausgeschichte von Interesse sind. Da stoßen wir denn von 1467—1501 auf *Ulrich Valdrer*, Bürger von Regensburg, dem es 1484 gelang, die eine von den beiden noch zu Lehen gehenden Hofstätten, diejenige nämlich, welche früher von den Ernfeltern, später von den Kammerauern zu Lehen ging, von Ulrich dem Kammerauer zum Haidstein als frei lediges Eigen durch Kauf an sich zu bringen. Die dritte Hofstätte, die bischöfliches Lehen war, wird als solches noch im Jahre 1722 erwähnt. Vom Jahre 1521—1546 war das Haus im Besitze *Martin Tuchers*,

eines Angehörigen des Nürnberger Patriziergeschlechtes der Tucher. Im nördlichen Seitenschiff des Domes findet sich das Grabdenkmal seiner Ehefrau Margarethe, ein von Peter Vischer herrührendes Erzrelief von hoher künstlerischer Bedeutung. Am 17. März 1573 ging das Haus von dem Rathsherrn *Wolf Ecken-thaler* an den Bürger *Wolf Naufletzer* über. In dem Kaufbriefe finden wir zum ersten Male die Bezeichnung „Zum Goliath.“ Wir dürfen wohl annehmen, dass um diese Zeit auch die Bemalung der Fassade gegen die Brückstraße mit dem Freskobild David und Goliath stattgefunden hat, welches fortan als Wahrzeichen der Stadt galt.

Im Jahre 1722 begegnen wir als Besitzer dem Kaufmann und Hansgerichtsassessor *Friedrich Reinhard*, dessen Name an mehreren Stellen des Hauses vorkommt, wie an einem Mittelpfeiler des großen Kellergewölbes mit der Jahreszahl 1723 und an einer Weißdecke eines gegen den Watmarkt zu gelegenen Raumes.

Das Reinhardsche Wappen mit einem Bibelspruch war über der östlichen Thüre auf der Nordseite des Hauses angebracht, wurde aber so ruinos, dass es bei einer Renovation des Hauses im Jahre 1883 vollständig abbröckelte. Nach den Reinhards finden wir deren Verwandten, den Stadtsyndikus und geheimen Registrator *Georg Gottlieb Plato*,

genannt Wild, als Besitzer, dessen Sohn, *N. Plato* und Schwiegersohn, Kaufmann *Wack* teilten hierauf das ganze Anwesen, so dass *Wack* das eigentliche Haus zum Goliath, *Plato* dagegen das Nebenhaus Litera F. 19 erhielt. Eine solche Teilung scheint übrigens schon früher einmal, gegen Ende des

17. Jahrhunderts stattgefunden zu haben. Aus dieser Zeit fehlt uns nämlich die Kenntniss der Besitzer, wohl aber existirte eine Zeichnung des Hauses aus dem Jahre 1695, nach welcher das Haus Lit. F. 19 zum Steuerschen Haus genannt wurde. An dem Stützpfiler stand der Reim: „Dies Haus steht in Gottes Hand, Zum Steuerschen Haus ist es genannt.“ Die Zeichnung war noch im Besitze des Zinggießers *A. Wiedemann*, der das Haus 1821 von den Erben des *Plato* gekauft hatte. Kaufmann *Wack* verkaufte das Goliathhaus im Jahre 1828 an den Bäckermeister *Paul Pickel*, welcher ein schön ausgeführtes, sogenanntes redendes Wappen, einen Greif, der einen

Klauen hält, an der Fassade gegen die Brückstraße anbringen ließ. Dieses Wappen musste der Gedenktafel der Tundorfer Platz machen, soll aber bei der nächsten Renovirung auf der gegen den Watmarkt gelegenen Seite des Hauses eine Stelle finden. Seit 1862 ist der Goliath im Besitze des Herrn Bäckermeisters *Wallner*.

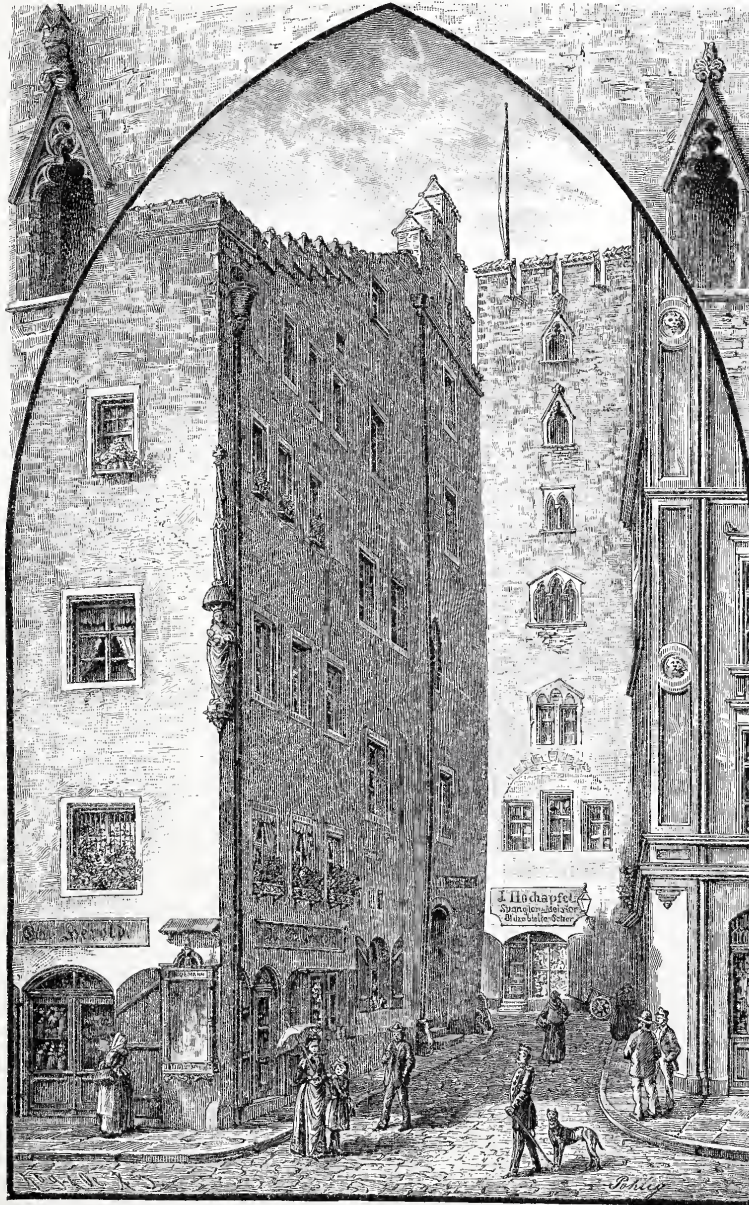


Fig. 5. Am Watmarkt in Regensburg.

Wie bereits eingangs erwähnt, lenkt das Haus zum Goliath schon durch seine burgartige Erscheinung die Aufmerksamkeit auf sich, und wenn wir uns dessen früheren Zustand vergegenwärtigen, als auch noch das, durch Jahrhunderte zum Goliath gehörige Nebenhaus F. Nr. 19 seinen mit Zinnen bekrönten Wartturm unversehrt erhob, muss der Eindruck noch weit imposanter gewesen sein. Es war dies in der That ein Bau, gegen den die übrigen, immerhin auch stattlichen Gebäude des Watmarktes eine untergeordnete Rolle spielten, und wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn dasselbe in den ältesten Urkunden lediglich mit dem Namen „das Haus am alten Watmarkt“ bezeichnet wird. Eine Eigentümlichkeit, durch die es sich von allen anderen burgartigen Geschlechterhäusern des 13. und 14. Jahrhunderts in Regensburg unterscheidet, sind die vier kleinen Observationstürmchen des Mittelbaucs, die sich in achteckiger Grundform, unten konsolförmig aus der Mauer wachsend, je zwei auf der Nord- und Südseite, über die Zinnenbekrönung erheben. Ursprünglich besaßen dieselben wohl auch eine Zinnenkrone, oder ein mäßig ansteigendes Spitzdach. Die gegenwärtige geschweifte Dachform stammt aus späterer Zeit, etwa aus dem Jahre 1683, wo eine durchgreifende Renovirung des Hauses stattfand.

Die Lage des Goliathhauses auf abschüssigem Terrain, das sich vom Watmarkt gegen die Donau beträchtlich senkt, bedingt natürlich eine wesentlich verschiedene Höhe beider Fronten des Gebäudes. Die Fassade gegen die Brückstraße ist denn auch um ein ganzes Stockwerk höher, als die gegen den Watmarkt gelegene. Letztere war zur Zeit der Erbanung offenbar die Hauptfassade, denn hier sind die ältesten Eingänge, zwei Spitzbogenthüren, während gegen die Brückstraße erst später Thüren im Rundbogenstil hineingebrochen wurden. Mit seinem frühgotischen, nur wenig vorspringenden Erker, den reichen Fenstern, die durch Säulchen mit kelchartigen Knäufen geteilt sind, macht die gegen den Watmarkt gerichtete Seite einen hochaltertümlichen Eindruck. Aber auch die Nordseite ist noch zum großen Teil mit gotischen Fenstern versehen. Kleinere Spitzbogenfensterchen und größere Fenster mit zierlichen Säulchen beleben in buntem Wechsel die nördliche Fassade. Viele der älteren gotischen Fenster sind aber hier schon durch rechteckige Fensteröffnungen ersetzt. Auch an dieser Seite des Hauses befand sich ehemals ein Erker, wie noch auf Abbildungen aus dem 17. Jahrhundert ersichtlich ist.

Eine wesentliche Zierde bildet das große Freskogemälde, der Kampf Davids mit Goliath, welches in Kolossalfiguren seit ca. 1573 das Gebäude schmückt. Es war der aus Salzburg stammende Maler *Melchior Bocksberger*, welcher in den reichen Formen und Farben der Renaissance dem Gebäude diesen Schmuck verlieh. Bocksberger war damals eine Reihe von Jahren in Regensburg, um im Auftrage des Rates mehrere öffentliche Gebäude mit Fresken zu bemalen. So malte er nach der Bauchronik von Regensburg im Jahre 1573 den Marktturm am Rathaus, 1574 das Rathaus selbst und 1587 die Trinkstuben oder Wag. Im Auftrage des Bischofs versah er 1576 den Bischofshof mit Fresken. In den Anfang der siebziger Jahre fällt wohl auch die Entstehung des Bildes David und Goliath. Im Jahre 1683 wurde die Malerei von einem unbekanntem Meister renovirt, und in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts und dann wieder 1870 erfolgten weitere Restaurationen durch die Maler Kranzberger und Weinmaier, die aber in Bezug auf die Dauerhaftigkeit keinen Vergleich mit den älteren Malereien aushalten konnten. Bereits 1884 erwies sich die Notwendigkeit einer abermaligen Renovation, die der Maler Dendl übernahm, der aber leider an Stelle des alten Bildes eine neue und man darf wohl sagen minder glückliche Komposition setzte. Das frühere Bild, Fig. 1, wie es in Walderndorfs Buch „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart“ in gelungenem Holzschnitt wiedergegeben ist, hat jedenfalls den Vorzug größerer Lebendigkeit und schildert den Vorgang mit großer innerer Wahrheit. Die ungestüme Bewegung des zornentbrannten David und das behäbige, höhnlachende Gebaren des breitspurig dastehenden Goliath, der sich mit der Rechten auf den Speer stützt und mit der Linken den Schwertknäuf umfasst, dies alles charakterisirt die Situation so treffend und ist in weit wirksamerer Weise dargestellt, als auf dem neuen Bilde. In unserer Abb. 1 haben wir ohne Zweifel das Bild jenes unbekanntem Meisters vor uns, der 1683 die Restaurirung übernahm, wobei wohl in der Hauptsache die ursprüngliche Komposition Melchior Bocksbergers beibehalten wurde.

Das Innere des Hauses enthält, entsprechend seiner Größe, eine beträchtliche Anzahl von Räumen, von denen aber nur wenige in ihrer ursprünglichen Gestalt auf unsere Zeit gekommen sind. Zu den letzteren gehört ein großes Wohnzimmer im ersten Stockwerk. Ein gotisches Kreuzgewölbe mit runden Ecksäulen, deren Kapitäle und Sockel allerdings

durch hundertfache Anstriche in ihren Formen un- deutlich geworden sind, ziert diesen Raum. Die kräftigen Rippenprofile mit ihrem großen birnförmigen Rundstab erinnern ganz an jene im Goldenen Turm, der ebenfalls aus dem Ende des 13. Jahr- hundert stammt. Auf dem Schlussstein befindet sich das bereits erwähnte Wappen mit einem heral- dischen Löwen. In dem Parterregeschoss gegen den Watmarkt sind fast sämtliche Gewölbe noch vor- handen, wenn auch viele durch Aufführung von

abgerundetem (also spätgotischem) Schild ein auf- recht stehendes Kreuz, an dessen Stamm sich zwei schoten- oder palmettenförmige Blätter anlegen. Das Wappen ist mit einem Wulst umgeben, an dem unter der dicken Kruste von Tünche noch Spuren von Blatt- formen ersichtlich sind.

Von hohem Interesse sind noch einige Nachbar- gebäude des Goliathhauses, so vor allem das uralte *Hochapfelhaus*. In dem einspringenden Winkel des Watmarktes erhebt sich der alte Baumburger Turm,



Fig. 7.

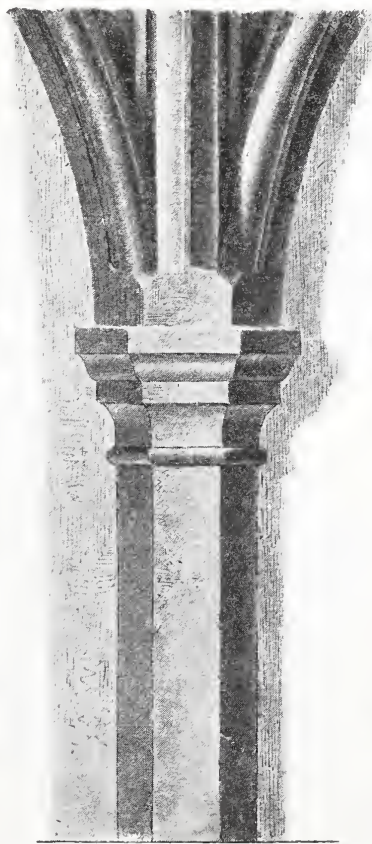


Fig. 6.

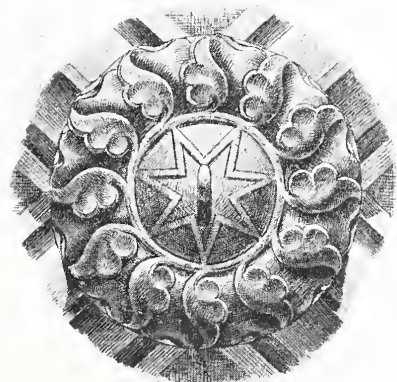


Fig. 8.

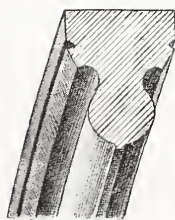


Fig. 9.

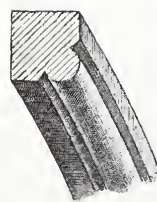


Fig. 10.

Eckpfeiler und Schlusssteine vom Hochapfelturm in Regensburg.

Zwischenwänden zerstückelt worden sind. Das größere in dem Hausflur beim alten Hauseingang, wo der Hausbrunnen sich befindet, ist ein reiches Kreuzgewölbe, dessen hintere Kappe durch Einfügen von zwei weiteren Rippen in drei Felder geteilt ist, so dass uns hier eine ganz ungewöhnliche Gewölbeform entgegnet, Fig. 4. Der Schlussstein enthält ein ganz eigentümliches Wappen, das wahrscheinlich in späterer Zeit überarbeitet worden ist, wenn nicht was auch möglich wäre, dieses Gewölbe einer späteren Zeit angehört, zu welcher Vermutung die eigen- tümliche Form der Gewölberippen Anlass giebt. Das Wappen (Fig. 4) enthält auf seitlich geradem, unten

zunehm Hochapfelturm genannt, ein altersgrauer, rauchgeschwärzter Recke, dessen Erbauung bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückdatirt. Er steigt in quadratischer Grundform bis zu sieben Stockwerken auf und war vordem mit einer Zinnen- krone abgeschlossen, die bereits seit längerer Zeit fehlt. Von den frühgotischen Fenstern, welche die mannigfaltigsten Formen aufweisen und bald ein-, zwei- und dreiteilig auftreten, sind die der oberen vier Stockwerke noch gut erhalten, während die der unteren umgeändert worden sind. Aus der Giebel- krönung des obersten Fensters wächst eine Halbfigur mit gekröntem Haupte heraus, die Kaiser Heinrich I.

vorstellen soll. Unsere Abbildung „Am Watmarkt in Regensburg“ enthält eine Darstellung des Turmes. Im Parterregeschoss ist ein stattliches Spitzbogengewölbe, dessen kräftige, sehr schön profilirte Rippen (Fig. 9) aus Birnstab, Hohlkehle, Schräge und Einkerbung bestehen, und die auf Wandpfeilern mit profilirten Kapitälern aufsitzen, Fig. 6. Von den beiden reich geschmückten Schlusssteinen Fig. 7 und 8 zeichnet sich der eine wegen seiner originellen und malerischen Gestaltung aus. Innerhalb eines umschließenden Blätterkranzes kommt hinter einer Rosette ein Bär hervor, den Kopf rückwärts gewendet, darunter ein Zweig mit Weinblatt und Traube.

Über die Geschichte dieses Turmes und des zugehörigen Hauses wissen wir nur wenig. Im 14. Jahrhundert gehörte er den Baumburgern, welche auch in der Baehgasse ein Haus besaßen und die Kreuzkapelle dortselbst fundirten. Noch 1390 wird er der „Baumburger Thurn“ genannt. Ob wir es hier mit dem Stammhause dieses alten Geschlechtes zu thun haben, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Nach Neumann wäre hier das Stammhaus der Ingolstetter zu suchen. Ein Wappen oder eine Inschrift, welche Anschluss geben könnte, findet sich nicht im Hause vor, und Hausbriefe aus jener frühen Zeit sind nicht mehr vorhanden. Der älteste Kaufbrief datirt von 1709, laut welchem die Kramhändlers- und Handelsgerichts-assessorswitwe Frau Sibylla Göllerin das Haus mit Turm an ihren Sohn Esaias Konrad Göllem verkaufte. 1762 ging die Göllesche Behausung an den Spenglermeister Joh. Georg Pastau über. In dieser Familie blieb es bis 1806, wo es an deren Schwiegersohn Christian Ludwig Hochapfel überging, dessen Nachkommen bis heute im Besitze dieser hochinteressanten Behausung sind. Seit 1762 wird also in diesem Hause ununterbrochen das Spenglergewerbe betrieben.

Das dem Goliath gegenüberliegende Haus Litera F. 16a auf dem alten Watmarkt soll vordem mit dem Goliathhause durch einen hölzernen Gang in der Höhe des ersten oder zweiten Stockwerkes verbunden gewesen sein. Es ist dies ein sehr altes Gebäude, das aber schon vielfache bauliche Veränderungen erfahren hat. Nur im Erdgeschosse findet sich noch ein altes gotisches Kreuzgewölbe. Das Gebäude hatte vordem weit vorgekragte Stockwerke, die von steinernen Konsolen getragen wurden. Eine dieser Konsolen, Fig. 11, mit schönem gotischen Laubwerk ist noch an der Seite gegen die Tändlergasse vorhanden, wo sie, weit über das Haus hinausragend, als einzige ihrer Schwestern ein ebenso originelles wie zweckloses Dasein fristet. Der hohe Turm, nach einem früheren Besitzer „Brünnelturm“ genannt, ist bereits seit längerer Zeit seines oberen Stockwerkes beraubt. Über die Geschichte dieses Hauses ist fast gar nichts bekannt.

Wenn man vom Watmarkt gegen den Kohlenmarkt heruntergeht, so hat man zur Rechten ein hohes und umfangreiches Gebäude, das frühere *Fabrixiushaus* (siehe die Abbildung „Am Watmarkt“ links), seit 1860 im Besitze des Zinngießers Herold. Auch dieses Haus zeugt

von hohem Alter und hatte vordem einen großen Turm. Der gegen den Watmarkt gelegene Teil des Hauses mit abgetrepptem Giebel hat noch zu oberst ein frühgotisches Fenster mit Mittelsäulchen und zierlichem Knauf. Ähnliche Fenster waren an der ganzen Giebelseite des Hauses. Sie wurden leider anfangs der siebziger Jahre bei einem Umbau der inneren Lokalitäten beseitigt. Das Gleiche geschah mit einer Kapelle, die sich auf der Seite gegen den Watmarkt befand. Dieselbe ging durch zwei Stockwerke und war mit einem gotischen Spitzbogengewölbe versehen, dessen Schluss- und Tragsteine figürlichen und ornamentalen Schmuck

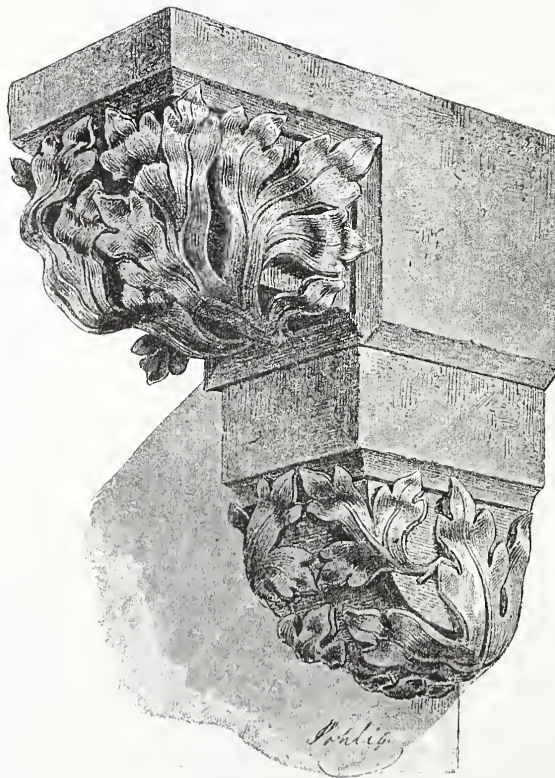


Fig. 11. Tragstein am Hause zum Brünnelturm F. 116 Tändlergasse in Regensburg.

zeigten. An der Vorderseite des Hauses gegen die Brückstraße sieht man oben noch Reste einer Zinnenbekrönung mit gotischem Maßwerk, und an der Ecke eine Madonnastatue von schöner Arbeit, auf einer Konsole stehend und von einem Baldachin mit hochragender Fiale überdeckt. Auch über dieses Haus ist so viel wie nichts aus alter Zeit bekannt. Nach einem alten Steuerregister war das Haus freies Eigentum, musste aber an das Stift Obermünster 10 Kreuzer jährlichen Grundzins entrichten und an das Katharinenspital einen solchen von jährlich 2 Gulden 51 Kreuzer 3 Pfennige, wogegen der Hauseigentümer als Gegenreichnis 1 Köpfel (3 Quart) Bier und

1 Pfund Brot im Anschlag zu 5 Kreuzern zu beanspruchen hatte. Diese Grundzinsen sind bis heute noch nicht abgelöst und werden alljährlich an das königl. Rentamt eingezahlt.

Schließlich sei noch erwähnt, dass dem Heroldhaus gegenüber, an der Stelle des jetzigen Erichhauses, das Stammhaus der edlen *Bürbinger* stand, das 1869 vollständig umgebaut wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde jener auch in weiteren Kreisen bekannt gewordene Silberfund gemacht, der aus einer großen Anzahl von silbernen Tischgeräten und Schmuckgegenständen des 16. und 17. Jahrhunderts bestand.



GIOVANNI MORELLI UND SEINE LETZTEN ERRUNGENSCHAFTEN.

VON GUSTAV FRIZZONI.

MIT ABBILDUNGEN.

II.

Hat das früher betrachtete Gemälde in Bezug auf die Entwicklung der Kunst in dem Römisch-Raffaelischen Kreise seine ganz besondere Wichtigkeit, so lässt sich in dem zweiten, zu dem wir nun übergehen, in idealer Hinsicht eine noch erhabener Stufe nachweisen. Man könnte fast sagen, dass wie in ersterem das Beste sich kund giebt, was in der direkten Umgebung des Urbinaten entstanden, so in der „Madonna mit dem das Lamm umarmenden Kinde“ das Holdseligste einer durch und durch Lionardesken Schöpfung sich enthüllt.

Dass diese Madonna ohne weiteres unter dem Namen Lionardo's ging, ist nicht zu verwundern. Auf zwei Papierzetteln, die auf die Rückseite der 59 Centim. hohen und 55 Centim. breiten Tafel geklebt sind, steht der Name Lionardo da Vinci wiederholt geschrieben. Möglich, dass die eine oder die andere dieser zwar nicht sehr alten Aufschriften aus der Zeit stammt, als das Gemälde laut dem

Katalog der Sammlung von der Ropp noch in der Galerie Borghese sich befand. Übrigens hätten dergleichen Argumente wenig zu bedeuten, sprächen nicht die Typen der beiden Figuren und die Komposition zu Gunsten eines Lionardesken Ursprunges. Gedenken wir der Werke von Lionardo im Louvre, so werden wir gar leicht wahrnehmen, welch' große Ähnlichkeit zwischen den Putten auf dem Gemälde der Jungfrau Franz' I. und demjenigen auf dem vorstehenden Bilde, sowie zwischen dem Kopf der heil. Anna auf der Tafel des Salon Carré und dem der Madonna, die wir vor uns haben, besteht. Aber wir dürfen mit diesen Vergleichen noch weiter gehen. Dem Scharfsinne Morelli's verdanken wir es, dass wir eines Tags auf das wunderliche Verhältnis aufmerksam gemacht wurden, welches zwischen dem Motiv unseres Gemäldes und demjenigen einer dem Lionardo angehörigen Skizze im Kupferstichkabinett des British Museum besteht. (S. die Abbildung.)

Es ist dies ein kleines Blatt, welches für seinen Urheber augenscheinlich keine andere Bedeutung hatte, als die einer unmittelbaren Fixirung eines der Natur abgelauschten malerischen Motivs: so verworren, so flüchtig sieht es aus. Ist nun der Zusammenhang zwischen dem angedeuteten und dem ausgeführten Werke nicht als ein bloß zufälliger zu betrachten, so fragt sich erst, wer denn unter den Schülern des Meisters seinen Gedanken auf eine so liebevolle und geistvolle Art zu verwerthen fähig gewesen sei.

Keiner von den eigentlichen Mailändern sicherlich; denn eine ähnliche freie Behandlung des

Hauptgegenstandes mit der originellen, phantasievollen Zuthat des reizenden landschaftlichen Hintergrundes hätte wahrhaftig weder ein Beltraffio, noch ein Marco d'Oggiono, ja nicht einmal ein Cesare da Sesto zu Wege zu bringen vermocht. Außerdem deuten ge-

wisse Unarten, namentlich in den Formen der Extremitäten, in der gezwungenen Haltung des Lammes, zugleich aber auch in der Maltechnik, welche den Übelstand einer starken Nachdunkelung der Schattenpartien erzeugt hat, auf den bekannten Maler von Vereelli *Giovanni Antonio de' Bazzi, il Sodoma* genannt. (Vgl. die Tafel.)

Wird diese Benennung angesichts des Originals und dessen Eigenschaften jedem unumstößlich erscheinen, so gereicht es dem durchdringenden Verständnis des verstorbenen Kritikers zur Ehre, dass

er schon beim ersten Blick auf die von Köln ihm zugeschickte trübe und dürftige Photographie sein bestimmtes Urtheil dahin abgab, dass das Bild ein vorzügliches Werk des Sodoma sei. Da der bekannte Kunstfreund und Sammler Herr *Edward Habich* in Kassel, bei der Auktion sich in gleicher Weise davon überzeugen konnte, so stand er nicht

an, das Bild zu ersteigern. Als er aber von den Mailänder Freunden, Morelli an der Spitze, bestürmt wurde, ausnahmsweise zu Gunsten der Brera-Galerie darauf Verzicht leisten zu wollen, da konnte er schließlich der Aufforderung des verehrten Meisters nicht widerstehen. Die Brera hat es also der Bereitwilligkeit des Herrn Habich zu verdanken, dass sie zu den erlesenen Stücken ihres

Raffael-Saales eine Perle, wie diese, hat hinzufügen können. Sie mag daselbst als Ersatz für eine doppelte, recht empfindliche Lücke gelten, erstens für

den absoluten Mangel an Werken Lionardo's, zweitens aber, indem sie auf sehr vorteilhafte Weise einen Künstler vertritt, welcher zur lombardischen Schule gehört, von dem aber bisher noch gar nichts in der großen öffentlichen Sammlung Mailands zu sehen war.

Es erübrigt uns noch, darnach zu forschen, in welcher Lebensperiode des Sodoma das Madonnenbild entstanden sein dürfte. — Ganz früh ist es wohl, wie schon Morelli richtig bemerkte, nicht anzusetzen. Kommen doch darin Merkmale zum Vorschein, die



Madonna. Skizze von LIONARDO. British Museum, London.



Madonna von SODOMA. Brera, Mailand.
(Nach einer italienischen Photographie.)

nicht sowohl auf norditalienische als auf toskanische Eigentümlichkeiten deuten: so insbesondere die Landschaft mit dem Motiv des sich in die Ferne erstreckenden Wassers mitten unter üppigen Gebüsch, die sich darin abspiegeln, wie man dies auf ähnliche Weise bei Lorenzo di Credi und dessen Nachfolgern findet. Desgleichen gewisse Farbentöne, wie vornehmlich der des hellvioletten Tuches auf dem Kopfe der Madonna, eine Farbe, die speziell an Albertinelli und Franciabigio gemahnt. Ziehen wir außerdem den Umstand in Betracht, dass Lionardo und Sodoma, wie geschichtlich beglaubigt ist, in demselben Jahre 1514 sich in Rom befanden, so liegt wohl nichts näher, als anzunehmen, dass das Bild eben jener Zeit angehöre, in welcher sie sich gewiss persönlich gekannt haben und der eine auf den andern in ganz besonderer Weise eingewirkt zu haben

scheint. Es ist eben dieselbe Zeit, in welcher Sodoma's Leda entstanden sein muss, welcher Lermolieff in seinem letzten Buche neue Erörterungen gewidmet

hat¹⁾, aus denen sich ergibt, dass drei Vorstudien von Sodoma zu dem Bilde bisher geradezu für Arbeiten Lionardo's galten, während eine vierte in Windsor unter dem Namen Raffaels geht.

„Eine fünfte und zwar überaus herrliche Zeichnung zum Kopfe der Leda“, fährt Lermolieff fort, „besitzt endlich das Museo civico (eigentlich artistico

municipale) in Mailand. Diese fein ausgeführte Rötzelzeichnung, wird an Ort und Stelle richtig dem Sodoma zugeschrieben.“

Hält man nun diesen nebenstehend reproduzirten Kopf neben den der neuen Madonna in der Brera, so wird jedermann einsehen, in welchem nahem Verhältnis beide zu einander stehen und zu welcher Anmut sich der begabte Lombarde in seinen besten Tagen zu erheben wusste, in einer Zeit nämlich, in der in Rom, unter der Herrschaft des Mediceischen Papstes, die Kunst auf dem



Ledakopf. Rötzelzeichnung von SODOMA. Municipalmuseum in Mailand.
(Phot. Marcozzi.)

Zenith ihres Glanzes angelangt war.

1) Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 193 ff.





ZUM REMBRANDTSTREIT.

Herr *Lautner* entwickelt in seinem vielbesprochenen Buche über Rembrandt¹⁾ einen großen Aufwand von Gelehrsamkeit, Studium und Scharfsinn, um seine Behauptungen zu beweisen.

Seine hierbei befolgte Methode ist eine der Kunstgeschichte und Kennerschaft bisher fremde; sie beruht auf dem „ethisch-psychologischen Prinzip“, welches in die Kunstwissenschaft einzuführen wäre.

Nach Lautner fehlt der Causalnexus zwischen den Werken Rembrandts und ihrem Autor; diese Werke wären alle „hochethischen“ Inhalts und folglich könnten sie nicht von jemandem gemalt sein, der nicht auf dem höchsten Gipfel der Menschenwürde gestanden habe, statt dessen sogar mit seiner Magd im Konkubinat gelebt hätte, fallit erklärt und nicht durch nachträgliche Zahlung seiner Schulden rehabilitirt wurde.

Hat Rembrandt den Stoff zu seinen Historienbildern auch meist aus der Bibel genommen, so war deren Inhalt deswegen doch noch nicht „ethisch“. Wenige Gemälde Rembrandts dürften gerade eine erbauende, moralisierende Wirkung ausüben; im Gegenteil erkennen wir in dem Darsteller ganz natürlicher Vorgänge und nackter, weiblicher Körper von nichts weniger als klassischen Formen, die jedoch durch den Zauber des Lichtes verklärt werden, eine derb sinnliche Natur. Wäre ein psychologischer Widerspruch vorhanden, so wäre er ebenso gut vorhanden, wenn Bol der Urheber dieser Werke Rembrandtischer Meistererschaft wäre! In welcher besseren der Welten hat die Menschenkenntnis und die Erfahrung bewiesen, dass die sittliche Höhe des Künstlers mathematisch gleich sein müsse der künstlerischen seiner Werke?

Was hat übrigens die heutige Kunstwelt mit dem Privatleben Rembrandts zu thun? Wäre er der moralisch vollkommenste Mensch seiner Zeit in Amsterdam gewesen, aber nicht das große Genie, welches wir in seinen Werken bewundern, so würde der Name Rembrandt uns wohl unbekannt geblieben sein.

Anders war es natürlich damals, als sich die vornehme Welt nach dem Wandel in seinen häuslichen und seinen Vermögensverhältnissen von ihm zurückzog. Die reichen Einnahmequellen versiegten damit, und Herr Lautner der sich so eingehend mit dem Studium von Rembrandts Finanzen befasst hat, hätte wissen können, dass dieser nur wenige Bilder noch gut bezahlt bekommen hat und dass ein arithmetischer Beweis auf Grund der früheren Preise verfehlt sein müsse.

Für seine Behauptung, dass die Meisterwerke Rembrandts von Ferd. Bol gemalt seien, bringt Herr Lautner photographische Abbildungen von Namenszeichen Bols, die sich „latent“ auf den Rembrandts befinden sollen und welche Lautner mit Hilfe eines besonderen Verfahrens entdeckt und ans Tageslicht gefördert haben will. Diese geheimen Zeichen sollen sich mehrfach auf den Bildern befinden. Das ist merkwürdig, merkwürdiger aber noch, dass nie ein Auge der Sachverständigen ein solches Zeichen gesehen hat, wie sie jetzt massenweise Herrn Lautner erschienen sind. Keinenfalls hat der Meister des Bildes seine Signatur in so heimlich verstohlener Weise auf demselben angebracht, und wenn wirklich der Name Bol in der Untermalung oder sonstwo versteckt sein sollte, so würde das gerade gegen seine Autorschaft sprechen, und wäre daraus nur zu folgern, dass Bol, als er Lehrling oder Gehilfe bei Rembrandt war, an dem Bilde mit gearbeitet, es wohl untermalt und seinen Namen so angebracht hat, dass er seinem Meister verborgen blieb. Wir hätten es hier nur mit der Spielerei eines Schülers zu thun. Wäre Ferdinand Bol wirklich der anerkannt hoch über Rembrandt stehende Meister in Amsterdam gewesen, so müssten die damaligen Holländer doch ein recht verdrehtes Volk gewesen sein, dass sie Arbeiten ihres gefeiertesten Meisters auf den Namen eines geringeren umtaufeten!

Herr Lautner möchte mit dem „ethisch-psychologischen Prinzip“ und mit einer Aufstellung über unmögliche Einnahmen den großen Rembrandt besiegen und mit Hilfe einiger kabbalistischer Zeichen

1) Siehe die Anzeige in Nr. 26 der Kunstchronik d. J.

den Ferd. Bol auf dessen Thron setzen. Was wollen solche Argumente gegen die Zeugen, welche beide Künstler in ihren Werken uns hinterlassen haben! Es giebt deren genug, authentisch bezeichnete, historisch beglaubigte, welche die untrüglichen Standards, Typen abgeben für die verschiedenen Phasen der Entwicklung ihrer Urheber. Diese Hinterlassenschaften reden zu uns ihre eigene Sprache in dem Geiste und Charakter, in dem Stil und der Manier des Rembrandt und des Bol, für welche sie zeugen gegen Lautner. Die Ähnlichkeit zwischen Meister und Schüler verschwindet immer mehr nach dem Aufhören dieses Verhältnisses, und ein Kenner unterscheidet schon auf den ersten Blick einen Rembrandt von einem Bol.

Aber diese Sicherheit des Blickes, dieses Verständnis der Eigenart, der feinen Unterscheidungen der Malweisen der verschiedensten Künstler, welche die Kennerschaft unserer ersten Autoritäten und speziell für Rembrandt und Bol der Herren Bode in Berlin, Bredius im Haag und Emile Michel in Paris bilden, sind nicht die Folge natürlicher Begabung allein, sondern der sorgfältigsten Ausbildung derselben durch Autopsie, wiederholter Vergleichen in allen öffentlichen und privaten Sammlungen Europas und kunsthistorischen Studiums. So leicht, wie Herr Lautner es sich mit dem Besuch der „meisten“ Galerien Deutschlands und dem kunstgeschichtlichen Studium gemacht hat, so leicht wiegt auch seine Kunstkenntnis und sein Urteil. Größer wird die Zahl der bedeutenden Rembrandts und Bols sein, die er nicht gesehen hat, von denen er es nicht sagt, als von denen er es sagt.

Wie es mit der Kunstkenntnis und sogar mit der kunstgeschichtlichen, welche letztere doch jeder aus Büchern lernen kann, bei Herrn Lautner bestellt ist, dafür hier ein Beispiel:

In der National-Gallery in London befindet sich eine kleine Kopie der Nachtwache, welche laut dem von Gerh. Hoet 1752 herausgegebenen Auktionskataloge 1712 mit der Sammlung P. van der Lip versteigert wurde für 263 Fl. Diese Kopie, sowie die berühmte Nachtwache selbst, erklärt Herr Lautner beide für Originale von Ferd. Bol, trotzdem erstere in dem Auktionskataloge als von Gerhard Lundens gemalt angegeben ist¹⁾; von Lundens sagt er, dass

von diesem Maler, „soweit ich weiß, sich kein Bild bis auf unsere Zeit erhalten hat.“

Herr Lautner hat sich an zwei Stellen ausführlich mit dieser Kopie von Lundens beschäftigt und ihr einen besonderen Abschnitt gewidmet. Man sollte nun meinen, er würde sich wenigstens nach diesem Lundens, der bei der Nachtwache eine Rolle spielt, einmal umgesehen haben; er brauchte ja nur die neueste Geschichte der Malerei von Woltmann und Woermann aufzuschlagen, um sich über ihn zu informiren und sich die nahe Dresdener Galerie, die er ja besucht hat, etwas näher anzusehen, um gleich zwei Bilder von Lundens anzutreffen, Katalog Nr. 1625 und 1626. Im Museum zu Hannover ist auch ein guter Lundens aus der Sammlung Hausmann und eine Wiederholung dieses Bildes, aber verdorben, in der Akademie zu Düsseldorf. In der Universitätssammlung zu Göttingen und in der Sammlung Habich in Kassel entdeckte ich je einen Lundens, beide unter dem Namen Brouwer. Bei Liechtenstein in Wien ist ein bezeichneter, und drei bezeichnete waren in der 1879 in Köln versteigerten Sammlung Stange, von denen der beste, eine figurenreiche Bauernhochzeit, mit 2420 M. bezahlt wurde. Herr Dr. Bredius fand als „Unbekannt“ einen bezeichneten schönen Lundens im Museum zu Marseille. Im Haag befinden sich zwei feine Miniaturporträts von 1650 im Nederlandschen Museum; dort war in der Ausstellung von 1881 auch ein Lundens und in derjenigen von 1886 in Düsseldorf hatte ich selbst einen bezeichneten und datirten von 1652 aus der früheren Sammlung des sächsischen Ministers von Friesen. Noch mehr, in dieser letzteren Ausstellung befand sich auch ein bisher als van der Helst geltendes Schützenstück in kleineren Figuren (Eigentum des Herrn Professors A. Achenbach), welches ich als eine Kopie, und zwar als eine von G. Lundens gemalte, erkannte. Das Bild zeigte den Pinsel und die Technik eines Feinmalers und bei genauer Vergleichung mit meinem Bilde von Lundens die besonderen Eigentümlichkeiten dieses Meisters, wie sie seine Bilder der guten Zeit haben. Alle die Ausstellung besuchenden Galeriedirektoren, Kunstgelehrten und Kenner, die Herren Bode, Bredius, Eisenmann, Schlie, Bayersdorfer, Hymans, von Seidlitz u. a. haben sich von der Richtigkeit dieser Bestimmung überzeugt. Herr Bredius konstatierte noch, dass das Original nicht von van der Helst, sondern von Jakob Backer gemalt ist und sich noch im Rathause zu Amsterdam befindet. Es existiren also zwei Kopien von Schützenstücken durch G. Lun-

1) Im Katalog der Auktion Pieter van der Lip, Amsterdam 1712, beschrieben: „Het Doelestuk daar in komt Capiteyn Benning Kok met zyn Burgery, door *Gerard Lundens* uytoverig geschildert, 't best van hem bekent — 263 Gulden.“ Die angegebenen Maße stimmen genau mit dem Londoner Bilde.

dens, die eine nach Rembrandt, die andere nach J. Backer. Herr Lautner weiß von all dem nichts, er kennt kein Bild von Lundens und ist in dem Glauben selig, dass kein Bild von diesem sich erhalten hat und Zeugnis für die Nachtwache in London ablegen könne. Es wären dann nach Lautner beide Bilder in Amsterdam und London von derselben Hand gemalt, kein Unterschied bestünde zwischen der subtilen Arbeit eines Feinmalers und der grande peinture des Originals, Rembrandt und Lundens wären ein und dieselbe Person unter dem Namen F. Bol!

Dieses Beispiel genügt, um zu zeigen, dass man mit dem ethisch-psychologischen Prinzip alles andere als ein Kunstverständiger werden kann, und welcher Art die Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte von Lautner sein müssen!

Bildet sich Herr Max Lautner vielleicht ein, dass sich unsere ersten Autoritäten und Rembrandtkenner von seinem so oft genannten Prinzip überzeugen lassen, dass sie ihren eignen Augen künftig nicht mehr trauen, nicht mehr die Macht der großen Meisterwerke auf sich wirken lassen, dass sie ihren Irrglauben an Rembrandt abschwören und dagegen vor der Nachtwache, vor den Staalmeesters dem Ferdinand Bol des Herrn Lautner opfern werden? Welchen Zweck verfolgt er sonst mit seinem Buche? Welche zwingenden Gründe vermochten ihn, dem großen Rembrandt die künstlerische Ehre zu rauben, den Menschen Rembrandt schonungslos zu verdammen? War er dies Bol schuldig, war dieser als Künstler nicht hoch gewürdigt, war sein Privatleben angegriffen? Wo bleibt da die Ethik?

Düsseldorf.

WERNER DAHL.

KLEINE MITTHEILUNGEN.

A. R. *Heimkehr vom Fischfang von Ludwig Munthe.* Der Schöpfer der Winterlandschaft bei Tanwetter, deren radirte Nachbildung diesem Hefte beigegeben ist, hat landschaftliche Stimmungsbilder schon zu einer Zeit gemalt, als die romantische und die heroische Landschaft noch als die höchste Blüte dieses Zweiges der Malerei galt und die Stimmungslandschaft erst wenig in Ansehn stand. Munthe, ein geborener Norweger, war, wie viele seiner Landsleute, 1861 durch den weit verbreiteten Ruf der Düsseldorfer Schule nach der rheinischen Kunststadt geführt worden; aber der achtzehnjährige Jüngling besaß damals schon so viel Eigenart und Temperament, dass er sich an keinen der um diese Zeit tonangebenden Meister anzuschließen vermochte, sondern seine Ausbildung auf eigene Hand fortsetzte. Gleichwohl blieb er in Düsseldorf ansässig, von wo er zahlreiche Studienreisen nach dem Norden und dem Süden machte. Letzterer blieb jedoch ohne Einfluss auf seine künstlerische Eigenart. Was seine schöpferische Phantasie aus der Natur herauslas oder was sie in einen Naturanschnitt hineindichtete, das drückte der norwegische Künstler am liebsten unter dem Bilde einer melancholischen Herbstlandschaft nach dem Regen oder einer Schneelandschaft bei Tanwetter aus. Insbesondere sind die Tanwetterlandschaften seine Spezialität geworden, die er seit einem Vierteljahrhundert — nach Motiven vom Niederrhein, aus Holland und aus seiner nordischen Heimat — pflegt. In diesem Vierteljahrhundert hat sich ein Umschwung in der modernen Malerei vollzogen, der die Stimmungslandschaft in die vorderste Reihe des Faches gerückt hat. Wir haben jetzt Stimmungsmaler, die vielseitiger, feinfühlicher und technisch geistreicher als Munthe sind. Vergessen wir darüber aber nicht, dass Munthe, in der poetischen Empfindung wie in der malerischen Darstellung ein Geistesverwandter des Franzosen Charles François Daubigny, einer

der ersten in Deutschland war, die mit zäher Energie an der Gattung festhielten und gegen den Strom schwammen, als diese Kraftprobe noch nicht die geringste Aussicht auf Erfolg hatte. Als der Erfolg dann über alles Erwarten eintrat, kam es vor, dass auch manch flüchtiges, nur skizzenhaft durchgeführtes Werk das Atelier des Künstlers verließ. In neuerer Zeit hat er sich aber wieder vertieft und einen größeren Wert auf die gleichmäßige Durchbildung aller Einzelheiten bis auf die figürliche Staffage gelegt. Mit den reifsten seiner Schöpfungen darf er auch heute noch die ersten deutschen Stimmungslandschafter der Gegenwart in die Schranken fordern, und zu seinen besten Arbeiten aus neuerer Zeit gehört die „Heimkehr vom Fischmarkt“ (anscheinend nach einem holländischen Motiv), die *Ernst Forberg* so liebevoll radirt hat, das kein charakteristischer Zug der originalen Handschrift des Malers verloren gegangen ist.

* * *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Preis der I. Michael Beer-Stiftung ist vom Senat dem Bildhauer *Emil Fuchs* aus Wien und der Preis der II. Michael Beer-Stiftung dem Maler *Ludwig Wilhelm Henpel* aus Siegen i. W. zuerkannt worden. Das Reisestipendium der Dr. Paul Schultze-Stiftung im Betrage von 3000 M. hat der Bildhauer *Johann Gülz*, am 4. Oktober 1865 zu Fürth geboren und Schüler des Meisterateliers für Bildhauerei, erhalten.

* *Der Dom zu Fünfkirchen* in Südungarn wurde am 22. Juni im Beisein Sr. Majestät des Kaisers und Königs Franz Joseph I., der Erzuerzöge Joseph und Friedrich, sowie des päpstlichen Nuntius Galimberti feierlich eingeweiht. Der Dom, eines der ehrwürdigsten romanischen Bauwerke Ungarns, ist bekanntlich neuerdings nach den Plänen *Fr. Schmidts* einer vollständigen Erneuerung unterzogen worden. Wir bringen demnächst über diesen glänzenden Restaurationsbau einen reich illustrierten Aufsatz.



L. Munthe del.

E. Forberg rad.

HEIMKEHR VOM FISCHFANG.



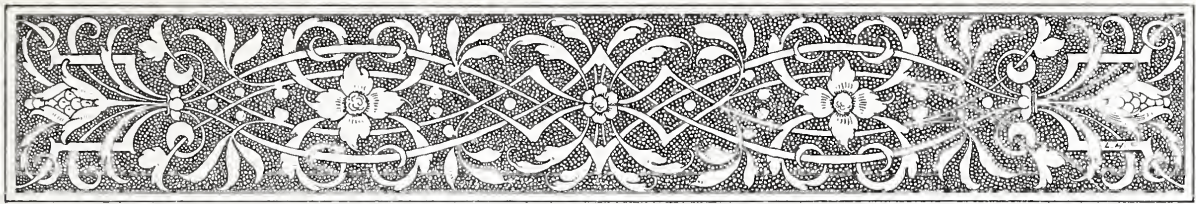
München, 1817

Helogr. v. Dr. E. Albert u. Co

DER GUTE HIRT.

Verlag v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



SKOPAS.

VON LUDWIG VON SYBEL.

MIT ABBILDUNGEN.



Das Volk der Archäologen sitzt im Rohr und schneidet Pfeifen. Jahr aus Jahr ein werfen Hacke und Spaten ihm neues Material auf den längst überhäuften Arbeitstisch, Bronzen und Genmen, Terrakotten und Marmore; und jede wissenschaftliche Vertiefung in eines dieser Tausende von Stücken weckt Ideen, giebt fruchtbare Anregung, auch die alten Museen immer wiederholt zu durchsuchen; das pflegt sich mit wirklichen Entdeckungen in den alten Beständen zu belohnen. Ein Zeitraum der alten Kunstgeschichte nach dem andern erhält Körper und Farbe, ein Künstler nach dem andern, alle bisher für uns nur graue Schatten im Hades der litterarischen Überlieferung, steigt aus den Gräben der Scavatoren und den Grüften der Statuengalerien ans Tageslicht als warmblütige Persönlichkeit und als festumschriebene Individualität. So bauen wir die Geschichte der künstlerisch schaffenden Menschheit Stück um Stück wieder auf.

Von Phidias ist nicht zu reden, mit ihm steht es eigen; aber von den Männern seines Jahrhunderts, Myron und Polyklet, und von denen des vierten Jahrhunderts, Praxiteles und Lysippos. Der „Diskuswerfer“ des Myron, der gebückte, im Augenblick des Abwurfs dargestellte, war schon längst in antiken Kopien wiedergewonnen, darunter eine von musterhafter Treue. In unseren Tagen wurde zuerst der „Schaber“ des Lysippos ein Angelpunkt für die Forschung im Gebiete der Plastik; die sehr gute Kopie des Vatikan fand man 1849 in Trastevere. Nach vierzehn Jahren wies dann *Friederichs* Kopien des „Speerträgers“ Polyklets nach und fixirte damit einen zweiten Brennpunkt in der zwei Jahrhunderte umspannenden Ellipse

der klassischen Zeit der Griechenkunst. Abermals vierzehn Jahre vergingen, bis die Ausgrabung Olympias 1877 im „Hermes“ zum erstenmale das Originalwerk eines griechischen Künstlers ersten Ranges, des Praxiteles, uns schenkte. Am längsten musste dessen älterer Zeitgenosse Skopas auf zutreffende monumentale Illustration zu der auch für ihn nicht fehlenden Überlieferung warten. Doch auch seine Stunde hat endlich geschlagen, wieder hat der Spaten den Nebel zerrissen.

Genauer die Zeit des Skopas zu bestimmen geht nicht an. Unser sehr beschränktes Wissen hat *Brunn* zutreffend festgestellt: den 395 abgebrannten Athentempel zu Tegea baute Skopas neu, ob aber gleich nach dem Brande oder vielleicht erst Jahrzehnte später, wissen wir nicht; die einzige sichere Thatsache ist, dass er an dem um 350 errichteten Mausoleum zu Halikarnass die Skulpturen der Ostseite arbeitete. *Urlichs'* Versuch einer Lebensbeschreibung und seine Unterscheidung dreier Perioden künstlerischer Thätigkeit, zusammenfallend mit den geographischen Bezirken, in welche die Werke sich gruppieren lassen — Peloponnes, Athen und Nachbarschaft, Kleinasien — trat nicht aus dem Stadium einer geistvollen Hypothese heraus.

Eine Charakteristik der Kunstart unseres Bildhauers hat *Brunn* in grundlegender Weise gegeben, wenn sie auch fast ausschließlich nur aus der schriftlichen Überlieferung, besonders aus der Natur der in den Werken dargestellten Gegenstände abgezogen ist. Es waren weniger Porträts, weniger die sonst so beliebten Athletenbilder, als Götter, seltener Heroen. Außer den Hauptgöttern, Aphrodite, Apollon, Dionysos, Poseidon, bildete er auch untergeordnete Figuren aus deren Umgebung, wie Eroten, Maenaden,

Tritonen; nicht bloß gestaltete er Götterindividuen, sondern ganze Gattungen, den Aphrodisischen Kreis, den Bacchischen, den des Poseidon. Von lebhafterer Phantasie als Praxiteles, sah er auf gesteigerten geistigen Gehalt. Bewegtheit und Geistigkeit kennzeichneten seine Gestalten; die eine lernte er von Myron, die andere von Phidias; so begründete er, auf den beiden älteren attischen Schulen weiterbauend, eine neue Richtung. Pathos ist das Wort für seinen Stil, sein Pathos unterscheidet ihn von den Früheren, wie er es bald entfesselt erscheinen liess, so an der rasenden Bacchantin, bald auch gebunden, als bleibenden Charakterzug, so an den schwermütigen, sehnsüchtigen Meerwesen.

Poseidonfries, Skulpturen vom Mausoleum und anderes, verhielt sich *Overbeck* und die neuere Litteratur überhaupt noch zurückhaltender als *Brunn*.¹⁾

So schien die Skopasforschung vor dem Nichts zu stehen. Da aber kam die Hilfe. Mit Anderen hatte *Ulrichs* eindringlich gemahnt, dass man den Athenatempel zu Tegea ausgrabe, welchen der Überlieferung zufolge Skopas baute und mit Giebelgruppen schmückte. Diese Arbeit hat im Auftrage des damals von *Ulrich Koehler* geleiteten Deutschen archäologischen Instituts zu Athen *Milchhöfer* 1879 begonnen. Geringe Skulpturenreste, die zuvor schon bekannt waren, erhielten nun erst die gebührende Beachtung. *Treu* hat sie veröffentlicht und stilkritisch



Kopf des Polykletischen Doryphoros.



Kopf des Lysippischen Apoxyomenos.

Es lohnte sich wohl, den großen Meister des pathetischen Stils in seinen Werken wieder aufzustehen zu sehen. *Brunn* hatte nur wenige Denkmäler beizubringen: die öfter vorkommenden Bilder von Tritonen und Nereiden, und auch mehr zur Veranschaulichung der ganzen Art, als gerade der einzelnen Werke des Skopas; vermeintliche Abbilder des „Apollon Kitharocodos“; die Niobiden als Hauptbeispiele des Pathetischen. Die Skulpturen vom Mausoleum zu Halikarnass waren noch zu wenig untersucht, um schon verwertet werden zu können. Während *Ulrichs*, zum Teil mit Glück, eine Fülle von Denkmälern heranzog, wenigstens um den Stil einigermaßen zu veranschaulichen, die Artemis Colonna, den Eros Elgin, den Ares Ludovisi, die kapitolinische Aphrodite, die Niobiden, den Münchener

zergliedert sollten sie auch nicht eigenhändige Arbeiten des Skopas sein, so müssen sie doch als beglaubigte Urkunden für die Kunstweise des Skopas gelten. In dem einen der beiden Giebel war die kalydonische Eberjagd dargestellt, im anderen der Kampf zwischen Achill und Telephos. Erhalten ist nur der Kopf des Ebers und ein Paar Jünglingsköpfe, einer im Helm und ein unbehelmter, wahrscheinlich aus dem Kampfbild, dazu das scharf gebogene Bein eines ins Knie Gestürzten und ein gehobener und gebogener linker Arm. Für die Stilkritik kann es sich zunächst also nur um die Köpfe

1) Vgl. *Brunn*, Geschichte der griechischen Künstler 1 (1853) 318. *Ulrichs*, Skopas' Leben und Werke. 1863. *Overbeck*, Geschichte der Plastik 2 (1882) 10.

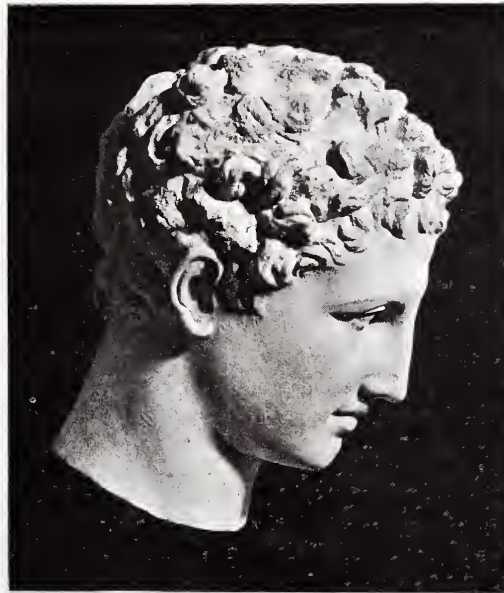
und deren Vergleichung handeln, und zwar mit solchen aus der zeitlichen Nachbarschaft; das ist einerseits mit dem annähernd gleicher Periode angehörigen Praxitelischen Hermes, andererseits mit peloponnesischen, dem des Polykletischen Doryphoros aus früherer, und dem des Lysippischen Apoxyomenos aus späterer Zeit. Es stellt sich nun heraus, dass die tegeatischen Köpfe in ihrem Bau grundverschieden sind vom Hermes, wenn auch, der Zeitnähe entsprechend, Gemeinsamkeiten nicht fehlen, dass sie aber näher zu jenen zwei peloponnesischen treten, in die Mitte zwischen den Doryphoros und den Apoxyomenos.

Der Kopf des Praxitelischen Hermes, dessen Verständnis außer Treu besonders *Kekulé* förderte, ist ein Rundschädel; die hohe Wölbung des Oberkopfes überherrscht das Gesicht, dessen Unterteil überdies zurücktritt, wie auch das feine Oval des Antlitzes sich untenhin zuspitzt; so sind auch die Wangen schmal und zart gerundet. Ein unergründlich reiches Detail belebt die Oberfläche; die Einzelheiten sind zwar klar gedacht und ausgesprochen, aber die Übergänge ohne Verschwommenheit, doch verschmolzen. Überall aber zieht Praxiteles das zart-sinnig Stille dem erregt Energischen vor. Hierzu bildet Skopas in allen Punkten den Gegensatz. Seinen so ganz unpraxitelischen Knochenbau, die großen und kantig begrenzten Flächen, das anschmiegende Haar, überkam er, so erklärt Treu die augenscheinliche Formverwandtschaft, von Polyklet. Wie dessen Doryphoros und Diadumenos sind auch die Tegeatenköpfe eckige Langschädel, die Nackenlinie setzt sich in dem steilen Profil des Hinterkopfes geradlinig fort. Der Schädel ist flach und unbedeutend, die Hirnschale noch kürzer und dabei breiter als am Doryphoros. Dagegen drängt das Untergesicht vor; das Kinn ist kräftig, Kinmladenrand und Backenknochen sind entschieden und eckig hervorgehoben, die Wangen breit, mager, kantig. Der Mund ist geöffnet, das Auge liegt in tiefer Höhlung, gebildet von der mächtig herausgewölbten Unterstirn und

den breit geschwungenen Augenknochen; die Oberlider werden für die Seitenansicht durch das herabgedrückte Augenhöhlenfleisch verdeckt.

Ein starkes Pathos spricht aus diesen Köpfen, wir erkennen die Seelentiefe des Schöpfers der rasenden Mänade. „Alle Empfindung aber bricht in den herrlichen, tiefliegenden und großen, weit aufgeschlagenen Augen voll hervor und spricht in stummer Klage aus dem schmerzlich geöffneten Munde.“

Die Tegeaten leiten vom gleichgebauten aber pathoslosen Speerträger Polyklets zum Schaber des Lysippos über. Auch ihm eignet die knochige Breite des Untergesichts, doch der Kopf ist kleiner, das Haar realistischer durcheinandergeworfen. Die starken Betonungen sind gemildert, die Formen verkleinert, an Stelle des Pathetischen trat das Nervöse.



Kopf des Praxitelischen Hermes.

Außer in den tegeatischen Giebeln sucht Treu die Kunst des Skopas noch in den von *Newton* gefundenen Ostreliefs des Mausoleums. An den Köpfen, besonders an einem in die Knie gesunkenen Jüngling, erkennt er die Merkmale der Tegeaten wieder, die breiten flachen Wangen, die vorspringenden Stirnbuckel, die großen Augen mit schmalen Lidern und tief hineingearbeiteten, inneren Augenwinkeln. Aber die Frieße gewähren uns

noch mehr, die Anschauung ganzer Skopasischer Figuren und Leiber. Lange Gestalten von sehniger Schlankheit, die Muskeln knapp, mager, scharfkantig gegeneinander abgesetzt, der Bauch flach, der Hüftenrand kantig, Schenkel und Waden straff, überhaupt die strenge Bildung wie an Wangen und Halsmuskeln der Tegeaten, ein Rest, erklärt Treu wieder, des präzisen peloponnesischen Erzstiles mit den kantigen großen Flächen der Muskeln des Doryphoros. Jede Sehne ist wie eine stählerne Feder gespannt; so auch an dem feurigen Pferde in Lançade. Das auseinanderschlagende Gewand der Amazone in halber Rückansicht aber gebe eine Idee von der Gewandung der rasenden Bacchantin¹⁾.

1) Phototypien der Amazone und des Pferdes in meiner *Weltgeschichte der Kunst*, Fig. 212. 213.

Auch in der Weise der Komposition werden die tegeatischen Giebel dem Mausoleumsfrieze entsprochen haben, in der dramatischen Lebendigkeit, dem Reichtum an Motiven, der Freiheit in der Responion, der gelockerten Raumfüllung, der Sparsamkeit an Gewändern.

Was man sonst noch zu Skopas hatte ziehen wollen, das lehnt auch Treu ab. Die rundköpfigen, schmalwangigen Niobiden mit den zarten Leibern und verschmolzenen Formen gehören zu Praxiteles, der vatikanische Apollon Kitharoedos ist für Skopas zu zahm, der sitzende Ares Ludovisi mit dem Erot zwischen den Füßen wurde bereits in die Lysippische Reihe verwiesen. Am Münchener Poseidonfries stört

ist er der Kunst seines Landes Führer und Schicksal geworden.“ Soweit Treu.

Ihm folgt *Weil* in der Wertschätzung der Tegeaten als vorläufig der einzigen Stücke, welche sich unmittelbar auf Skopas zurückführen ließen. Von den Mausoleumsskulpturen will er dem Skopas nicht den Amazonenkampf, sondern eher, mit den Engländern, die Wagenlenkerplatten zuteilen. Unter den in der Überlieferung dem Skopas zugeschriebenen Werken hat *Weil* schon früher die „Aphrodite Pandemos“ zu Elis auf Münzen dieser Stadt nachgewiesen; den „Apollon Smintheus“ erkennt er, mit *Furtwängler*, in einem Apollon mit hochaufgesetztem Fuße, welcher auf Münzen von Alexandria Troas wiedergegeben ist.



Kopf aus Tegea.



Kopf aus Tegea.

ihn hauptsächlich die flau handwerksmäßige Arbeit des Reliefs. Später als Skopas sei auch der Triton der Galleria delle statue anzusetzen, in die Zeit des sog. sterbenden Alexander, der Pergamener, des Pasquino, der Amazone Borghese und ähnlicher Werke auch des pathetischen Stils. Auf die Plastik der Diadochenperiode aber müsse die Kunst des Skopas einen entscheidenden Einfluss geübt haben; gerade das innerliche Pathos der Tegeaten müsse jener Zeit in einer Weise wahlverwandt gewesen sein, dass es alles mit sich fortriss; man spüre seinen Hauch bis in die Porträtköpfe der Diadochen und ihrer Zeitgenossen hinein.¹⁾ „Für diese Stimmung hat Skopas, allen zuvor, die Formen gedichtet; in diesem Sinne

Das Motiv kennt jedermann vom sog. Jason des Louvre und der Glyptothek, vom Münchener Alexander und anderen Statuen; seine statuarische Ausbildung wollte unlängst *Konrad Lange* auf Lysipp zurückführen.¹⁾

Solange vom Stile des Skopas zuverlässige Anschauung nicht gewonnen war, konnte nicht ausbleiben, dass der uns vertrautere Praxiteles seinen

Skulpturen *dasselbst* 1881, 393, Taf. 13. 14, und *Antike Denkmäler* 1888, Taf. 35 (*Treu*). *Brunn-Bruckmann* Denkmäler, n. 44. — Über den „Poseidonfries“ ist das letzte Wort noch keineswegs gesprochen. Im Stil der Köpfe, besonders der Tritonen ist Skopasisches nicht zu verkennen; man vergleiche z. B. den im Profil vor dem Hochzeitswagen mit dem „Meleager Medici“. Die Entscheidung erhoffen wir von *Brunn*.

1) Vergl. *Weil*, Artikel *Skopas* in *Baumeisters* Denkmälern des klassischen Altertums III. 1888.

1) Zum tegeatischen Tempel vergl. *Athenische Mitteilungen* 1880, 52 (*Milekhöfer*); 1883, 274 (*Dörpfeld*); zu den

Zeitgenossen in den Schatten stellte. Es war nur natürlich, wenn ihm zugerechnet wurde, was irgend von besseren Skulpturen des vierten Jahrhunderts an das Licht trat und älter als Lysipp schien; man gab dem Praxiteles, was sich doch nur überhaupt als Werk seiner Zeit behaupten ließ. Gelingt es nun aber, auch die künstlerische Eigenart des Skopas zu bestimmen, so dürfen wir darauf gefasst sein, manchen Marmor des genannten Jahrhunderts, der bisher auf Praxiteles getauft war, jetzt diesem genommen und dem Skopas zurückgegeben zu sehen.

Eine Hermbüste des jugendlichen Herakles, das Haupt von breiter Binde und Laubkranz umwunden, aus Genzano, im British Museum, zog *Wolters* her-

der ihn schlechtweg für Praxitelisch hielt; er kannte bereits mehrere Wiederholungen, in Rom allein zwölf, unterschied aber zwei Varianten, je nach der Wendung des Kopfes nach rechts oder nach links. Er bemerkte auch das tiefliegende, zumeist etwas in die Höhe blickende und durch seinen tiefen seelischen Ausdruck wirkende Auge, welches zu verstehen gebe, dass der Heros auch das Leiden kennt. Ganz neuerdings hat endlich *Botho Graef* den Typus studirt; er zählt 24 Wiederholungen, allein fünfzehn in Rom, davon fünf mit rechts-, die übrigen mit linksgeneigtem oder mehr gerade getragenen Kopf. Unter den Exemplaren erster Art ist bemerkenswert eine Herme des Conservatorenpalastes zu Rom, unter



Heraklesherme, Conservatorenpalast.
Röm. Mitteil. 1889, Taf. 9.



Heraklesherme, Museo Capitolino.
Röm. Mitteil. 1889, Taf. 8.

vor, machte auch bereits einige Wiederholungen namhaft. Er sah darin ein Werk Praxitelischer Kunst, konnte aber das Zugeständnis nicht unterdrücken, dass die Verwandtschaft mit Praxiteles nicht so unmittelbar in die Augen springe. Der Charakter des ganzen Kopfes sei weniger zart, als beim Hermes, Wangen und Kinn voller, die Formen weniger reich modellirt, das Untergesicht trete stark hervor; die Nase gehe weniger steil in die Wangen über und erscheine dadurch breiter. Der Mund etwas geöffnet. Um die Abweichungen zu erklären, meinte er, sie seien wohl aus dem Bestreben hervorgegangen, dem jugendlichen Herakles etwas mehr von jener körperlichen Wucht zu geben, die ihn sonst kennzeichne. Denselben Typus besprach zunächst *Furtwängler*,

denen der zweiten ist die Herme aus Genzano am besten erhalten, die beste Arbeit aber eine Herme des Museo Capitolino. Graef hat auch diesen jugendlichen Herakles, auf Grund einer Vergleichung mit dem Praxitelischen Hermes einer-, mit den Tegeaten andererseits, dem Praxiteles ab-, dem Skopas zugesprochen.¹⁾

Was *Wolters* als unpraxitelisch empfunden und was *Furtwängler* von innerlichem Pathos beobachtet hatte, das sind eben die Kennzeichen des Skopasischen Stils. Treus Analyse der Tegeaten zur

1) *Wolters*, Archäologisches Jahrbuch 1886, 55, Taf. 5,2. *Furtwängler*, Art. *Herakles* in Roschers Lexikon. *Botho Graef*, Römische Mitteilungen 1889, 189, Taf. 8,9.

Grundlage nehmend, vermag Graef die Charakteristik der Skopasköpfe aus dem neugewonnenen Material noch in dieser und jener Einzelheit zu ergänzen. Die Modellirung pflegt nicht so reich wie beim Hermes zu sein, sondern konzentriert sich auf Hauptpunkte. Die bildnerischen Mittel, das Auge so gar tief zu legen, kann er noch eingehender zergliedern, den breit überschattenden Augenknochen, wiederum

freihängend und ausgeformt wie beim Hermes sondern angewachsen.

„Das Ohrläppchen ist angewachsen“ — darf man denn in solchen Kleinigkeiten ernsthafter Weise Stilkriterien suchen? Allerdings; es sind dies keineswegs künstlerische Zufälligkeiten. Solche gewissenhafte Kritik liegt genau in der Linie der von Winckelmann aller Kunstforschung gestellten Aufgabe exakter



Sog. Theseus.
Musée Campana.



Herakles
Münchener Bronze.

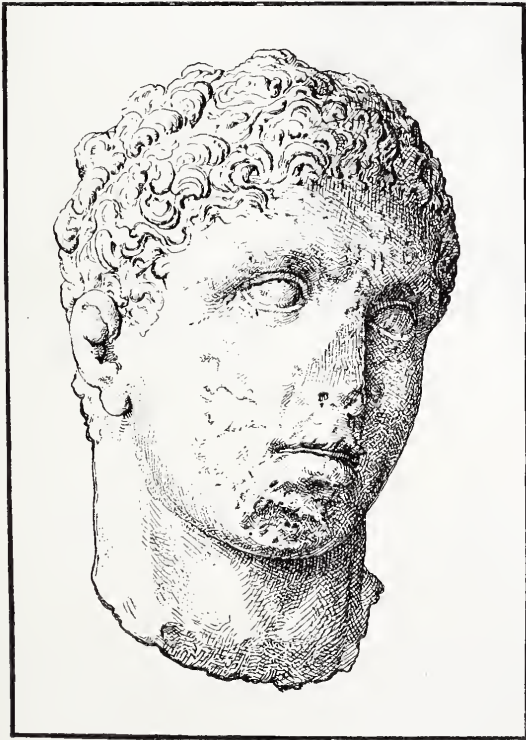
die durch scharfe Unterschneidung den Augapfel beschattenden Lider, eine Eintiefung an Stelle der Thränendrüse; unterhalb des Auges wirkt nicht bloß der kräftig vortretende Backenknochen, sondern auch ein von der Nase schräg abwärts zur Wange ziehender Muskel. Die Nase ist kürzer und breiter als beim Hermes, die Nüstern sind gehoben wie auch die Oberlippe, die Zähne sind sichtbar und unterschritten. Das Ohr sitzt zurück, die Ohrmuschel, beim Hermes hoch, und groß ausgehöhlt, ist hier breit, ihre Höhlung klein, das Läppchen nicht so

Formzergliederung zu dem Zwecke, die Schönheit der Bilder nicht bloß unverstanden anzuschauen, sondern in Begriff überzuführen. Und es wird diese Methode nicht bloß in der Erforschung der alten, sondern auch der neueren Kunst geübt; die Voraussetzung, gerade in solchen Minuten werde sich die Hand des Künstlers oder die Übung des Ateliers unwillkürlich verraten müssen, ist ja der Ausgangspunkt der vor Jahren in dieser Zeitschrift ans Licht getretenen „Methode Lermolieff“.

Alle jene Köpfe und Hermen aber sind von

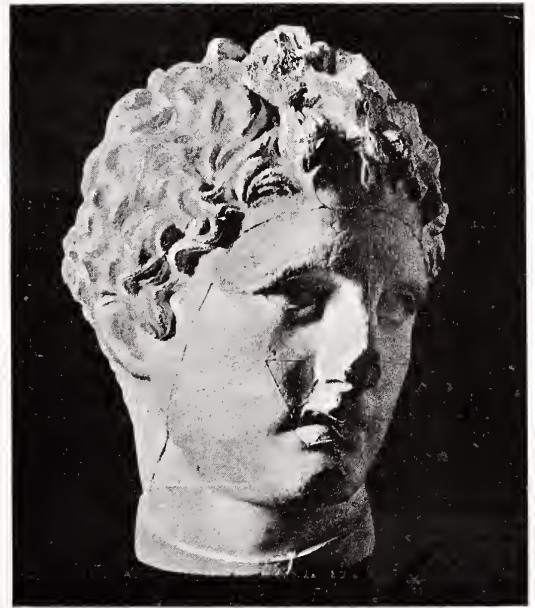
Einer Statue abzuleiten (höchstens von zweien, wenn nämlich von der verschiedenen Kopfhaltung auf zwei verschiedene Originale geschlossen werden muss). Antike Kopien der ganzen Statue weiß Graef bisher nur wenige und ungenügende, das Original nur in Umbildungen wiedergebende anzuführen, im Louvre und in Athen. Sie setzen den Spielfuß, es ist der rechte, vorwärts, halten in der Linken die Keule, die Löwenhaut hängt über den Unterarm. Doch scheint ein wesentlich besseres Exemplar hinzugefügt werden zu können, davon *d'Escamps, Musée Campana, planche 40* eine Photo-

der Bewegung des rechten Fußes; aus der gesenkten Rechten hängt die Keule, in der vorgestreckten Linken vermutet Graef die Hesperidenäpfel. Eben diese Anordnung der Attribute, aber mit linkem Spielfuß verbunden, weisen andere Statuen auf, darunter der Bronzekoloss in der *vatikanischen Rotunde*. Auch die in Abgüssen verbreitete Statuette des *Münchener Antiquariums*, Herakles unbärtig mit Keule und Äpfeln, ohne Löwenfell, ist dem Koloss naheverwandt, aber ihm überlegen; sie hat den skopasischen Aufblick, aufstehende Stirnhärchen, geschwellte Unterstirn und schwergedecktes Oberlid (doch mit durchgezogener Lidlinie), auch flachen Langschädel bei nicht ganz so breitem Gesicht, und das Auftreten des Herakles Campana ¹⁾.



Athletenkopf, Olympia.

graphie giebt; diese Statue ist irrtümlich als Theseus ergänzt, mit gezücktem Schwert in der Linken und der Scheide in der Rechten (wieder ein Linkser gleich dem mit der Aegis ergänzten „Belvederischen Apollon“); wir erkennen die gehobene Haltung, ein Taenienende auf der rechten Schulter, das breite und stark modellirte Gesicht, die emporstrebenden Stirnhärchen, das verkriechende Oberlid des aufblickenden Auges, den Nasenwangenmuskel, die gekräuselten Lippen. — Nun wird von einem im Gymnasium zu Sikyon einst aufgestellten Marmorbild des Herakles berichtet, von Skopas' Hand. Abbildungen auf sikyonischen Münzen stimmen in wichtigen Zügen mit den besprochenen Statuen und Köpfen, auch in



Meleagerkopf Medici.

Ausser dem Herakles glaubt Graef noch eine Reihe anderer Monumente in den Kreis der Skopasischen Kunst einreihen zu dürfen, welche bisher meist für Praxitelische galten. Ein „Athletenkopf aus Olympia“ gehört unzweifelhaft hierher. Eingehender behandelt Graef den „Meleager“, besonders bekannt durch das vatikanische Exemplar; es giebt

1) Die „Polykletischen Elemente“, welche *Furtwängler* im Typus des vatikanischen Kolosses fand, beweisen vielmehr Anlehnung an einen von denjenigen Meistern des fünften Jahrhunderts, welche die in der „Vorblüte“ beliebte Ponderation zu Grunde legten. Werke einer solchen Schule hat unlängst *Kekulé* in seiner Schrift über den „*Idolino*“ behandelt.

aber zwölf Wiederholungen der Figur, dazu noch fünf des Kopfes allein. Unter letzteren ragt durch die Frische der echt griechischen Marmorarbeit bester Zeit der einer Apollonfigur aufgesetzte der *Villa Medici* hervor, den *Petersen* kürzlich den Kunstfreunden wiedergeschenkt hat. Mit den *Tegeaten* und dem *Herakles* stimmt der lebhaft blickende geöffneter Augen, das Atmen der Nase und des Mundes, das breite und kräftige Gesicht, das Verkriechen des Oberlids wenigstens an der dem Beschauer zugekehrten Seite. Doch finden sich auch Abweichungen, in der größeren Eleganz des Ganzen und der sorgfältigen Anordnung des Haares; der Nasenansatz ist tiefer eingesattelt, daher



Meleagerkopf Medici.

(Schluss folgt.)

liegt das Auge weniger tief, der Mund öffnet sich nur eben, ohne die Zähne sichtbar werden zu lassen; Auge und Ohr zeigen kleine Eigenheiten. Kurz, der *Meleager*, obschon dem *Skopasischen Kreise* anzuschließen, stellt sich doch abgeändert, und zwar scheint er jüngeren Ursprungs. Er stehe auf gleicher Linie mit einem Terrakottakopf in *Oxford*, welchen *Farnell*, der Schule des *Skopas* zugeschrieben hat. Wohin diese Entwicklung strebe, möge etwa die *Steinhäusersche* Wiederholung des Kopfes vom „*Belvederischen Apollon*“ veranschaulichen¹⁾.

1) Zum Athletenkopf vergl. *Ausgrabungen in Olympia* 5 (1881) Taf. 20; zum *Meleager Medici* *Eugen Petersen, Antike Denkmäler* 1889, Taf. 40.

AUS EINER ÖSTERREICHISCHEN KLOSTERGALERIE.

VON ROBERT STIASSNY.



Die Kunstsammlungen der österreichischen Stifte, aus altem, häufig noch in die romanische Gründungszeit hinaufreichendem Kirchenbesitz erwachsen, bilden Lokal- und Provinzialmuseen, deren Bedeutung keineswegs erschöpft ist mit einigen wenigen weltkundigen Kleinodien liturgischen Hausrats. Aus dem großen Kehraus, den der Baufanatismus der Barockzeit mit den meisten mittelalterlichen Kircheneinrichtungen in Osterreich gehalten, hat sich manch wertvolles Strandgut auch der Plastik und Malerei in den Kunstkammern und Altertumssammlungen der geistlichen Häuser abgelagert, die, obschon durch Kriegsläufe, Silbersteuern, die *Josephinische* Aufhebungsepoche und neuere Verschleppungen arg gelichtet, auch heute noch ein gut Stück Landeskunstgeschichte vertreten. Unter den Bilderbeständen dieser Stiftsmuseen erheischt namentlich ein

selten fehlender Vorrat ehemaliger Altargemälde Beachtung, da dieselben unsere immer noch beschränkte Anschauung der bayerisch-österreichischen Tafelmalerei aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts — welche im wesentlichen auf den Ergebnissen der Klostersäkularisationen vom Jahre 1803 für die bayerischen Staatssammlungen fußt — mannigfach erweitern und vertiefen. So ist es beispielsweise noch nicht hinlänglich anerkannt, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in *Passau*, dem alten *Hoehstifte* und *Bischofsitze*, dessen *Sprengel* bis 1480 auch den größten Teil von Osterreich ob und unter der *Enns* umfasste, eine der gleichzeitigen bayerischen Künstlersehaft überlegene, wie es scheint, *Lokalschule* geblüht hat; von *München* bis nach *Wien* lassen sich, nachdem *Passau* selbst durch den *Stadtbrand* von 1662 beinahe völlig eingesehert wurde, ihre Spuren verfolgen, welche mit einem der urkundlich überlieferten Malernamen, *Rueland Frucauf* oder

Michael Golsner (vgl. A. Czerny, Aus dem geistlichen Geschäftsleben im 15. Jahrhundert, Linz 1882, S. 57) vielleicht noch in nähere Beziehung zu setzen wären. Im 16. Jahrhundert wiederum üben die Regensburger Meister auf die österreichische Malerei einen nachhaltigen, bis nach Südtirol hinein sich verzweigenden Einfluss aus, wie sie umgekehrt ihrerseits manche Anregung der Tiroler, zumal im Landschaftlichen, beherzigt haben. Bei diesem rührigen künstlerischen Verkehre Bayerns und der mit ihm, über die Stammesgemeinschaft hinaus, kirchlich, politisch und kommerziell so enge verbundenen Ostalpenländer nimmt es nicht wunder, in einer oberösterreichischen Kloster-galerie ein vergessenes Hauptwerk bayerischer Malerei aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts anzutreffen, von welchem im folgenden — nachdem ein freundlicher Hinweis Professor Robert Vischers mir seine Bekanntschaft vermittelt hat — Nachricht gegeben sei.

Das Augustinerchorherrnstift *St. Florian* bei Enns bewahrt als Stolz seines interessanten Bilderkabinetts eine Serie von zwölf, in Behandlung und Größe (110×93 cm.) völlig übereinstimmender Gemälde, welche offenbar als Überreste eines seines Mittelstückes verlustig gegangenen altdeutschen Wandelaltares anzusehen sind.¹⁾ Acht Tafeln mit den Hauptmomenten der Leidensgeschichte Christi vom Ölberg bis zur Kreuzigung, erst gelegentlich einer zu Anfang der dreißiger Jahre durch Erasmus Engert vorgenommenen Restauration auseinandergesägt, bildeten wohl das äußere Flügelpaar des Schreins; von den inneren Thüren sind uns vermutlich die Festseiten in drei Bildern aus der Florianslegende und einer Darstellung des Sebastiansmartyriums erhalten. Albin Czerny in seiner vorzüglichen Kunstgeschichte des Klosters (Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, Linz 1886, S. 111 ff.) spricht die letztgenannten vier Gemälde mit großer Wahrscheinlichkeit als Bruchstücke eines 1509 von Propst Peter III. in der Stiftskirche errichteten Sebastiansaltares an, dessen Weihurkunde auch St. Florian unter den Nebenpatronen aufzählt; dass die Passionsbilder nach der Identität der Maße und des Machwerks zweifellos dem nämlichen Altare, und zwar, wie üblich, als dessen äußere Klappen angehört haben, wurde bereits vorweg bemerkt. Eine andere Frage aber ist es, ob mit der Konsekration desselben auch seine Fertigstellung zusammen-

fiel, was bekanntlich nicht immer als ausgemacht zu gelten hat. Erst am 14. September 1508 hatte Propst Peter Maurer die bischöfliche Bestätigung seiner Wahl erlangt und selbst im Falle einer unverzüglichen Bestellung des Altars hätte der Maler sich innerhalb acht Monaten — die Weihe fand am 26. April 1509 statt — eines so umfassenden Auftrages nicht zu entledigen vermocht. Ungeachtet des in jenen Jahren steigenden Wohlstandes des Stiftes ließen sich aber auch die nötigen Mittel schwerlich in so kurzer Frist flüssig machen. Sehen wir doch den Propst noch langehin bemüht, durch Erwerbung von Reliquien und Ablässen die Gläubigen wohl nicht allein zu erhöhter Andacht, sondern auch zu werktätiger Förderung dieser seiner Lieblichkeitsschöpfung anzufeuern. 1518 ist ein wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Sebastiansaltar und von demselben Künstler geliefertes Hausaltärchen Abt Peters datirt; und die Jahreszahl 1522 trägt eine ebenfalls im Stifte noch vorhandene, inschriftlich als Behältnis jener Indulgenzbriebe bezugte Hölzlade. So wird uns schon durch äußere Umstände die Annahme nahe gelegt, dass der Altar erst *nach* 1509 seinen Gemäldeschmuck erhalten hat; auch wenn dieses Datum nicht ausdrücklich gegen eine zweite Stiftstradition verstieße, welche das hervorragende Werk einem in jenen Jahren noch in seiner ersten Entwicklung begriffenen Künstler zuschreibt: keinem anderen als *Albrecht Altdorfer*.

Unverkennbar regensburgisch gemahnen zunächst drei derb aber wirkungsvoll gemalte Nachtstücke des *Passionscyklus*, Ölberg, Gefangennahme und Verhör vor Kaiphaz, denen sich die in der Ausführung gleichwertige Geißelung als viertes Bildfeld der Außenfläche der Vorderflügel — der Fastenseite des Altares — angeschlossen haben wird. Der *Ölberg*, eine in allen Regenbogenfarben schillernde Alpenlandschaft, bringt ein originelles Motiv in der Erscheinung des kleinen, rotgewandeten Engels mit Kelch und Kreuz innerhalb einer von grünem Dämmerlicht unspielten, tropfsteinähnlich ausgezackten Höhle; zwei Fackeln und eine große weiße Papierlaterne erhellen der unter Judas' Führung aus dem Mittelgrunde sich nähernden Scharwache den Weg. Die *Gefangennahme* geht unter einer hohen, flechtenumspinnenen Föhre des Gartens Gethsemane beim Scheine von Kienfackeln, bunter Lampions und des über den Baumwipfeln verglimmenden Abendrots vor sich, während die Halle, in der Kaiphaz unter einer Art Säulentabernakel zu Gerichte sitzt — er zerreißt sich eben das grüne Obergewand — von den Feuerbränden der

1) Kurz erwähnt in der Österreichischen Revue, Wien 1867, Heft 7, S. 47 f., Mitt. d. k. k. Centralkommission, N. F. IX, S. 145 u. X, S. 219.

Häscher, zwei Ampeln und der schwelenden Pechpfanne, die ein junger Thürhüter emporhält, ihr düsteres Licht empfängt. Im Gegensatz zu diesen, mit einem ganzen Arsenal von Beleuchtungskörpern bestrittenen Helldunkelstücken von tief bräunlichem Grundton, welcher auch noch für die Geißelung beibehalten ist, spannt sich ein lichtblauer, kaum hie und da mit weißen Mittagswölkchen bezogener Himmel über die übrigen Bilder unserer Reihenfolge und giebt denselben im Verein mit der blühenden Färbung wie dem reichlich angewandten Goldschmuck ein fast pleinairistisches Gepräge. Mit sichtlichem Behagen verweilt der Maler bei der Schilderung des Beiwerks, insbesondere der baulichen Staffage, deren Dekoration sich in der zeitgemäßen Stilmengerei von Spätgotik und Renaissance gefällt. So wird die *Geißelung* in der unter einem Altan vorspringenden, von grünen Marmorsäulen getragenen Bogenlaube eines Renaissancehauses vollzogen, an das, perspektivisch verschoben, ein Fachwerkbau — im Flure die Vorführung Christi vor Annas in kleinen Figuren — mit missverstandenen Zahnschnittgesimse, einer Balustrade darüber und einem Radfenster im Giebel anlehnt. Den Schauplatz der *Dornenkrönung* bildet der Arkadengang eines Hofraums, links von einem offenen Tonnengewölbe mit darunter laufender Holzgalerie überstiegen, rechts den Blick durch einen Thorweg auf die Straße und die Stadt Jerusalem im Hintergrunde freigebend; die Attika dieses Rundbogenportals wird von einem Fries mit bronzefarbenen Laubmaskarons, Balustern und wieder einer vergoldeten Fensterrose geschmückt. Während der *Händewaschung* endlich thront Pilatus, der sich zu dem Akte eines vergoldeten Taufbeckens bedient, auf einem Faltstuhl unter rotem Baldachin, in der Seitenkapelle einer netzgewölbten Hallenkirche.

Für die malerische Auffassung des Künstlers bezeichnend ist die Gepflogenheit, nicht nur möglichst viele Überschneidungen an seinen wunderlichen, in schummerigen graubraunen oder rötlichen Tönen gehaltenen Architekturen anzubringen, sondern diese zudem durch den Bildrand abzuschneiden, aus dem er auch gerne die Sperrfiguren seiner Kompositionen hervortreten lässt. Hand in Hand mit dieser architektonischen Verzierungslust geht eine Vorliebe für buntfarbige Tuchgewänder, Prachtstoffe, blanke Stahlrüstungen, deren lebhaftere Lokalfarben glücklich zur Gliederung des scenischen Bildes beitragen. Gleich auf der nächstfolgenden Tafel der *Kreuzschleppung* heben sich die Gestalten Simons von Cyrene und des an der Spitze des Zuges auf seinem Schimmel

nach rechts abbiegenden Feldhauptmanns — der eine in roten Beinlingen und weißem Lendner mit blauem Umschlagkragen, der andere in goldstarrendem, hermelingefüttertem Mantel und hohem, orientalischem Hut — durch ihre prunkvolle Erscheinung aus der drängenden Volksmenge heraus, derselben gleichsam Halt und Rahmen gebend. Wiederum sehr fein ist die landschaftliche Stimmung dieses Stationsbildes: über den moosbefranzten Mauervorsprung eines Pfeilers des Stadthors, aus dem der Haufe austrückt, und einen kahlen Baumstamm im Mittelgrunde blicken die grünlich schimmernden Firnen des fernen Hochgebirges in die Scene.

Auf den koloristischen Gesamteindruck war neben der flotten Erzählung das Hauptabsehen des Künstlers in den bisher berührten Darstellungen gerichtet. Eine wärmere Teilnahme erschwerte schon der naturalistisch derbe Christus in violetter Tunika mit dem niedrig gestirnten, von schwarzen Schläfenlocken eingefassten Antlitz; und charakteristisch genug sprechen unter den übrigen, obschon nirgends zu bloßen Figuranten herabgedrückten Typen am meisten die Schergen an durch einen Zug martialischer Gemütlichkeit und die geschäftsmäßige Ruhe, ja Solidität, mit der sie ihr Marterhandwerk betreiben. Erst in der *Kreuzigung*, zweifellos dem reichsten der Passionsbilder, gelangt die starke Innerlichkeit des Künstlers zum Durchbruch, wenn auch nicht in der Heilandsfigur selbst, so doch in dem mannigfach abgestuften Empfindungsausdruck der Zuschauer.

Zu Füßen des diagonal auf die Bildfläche gestellten Hauptkreuzes, auf das im rechten Winkel die Schächerpfähle stoßen, kniet, den Rücken bietend, Magdalena in einem brokatenen, seitlich geschlitzten Umhang — einem niederländischen Garderobestück — über dem lichtrosa Seidenkleid mit weiß gepufften Ärmeln, auf dem Kopfe ein Häubchen, unter dem der lange von einem Gazeschleier umwickelte Blondzopf den Rücken hinabfällt; in naiv theatralischer Gebärde streckt sie die ausgebreiteten Arme wehklagend zu dem Erlöser empor. Links von ihr, vor dem Kreuze des reuigen Schächers hat sich die ältliche Maria, in rotem Rock, blaugrünem Oberkleid und dem Kopf und Hals verhüllenden Matronenschleier auf den Boden niedergelassen, die über dem Schoß gefalteten Hände krampfhaft zusammenschließend, in ihrem Kummer taub für den tröstlichen Zuspruch des Lieblingsjüngers, der in grüner Tunika mit rotem Mantel hinter ihr stehend, sie am linken Arm gefasst hat und aufzurichten sucht. Dieser im

Affekt verhaltenen Schmerzes ergreifende Johanneskopf mit den wehenden flachsblonden Locken, dem brennenden Blick der schwarzen Augen ist uns bereits von der Kreuzschleppung her als die durchgeistigste Physiognomie, die dem Künstler gelungen, bekannt. Die hinzutretende Maria Cleophae vervollständigt die Gruppe der Leidtragenden, der gegenüber, sie mit stumpfer Neugierde musternd, Longinus am Marterholz des bösen Schächers lehnt, in rotem Rock über weißen Kniehosen, die Lanze in der Linken, eine Hahnenfeder, das mittelalterliche Henkersabzeichen, auf dem Filzhut. Eine anziehende Episode füllt die Mittelgrundsbresche zwischen diesem Kreuze und demjenigen Christi: der fromme Hauptmann, in vollem Harnisch, folgt mit bekümmertem Miene den Auseinandersetzungen, die ein reich gekleideter Hebräer, allem Anscheine nach Joseph von Arimathia, an seine nebenstehenden, nachdenklich bewegten Landsleute, Nikodemus und Simon von Cyrene, richtet. Zu dieser teilnehmenden Gruppe giebt auf der anderen Seite des Christuskreuzes ein wirksames Gegenstück der Nachrichten ab, der hemdärmelig, in roten Beinlingen, ein Beil in der Linken, zwei Holzscheite mit der Rechten schulternd, aus der Tiefe des Bildes heraufsteigt — wiederum eine grobschlächlige Büttelgestalt von im Grunde mehr einfältiger als bössartiger Gleichgültigkeit gegen die Tragik des Vorgangs. Letztere hat allerdings keine besonders nachdrückliche Betonung erfahren, indem der Augenblick gewählt erscheint, da nach dem Abzug der Feinde die Gerichteten bereits verschieden sind. In einem rührenden Idyll, einer schlichten, wehmütig anheimelnden Familienscene klingt das Weltereignis des Opfertodes aus.

Bei der Verbildlichung der Passion hatte der Künstler gewissermaßen eine gebundene Marschroute einzuhalten und nur wenige neue Wendungen ließen sich dem stehenden Thema abgewinnen. Inwieweit er hingegen die Kompositionen zur *Florianslegende* aus Eigenem geschöpft, läßt sich heute nicht mehr genau ermitteln, da von den unterschiedlichen Darstellungen, die das Kloster vom Leben und Sterben seines Namenspatrons besaß (vgl. Czerny, a. a. O., S. 115, Anm. 1), sich nur diese einzige Folge erhalten hat und auch anderwärts mir lediglich ein Beispiel cyklischer Behandlung seiner Leidensgeschichte bekannt geworden ist: die Flügelgemälde des Altars der Pfarrkirche zu St. Florian b. Prien (Sighart, Gesch. d. bild. Künste im Königreich Bayern II, 429, 580); befremdlich genug bei der Popularität des Heiligen in Österreich und Ober-

bayern, dessen Einzelfigur als himmlischer Feuerwehmann mit dem Löscheimer in der Hand unzählige Male von Häuserwänden und Brunnenstöcken herabgrüßt. — Die von späteren Bearbeitern ausgeschmückte Legende (vgl. Mühlbacher, Zur Kritik d. Leg. d. h. Florian, Linzer Theolog.-prakt. Quartalsschrift XXI, 443 ff.) hat unser Maler auf ihre älteste und bündigste Fassung zusammengezogen, der zufolge der zum Christentum bekehrte römische Veteran Florianus auf die Kunde von der Vergewaltigung seiner Glaubensgenossen in Ufernoricum zur Zeit der Diokletianischen Verfolgung sich freiwillig seinen vormaligen Kommilitonen zu Lorch (Lauriacum), dem Hauptort des Landes, gestellt hatte, wo er nach verschiedenen Martern i. J. 304 auf Befehl des Statthalters in der Enns ertränkt wurde.

Die erste Tafel zeigt die *Verantwortung* des jugendlichen Florian vor dem Statthalter Aquilinus. Der blonde Heilige, dessen untergesetzter Gestalt das Kostüm eines reichsstädtischen Modeherrn des 16. Jahrhunderts, rote, pelzverbräunte Schaub mit vierfach umgelegter Halskette, grüne Strümpfe und Kuhmäuler recht vorteilhaft läßt, wird von zwei Kriegswachen vor den Richterstuhl des Prokurators geschleppt, der in rotsamtem Talar und Brustkragen von Goldbrokat unter einem Thronhimmel mit zurückgerafftem Vorhang sitzend, ihm das Geständnis seiner Schuld abhört. Der weiße Marmorsaal mit rosettengezierten Tonnengewölbe, in welchen der Hergang verlegt ist, öffnet sich durch ein großes Portal gegen eine gotische Vorhalle mit der Aussicht auf eine am Fuße von Schneebergen gelegene Stadt. Auf dem folgenden, etwas zerfahren angeordneten Bilde wohnen wir in einem Marmortempel mit Mosaikboden, dessen Dekoration die Motive des Radfensters und der bronzenfarbenen Reliefs wiederholt, der Vollstreckung der *römischen Prügelstrafe* (fustuarium) an dem standhaften Bekenner bei, der sich geweigert hatte, den Göttern zu opfern. Vier Folterknechte dringen mit Knütteln auf den bloß durch eine blaugrüne Tunika geschützten Heiligen ein, der, indem er sich ihren Streichen zu entziehen sucht, von einem hohen Sockel rechts im Vordergrund herabzustürzen im Begriffe ist; ein fünfter Soldat in grünem Mantel und roter Kapuze zerrt ihn aber noch rechtzeitig zurück, während ein anderer, ganz in Grün, der seitwärts links steht, blank zieht. *Die Bergung des Leichnams* des Heiligen vergegenwärtigt in einer fesselnden Scene das dritte Gemälde. Eine edle Witwe, deren Namen Valeria uns durch die in eine Kryptamauer der Stiftskirche eingelassene Nachbildung ihres Grabsteines aus dem

13. Jahrhundert beglaubigt ist, soll den von dem Emsfluss an einen Felsen gespülten Leib des Märtyrers nächtlicher Weile herausgezogen und zur heimlichen Bestattung nach St. Florian überführt haben, als den ihr von dem Heiligen selbst in einer Vision angezeigten Ort. Im ersten Morgengrauen sehen wir die mildgesinnte Matrone mit einem Stabe diensteifriger Helferinnen an dem frommen Werke. Drei der prächtig geputzten Frauen — eine, vom Rücken gesehen, in der bizarren Kopftracht der Magdalena der Kreuzigung — heben die mit einem Hüftschurz bekleidete, ganz naturgetreu wiedergegebene Wasserleiche aus den Fluten empor; rechts am Ufer sitzt, die Rettung überwachend, unter der Einfahrt eines Gebäudes, von dem nur die turmbewehrte Zinnenmauer sichtbar wird, die Witwe Valeria in vollem Feststaat: rosa Kleid und grünem Leibchen mit Brokatbesatz an Brustausschnitt und Unterärmeln, dem Kopfschleier, um den Hals eine Goldkette mit Kleinod. Drei weitere langbezopfte Gefährtinnen, eine in breitkrümpfigem Filzhut, machen sich hinter und neben ihr mit Kerzen und einer Laterne zu schaffen. Scharf setzen sich in dem kühlen Frühlicht die glänzenden

Trachten und das rötlichbraune Gemäuer von dem blauen Firmamente ab.

Den *Martertod des heil. Sebastian* verherrlicht endlich das letzte unserer Altarblätter. Ein athletisch gebauter Ephebe steht der bis auf eine Leibbinde nackte Heilige, das fast heitere Dulderantlitz von hochblondem Haare umwallt, im Vordergrund rechts an eine rote Marmorsäule angeseilt. In Schussweite ihm gegenüber hat ein Fähnlein Armbrustschützen, von Zuschauern umgeben, Aufstellung genommen. Ein baumlanger, burlesk behandelter Hauptmann in citrongelben Trikots, Wams und Haube giebt das Kommando; zwei Kriegsknechte zielen, einer spannt sein Geschoss und ein vierter in abenteuerlichem roten Anzug mit weißer Zipfelmütze von ausgesprochen magyarischem Typus lächelt höhnisch einem abgeschnehten Bolzen nach, der sein Opfer durchbohrt hat. Als Zeugen des Blutgerichtes erscheinen Kaiser Diokletian und sein Gefolge auf einer hohen, im Spitzbogen über den Mittelgrund gewölbten Brücke; jenseits derselben eine tiefgrüne Berglandschaft mit zerstreuten, zum Teil von roten Türmen flankierten Kuppelbauten. (Schluss folgt.)



Siegel von Maurice de Sully, Erzbischof von Paris.
(Beschloss die Gründung der Notre-Dame 1160).



Fig. 9. Der Traum des römischen Edelmanns. Von MURILLO. Akademie zu Madrid.

MURILLO.

VON C. JUSTI.

MIT ABBILDUNGEN.

II.

Heilige Kinder und Heilige Jungfrauen.



ERSELBE Maler; welcher der Jugend an den Zäunen und auf der Gasse gern seine reiche Farbenkunst zuwandte, ihm glückte es darum nicht weniger mit Kindern, die als höhere Naturen erscheinen sollten. Ja, überblickt man seine Gestaltenwelt, so scheint er um so liebenswürdiger, je mehr er dem kindlichen Alter sich nähert. Wegen seiner Erfolge in Kinder- und Frauenschönheit wollte ihn David Wilkie den Correggio Spaniens nennen.

Nach Hunderten zählen die kleinen Geschöpfe, die in nie welkender Jugendfrische vierzig Jahre lang seinem Pinsel entquollen. Der nackte *niño* auf Mutterarm, der einsame göttliche Hirtenknabe, das Söhnchen an der Hand des Vaters oder von den Eltern in die Mitte genommen, endlich die Cherube und Seraphe, mit und ohne Leib in den Lichtkreisen seiner Erscheinungen. Wenig Bilder giebt es, in die er nicht seine mit Kindern schwangern Wolken hineinblies. Wer sich die Mühe nähme, sie mit den Engeln anderer begnadigter Kindermaler zu vergleichen, würde den Spanier vielleicht durch Mannigfaltigkeit hervorragend finden, selbst bei diesem charakterlosesten Alter und Stand.

Es gab auch Geschichten, wo kaum eine Wandlung nötig war, um eine jener Straßengruppen in eine Legende umzutaufen. Thomas von Villanueva, der menschenfreundliche Bischof von Valencia, hatte sein Talent zum Heiligen schon als Knabe angekündigt, als er seinen Anzug an Bettelkinder verschenkte. Zwischen zerlumpten Altersgenossen steht ein feines, wohlzogenes Kind in schön gebleichtem Hemdchen; aber das ist auch fast das einzige, was ihm geblieben, alles sonst ist bereits eine Beute der vier kleinen Galgenvögel, die es umdrängen. Einer probirt das grüne Mäntelehen, ein zweiter wälzt sich vergnügt am Boden, ein dritter erhält eben das letzte Stück, das man weggeben kann, ohne sich zu schämen. Ein vierter, dessen Köpfcchen einen Versuch zu machen scheint, den Vorgang zu verstehen, glotzt verblüfft den kleinen Sonderling an (*Bath House*).

In den Madonnenbildern ist Maria Hauptperson, das Kind oft wenig mehr als Attribut: sie als *θεοτόκος* zu kennzeichnen. Man kann verfolgen, wie es in Typus, Farbe, Temperament, Feinheit oder Derbheit der Bildung, in Stimmung und Gebärde jedesmal der Mutter angepasst ist, nicht zwei könnten vertauscht werden. In den meisten Fällen hat er nicht für nötig gefunden, ihnen den Silberblick einer

frühreifen Göttlichkeit zu verleihen; sie geben sich ganz nach Erdenkinder Art. Das neugeborene Kind zeigt er, wie Correggio, mit richtigem Takt, verkürzt. Mag das Jesulein auf dem Schoße oder Arm sitzen oder stehen oder liegen, sich anschmiegen, lieblosen oder ins Weite starren, immer sind

holde hausen), auf wildzerrissener Steppe. Bald sieht es uns sinnend, forschend an, bald wehmütig, vertrauend zum Himmel auf, wo es die Mutter einen Freund kennen gelehrt, oder umschlingt das Lamm, wie bittend, ihm den Liebling nicht zu nehmen. Auch hier kam dem Maler des Südens die Natur entgegen:



Fig. 10. Johannes. Von MURILLO. Prado zu Madrid.

es augenblickliche und vorübergehende Regungen des beweglichen Wesens, die nur das Auge eines Malers auffängt und dann zur Freude vieler dahineilender Geschlechter festlegt.

Eine Gruppe von Gemälden zeigt den Knaben Jesus oder Johannes auf einsamen Spaziergang. Das hilflose Wesen scheint in träumerischer Wanderlust das Elternhaus verlassen zu haben, nun findet es sich am Saume eines finstern Waldes, in ödem Ruinenfeld (wo nach biblischer Vorstellung Un-

seine Kinder sind öfter früh aufgeweckt, fein, gefühlvoll, etwas altklug; er brauchte sie nicht unkindlich zu machen, um ein Höheres in ihnen anzudeuten, ohne viel Zuthaten konnte Murillo aus solchen Knaben einen heil. Johannes machen, in dessen dunklen Augen die Zukunft eines begeisterten Berufs aufdämmert.

Zwei solche Kinder, mit Lämmern, im Pradomuseum (864 f.) führen den Namen des Kindes Johannes und *El divin pastor*. Wenige Besuchstage

mag es geben, wo diese Bezeichnung, *divino*, nicht vor den Bildern, besonders aus Frauenmund gehört wird. Als Malereien sind sie nicht hervorragend, ihr Wert lag in der Wahl oder im Glück der Vorbilder und in dem unverfälschten Wesen kindlicher Natur. Stirling macht darauf aufmerksam, dass Murillo auch das Motiv schon vorfand. In Sevilla wurden solche Lämmer den Kindern zur Osterzeit geschenkt. Unverkennbar sind auch die zarten, etwas mageren Körperchen dieser Krausköpfe mit ihren grossen braunen Augen Bildnis. Der kleine Jesus rastet auf einem Marmortrümmer am Fuße der Terrasse einstiger römischer Prachtbauten, die Hand auf dem verlorenen und wiedergefundenen Lamm; der blonde Johannes, von breiten, schärfern Gesichtsformen, am Fuß eines Waldabsturzes sitzend, drückt die Hand an die Brust und blickt nach oben, als weihe er sich der Verkündigung dieses Lammes.

Von reiferer Knabenschönheit ist ein anderes altberühmtes Paar, schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in französischem Besitz vereinigt, jetzt getrennt, der Johannes in der Nationalgalerie zu London (176), der ungleich vorzüglichere *niño Dios* im Besitz des englischen Rothschild. Diese haben schon die Klosterschule besucht, ihren Locken hat mütterliche Kunst nachgeholfen. Sie sind besser unterscheidend charakterisirt, und zwar ist die Handlung vertauscht. Der künftige Täufer, auf dem fast nächtlichen Grund eines Waldes und schwarzer Wolken hervorleuchtend, in warmem, braunem Ton durchgeführt, den Kopf des Lammes an die Wange drückend, ist ein Knabe von feinem Oval und vollendeter Schönheit, in dem man freilich kein Kind der Wildnis vermuten würde. Der blonde Jesusknabe, in der erhobenen Rechten den Hirtenstab, führt die Lämmer durch einen dunklen Waldweg, die Figur hebt sich ab von wilden Hügeln und hohem, bedecktem Firmament. Die lebhaft atmende Bewegung von Mund und Nase erinnert an den mühsamen Marsch. Der ahnungsvolle Blick der großen glänzenden hellbraunen Augen (mit viel Weiß) in dem zurückgeworfenen, seitlich geneigten Lockenhaupt sind Murillos bildlicher Kommentar zu dem Worte: Ihrer ist das Himmelreich. (Vgl. die Heliogravüre.)

Er hat auch die beiden Kinder auf einem Bilde vereinigt, in den *Niños de la concha* im Prado, wo der wüstenkundige Prophetenknabe den jüngeren zur Oase geführt hat und mit der Kammuschel den Labetrunk schöpft. Vielleicht eine Anspielung auf die spätere Taufe. Ein Vergleich dieses Juwels seines letzten, breiten, warmen, satten Stils mit dem

sehr frühen jener ersten beiden klärt über solchen Wechsel besser auf, als jede Zergliederung.

Seine Beobachtungen der tollen animalischen Bewegungslust ganz kleiner Kinder konnte Murillo nach Wunsch verwerten in den Engelgruppen, Engelschwärmen der Wolken, welche seine Visionen einrahmen, ihren Nimbus abgrenzen und durch Gegensätze betonen. Hier war es, wo er mehr als sonst auf Gedächtnis und Phantasie sich verlassen musste. Die Bestimmung dieser *putti* ist, Gäste aus der andern Welt, ankommende und abreisende, zu begleiten, als Führer zu geleiten. Sie schaffen die Wolkenkissen hinauf und hinab, benutzen sie auch als Spielplatz, wie Erdenkinder Heuhaufen; sie schleppen das Reisegepäck der Lilien und Rosen, Palmenzweig und Spiegel, sie eilen jubelnd voran und kommen begrüssend entgegengestürmt. Wie ein Schwarm Zugvögel auf die Inselstation niederfällt, brechen sie plötzlich in die einsame Zelle, staunend, neugierig lehnen sie mit behaglichen Zuschauergebärden über die Wolkenbrüstung, um sich dem Genuss der Betrachtung dieser wunderlichen Eingeborenen des kleinen Wandelsterns zu überlassen. Sie dienen auch wohl als beseelte Reflexe des Vorgangs und als instrumentale Begleitung seiner Wirkung durch deren Aufnahme ins Bild. Kurz, sie sollen das Bild beleben, ohne es zu erweitern und seine Einfachheit aufzuheben. Selten sind diese Flügelwesen süß oder ernst und andächtig, dann aber durch echte Kindlichkeit auch darin rührend und überzeugend.

Im Jahre 1656 schuf Murillo ein unvergleichliches Bild, den *Heil. Antonius* für die Taufkapelle der Kathedrale. Am 21. November wurde es aufgestellt, er erhielt vom Kapitel 10000 Realen. Man könnte es ein Apotheose der Kindheit nennen, als irdischer Erscheinungsform des Göttlichen. Es war ein Jahr, nachdem er dieß gewiss höchste Ziel seiner Wünsche erreicht hatte, den Zutritt zum größten Tempel Spaniens. Man sieht ihn, wie er aufgeregt durch einen solchen Auftrag — eine 5½ Meter hohe Leinwand! — in den dämmerigen gotischen Hallen auf- und abschreitet,

im weiten, versteinten, öden Palmenwald,
wo farbenglühende Gestalten flandrischer Glasmalereien das lichtdurstige Auge nach oben ziehen. Da ist ihm die Vorstellung dieser Lichtdurchbrechung aufgegangen. Das eigentliche Hauptbild der Taufkapelle war ja die Taufe des Heilands im Jordan, aber sie genügte dem Empfindungsleben der Zeit nicht mehr. Sie hängt hoch oben unter dem Gewölbe, nur als ein bekrönender Zusatz des großen Bildes.

Der junge Lissaboner Franziskaner kniet tief unten in einem marmorgepflasterten, fensterlosen, fast leeren, hohen Raume, der von einer Thür nach dem mittaghellen Kreuzgang ein schwaches Licht empfängt. Dieser Durchblick genügte dem Maler, uns den Eindruck eines weiten marmorbleichen *patio* zu geben, in vornehmem, schmucklosem Palladiostil. Hoch über dieser Thür öffnet sich eine zweite und größere nach einem ganz anders beleuchteten Raum; freilich nur im Kopf des Mannes im Dunkel da unten. Den magischen Schlüssel zu dieser Thür fand der Mönch in dem mystischen Folianten auf dem eisenfüßigen Tisch (*mesa de herraje*) dem einzigen Gerät der Zelle, dessen berauschte Macht der Lilienstrauß in der Vase versinnlicht. Diese zweite Thür ist ein großer Wolkenring, den eigentlich die Zelle nicht fasst, ein Ring von Engeln, kleinen und erwachsenen. Links in seiner äußeren Rundung erscheinen sie in Dunkel eingetaucht, rechts in der inneren Fläche hell bestrahlt. Dieses Licht kommt von einer Sonne, — oder vielmehr, es ist eine Lichtstraße, deren Bahn bis in die Region ewigen Sonnenscheines hinaufreicht, und aus ihrer Tiefe spaziert ein zierliches Knäblein herab, so zart, als hätte es sich aus Mutterarmen weggestohlen. Ein Engel in respektvoller Entfernung dient als Wegweiser, der Mönch breitet ihm die Arme entgegen. Gewiss, keine sinnigere Anspielung wäre im Legendenchatz der Kirche zu entdecken gewesen für eine Taufkapelle. Nun durfte jede Mutter, die ihr Neugeborenen als göttliches Geschenk betrachtete, sich dem begnadigten Bruder gleichstellen. Vielleicht war der Gedanke dem Maler selbst aus der Fülle ersten Vaterglücks aufgegangen.

Dies ist das Werk, in welchem Murillos Genius zuerst, ein zum Licht emporsteigender Adler, Raum fand, seine Schwingen auszubreiten. Es ist sehr klar gemalt, Umrisse und Formen bestimmt und rund, der Eindruck reinen Lichts gewonnen durch die vollendete Kunst der Kontraste und Übergänge. Ein gewöhnlicher Maler hätte für die Einheit des Lichts gefürchtet von jener offenen Thür in den Kreuzgang; aber er bedurfte dieses Tageslichts, um die Kraft des übernatürlichen Lichtes zu veranschaulichen.

Santa Maria la Blanca.

Einige der glücklichsten Arbeiten Murillos verdankt man dem Verhältnisse zu einem Geistlichen der Kathedrale, dem Prebendado D. Justino de Neve, seinem langjährigen Gönner und Freunde. In den fünfziger Jahren war eine Erneuerung des Innern

der alten Kirche S. Maria de las Nieves, genannt la Blanca, in Angriff genommen worden. Bis 1391, wie die Kirche gleichen Namens in Toledo, Synagoge, war sie jetzt Hilfspfarrei der Kathedrale. Außer der barock schwerfälligen Stukkaturbekleidung (1659) stammten aus dieser Zeit (angeblich 1665 vollendet) vier Gemälde in Schildbogen unter der Kuppel und an den Wänden beider Abseiten. Diese halbkreisförmigen Stücke (*medios puntos*) waren also wieder Ersatz für Fresken.

Sie bezogen sich auf den Marienkultus. Die zwei größeren unter der Kuppel stellten die Gründungsgeschichte der ältesten und größten aller Marienkirchen dar, St^a Maria Maggiore oder *ad Nives*. Das Kultusbild unseres Tempels hieß St^a Maria de las Nieves. Beide sind jetzt in der Akademie zu Madrid. Das dritte war eine Verherrlichung der damals in Sevilla eifrig bekannten Lehre von der unbefleckten Empfängnis (im Louvre 546). Das vierte ist eine Allegorie des Glaubens, insbesondere an eben dieses Mysterium (in Lynford Hall, Norfolk). Alle vier waren von dem in diesem Stück so wohlberathenen Marschall? mitgenommen worden; ebenso sind eine Dolorosa und der Täufer Johannes verschwunden.

Auch hier hat Murillo diese hohen Bogenflächen, wo Lichtöffnungen so gut wirken, mit Visionen, Lichterscheinungen geschmückt. Man könnte die beiden ersten nach einem bekannten Vorbild „Tag und Nacht Murillos“ nennen. Es sind der Traum des römischen Edelmanns Johannes (August 352) und dessen Audienz bei dem Bischof Liberius. Das kinderlose Ehepaar hatte vor, sein Vermögen einem frommen Bau zu weihen. Da der Maler sie nicht im Bette liegend zeigen durfte, so lässt er sie über ihren Beratungen vom Schlaf überrascht werden; sie sitzen, voneinander abgewandt, neben dem unberührten Lager. Völlige Dunkelheit herrscht. Da durchbricht die schwarzen Flöre der Nacht, in rötlichem Schein aus einem Wölkchen herabschauend, eine Gestalt, zart und hell wie die Nebel einer Mondnacht: Unsere liebe Frau mit dem Kind, in schneeweißem Kleid. Vorgebeugt redet sie zu den Schläfern und zeigt auf die blanke Schneefläche des Esquilin. In der linken Ecke des Halbrunds wird uns die Aussicht dahin eröffnet. Es ist das Werden eines tröstlichen, beglückenden Gedankens, nach dem das im wachen Tagesleben erschöpfte Gehirn vergebens rang, der nun in der balsamischen Auflösung des Schlafes — „der des Grams“ und oft auch des Denkens „verworren Gespinnst entwirrt“, aus den Tiefen des Geistes emporsteigt.



Der heil. Antonius und die Erscheinung Christi. Von MURILLO.
Kathedrale zu Sevilla.

Das zweite Bild versetzt uns aus der Nacht in die Mittagshelle des römischen Augusttags. Der Papst sitzt in der Vorhalle des Lateran, unter dem Schatten eines purpurnen Vorhangs, seine Silhouette zeichnet sich ab auf der sonnenbelegten Marmorewand gegenüber. Das knieende Stifterpaar trägt sein Gelübde vor. Die vorgeneigte Haltung, die ausgebreiteten Hände des Papstes drücken Erstaunen aus; er hat in derselben Nacht dieselbe Erscheinung gehabt. Der greise Kardinal zur Linken, auf den Krückstock gestützt, in der Sonne stehend, legt die Brille ans Auge, nach der schönen Blondine hin. Während

Im Schildbogen des Seitenschiffs über der Thür einer Kapelle sah man in dunkeln Wolkenmassen eine feine jugendliche Gestalt schweben, den Blick demütig gesenkt, umflossen von orangebräunlichem Schein, die blonden reichwallenden Haare mit goldenem Gewölk verschmelzend. Eine Schar, Halbfiguren, verehren in gläubiger Inbrunst zu ihr aufsehend, das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis, welches ein vor ihnen stehender Geistlicher, wie ein Beschwörer die Erscheinung, als Mystagoge ihnen erklärt. In dem Schein steht der Spruch: *In principio dilexit eam.*



Fig. 12. Die Geburt der Maria. Von MURILLO. Louvre.

im „Traum“ die Lokalfarben reich und gesättigt sind, arbeitet hier die Sonne so stark, dass der Purpur seiner Eminenz und die Gala der Dame im Licht völlig erblässen. Fast die Hälfte des Halbkreises ist der Fernsicht vorbehalten: in der Glut einer sandigen Schlucht windet sich die Prozession des päpstlichen Hofes nach der bezeichneten Stätte, Seine Heiligkeit unter dem Baldachin: in der Wolke kehrt, verkleinert, die Vision des ersten Bildes wieder, über ihrem künftigen Tempel. Welch ein Sonnenstück! Man sieht nicht bloß, man fühlt den Brand eines römischen Sommertags, und dessen Staub, wie Cean meinte. Und ein Bravourstück malerischer Stenographie ist diese Prozession, obwohl jede Gestalt kenntlich.

In der andern Lünette war eine allegorische, aber einnehmend gemalte Darstellung, ungleich heller und farbiger als die erste. Ein ungewöhnlich schönes Mädchen, in weißer Tunika, den brennend roten Mantel über den Schoß gebreitet, hält den Kelch mit der Hostie und zwei Schlüssel in den bis zum Ellenbogen entblößten vollen weißen Armen, die Linke ruht auf dem heiligen Buch. Vielleicht ein auserwähltes Kind von Sevilla, das im Auto den Glauben vorgestellt hatte. Unten wieder, in Halbtönen, Andächtige verschiedenen Alters und Standes: ein Bettler, eine junge Bäuerin mit ihren Kleinen. Ein Engel dahinter breitet eine Schriftrulle aus: *In finem dilexit eam.* —

Wenige Werke können sich in Beliebtheit bei seinen Landsleuten messen mit jenen *medios puntos*. Es ist wohl nicht bloß das allerdings ganz in spanischem Geschmack gedichtete fromme Märchen und seine so durchsichtig klare Erzählung, es ist auch die anmutige Leichtigkeit, mit der er hier seine Sprachmittel handhabt und dem Wunderbaren anpasst. Die Hand, der Pinsel, der dies holde Nachtgesicht hervorgerufen hatte, schien er nicht verwandt der Wundergabe jener Wesen, welche der Glaube mit dem magischen Schlüssel beschenkt, der allerorts nach Belieben die Thür aus der Geisterwelt in die Sichtbarkeit öffnet.

Schon im Jahre 1655 hatte Murillo für die Kathedrale die *Geburt der Maria* gemalt, jetzt die Perle des Louvre. Die Schönheit der Farbe, die sorgfältige, durch gleichmäßige Betonung aller malerischen Darstellungsmittel hervorragende Arbeit, die herz- und sinnerheiternde Bewegung dieser Wochenstube legt die Vermuthung nahe, dass er das Bild als Probestück ansah: die große Leinwand für die Taufkapelle kam ja ein Jahr danach. Eine auf die gleich folgenden Bischofsbilder bezügliche Notiz des Kapitelarchivs nennt ihn damals schon „den besten Maler in Sevilla“.

Ein Triumph seiner Kunst aber ist hier, dass sie sich zuerst ganz verbirgt. Das Auge des Laien sieht nur einen malerischen Dithyrambus: einen geschäftigen, plaudernden, jubelnden Knäuel von Gevatterinnen, Zofen, Engeln jeden Alters, Wehmüttern, in allen möglichen, natürlichen und wunderbaren Bewegungen, in rosigem Licht. Aber wie klar und bestimmt sind doch Zeichnung und Modellirung dieser Schultern und Arme, wie wohlberechnet die zusammengestellten Paare, wie sauber verteilt die Geschäfte. Die Hauptgruppe hat er ganz ungezwungen in die Form eines rechtwinkligen Dreiecks gebracht, dessen Hypotennuse etwa mit der Diagonale der Leinwand zusammenfällt, eine Form die auch Correggio anwandte. Diese Hypotennuse soll, wie eine Blumentreppe, den Lichtstrahlen des Fensters einen möglichst steilen Auffallwinkel gewähren. Man weiß nicht, welches Element man für den Schwerpunkt erklären soll: Gruppierung, Farbenharmonie oder die Ökonomie der Lichter. Wie reich und fein zugleich ist die Skala der wonnig leuchtenden Tinten! Rot herrscht; neben dem Karmesin der Stoffe, dem jugendlich blühenden Fleischtone, steht der für den Gesamteindruck entscheidende Pfirsichblütton, — in dem üppi- gen Engel mit den gekreuzten Armen und in der schwebenden Kindergruppe. Dazwischen Gelb, und

Dunkelgrün als Ruhepunkt, letzteres in der abschließenden Figur rechts. Obwohl in diesem Raum Sonne und Himmelslicht ihr Wesen treiben, ist doch noch Platz für ein Dämmerungsstück: das Wochenbett mit Arzt und Gatten (um das sich kein Engel bekümmert) könnte Rembrandt so gemalt haben. Der dunkle Grund ist von nicht weniger als drei Lichtpunkten durchbrochen: außer der heil. Anna links der Kamin mit der offenen Thür rechts und die Engelglorie oben in der Mitte: grade über dem am hellsten strahlenden Kindchen im Schoß der Amme. Diese Punkte bilden ein zweites gleichschenkliges Dreieck, in welches das Gruppendreieck eingeschoben ist.

Bildnisse.

Aus demselben Jahre 1655 sind auch zwei seiner besten Bildnisse. Die für den Archidiakonus von Carmona, D. Juan Federigui gefertigten und von ihm in die Sakristei der Kathedrale gestifteten Ganzfiguren zweier Säulen der hispalensischen Kirche, der heil. Erzbischöfe Isidor und Leander, waren Porträts damaliger Beamten derselben, deren Namen überliefert sind. Das vorwaltende Weiß ihres *medio pontifical* (Alba, Mitra, Capa, Kasel von Goldstoff) stimmt trefflich zu dem hellen Kalkstein des ganz farblosen, aber um so üppiger plastisch ornamentirten Prachtraumes, mit dessen plateresker Phantastik ihre vornehme Einfachkeit wohlthuend kontrastirt. Der heil. Isidor, ein ehrwürdiger Greis, mit festem Griff den Krummstab fassend, das reich gestickte Pluviale zurückgeworfen, scheint in seine Origines vertieft. Die Milde und Ruhe des Gelehrten, die Reinheit eines in sorgenvollem Amt verzehrten Lebens sprechen aus dem von den Furchen langer arbeitvoller Jahre durchzogenen weißbärtigen Antlitz. Der heil. Leander, bartlos, wendet den Blick dem Betrachter zu: sein hohles, wie fieberhaft erschöpftes Auge, soll vielleicht den Glaubenseiferer anzeigen: das standhaft und geduldig verfolgte und erreichte Ziel seiner Amtsthätigkeit lehrt der Zettel in seinen Händen, eine Aufforderung an die arianischen Goten, sich der nicäischen Formel anzuschließen.

Auch der heilige *Rodriguez* in der Dresdener Galerie ist ohne Zweifel Porträt, und zwar in jeder Beziehung. Nicht nur der edle, wenn auch etwas harte Priesterkopf, und die Hände (von jeher mit Recht in Dresden bewundert), und die reiche Kasel mit den altertümlichen Figuren der Apostel Paulus und Andreas, angeblich noch im dortigen Domschatz. Auch der Blick, in den er nicht viel mehr hineingelegt hat, als was er in dem an die Decke des Ateliers

gerichteten Kopf seines würdigen Modells sah. Die edle, fast soldatische Gebärde, mit der er sich dem Engel, der einen Rosenkranz über seinen Scheitel hält, zuwendet, spricht aus, dass er sich selbst als Opfer darbringt. Da er schon die Palme ergriffen hat, so ist ganz in der Ordnung, dass der Schnitt in den Hals ihn wenig stört: er ist nur noch Attribut.

Von seinen engen Beziehungen zu dem hochwürdigen D. Justino de Neve hat der Maler ein Denkmal hinterlassen in dessen lebensgroßem Bildnis, welches einst in dem Refektorium des von ihm dirigierten Hospitals der Venerables hing. Neben ihm sah man ein Gemälde, welches jetzt in der Galerie von Budapest den Ehrenplatz des spanischen Saals einnimmt. Es bezieht sich auf die Bestimmung der Anstalt. In Wolken sitzt die heil. Jungfrau, ihr zur Seite ein dienender Engel, aus dessen Korb der kleine Jesus Brot nimmt und an zwei verschmachtende Pilger verteilt, die von einem Greis vorgeführt werden. Wie sehr Murillo dem Institut des Freundes sein Bestes geben wollte, beweist die einst über der Sakristeithür hängende Conception, jetzt im großen Saal des Louvre (546 bis).

Das Bildnis verdient besonders Beachtung. Es ist das einzige, in welchem Murillo von dem ihm zu Gebote stehenden Apparat der Bildniskunst vollständig Gebrauch gemacht hat. Befände es sich in einer öffentlichen Galerie, man würde ihn gewiss den ersten Porträtisten des Jahrhunderts beigelegt haben. Der in der Vollkraft der Jahre stehende, bleiche Herr sitzt in einem rotledern ausgeschlagenen Sessel, die Arme auf der Lehne ruhend, bequem zurückgelehnt, die Finger in dem kleinen Brevier. Sein ruhiger Blick scheint einem Ankömmling zugewandt, ernst, forschend, aber zugleich höflich ausdrückend, dass er für diese Minuten ganz unser ist. Das dunkle Zimmer, die schwarze Tracht, das auf die regelmäßigen Züge — und die weißen Hände — beschränkte Licht, giebt, zusammen mit der reinen Vorderansicht und dem gradeausgerichteten fixirenden Auge der ruhigen Gestalt etwas fast aufregend Naherückendes. Beim Eintritt in den *drawing room* von Bowood House (Marquis of Lansdowne) ist es, als sähe man unvermutet den Herrn des Hauses sich gegenüber sitzen. Die Umgebung zeigt den gehaltenen Luxus der spanischen Bildnisse des spätern 17. Jahrhunderts: auf dem Tische mit dunkelgrüner Decke eine reiche vergoldete Standuhr, ein großes Volumen mit Goldschnitt. An der linken Seite öffnet sich ein Blick in den Garten, der Eckpfeiler ist von Schlingpflanzen umrankt. Das zottige Wachtelhündchen mit

Schellenhalsband und roter Schleife passt auch zum Eindruck einer behaglichen Häuslichkeit.

Weniger vertrauenerweckend schaut D. *Andrés de Andrade, pertiguero (sceptriker)* der Kathedrale, eine Art Marschall, der den Funktionen und Prozessionen mit seinem silberbeschlagenen Stab (*vara*) voran-
ging. Eine kurze, schmüchtige, stramme Figur, auf dünnen Beinen, aber ein Haupt von besorgniserregendem Hidalgocharakter: trotziger Blick unter zottigen, stets finsternen Brauen, vorstoßendes Jochbein, spanische Stumpfnase und *bigote*, darüber ein barbarisch hoher, krauser, seitlich aufgetürmter Haarwald. Der Grund ist weiß. Diese fracassahafte Gestalt eines wahrscheinlich höchst vortrefflichen und gutmütigen Kameraden und Beamten hat sich einen Begleiter zugesellt, der ihr Ebenbild ist im Hundegeschlecht. Dem riesenhaften, hässlichen Bullenbeißer mit winzigen Augen und wüstem Rachen legt er die Hand auf den Kopf. Vielleicht ist er stolz auf seine Züchtung, vielleicht will er den Folgen einer Missdeutung des Malerstocks und der zudringlich scharfen Blicke des Künstlers vorbeugen (*Northbrook Gallery*).

Das Pradomuseum besitzt das unscheinbare Bildnis des Barfüßerpaters *Cavanillas* (897). Ein Kopf mit langem, etwas feist sich rundendem Untergesicht und breiter Unterlippe, augenscheinlich ein jovialer, praktisch klarer und fester Ordensmann; sehr leicht und dünn mit breitem Pinsel hingeworfen, in braunrotem Ton.

Mit besonderem Fleiße ist das Konterfei des *Nicolas Omaxurinus* aus Antwerpen (*R. S. Holford*) gemalt, desselben, der des Malers Bildnis in Kupfer stechen ließ. Das Pendant seiner Gemahlin Isabel Malcampo ist verschollen. Das glatte, vornehme Gesicht des Breitkopfs, mit quer über die niedere Stirn gestrichenen Haaren, der beschauliche Blick, die Tracht, schwarz einschließlich der Spitzenmanschetten, würde auch ohne den Schädel, den er mit beiden Händen fasst, den eifrig-devoten Laien erkennen lassen. — Man sieht, alle diese Bildnisse waren wahrscheinlich gute Freunde.

Merkwürdiger Weise ist nur ein weibliches Bildnis bekannt, eine Nonne, die ehrwürdige Mutter Francisca Dorotea de *Villalva*, Gründerin der barfüßigen Dominikanerinnen († 1623; *Sakristei zu Sevilla*). Das abgekehrte, hässliche, leidende Antlitz, die Lippen ans Kruzifix gepresst, ist von fast erschütternder Wahrheit, man glaubt ihm ohne weiteres, dass Lust und Sorge der Erde in diesem Innern nie Zugang fanden. Indes ist das im Jahre 1674 gefertigte Werk

nach der Aufschrift nur die Kopie Murillo's nach einer alten Originalaufnahme.

Darf man aus diesen wenigen Proben einen Schluss ziehen auf Murillo's Grundsätze im Porträt, so wäre sein System gewesen, die Gestalt in reiner Vorderansicht mit gradeaus auf den Beschauer gerichtetem Blick zu geben, und im Vertrauen auf die Wirkung dieses ruhigen Blicks von Andeutung bestimmter Situationen oder Erregungen abzusehen.

Murillo als Charakteristiker.

Von Malern der Empfindung, der „Lebensgeister“, der Ekstasen wird man nicht erwarten, dass sie große Charakteristiker sind. Correggio hat keine Bildnisse gemalt, und wie wenig Stoff zu physiognomischer Deutung enthalten, trotz ihres mächtigen Baues, ihrer erregten Mienen- und Gebärdensprache, seine Heiligen und Apostel! Aber giebt es unter den großen Malern der Vergangenheit überhaupt viele, aus denen sich ein Album selbstgeschaffener, idealer und historischer Charaktere zusammenstellen ließe? Wo ist ein Kunstwerk, das sich hierin mit Raffaels Disputa entfernt vergleichen könnte?

Murillo fehlte der Sinn für dramatische Momente und Krisen; er hat die Erzählung historischer Handlungen nicht selten ins Sittenbildliche gezogen. Er bietet uns dann unter großen Namen das Namenlose, das Gattungsmäßige: die Weiber und Kinder am Quell der Oase, die Handwerkerfamilie in der Hütte, die Wanderer auf dem Waldpfade, das Publikum bei der Hinrichtung des armen Sünders. Weniger das Drama als die Umrisse der bewegten Gruppe, in die es sich kleidet. Auch das Feld, auf dem sein physiognomischer Sprachschatz liegt, ist nicht sehr umfassend, er hält sich in einem sehr bestimmten Ausschnitt des menschlichen Farbenkreises.

Gleichwohl würde man ihm nicht gerecht werden, wollte man ihn zu denen zählen, deren Menschen alle einer Familie angehören, die alles in die eine Gussform ihrer Phantasie werfen. Man kann sich heute mit Bequemlichkeit davon überzeugen, dass er doch eine nicht geringe Anzahl fesselnder Charakterköpfe geschaffen hat. Man stelle nur seine Mönche nebeneinander, diese heil. Diego, Felix, Antonius, Franz von Paula, Thomas, man wird finden, dass keiner mit dem anderen vertauscht werden könnte, in Zügen, Temperament, Konstitution und Mienenspiel. Wie gut hat er im heil. Ferdinand den Typus eines tapferen, beschränkt frommen Rittersmanns getroffen! Oder in dem mächtigen Breitkopf seines Santiago (von Mengs gelobt: *bellissima*

figura, Prado 863) den treuen Wanderlehrer gezeichnet, der den Weg durch die römische Welt bis zum *finis terrae* auf eisernen Apostelfersen durchmessend die Pilgerstraße für Millionen vorzeichnete!

Seine Methode war augenscheinlich, sich passende Leute zu suchen, wie der Regisseur einer Liebhabervorstellung Personen, in welche die Zuschauer sich leicht finden, wenn sie auch nicht immer ganz mit dem ihnen vorschwebenden Bilde sich decken. An diesen Modellen hat er nicht zu viel verändert, — veredelt oder verallgemeinert. Ihre Wahl ist meist taktvoll. Wahr ist, das südliche Volks- und Klosterleben lieferte ihm noch Menschen genug von einfach großem Wurf. Er griff lieber ins Leben, als dass er sich um authentische Bildnisähnlichkeit bemühte, auch wo er sie hätte finden können, z. B. bei dem heil. Felix, bei Peter Arbues. Selbst in Fällen, wo er das Bildnis kannte und sonst wiedergab, hat er gelegentlich den Charakter frei geschaffen, z. B. bei Thomas von Villanueva. Aus demselben Grunde hat er zuweilen in der Physiognomie desselben Heiligen mehrmals gewechselt. Der heil. Franciscus in der Engelsmusik ist ein ganz anderer Mensch, als der in der Portiuncula; und dieser, obwohl zu derselben Zeit gemalt, gleicht dem in der Umarmung des Kruzifixes gar nicht. Die Schutzpatroninnen S. Justa und Rufina sind jedesmal ganz andere Personen.

Man erkennt hierin ein sanguinisches Temperament, lebend im Augenblick, alle Kraft in den Augenblick werfend und aus ihm die Eingebungen schöpfend, aber auch jene Redlichkeit, die stets von dem aufgetragenen Gegenstand ausgehend, sich nie mit Entlehnungen alten Ateliervorrats begnügt.

An dieser Stelle mag die Darstellung eines Heiligen Platz finden, den erst die Neuzeit, ein Versäumnis der glaubenskräftigeren Vorzeit nachholend, in jenen Coetus aufgenommen hat (und von dessen Kanonisation in S. Peter der Verfasser zufällig Zeuge war). *Pedro Arbues* (Ermitage 374) kniet vor dem Altar, während die beiden Verfolger ihn packen und die Mordwaffe schwingen. Man kann hier beobachten, wie Murillo sich mit einem solchen seiner Natur widerstrebenden Stoff abfindet. Weder der Inquisitormärtyrer, noch der Akt verzweifelter Notwehr, dem er zum Opfer fiel, hatten für ihn etwas Fesselndes. Was er geben konnte, war eine gut angelegte Komposition passender Attituden. Die durchgeführte dunkle Haltung — nächtliche Beleuchtung, ernste Farbe der Draperie, brünette Typen — verrät wohl, dass ihm ein Stimmungsbild vorschwebte.

Aber man braucht noch nicht an Tizians Peter Martyr zu denken, um zu sehen, wie wenig ihm ein solches gelungen ist. Man vermisst die wilde sinistre Leidenschaft der Feinde, ebenso wie den Schmerz und die Erhebung des Märtyrers. Letzterer ist vielmehr, dank

einer durch den Engel (eine ziemlich leere, weltliche Figur) vermittelten himmlischen Narkose allen irdischen

Erschütterungen entrückt; aufrichtiger: eine bloße Aktfigur. Ein

edler, spanischer Priesterkopf, aber keine Spur vom

Glaubensrichter, und auch keine von Ähnlichkeit mit dem historischen, harten, hässlichen Steinkopf in der Kapelle der Seo zu Saragossa.

Der

Madonnenmaler.

Wie zahlreiche Gläubige Murillo's Marienbilder zu allen Zeiten gefunden haben, zeigt ein Blick auf die Kopien und graphischen Vervielfältigungen: letztere beginnen von dem Augenblick an, wo sie in kupferstechende Länder versetzt wurden. Ihre Beliebtheit

steht der Raffaelscher Madonnen nahe. Beide Maler berühren sich in einem Punkt: sie lösten das überlieferte Andachtsbild aus frommer Befangenheit, sie schöpften den Zauber des Lebens aus ihrer landschaftlichen Umgebung, so verschieden auch das Verhältnis ihrer Gestalten zu den natürlichen Vorbildern war. Aber in den Teilen des marianischen

Bilderkreises, die sie bearbeiteten, gehen sie sich so zu sagen aus dem Wege.

Raffaels eigenste Sphäre war die heil. Familie, das Bild der heil. Jungfrau, verschmolzen mit den rein menschlichen gemüthlichen Motiven des Frauen-

und Kinderlebens. Er führte das Göttliche zum Menschlichen herab, indem er es zum Träger reiner, natürlich-heiliger Zustände machte, er erhebt das Alltägliche durch den Adel der Schönheit und Anmut, durch Musik der Linien und den Aufbau der Gruppe. In dieser schönen Mitte weilt Raffael.

Dagegen die Knechtsgestalt, wo es mit dem Herabsteigen in die Endlichkeit Ernst wird, die Verklärung, wo das Menschliche vom Göttlichen überstrahlt wird diese Endpunkte hat er nur ausnahmsweise berührt; gerade in ihnen aber war Murillo zu Hause.

Der Spanier, der Sohn seiner Zeit und eines anderen Geistes Kind, wenn er seine Andalusierinnen in die heiligen Bilder brachte, blieb der land-

schaftlichen, der volkstümlichen, ja individuellen Wirklichkeit viel näher als der Urbinate. Seine Marien sind ganz Spanierinnen, geben sich gleich als Spanierinnen zu erkennen, mehr wie die Raffaels als Römerinnen etwa oder Florentinerinnen. Auch Mienen- und Gebärdensprache versetzen uns mehr ins Örtlich-Zeitliche. Er hat wohl jenen Raffaelschen



Fig. 13. Bildnis des Andrés de Andrade. Von MURILLO.

Bezirk der klassischen Mitte betreten: aber nicht oft, und nur mit beschränktem Erfolg.

Wie zahlreich, wie oft nüancirt sind dagegen jene Scenen der Kindheitsgeschichte, die Raffael nie gemalt hat! In diesen Hirten, in der Flucht, sahen wir die junge Bäuerin, welche ganz zu den Nachbarn gehört, die sie beglückwünschen, oder zu denen sie auf Besuchsreise begriffen ist. Die Zimmermannswerkstatt zeigte uns die fleißige Hausfrau des Handwerkers, welche die Arbeit am Haspel durch einen flüchtigen Blick auf die munter (wenn auch gelegentlich mit einem Rohrkreuz) spielenden Kinder nicht einmal unterbricht. Oder sie sitzt in früher Morgenstunde am Nähkissen, da bringt der Vater das eben erwachte Kind zum Morgenkuss, sie streckt ihm die Arme entgegen (Ermitage 369). Nicht immer färbt ein poetischer Hauch diese Scene; die sorgfältig behandelten Geräte verbreiten eine Werktagstimmung, selbst im Englischen Gruß.

Freuden und Plagen sind echt, beschränkt und ohne Sentimentalität. Nichts vom Doketismus moderner Kirchenmaler, die uns weltfremde Wesen vortführen, Gäste und Pilger hienieden, die zu der ihnen im himmlischen Rat angewiesene Rolle halb geistesabwesend, halb ergeben sich herablassen. Aber auch ihre Qual ist menschlich echt: Murillo's Pietas ist eine gramzerrissene, durch Kummer plötzlich gealterte Frau, wo kein sanfter Wehmuthsschmelz, keine edle Gebärdensprache, die Pein versteinernnden Schmerzes auflöst. (Museum zu Sevilla.)

Genälde kleineren Umfangs, mit Scenen aus der Werkstätte, müssen sehr beliebt gewesen sein. Sie sind sämtlich längst Spanien entführt worden. Meist sind sie in einem klaren, kühlen Tone gemalt, der Grund der Wand wie geschliffener grauer Marmor, die Gewandung den bescheidenen Verhältnissen entsprechend in graugebrochenen, gelben, blassrosa Tinten, die Faktur indes breit und locker. Vielleicht das reizendste (und kleinste) Bildchen ist das genannte der Ermitage, es erinnert in Ton und Touche an Teniers. Mariette nannte es „*tout esprit*“.

Diesen Darstellungen steht nun eine Reihe von Abwandlungen zweier Themen gegenüber, in welchen die irdischen Beziehungen völlig verschwinden.

In der ersten Gruppe stellt er die göttliche Mutter mit dem Kinde dar, als einfaches Andachtsbild, ohne Nebenfiguren und Nebendinge, selbst ohne Büchlein und Vögelein (an dessen Stelle der Rosenkranz tritt), ganz nur für die Besucher da, ihnen zugekehrt. In der zweiten Gruppe sind selbst diese, wie das Kind, ihr verschwunden, sie ist dem Gött-

lichen zugewandt, in Schauen und Gebet, ein Bild mehr als menschlicher Reinheit, zeitlos, verklärt, — wie sie Raffael nur ein einziges Mal dargestellt hat.

Zu den Gemälden der ersten Gruppe würde das schon erwähnte Werk (s. I, 154) gehören, das, wenn es wirklich von ihm stammt, wohl die nüchternste, lebloseste, dunkelste Madonna wäre, die man von ihm kennt. Man könnte sie sich dann erklären als ersten Versuch des zum Naturalismus Neubekehrten. Das dicke, fast komisch unbehilfliche Kind ist die Arbeit eines Knechts der Natur. Die großen niedergeschlagenen Augen der Mutter, die breite dreieckige Nasenwurzel, der stark gekrümmte lange Nasenrücken, in eine feine Spitze endigend, die mit unschöner Schärfe gemodelten Lippen erinnern an Byzantinisches; vielleicht war ihm ein altverehrtes Kultusbild als Vorbild gegeben.

Allgemeinen Beifall mag er sich zuerst erobert haben durch die *Rosenkranzmadonna*, aus deren Wiederholungen zu schließen. Sie kommt vor im Pitti (56), im Louvre (547), bei Sir W. Eden, hier bezeichnet: *Murillo. f.*, und war auch in der Aguadogalerie, da hielt das Kind einen Apfel. Das länglich zugespitzte Oval, die etwas scharf gebogene Nase mit starken Falten, das lange Untergesicht, das ist ein Typus, sehr abweichend von denen, mit welchen er später seine Landsleute entzückte. Eine stattlich hohe Gestalt; das Auge glücklich, freundlich; bei dem (bekleideten) Kind mit auf die Schulter geneigtem Köpfchen neugierig zutraulich. Sehr viel Umstände sind gemacht mit dem vielfarbigen Anzug, dem bunten Tuch, Kissen, das Kleid ist bauschig, mit vielen tief und dunkel einschneidenden Falten. Die Farben gesättigt, die Behandlung noch hart, der Eindruck gemütlich bürgerlich.

Bald machte er den Schritt zur Einfachheit und Innigkeit in Formen, Empfindung und Darstellung. Man wird der *Virgen del rosario* (Prado 870) vor vielen malerisch reicheren den Preis geben. Auf ganz dunklem Grund treten die beiden Gestalten sehr plastisch hervor; das warme, bei dem nackten Kind sehr weiße Inkarnat gehoben durch die erst gefärbten (das Kleid hell violett) und dunkel schattirten Stoffe. Ein schönes Beispiel des „warmen Stils!“

Das Kind steht auf dem Schoß und umschlingt den Hals der Mutter, die es ebenfalls umfasst, es schmiegt sich an ihre Wange, also dass die vier großen schwarzen Augen fast in eine wagerechte Linie kommen. Man sieht meist nur diese Augen. Diese ernst innigen Augen sagen, dass beide einander die Welt sind und nichts wollen von der Welt.

Und so begegnen uns überall in dieser Klasse Bilder vollkommener Ruhe, in wechselnder Mischung von glücklichem Genügen und träumerischem Sinnen. Keiner hat die Bedeutung des insenkrechten Strahl die Bildfläche treffenden Blickes solcher dunklen Augen verstanden wie Murillo. Wo man die Blicke einander zukehrt, da bleibt der Betrachter draußen; hier wird er gewissermaßen ins Bild mit aufgenommen, er tritt ganz anders unter den Zauber der Gegenwart. So wirken diese Darstellungen in ihrer Handlungslosigkeit lebhafter als viel reichere und bewegtere, wie auch unter Michelangelo's Sibyllen die delphische die stärkste Anziehungskraft ausübt.

Die primitive Kunst pflegte auf Kosten der Wahrscheinlichkeit die Teilnehmer der Handlung dem Beschauer zuzukehren, in der Art der Bühne; in unserem Fall aber erscheint das natürlich und augenblicklich begründet. So mag er Mütter, die mit dem Kinde zur Kirche gewallt sind, auf der Steinbank an der Wand sitzen gesehen haben, ausruhend, das Zeichen der Messe erwartend, und die vorbeikommenden Kirchenleute betrachtend. Oft ist der Blick des mit dem Körper teilweise abgewandten Kindes nach vorn augenscheinlich durch eine zufällige Veranlassung bedingt.

Ähnlich, aber erheblich kälter und weniger jugendlich, ist die Madonna im Prado 862, ihr Blick ist forschend und stolz.

Wie in demselben Jahrhundert Poussin, Stanzioni, Ribera, hat auch Murillo sich das sympathische Motiv der Neigung der Mutter zum Kinde aus der Madonna della Sedia angeeignet, wo das innige Zusammenschließen zugleich, im Blick nach außen, den fremden Widerschein eigenen Glückes zu suchen scheint (*Sir R. Wallace, Duke of Bedford, Vierge de l'auréole* aus der Sammlung *Calonne*, ferner das von Carmona gestochene Bild der Sammlung *T. Aguirre*).

Jenes einfache Thema, durchgeführt mit den reicheren Mitteln, die er in der Folge gefunden, liegt auch mehreren gepriesenen Gemälden zu Grunde, Galerieperlen, die das Ausland erbeutet hat.

Es war ein besonderes Glück für Murillo's Ruf, dass er in Florenz durch ein Werk vertreten ward, in dem er sein Instrument so meisterlich spielt, dass man selbst in solcher Umgebung ein neues Blatt der Farbenkunst vor sich aufgeschlagen fühlt, — und von einem Spanier! Jene Härte, Undurchsichtigkeit, Schwere, mit denen das Genie der Koloristen zu allen Zeiten kämpfte, hier sind sie, wie nirgend sonst, verschwunden im Element des Lichts und der Farbe, durch deren Kraft die Gruppe, aus schwärz-

lich-grauem Luftgrund diesmal, hervordringt. Das wie im Sonnenschein strahlende Inkarnat, besonders der Leib des Kindes, steht vor dem Dunkelblau des Mantels, dem kühlen Blassrosa des Kleides mit seinen Falten in gesättigtem Ton, wie die Flamme, die aus dunklem, brennbarem Stoff aufsteigt. In Formen und Ausdruck bemerkt man eine gewisse Zartheit, einen sanften *languor*: das Oval, die etwas matten oberen Augenlider, der Ansatz des Halses, ein Stich ins Grüne im Fleisch, das alles giebt dem Kopf etwas ausgesucht Delikates. Dagegen sind die Hände schön, aber stark, fast männlich. Die biegsamen Formen des Kinderleibchens kommen durch die augenblickliche Umdrehung des Lockenköpfchens zur Geltung. Die Kunst der Modellirung der hellen Haut in vollem Licht, besonders in den übereinander stehenden, gleichwertigen Teilen, findet sich ähnlich nur bei den ersten Venezianern. Der Eindruck der Grazie, der alle Bewegungen und selbst die Ruhe so gebauter Wesen umfließt, wird gefördert durch die Behandlung der Gewandung, welche die Gestalt in weiter freier Umhüllung umspielt und mit scharfen Lichtblitzen in horizontaler und diagonaler Richtung überschneidet: ihr Sitzen dünkt uns wie Schweben. Alles scheint ohne Mühe der Hand entquollen, wie die Morgensonne die Farben der Erde entzündet.

Sie schwebt wirklich in dem Gemälde der *Dulwich-Galerie*, wo Murillo einmal die Steinbank mit einem Wolkensitz vertauscht hat, der über dunkler Tiefe ins helle lichte Blau emporragt. Die mit leichter Röte überflogenen Züge sind von seltener Reinheit und Schönheit der Linien. Der Blick ist träumerisch-lieulich, die Seitenneigung des Kopfes von leichter Anmut. In dieser Region hat nun auch das Kind eine Ahnung seiner Würde, die Züge wurden absichtlich veredelt.

Ihr nahe steht die Madonna der Galerie des *Haag*, wo das nackte stehende Kindchen die Hand segnend bewegt. Die übliche Umgebung ist hier völlig gestrichen, nur dekorativ abgefertigte Wolkenmassen, die Engel fehlen ganz, aber um so unwiderstehlicher wirkt der sorgsam ausgeführte Kopf. Längliches Oval, schmaler gerader Nasenrücken, dunkelbraune Augen mit schwarzen Wimpern unter kräftigen Bogen der Brauen. Dieses feinste von allen Madonnengesichtern Murillo's erhält durch einen Zug sanften Sinns einen unaussprechlichen Reiz. Sie steht den edelsten Gebilden italienischen Formensinnes mindestens gleich.

In dem Bilde der *Galerie zu Dresden* hat er ein sonst in dieser Gruppe nicht vorkommendes Motiv

des Blickes versucht: sie schlägt die Augen auf nach oben, dabei öffnet sich der Mund wie in lebhafterem Atmen. Man weiß nicht, ist es der Seufzer tiefen dankbaren Mutterglücks, oder einer Ahnung des Schwertes, das ihr durch die Seele gehen wird. Das Oval, breiter als sonst im Jochbein, im Kinn zurückweichend, die undulirenden Linien von Nase und Mund, das Hellbraun der Iris giebt zusammen mit dem Blick dieser Madonna ein weiches, schmelzendes Wesen. Dazu stimmt der silberbleiche Ton: das Grau im Fleisch, der hell neblige Grund, die

merisch-melancholischen Wesen des arabischen Gemüths“ zuschreibt. Sie ist ein Bildnis, und sonst nie wiederholt. Das fahle Rot des Kleides, der gelbbraune Grund stimmt zum Gesicht.

In ganz anderer Weise tritt das volkstümliche Element hervor in dem Gemälde der Galerie *Corsini* in Rom. Es sieht aus wie eine ausgeführte Modellstudie, ohne Abzug und Zusatz. Eine junge Frau vom Lande hat, von dem Wege am heißen Tage ermüdet, im Schatten eines ephenumrankten Mauerpfilers zwischen Gebüsch auf einem Steine sich



Fig. 14. Santa Justa.

lockere Pinselführung — wie Wellengekräusel. Dies Bild muss alles ringsum ins Schwere, Dunkle herabdrücken.

Zuweilen macht sich eine stark südliche, rassenhafte Art bemerklich. Nirgends mehr als in der dunkeln, schwermütigen Jungfrau des Museums zu *Sevilla* (Laurent 1073). Ein Kopf von länglicher Form, bleicher Farbe, starken Brauen, von schweren, schwarzen Wimpern verschleierten Augen. Das Kind liegt auf dem Rücken, dreht aber die Augen nach vorn, der Künstler wollte hier nichts feierlich Förmliches. Ein solches Bild mag Tubino vorgeschwebt haben, wenn er Murillo's Madonnen „Anteil an dem träu-



Fig. 15. Santa Rufina.

niedergelassen und eben ihr Knäblein gestillt. Wie fällt nach den vorigen die kerzengerade Haltung der rastenden Frau auf, der gleichgültige Blick, das derbe Sitzen des Knaben! In der That, *ist* es eine Madonna? Der Katalog hat diese Benennung nicht gewagt: *Donna con bambino*. Besonders würde dagegen sprechen die vom heil. Offiz perhorrescirte Enthüllung eines Fußes, die ungewöhnliche landschaftliche und zwar wüste Umgebung. Indessen, wenn es sonst der Himmlischen beliebt, sich in sehr verschiedenen Gestalten (sogar von schwarzer Hautfarbe!) verehren zu lassen, wenn sie jedem Stand und Stamm gleich nahe treten will, warum sollte ihr

ergebener Maler nicht einmal auch eine solche Zigeunermadonna haben wagen dürfen? Die sehr großen, runden Augen, die dünne Nase, das kleine Kinn, die dichten, wie eine Mütze das Antlitz einfassenden Haare, erinnern an Frühmittelalterliches. Gewiss ist, dass die Mutter Gottes bei ihm nie tiefer in menschliche Niedrigkeit herabgestiegen ist. Nach jetziger Konstruktionsmethode künstlerischer „Entwicklung“ müsste dieses Werk zu seinen ersten Versuchen gehören, dem die oben besprochenen als Belege des sich läuternden Form- und Schicklichkeitsgefühls gefolgt wären. Aber die Einheit des Modells mit den der heil. Rufina aus der Kapuzinerkirche und die Malweise versetzen sie in die späteren Lebensjahre. Solche Freiheiten erlaubt sich kein junger Künstler, solche „Wunder der Farbe“ (Jakob Burckhardt) vollbringt kein Auge des Anfängers!

In jener Galerie spätitalienischer Schulen ist ihr Anblick wie ein Atemzug ozonreicher Waldluft in schwülem, parfümirtem Stadtdunstkreis; einen Hauch andalusischen Aromas hat sie mitgebracht nach Trastevere.

Man werfe nun einen Blick auf die *Karmelitermadonna!* (Galerie D. Sebastian in Pau.) Das Ordenshabit, das sie trägt, hat sie in eine bleiche, trübe Nonne verwandelt.

Nur einmal hat Murillo die Mutter Gottes *stehend* in den Wolken gemalt, wahrscheinlich auf Wunsch eines Bestellers und im Anschluss an altverehrte Kultusbilder, wie die Antigua der Kathedrale. Es ist die durch ihre seltsamen Schicksale bekannte *Vierge coupée* (in Lokinge, Colonel Lindsay). Der Kopf war in Sevilla herausgeschnitten worden, und dann, wie auch das ergänzte Bild, eine Zeitlang auf eigene Hand durch die Welt gewandert. Es ist eine hohe Gestalt, umhüllt von dem über den Kopf gezogenen blauen Mantel, das Antlitz von sanfter, reiner, etwas allgemeiner Schönheit und mütterlicher Milde. Das Kind, angelehnt auf ihrem Arm sitzend, ist hübsch, aber wenig bedeutend. Man hat das große Bild mit der Sixtinischen Madonna verglichen: diese Ähnlichkeit liegt zunächst im Äußerlichen: die Sprache der Augen, die Bewegung fehlt freilich.

Eine Zusammenstellung, wie die hier versuchte von Variationen desselben so einfachen Motivs, ist für die Beurteilung des Künstlers lehrreich. Sie veranschaulicht die Mannigfaltigkeit der plastischen Formen, des geistigen Inhalts und der malerischen Mittel, die ihm zur Verfügung stehen und Wiederholungen jeder Art ersparen. Diese Mannigfaltigkeit kommt hier nicht bloß vom Wechsel der Modelle

oder von den natürlichen Wandlungen der Jahre. Sie ist auch keine selbstverständliche Folge der Unerschöpflichkeit, dieses Monopols der Großen. Ebenso Hochbegabte haben nicht bloß für denselben Gegenstand, sondern für sehr verschiedene, für christliche Jungfrauen und griechische Göttinnen, Heroinen und Nymphen, für Venus, Minerva und Juno immer nur dasselbe ihrer Sinnlichkeit eingebrannte Gebilde gefunden, wir sehen sie stets auf demselben Niveau der Formen- und Seelensprache sich bewegen.

* * *

Neben diesen einfachen, fast handlungslosen Bildern der göttlichen Mutter mit dem Kinde, giebt es eine zweite, jedoch weniger zahlreiche Klasse, wo beide nicht mehr dem andächtigen Betrachter, sondern einander zugewandt sind, sei es im Austausch von Empfindungen und Liebkosungen, sei es in den häuslichen Beschäftigungen der Kinderstube. In einigen wenigen Stücken, wo der heil. Joseph oder andere Verwandte hinzutreten, wird dann daraus eine heilige Familie. Hier ist Maria immer eine schöne, blühende, heitere, selten ganz junge Mutter, zuweilen auch mehr weltlich vornehm als in jener ersten Klasse, das Kind oft lebhaft, ja ungebärdig.

Der Preis gebührt wohl dem poetischen Bild der Galerie von S. Telmo (*Nuestra Señora del alhaja*), wo die reizende junge Frau den auf ihrem Schoß rücklings ausgestreckten *Bambino* in Windeln einzuschließen versucht, und zwei holde himmlische Musikanten, in goldenes Zwielflicht getaucht, seine Unruhe mittelst Geige und Mandoline zu sämftigen streben. Mit großer Kraft der Farbe und des Helldunkels ist eine Madonna in England (Lord Overstone) gemalt, sie blickt lächelnd auf das nackte, übermütige Kind, das sich, zurückschielend, mit beiden Händen an ihr Kleid klammert. In einem anderen Bild, (aus dem Besitz der Königin Christine, bei Baron Rothschild), ist es eine hohe Gestalt, die das auf ihrem Knie stehende, sich anschmiegende Kind umfasst. — Mehrmals kommt das Motiv des auf ihrem Schoß oder vor ihr ausgestreckten, schlafenden *Bambino* vor, den sie vorsichtig aufdeckt und wohlgefällig lächelnd betrachtet; der heil. Joseph dahinter sieht zu. Hier ist jedoch die sich aufdrängende Erinnerung an den Urbinaten dem Sevillaner nachteilig.

In der großen heil. Familie Louis XVI. im Louvre ist das Vorbild florentinischen Gruppenaufbaues unverkennbar. Maria, eine fast üppige Frau, in hellrotem Kleid, sitzt auf einem Stein der Wildnis; sie stellt der alten Elisabeth mit ihrem Johannes den Jesusknaben vor. Der etwas süßliche, nackte

Knabe steht auf ihrem Schoß, scheint aber nicht recht zu fassen, was das bedeutet; sie sieht mit Glück und Stolz zu ihm hinauf, als flüstere sie: *hermoso niño!* Hätte der Maler doch bloß diese Wildnis gemalt, mit einem dunklen Waldgrund etwa! Aber in der Schulterhöhe der Maria beginnt eine beschattende Wolkenschicht, und darüber schwebt in etwas flauem, visionärem Licht der von Engeln getragene heilige Vater und die Taube. Dies große, beliebte Werk steht in Haltung und Kraft nicht auf des Meisters Höhe, so geschickt auch alle Figurenelemente zu einem neuen schönen Ganzen verbunden sind.

Ein Gegenstück in rein spanischem Geschmack ist das große Bild, der „Pedroso Murillo“, welches den Maler in der Nationalgalerie zu London (Nr. 13), nicht eben glücklich, vertritt. Hier ist die Mittel- und Hauptfigur ein lieblich unschuldiger, blonder Knabe von zwölf Jahren. Die Eltern, bereits in die Christologie eingeweiht, knieen tiefer zur Seite, aber den Verehrern zugewandt, ihr Kind präsentierend. Es blickt nach oben, wo seine *himmlische* Verwandtschaft erscheint, der Greis und die Taube. Die Achsen beider Triaden fallen zusammen; also an der Stelle malerisch-freien Aufbaues die geometrische Symmetrie des theologischen Programms. Doch ist es von der Hand des Meisters und aus seiner letzten Zeit, angeblich in Cadix gemalt.

Ofter erscheint die Mutter Jesu als Vision, Verehrern eine Weisung gebend (wie im Traum des Römers), noch häufiger aber begnadigten Klosterbrüdern ihr Kind reichend. Ihr Herabbeugen, die Gebärde mütterlicher Sorgfalt ist fein und wahr, mitunter von fast Correggiesker Anmut. Ganz im italienischen Geschmack ist ein kleines Bild von reicher schöner Farbe, in dem er einmal das Feld der *sante conversazioni* gestreift hat (in der *Hertford Gallery*). Es hieß *La Vierge aux anges*, von den die in Wolken thronende Maria verchrenden jungfräulichen Engeln. Sie wendet den huldvollen Blick nach einer Versammlung von Heiligen tief unten: dem Täufer, S. Franciscus, S. Justa und Rufina. Ebenda ist auch ein kleiner Sposalizio, der Mengs sehr gefiel.

Zu seinen spätesten Muttergotteserscheinungen dürfte die Madonna des heil. Ildefonso gehören. Dies große Bild ist vielleicht von allen im Museum des Prado (869) dasjenige, an welches er die meiste Mühe gewandt hat. Der Erzbischof von Toledo, die Kasel nachts in seiner Kathedrale aus himmlischer Hand empfangend, trägt die harten hässlichen Züge eines in den Geschäften und Prozessen seines Sprengels ergrauten Kanonisten. Seine Gönnerin ist

eine große Dame, deren Antlitz infolge der Ansprüche, welche Etikette und Devotion an sie stellen, einen Zug von schläfriger Abspannung bekommen hat. Die Engel, eben ausgewachsene Mädchen mit weichen Gesichtern, die lange schlafen und den größten Teil des Tages im Zaguán oder hinter dem *Mirador* hocken, stets gelangweilt, bis es zu Tanz oder Toros geht, können dem Akt keinen rechten Geschmack abgewinnen. Dennoch ist das Bild, für unser Empfinden abstoßend, als Gemälde interessant. Es ist gemalt mit vorherrschend kühlen, hellen, gebrochenen Farben, zwischen denen jedoch, in einigen Gewandstücken, ein schönes Himmelblau, Hellgrün, Dunkelrot das Auge erfrischt. Vor allem aber drängt sich, in vollem Licht ausgebreitet, der Hauptgegenstand auf: die himmlische Stickerie. Ein Maler von heute würde mit wenig Änderungen aus dem Prälaten einen alten Tuchhändler machen können, welcher der Señora einen reichen Stoff empfiehlt; wie in Wilkie's bekanntem Gemälde des Hausirers.

Nur ein einziges Mal hat Murillo das Kind Maria gemalt, als Schülerin ihrer würdig hohen Mutter (Prado 872). Wenn es dem alten Pacheco gelungen wäre, den Gegenstand in den Geruch der Ketzerei zu bringen, so hätte diesem Gemälde dort ein ähnlicher Erfolg beschieden sein können, wie der Messe des Marcellus, mit der einst Palestrina das Vorurteil der tridentinischen Väter gegen das musikalische Hochamt besiegte. Diese zwölfjährige Maria ist gewiss das Bildnis eines Töchterchens aus edlem Hause; die Züge, die gebogene Nase kommen nirgend sonst vor, auch der Haarputz ist modisch, der einzige Schmuck ist die Rose. Die klugen, braunen Augen, fest auf die der Alten gerichtet, erinnern an das Wort: Maria bewahrte alle diese Worte in ihrem Herzen. Wir glauben ihr anzusehen, dass sie auch Fragen stellen wird, welche jede andere Lehrerin, außer der heil. Anna, in Verlegenheit bringen würden. Es ist gerade das Alter, wo bei diesen Kindern des Südens das Flämmchen der Intelligenz am lautersten brennt; oft machen es dann die Liebesromane, die Bigotterie und das Fehlen vernünftiger Beschäftigung trüb und qualmig. Aber der Freund der Malerei denkt kaum an dergleichen. Das aus den letzten Jahren stammende Bild ist eines der besten Beispiele des Systems, nach welchem Murillo, wenn es der Gegenstand möglich machte, damals malte. Es ist ein selbstgeschaffenes System, das mit denen venezianischer und niederländischer Koloristen keine Ähnlichkeit hat, obwohl es ihnen ebenbürtig ist.

Auf neutralem Hintergrund, einem mehr oder

weniger hellen, durchscheinenden Nebel vergleichbar, sei es als einförmig leere Fläche, sei es als wolkenbedeckte Ferne — auf diesem farblos kühlen Grunde kommen die Gestalten hervor, ziehen das Auge an durch die Klarheit und Bestimmtheit ihrer pastosen Farben, ihrer wechselweise sich hervortreibenden dunklen und hellen, kalten und warmen, gesättigten und gebrochenen Tinten. Auf dem Antlitz sammelt er das vollste, immer warme Licht, trinkt das Fleisch mit Sonnenschein. Ein dünnes, schleierartiges Schultertuch von graugrünlichem oder graupurpurnem Ton trennt den Hals von den farbigen Stoffen des Kleides.

Man kann sich die Bezeichnung „*vaporoso*“ hier gefallen lassen. Sie will sagen, dass er die Härte des Umrisses und der Fläche verflüchtigte, dass er zwischen Auge und Gegenstand das Medium von Luft und Licht schob, welche das durchgelassene Bild sich verähnlichen, — als verrauche die Oberfläche, ein farben- und lichtgedrängter Dunst, in der Luft; oder als seien die farbigen Gestalten nur eine Erscheinung der Lichtbrechung in jenem grauen Medium, wie der Regenbogen auf der Regenwand.

Die Farbenharmonie ist vom feinsten Geschmack. Er stellt warme, leuchtende Farben, von gesättigter Tiefe, zusammen mit kühlen oder in Grau gebrochenen, und zwar sind die letzteren meist dem Raume nach überwiegend; eine sehr lebhaftere Farbe von kleinem Umfang (z. B. grün, karmesinrot) schiebt sich dazwischen. Weiß giebt den Maßstab für Wert und Ton. z. B. Graublau, Grauviolett, Lila neben Gelb, bald hell, bald dunkel. Tiefes Grün und Blaugrün neben Stumpfrosa mit breiten blassen Lichtern; Dunkelblau und Orangebraun, Hellblau und Pfirsichblüte. Im Bilde der heilige Anna herrschen gelbe und gelbbraune Tinten, nebst mattem Karmesin und wenig Grün.

So kann Murillo in Tagesbildern ganz farbig sein, ohne Ruhepunkte farbloser Schatten, und wird doch nie bunt. Die der dunklen, kalten Seite des Spektrums angehörigen Farbenflächen verleihen der Harmonie das Gepräge der Vornehmheit; die warmen, hellen, zusammen mit den Lichtdurchbrechungen des Grundes, zwischen Wolken oder durch ein Thor nach einem hellem Marmorbau, geben die Heiterkeit der Lichtfülle.



Sphinx im Parke von Schlosshof.
(Vergleiche S. 219.)

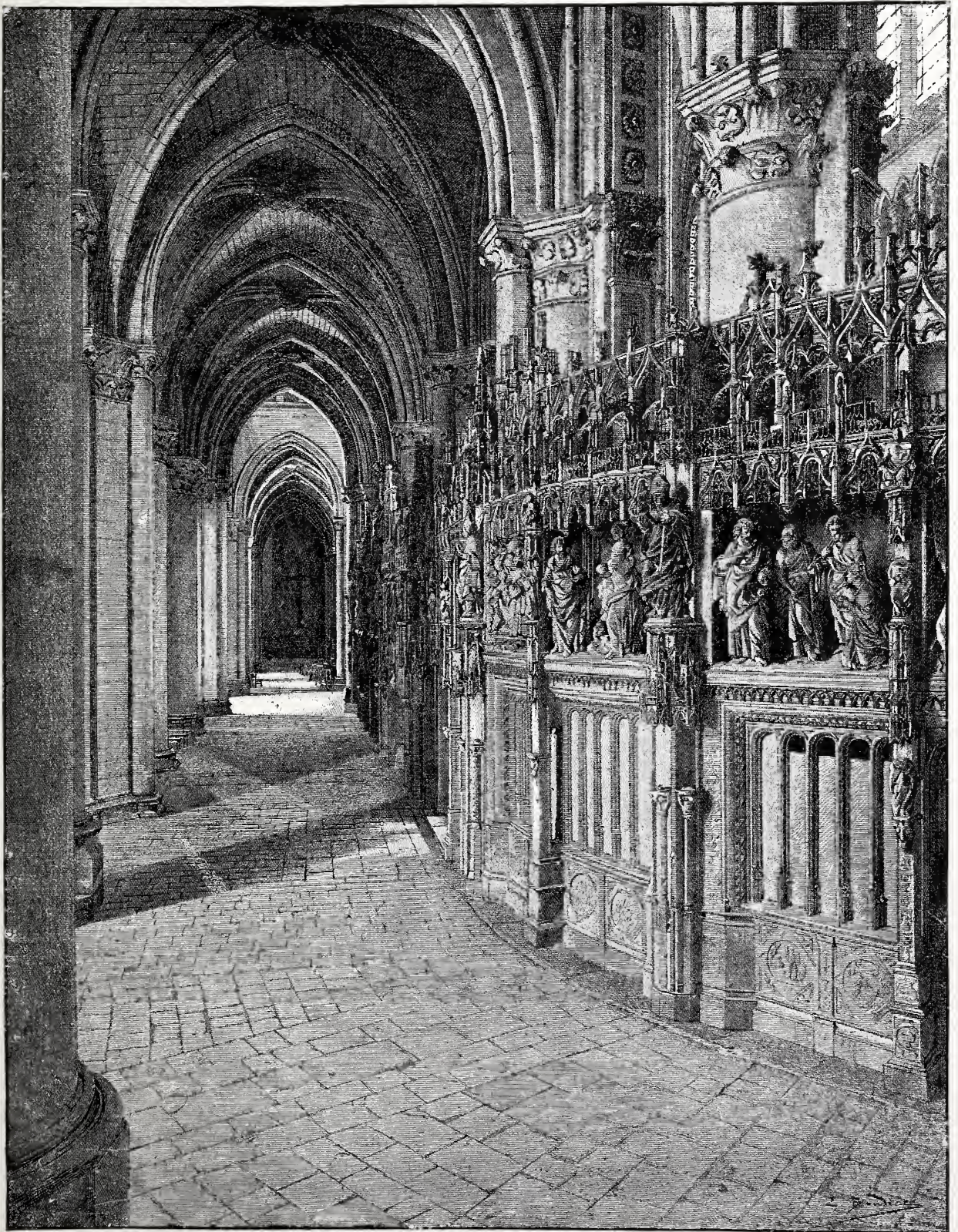
BÜCHERSCHAU.

Louis Gonse, *L'art gothique*. 488 S. 4. Mit 28 Tafeln u. 284 Abbildungen im Text. Paris, 1890. Ancienne Maison Quantin. Preis: 100 und (auf Japan) 250 Frcs.

R. G. Während in Deutschland die Beschäftigung mit der Gotik von dem Studium der Renaissance einigermaßen zurückgedrängt worden ist, macht sich in der kunstgeschichtlichen Litteratur Frankreichs während der letzten Jahre eine Vorliebe der Forschung für die einheimische mittelalterliche Kunstthätigkeit bemerkbar. Gewiss ist diese Strömung geschichtlicher Bemühung um die Blütezeit der französischen Gotik keine zufällige Erscheinung.

Unbestritten ist seit der großen Bewegung der Kreuzzüge die Hegemonie Frankreichs in der Bildung und Gesittung des mittelalterlichen Abendlandes, unabweisbar auch, seit jener Zeit kraftvoller Expansion nach außen, der Vorsprung Frankreichs in den bildenden Künsten. Wie die höfische Poesie und Sitte der Nordfranzosen und Provenzalen zu einem Muster wurde für die Dichtung Deutschlands, wie die hohe Schule von Paris die scholastische Weisheit aller Welt lehrte, so gab auch die bildende Kunst der Ile-de-France ein Beispiel eigenartiger Gestaltung, so groß und zeitgemäß, dass ganz Europa ihr folgte. Mit Recht erblickt daher der Franzose in gotischen Stile eine nationale That, in seiner Ausbreitung einen Triumph des nationalen Genius und in der Erzählung seines Werdens und Wachsens eine patriotische Pflicht. In diesem Sinne auch hat *Louis Gonse* seine Aufgabe aufgefasst und als ein ebenso sachkundiger wie geschmackvoller Freund alter Kunst gelöst. Sein prächtiges Buch über die gotische Kunst wirbt um die Anteilnahme aller Gebildeten, es ist kein exoterischer, nur für die engen Kreise kunstwissenschaftlicher Forschung bestimmter Traktat, sondern ein anziehend geschriebenes Bekenntnis sorgfältiger Studien, nach umfassendem Plane klar gegliedert, verehrungswirkend für die alte gute Kunst, fesselnd und anregend durch Bild und Wort. Ohne Zweifel entsprach das Werk einem wirklich vorhandenen Bedürfnis, denn eine zweite Auflage des kostbaren Bandes ist bereits im Drucke.

Dass der Schwerpunkt der Gonseschen Schilderung in der Betrachtung der kirchlichen Architektur liegt, ist natürlich. Ist ja im Mittelalter die gotische Architektur die große Herrscherin, welche den übrigen Künsten und Gewerben ihre Gesetze giebt. Nach interessanten Mitteilungen über den Gang der Studien, über die Gotik in Frankreich, holt der Verfasser weit aus, um das Werden des gotischen Stiles zu erzählen und gerade seine Erörterung ihres Ursprungs, ihrer rudimentären Form und ihrer ersten Verbreitung bildet in dem Buche einen der Teile, die auch dem Fachmann zu denken und bedenken geben und neuen Stoff der Belehrung beibringen. Nach einem kurzen Überblick über die Wölbungskunst früherer Zeit geht Gonse aus von der Betrachtung des romanischen Gewölbebaues in Frankreich und weist in ihr hin auf die mannigfachen Ansätze zur Kreuzrippenwölbung (*voûte sur croisée d'ogive*), dem Keime, dem „*principe générateur*“, welches die ganze Umwandlung zum Strebesystem der Gotik hervorruft. Als ein organisches Produkt romanischer Wölbungstechnik erscheint dies *scema novum* zuerst konsequent und systematisch verfolgt in der Ile-de-France. Gewiss kann der Vorgang auch anderwärts nachgewiesen werden — wenn auch nicht so häufig wie gewöhnlich angenommen wird, denn viele der gewöhnlich in Südfrankreich hervorgehobenen Versuche waren zu früh datirt worden, — aber es sind nur isolirte Erscheinungen, unfruchtbar für die systematische Stilentwicklung. Der Ile-de-France, genauer jenem Gebiete, in dessen Mitte etwa Senlis liegt, während es eine Linie, welche Paris, Mantes, Beauvais, Noyon, Soissons und Château-Thierry mit einander verbindet, als Grenze umschließt, kann der Ruhm, die Geburtsstätte der gotischen Architektur gewesen zu sein, nicht bestritten werden. Ausgehend von den grundlegenden Forschungen, welche Lefèvre-Pontalis über die kirchliche Architektur der Diözese von Soissons angestellt hat, sucht Gonse im Ausgange des 11. Jahrhunderts, ein halbes Jahrhundert vor dem ersten datirten gotischen Bau, — der von Abt Suger erneuerten Grabkirche der Könige in Saint-Denis, — nach den Rudimenten des neuen Stiles, welche um 1125 in organischer Fortbildung

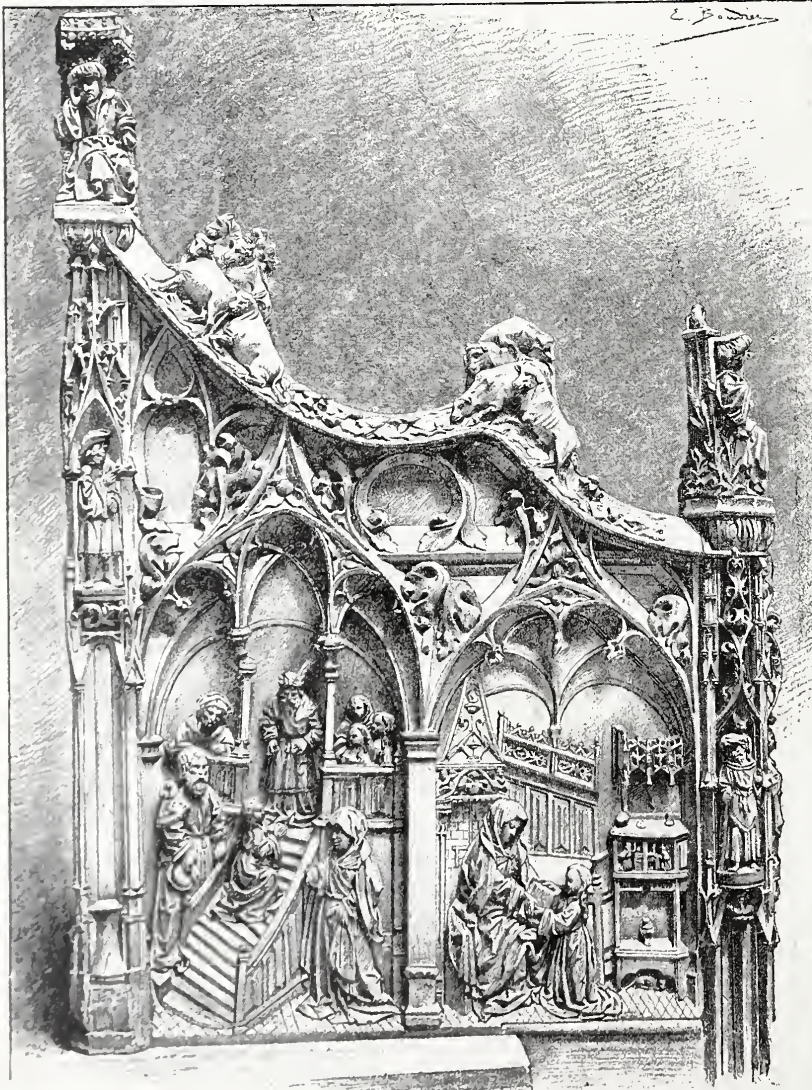


Chorumgang der Kathedrale von Chartres. (Anfang des 13. Jahrhunderts.

so weit gediehen waren, dass sie die bestimmte Form von Merkmalen der sog. Übergangsperiode, welche der Verfasser bis 1160 führt, angenommen hatten. Die Monumente, auf welche er seine Beweisführung stützt, sind meist wenig bekannte kleinere Landkirchen (Morienval, Béthisy-Saint-Pierre, Cambrome,

endung der Gruftkirche von Saint-Denis (1144) bis zur Einweihung des Chors der Notre-Dame zu Paris (1182). In dieser Periode ist der Stil vollständig ausgebildet und ausgebreitet; unter der Regierung Philipps II. (1180—1223) entstehen und werden vollendet, wachsen die meisten großen Kathedralen

Frankreichs, die hervorragenden Kirchen des königlichen Domainiums, Burgunds und der Champagne. Ein großer Zug weht durch die Zeit, die königliche Macht befestigt sich, das Bürgertum strebt auf, kommunale Rechte werden gewonnen, eine tiefe, opferwillige Religiosität beherrscht die Gemüter und drängt zu zahlreichen Stiftungen und Kirchengründungen. Gonse's Darstellung dieser Blütezeit der Gotik, welche unter Ludwig dem Heiligen zu Ende neigt, schöpft aus dem Vollen, berücksichtigt alle in Frage kommenden Momente (wenn auch die Korporationsbildungen, die liturgischen Neuerungen, die Verdienste der Mönchsorden nur sehr kurz berührt werden), erzählt anschaulich die großen Kathedralbauten, verweilt gern bei der ästhetischen Würdigung ihrer mannigfachen Vorzüge. Je mehr der Stil sich auswächst und in freiere Formen ausspielt, je mehr er rationell ausgeklügelt und dann dekorativ ausartend wird, — vom Ende des 13. Jahrhunderts an bis an die Schwelle des 16. Jahrhunderts — desto schneller wird auch das Tempo in Gonse's Schilderung. Der Gotik im Dienste profaner Bauthätigkeit, dem Burgenbau



Vom Chorgestühl der Kathedrale zu Amiens.

Angy, Thury-sous-Clermont, Bury, La Noël-Saint-Martin u. a.) und wenn auch im allgemeinen die Kritik ihrer Konstruktion und ihres Stiles zu Recht bestehen wird, so dürfte doch in einzelnen Fällen eine Nachprüfung namentlich in chronologischer Hinsicht sich als notwendig erweisen. „Style ogival primaire“ nennt Gonse die weitere Entwicklung von der Mitte des 12. Jahrhunderts an bis zum Regierungsantritt Philipp Augusts, — von der Voll-

sind besondere Kapitel gewidmet. Auch auf die Gotik außerhalb Frankreichs hat der Verfasser sein Augenmerk gerichtet; allerdings kam es ihm dabei besonders auf die Nachweise französischen Einflusses an; für die Erörterung selbständiger Regungen, wie sie im deutschen Norden z. B. leicht nachzuweisen sind, bot der Rahmen seines Werkes keinen Raum. Mehrere Irrtümer, welche bei der Besprechung der gotischen Bauten außerhalb

Frankreichs unterlaufen sind, das zähe Festhalten an dem „byzantinischen“ Einfluss u. dergl. will ich bei einem Teile des Werkes, der auf Selbstständigkeit der Nachforschung keinen Anspruch macht, nicht besonders hervorheben. Sagten wir ja schon, das der Nachdruck auf der Behandlung der gotischen Kunst Frankreichs liegt. Wie von der Architektur, so gilt das auch von den kurz das Wesentliche zusammenfassenden Kapiteln, welche sich mit den zeichnenden Künsten, der Plastik, dem Kostüm und Mobiliar beschäftigen. Auch da zeigt sich Goussier als Herr seines Stoffes. Die Malerei und Skulptur, welche in Frankreich bewunderungswürdige Werke hinterlassen haben, hat Goussier mit besonderer Sorgfalt und Liebe bearbeitet: in großen Zügen freilich, aber mit feinem Urtheil und anregendem Eifer. Bei der Besprechung der übrigen dekorativen Künste — vorwiegend dekorativ sind in gotischer Zeit ja auch Malerei und Plastik — Glasmalerei, Tapiserie, Emaillierung u. s. w., wird freilich an die guten Rechte Frankreich benachbarter Kunst mehr zu erinnern sein, als es der Verfasser für nötig hält.

Alles in allem ist Goussier's Arbeit eine ebenso

verdienstliche wie im allgemeinen befriedigende Lösung der schwierigen Aufgabe: die gotische Kunst durch das Wort dem Interesse aller Gebildeten nahe zu bringen. Dass auch die Wissenschaft dabei nicht zu kurz kommt, hoben wir gleich zu Beginn unserer Anzeige hervor. Die klare und fesselnde Schilderung des Verfassers findet eine ausgezeichnete Stütze in der schönen Illustration des Werkes. *E. Boudier*, von dem die Textabbildungen (mit ganz wenigen Ausnahmen vorzügliche Zinkätzungen) herrühren, hat es meisterhaft verstanden, archäologische Exaktheit der Aufnahmen mit malerischer Wirkung zu vereinen; seine Architekturzeichnungen können als Muster hingestellt werden. Unter den Tafeln, die durchweg gut sind, verdienen hervorgehoben zu werden: eine feinsinnige Radirung *Gaujeans* nach einer Madonna Jean Fouquets, die Radirungen *Guérards* und die vorzüglichen Chromotypen und Chromolithographien. Im Druck und in der Illustration waltet vorbildlicher Geschmack, — möchten unsere Verleger sich an der soliden Technik dieser Buchausstattung ein Beispiel nehmen und möchte vor allem das liebe Publikum seinen Geschmack daran läutern!

KLEINE MITTHEILUNGEN.

— *Gontards Geburts- und Todesjahr.* In Gurlitts Geschichte des Barock und Rokoko findet man im dritten Bande mitgeteilt, dass *Karl von Gontard*, der talentvolle Architekt Friedrichs des Großen, 1738 geboren und 1802 gestorben sei. Diese Angaben sind unrichtig; Gontard ist 1731 geboren und auf einer Reise nach Schlesien 1791 in *Breslau* gestorben. Ich beziehe mich dabei auf folgende Beweismstücke: 1) In dem Taufbuche der oberen Pfarrkirche in Mannheim ließt man eine Eintragung, die mir durch gütige Vermittelung des Herrn Oberst v. Gontard in Berleburg in beglaubigter Abschrift zugänglich gemacht worden ist. „Anno Domini 1731. Januarius 13^{me}. Baptizatus est *Carolus Philippus Christianus filius legitimus Alexandri Gondhard et Elisabeth kurzii conjugum*“. — 2) Die „Berlinischen Nachrichten“ von Staats- und Gelehrtensachen bringen am 29. September 1791 unter den „Todesfällen“ eine den Major v. Gontard betreffende Anzeige. Sie lautet wie folgt: „Das am 23. dieses erfolgte Ableben meines Ehegatten, des königl. Majors v. Gontard, der im 58. Jahre seines Alters¹⁾ an Entkräftung verstorben ist, mache ich allen unsern Verwandten und Freunden unter den wehmütigsten Empfindungen hierdurch bekannt und verbitte alle schriftliche Beileidsbezeugung. Breslau 25. September 1791. Die verwitwete Majorin

v. Gontard und deren Kinder.“ Hiernach werden Geburts- und Todesjahr in Naglers Lexikon, in Lübke's Geschichte der deutschen Kunst, bei Woltmann „in der deutschen Biographie“ und in fast allen andern Kunsthandbüchern richtig zu stellen sein. Richtig giebt den Todestag nur F. Meyer an in den „berühmten Männern Berlins“ (1877). Doch ist dort das Geburtsjahr unrichtig angenommen (1738). — Zu den persönlichen Verhältnissen bemerke ich noch, dass Gontard nicht, wie Gurlitt kürzlich in „Westermanns Monatsheften“ angab, durch Friedrich II. geadelt wurde, dass vielmehr nach Ledebur der Kaiser Joseph im Jahre 1767 die Brüder *Carl Phil. Christ.* in preussischen Diensten und den Grenadierleutnant *Paul v. Gontard* in kaiserlichen Diensten unter Anerkennung ihres alten Adels in den Reichsadelstand erhoben hat. — Gontard wohnte in den letzten Jahren seines Lebens in dem Hause Zimmerstraße 25, in welchem von 1806 ab ein Teil der königl. Bauakademie untergebracht wurde. Schließlich sei noch bemerkt, dass Gontard u. a. der Erbauer der *Communus* und des *Marmorpalais* in Potsdam ist, ferner der Architekt der *Königskolonnen* und der *Gensdarmen-türme* in Berlin.

PETER WALLE (Berlin).

Th. D. Die *Dresdener Gemäldegalerie* bewahrt unter Nr. 63 ihrer Miniaturen (Woermann, Katalog, große Ausgabe, 1887, S. 797) die vorzügliche Miniaturkopie des in der Galerie zu Parma befindlichen Bildes „Der Tag“ von Correggio von der Hand der Schwester des *Anton Raffael Mengs*,

1) Müsste also heißen: „im 61. Jahre seines Alters“.

der späteren Gattin *Anton Marons*, Therese Concordie (1725—1806), zu dessen Geschichte ich hier einige aktenmäßige Nachrichten beibringe. Dieselben sind dem königl. sächsischen Hauptstaatsarchive: Locat 380 „Sachen u. s. w.“ Bl. 72 bis 74 entlehnt. Durch ihren von Rom aus beauftragten Bevollmächtigten, Johann Gottlob Buxbaum in Dresden, ließ die Künstlerin unterm 2. März 1767 dem Herzoge Xaver zu Sachsen vortragen, dass sie während des siebenjährigen Krieges ein Miniaturbild „Die heil. Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, der heil. Maria Magdalena, dem heil. Hieronymus und zweien Engeln“ nach dem Originale Correggio's geschaffen und dasselbe durch den Kardinal Franziskus Albani¹⁾ an des genannten Prinzen Vater (Kurfürst Friedrich August II. zu Sachsen, als König von Polen August III.) nach Warschau habe gelangen lassen. Auf dieses Bild seien aber (so habe ihr Anton Raffael unterm 29. Dezember 1766 aus Madrid geschrieben) noch 250 Dukaten zu bezahlen. Dass aber eine Restschuld bestehe, konnte man höchsten Ortes, selbst mit Zuhilfenahme der Albanischen Korrespondenz, nicht ersehen und so wurde das Gesuch der Künstlerin, d. d. Pillnitz, 3. August 1767 abgewiesen. Auch im Gnadenwege gab man ihr ebenfalls nichts, da man sich sagte, dass sie bis 1763 eine jährliche Pension von 300 Thalern aus Kursachsen, ohne etwas dafür gethan zu haben, erhalten habe.

e. l. *Rom*. Seit dem verflossenen Winter sind die vormals in der Villa Ludovisi befindlichen Antikenschatze nach vollzogener Übersiedlung in den Neubau des Palastes Boncompagni-Ludovisi, wo ihnen im Erdgeschosse eine geräumige vierteilige Halle angewiesen ist, wieder regelmäßig dreimal in der Woche der allgemeinen Besichtigung zugänglich. Gegenüber der früheren Aufstellung, die bekanntlich selbst Hauptstücke wie die berühmte Herabüste nicht zur Geltung kommen ließ, präsentiert sich die Sammlung entschieden günstiger, wengleich die Beleuchtung nicht durchweg befriedigt und in einzelnen Fällen, wie bei der Kolossalreplik der Phidiasschen Parthenos oder dem Ares, auch gegenwärtig die allseitige Betrachtung nicht in dem erwünschten Maße erleichtert ist. Manche Skulpturen, die man in der Halle vermisst, dürften an anderen Stellen des Palastes und der Gartenanlagen dekorativ verwendet sein. Eine äußerst wertvolle Bereicherung der Sammlung bildet dagegen die leider an ungünstigem Orte im dunkelsten Teile des Museums untergebrachte Marmorschanke, welche den Lesern der Zeitschrift für bildende Kunst aus der Besprechung und Abbildung in Band I der neuen Folge (1890), S. 152 ff., Fig. 14, bekannt ist. Eugen Petersen, der dieses Stück zum Gegenstande erneuter Untersuchung gemacht hat, hebt den echt archaischen Charakter der Reliefs mit Recht hervor und erklärt das Ganze als Teil des Thrones einer kolossalen Götterstatue. Welcher Gottheit, ergebe sich aus der Deutung der Reliefs: die züchtig in das Gewand gehüllte Hausfrau und

die flötenspielende Hetäre als Gegenstücke an den Seitenlehnen, die dem Meere entsteigende Göttin auf der Rückseite weisen auf Aphrodite. Im Anschlusse hieran erblickt Benndorf — nach einer von Petersen in der Schlussitzung des deutschen archäologischen Instituts vorgebrachten, durch eine Modellskizze von Balthasar Schmidt erläuterten Mitteilung — in dem bekannten kolossalen archaischen Frauenkopf der ludovisischen Sammlung (Monumenti dell' Instituto X, Taf. I) den Kopf des zugehörigen Götterbildes. Auch einem anderen hervorragenden Bildwerke des ludovisischen Antikenbesitzes ist in jüngster Zeit wiederholte Aufmerksamkeit zu teil geworden. In einem in der Accademia dei Lincei gehaltenen Vortrage (s. Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali etc., VI, 2, 1890, S. 342 ff.) erklärt W. Helbig den vielbesprochenen, gewöhnlich als Meduse bezeichneten Kopf (Friedrichs-Wolters, Nr. 1419) als von der Hochreliefbüste einer schlafenden Erinnys herrührend. Letztere Deutung ist auch von E. Petersen (in einer Sitzung des archäologischen Instituts) angenommen, aber unter Wiederaufnahme eines von Wolters ausgesprochenen Gedankens dahin erweitert worden, dass der Reliefgrund zu dem Kopfe hinzugefügt sei, dieser selbst aber der überlebensgroßen Statue einer schlafenden Erinnys, die wohl Teil einer größeren Gruppe war, angehörte. — Soeben ist auch eine im Auftrage des Besitzers herausgegebene Beschreibung der Sammlung, welche C. L. Visconti zum Verfasser hat, erschienen unter dem Titel: *Descrizione dei monumenti di scultura antica del Museo Ludovisi* (1891).

O. M. *Internationale Kunstausstellung in Berlin*. Der König und die Königin von Sachsen haben den Ankauf folgender Gemälde befohlen: Genzmer, G., (Berlin) „Sorgenlose Tage“, Melida, E., (Paris) „Eine Beobachtung“, Verdagner, D. B., (Barcelona) „Kind am Strande“, Woltze, B., (Weimar) „Eine schwere Bibelstelle“, Wywiorski, M. G., (München) „Händler aus Tiflis“.

H. A. L. *Die Tiedge-Stiftung in Dresden* hat, wie wir aus der „Mitteilung“ des Verwaltungskomitees ersehen, auch im vorigen Jahre nicht unerhebliche Beiträge und Ehrengaben an Künstler und deren Hinterlassene ausgezahlt. Im ganzen wurden für 16400 M. Ehrengeschenke und Unterstützungen gewährt. Davon entfielen 2050 M. an Maler und 7800 M. an Hinterlassene von Malern, 300 M. an Kupferstecher und 1950 M. an Hinterlassene von Kupferstechern, 600 M. an Hinterlassene von Bildhauern. Ein Ehrenpreis in der Höhe von 1000 M. wurde dem Dichter Dr. *Hermann von Lingg* ans Anlass der Feier seines 70. Geburtsfestes verliehen. Außerdem erhielt der Bildhauer *Bruno Fischer* 1000 M. als erste Abschlagszahlung für das von ihm im Auftrage der Stiftung für die Stadt Dresden zu errichtende Brunnenstandbild der Gerechtigkeit, für dessen Entwurf ihm im Jahre 1889 der ausgesetzte Preis der Stiftung zuerkannt worden war. Das Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des Jahres 1890: 663200 M. Zur Verfügung für Stiftungszwecke standen im genannten Jahre 33468 M. 90 Pf. Nach Abzug aller Ausgaben ergab sich ein Kassenbestand von 15013 M. 40 Pf., welcher zunächst für die Herstellung der Fischerschen Brunnenfigur verfügbar gehalten wird.

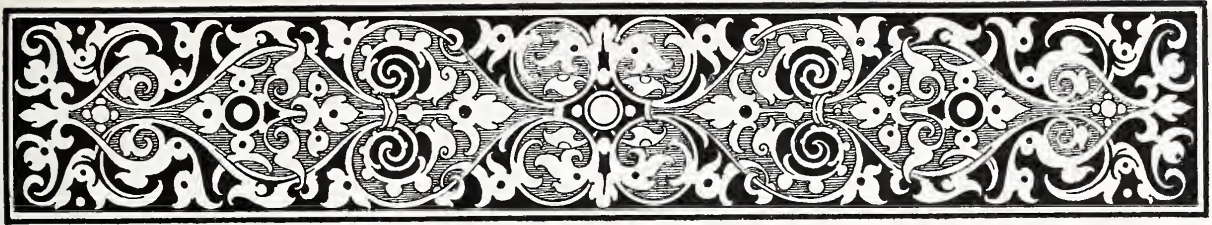
1) Für ihn malte Anton Raffael Mengs z. B. das Deckengemälde in der Villa di Porta Salara (Bianconi-Müller: *Historische Lobschrift auf den Ritter Anton Raffael Mengs, nebst einem Verzeichnisse seiner Werke* (1781), S. 54, 227.





Menzel pinx

PARISER WOCHE NTAG



DIE SAMMLUNG BEHRENS IN HAMBURG.

MIT ABBILDUNGEN.



AUF unserm Tisch liegt ein gewichtiger Foliant, auf dem stärksten Büttenpapier gedruckt und mit Photogravüren von Hanfstaengl ausgestattet, welche siebenundsechzig Ölgemälde, Aquarelle und Pastelle moderner Meister von erlesener Qualität untadelhaft wiedergeben: ein Prachtbuch, den kostbarsten seiner Art ebenbürtig. Es ist der Katalog der Sammlung des Herrn *Eduard L. Behrens* in Hamburg, einer der schönsten Privatgalerien Deutschlands, welche namentlich die moderne Kabinettmalerei der Deutschen und Franzosen in glänzender Weise repräsentirt.¹⁾

Das imposante Buch ist nur in 200 Exemplaren gedruckt, welche nicht in den Handel kommen. Aber es ist nicht etwa nur eine Rarität von opulentester Ausstattung, sondern vor allem eine Merkwürdigkeit durch seinen Inhalt: den künstlerischen und den litterarischen. Den Kunstinhalt, die Sammlung selbst, hat offenbar nur der feinste Geschmack, das Ergebnis eifriger Übung und Schulung des Blickes, zu Wege bringen können. Der Buchinhalt ist das Werk eines begabten und verständnisvollen Autors, der sich nicht damit begnügt, das Gegenständliche zu beschreiben, sondern dem Geistigen auf den Grund zu kommen, das in jedem echten Kunstwerke lebt.

In der eingehenden Vorrede, mit welcher Prof. *E. Heilbut* seinen Katalog einleitet, macht er einige treffende Bemerkungen über die staatliche und private Kunstpflege und insbesondere über die *Verschiedenheit der Aufgaben von öffentlichen Galerien und Privatsammlungen* nach der gegenwärtig herrschenden Auffassung. Gemeinsam ist beiden die Mission,

den Geschmack zu bilden, einen Zuwachs an Kunstverständnis zu erzielen: „und auch das bedeutet ein nationales Gut“. Dabei wird es oft unvermeidlich sein, auch solche Bilder auszuwählen, welche *nicht* im eigenen Lande produziert wurden, wenn man von allen Arten stets das Beste bieten will. Aber nun scheiden sich, besonders bei moderner Kunst, die Wege, die der Staat einzuschlagen hat, von denen des Einzelnen.

Der Staat muss nach Bildern trachten, deren Inhalt Staatszwecken zu dienen sich geeignet zeigt. „Deshalb erfreuen sich denn auch idealistische Werke annoch der Gunst des Staates, weil sie das Volk anzuregen im stande sind, über seine Geschichte, seine Religion, seine Ideale zur Besinnung zu kommen, und nehmen als „Historienbilder“ für den Staat noch den ersten Rang ein, während sie ihn in der Produktion nicht mehr haben. Wenn aber vom Beginn unseres Jahrhunderts ab es evident ist, dass die Kunst stufenweise die bedeutenden Themen zu verlassen sich anschickte, niedriger und niedriger ihr Interesse nahm, von den Helden der Antike zu denen der Romantik gelangte, später von deren Helden denen der Profanhistorie sich zuwendete, auch hier noch nicht sich ganz glücklich fühlt und zum Schluss am feinsten und mit dem größten Verdienste die moderne Landschaft hervorbringt, in welcher fast nichts sich ereignet, so schreit natürlich das Staatsinteresse und solche Neigung der malenden Kreise gegeneinander, und nicht kann es Verwunderung erregen, wenn auf beiden Seiten die Zufriedenheit ausgeblieben ist. Es wurde auf der einen Seite, was der Staat brauchte, von den quellendsten Talenten nicht mehr geliefert; auf der andern war, was die bedeutendsten Talente jetzt leisten wollten, nicht derartig, dass es jene Schichten, welche des Unterreiches im Notwendigsten bedurften, bilden konnte;

1) Die Sammlung Eduard L. Behrens zu Hamburg. Katalog von Prof. E. Heilbut. Druck von E. Mühlthaler. Photogravüren von Hanfstaengl in München. 1891. Fol.

vielmehr findet eine Wirkung dieser Gemälde nur bei solchen statt, die pädagogischer Unterstützung nicht benötigen, und unter diesen Umständen ist nur natürlich, dass jene Künstler, welche das lebendige Weiterstreiten der Kunst mitmachten, dem Staate nicht so wichtig wie andere waren, welche noch die bedeutenden Themen behandeln; das fühlt man nach, man begreift das und erkennt in alledem das Unvermeidliche. Doch liegt eine eigentümliche Ironie in einer Etiquettenfrage: überall in der gebildeten Welt werden seit geraumer Zeit die inhaltlich vornehmen Probleme weniger vornehmen Talenten überlassen, welche ohne Recherchen arbeiten, Talenten, welche nur wie eine Beamtenschaft wirken, die geschickt ist, für den Bedarf genügend gut zu arbeiten. Diesen Künstlern wird aber von seiten der buchstabengetreuen Gelehrtschaft nach dem Gesetzbuche der Ästhetik, die aus früheren Zuständen geschöpft war, die Bezeichnung von monumentalen Künstlern gegeben und sie werden als die noch ernsthaften und großen Künstler gepriesen.“ Dabei bedachte nicht jeder, dass diejenigen, die das Weiterstreiten mitmachen, eigentlich die Ernsthafteren, dass sie der neuen Kunst Monumente sind.

Jedenfalls wird, wer moderne Kunst sammelt, gut thun, auf diese Vertreter des Fortschritts vor allen sein Augenmerk zu richten. Bei der Anlage der Sammlung Behrens ist dies geschehen. Hier hat man sich auch nicht daran gestoßen, dass viele der besten Werke moderner Art nicht Arbeiten deutscher Künstler sind. Vornehmlich gilt dies von dem, was man die „Landschaft von 1830“ nennt. Sie ist für den Sammler um so wichtiger, als sie gewissermaßen in der Mitte liegt zwischen den neuen Bestrebungen und der alten Kunst, als sie modern ist und zugleich sämtliche eigentümlichen Vorzüge besitzt, welche auf einer langen Tradition beruhen.

Die Tradition haben die Franzosen zu bewahren gewusst durch alle Wandlungen der Systeme hindurch. „Welche Schule war schon die französische Akademie in Rom, die Colbert gegründet hatte! Welche Bildung des Auges hatte sie bewirkt; und wie hat sie neben dem Formtalente, dessen Übung dem Romanen mehr als uns angeboren scheint, die Übung auch mit der Farbe als eine sichere, eine allgemeine durch ihre Lehrgänge vermittelt!“

Von dieser großen akademischen Kunst erfolgte dann im 18. Jahrhundert die „erste Abweichung“. — „Da entstand eine Kunst mit besonderem Inhalt, ein Genre, großgezogen an der Besonderheit des gesellschaftlichen Lebens und der

„Liebenswürdigkeit der Frauen“: die Kunst Watteau's, „eines Zeichners und Malers von wunderbarer Leichtigkeit und Schönheit. Mit ihm ist der Höhepunkt der ersten originalen Kunstschule Frankreichs schon erreicht.“

David zerstörte die Richtung dieser Schule. Er gewann den Akademikern den Boden zurück, den sie durch Watteau verloren. Aber zugleich kam durch ihn in die akademische Malerei selbst ein lebensvollerer Zug. Er fand die französische Kunst „erregter und gleichsam nationaler“ vor. Und wenn er herrschte, so trugen dazu auch die Umstände der Zeit viel bei. „Das Welttheater begünstigte David, es hatte sich so verändert, dass der akademische Stil anders als bis dahin zeitgemäß wurde; selbst wenn er blieb, wie er war, gewann er durch die Umstände des Tages an Lebenskraft; dieser Stil traf sich zufällig mit dem Leben in demselben Gedanken.“ Dazu kam die tüchtige Handwerkskraft Davids. Kurz, von jener Zeit datirt das Übergewicht Frankreichs in der modernen Kunst.

David erweckte zwei Richtungen der französischen Malerei: zunächst die des Ingres, dann auch die des Delacroix. Bei Ingres entwickelt sich die Klassizität „in einer feineren Weise: sie erhält Züge von scheinbar mehr Lebendigkeit; in Wahrheit freilich sind dieses Züge von etwas Künstlichem, Archaischem, man weiß aber, wie das anregt; es stellte sich auch ein direktes Verhältnis zu italienischen Bildern ein und zur feinzeichnenden Frührenaissance, während David hauptsächlich eines zu den starren Antiken Roms gehabt hatte; ein außerordentlicher Formgeist herrscht in Ingres,“ — „die größte Delikatesse in der Zeichnung zeigt sich an, und Ingres gewinnt zugleich ein Kennerverhältnis zur Kunst, welches zu pretiösen Dingen ihn führt, seine Schüler aber fördert und versteinert.“ — „Sein Gegenteil ist Delacroix; die Schulmeinung sagt (nach dem Stande der Thatsachen), dass Delacroix nicht mit David zusammenhänge; Ingres sagte, er verwünsche Delacroix und fand seine zeichnerische Unordnung lasterhaft: Delacroix hängt trotzdem — durch Géricault hindurch — mit David zusammen.“ — „Delacroix hat Davids Energie und Feuer in den Adern; was bei diesem aber, wie bei gefrorenem Champagner, tropfenweis, aufgespart, in der Kraft der Konture allein hervorgekommen war, ward in Delacroix' breiter Freigebigkeit des Inneren — Farbe.“

Das ist nun der Punkt, wo die großen Landschaftsmaler von 1830 einsetzen. Delacroix' Wildheit

war durch die Feinheit Ingres' besänftigt. Das nachfolgende Geschlecht verlässt „mit einer Resignation, die gesteigertes Kunstgefühl ist, die hohen Themen dieser beiden Maler“. Die edelsten Kräfte wenden sich dem Einfachsten, Natürlichsten zu und „stellen so etwas zum erstenmale in der französischen Kunst mit Vollkommenheit, Größe und dabei durchaus selbständig dar“.

Corot, Daubigny, Rousseau, Dupré sind die Namen, die uns hier zunächst auf die Lippen kommen. Sie sind alle vorzüglich vertreten in der Sammlung Behrens. Und was diese sonst von modernen Franzosen enthält, wie Diaz und Troyon, Meissonier, Gérôme, Bonnat, Fromentin, Heilbuth, Ziem u. a., das reiht sich jenen würdig an, ist gleichsam auf ihren Ton gestimmt.

Dass dieser Ton, obwohl durchaus modern, dennoch harmonisch zu den besten Alten steht, ist der höchste Ruhm der Meister, die ihn angeschlagen. Rousseau namentlich studierte Ruisdael und seine Zeitgenossen intim. Aber auch von dem Besten, was Dupré, Corot, Daubigny und Diaz geschaffen, kann man sagen, dass es an Poesie der farbigen Erscheinung mit den Holländern des 17. Jahrhunderts „in einem geschlossenen Kreise“ zu vergleichen ist. Wer, wie wir Älteren, die gewaltigen Eindrücke mit empfangen hat, welche das Bekanntwerden der Franzosen von 1830 in Deutschland — etwa vor dreißig Jahren — auf unsere künstlerischen Kreise machte, der wird die Begeisterung völlig gerechtfertigt finden, mit welcher der Verfasser des vorliegenden Katalogs von ihnen spricht. „Hängen diese Künstler mit alten zusammen“ — sagt er — „so halten sie stand; hängen sie in einer Galerie moderner Maler, so ziehen sie die Blicke auf sich durch den wunderbar edlen Ton, welchem an temperirter Kraft und an Erfreulichem, an Sättigung, Wirkung und Gleichmaß, kurz Klassizität nichts in moderner Kunst an die Seite gesetzt werden kann“.

Dabei ist es merkwürdig, dass diese Meister, obwohl jeder von dem andern fein unterschieden dasteht, doch eine geschlossene Gruppe bilden und sofort bei ihrem Auftreten bildeten: die moderne Schule von Fontainebleau. Sie setzen als Schule den Ruhm der alten französischen Kunst fort.

Haben wir Deutschen dem etwas gleich Bedeutendes und Geschlossenes aus neuer Zeit gegenüber zu stellen? Eine Schule nicht, aber eine Anzahl hervorragender Persönlichkeiten, wie Menzel, Knaus, A. Achenbach. Individualität gegen Schule: das ist

der Gegensatz Deutschlands und Frankreichs in der modernen Kunst!

Die bedeutendste Individualität der heutigen deutschen Kunst ist Adolf Menzel. Wir finden ihn denn auch in der Sammlung Behrens durch nicht weniger als sieben Werke (Ölbilder und Gouaches) vertreten. Neben ihm Knaus durch fünf, A. Achenbach durch drei, Vautier, G. Max und Pettenkofen durch je zwei Stücke, wozu noch Fr. A. Kaulbach, P. Meyerheim u. a., auch mehrere schöne moderne Belgier und Holländer kommen.

Menzel wird von Prof. Heilbut scharf und geistvoll gezeichnet, sowohl im Ganzen als auch durch eine minutiöse Beschreibung oder besser Zergliederung seiner Bilder. Wir wollen den Lesern davon noch einige Proben geben.

Jedermann weiß, dass ein Hauptelement in der Kunst Menzels die Farbe ist. Und doch liegt darin seine eigentliche Stärke nicht. Er kann sich „in Bezug auf Durchsichtigkeit und Goldglanz mit Knaus nicht messen; bei seinen Ölbildern kommen trübe Stellen vor; er ist kein *Kenner* der Farbe, wie Knaus; er ist ein Autodidakt, trotz seiner manchmal packenden Feuerwerks-, manchmal wunderbar interessanten Wirkungen in Öl“.

„Seine Größe liegt in den Charakteristiken. Die Personen, welche er malt, lässt er sprechen. Sein Verständnis dabei, gewissen verschiedenen Zeiten gegenüber, ist enorm. Nur mit Meissonier teilt er diesen Rang. Er ist aber geistreicher; Meissonier giebt die Dinge vielleicht wahrer, Menzel mit weit mehr Esprit wieder; Menzel stellt Bewegungen dar, die so flüchtig sind, dass sie fast nicht sachlich festgehalten werden können, Meissonier malt solche, in deren Malerei er ruhig ausdauern kann. Meissonier malt besser und reiner, Menzel malt geistvoller, eindringlicher, funkelnder. Auch hat er Teil an der Erfindung des Impressionismus genommen, es giebt Bilder von ihm (wie der „Blick in den Servitengarten zu Innsbruck, 1859), wo Monet, Pissarro vorweg genommen werden. Er malt sprühender: um aber die geniale Verlebendigung seiner Bilder zu erreichen, welche Mittel müssen wir Menzel anwenden sehen! Er übertreibt in seiner Energie, mit dem Resultat, ein Übereinstimmen mit der Wirklichkeit zu erleben; er übersetzt seine Gegenstände in dem Bedürfnisse, drastisch zu übertreiben, damit er die Ziffer ihres Seins erreiche, welches ihm gelingt.“ — „Die Eigenart Menzels kann vielleicht nirgends so dankbare Resultate als in den Adressen ergeben, weil in ihnen das Feld für Aussprache des Geistreichen, wovon

Menzel einen Überschuss hat, ein unbegrenztes wird. Von Menzels geistvollen Architekturen muss man gleichfalls sprechen, wenn man seine Ruhmestitel hervorheben will; von den Architekturstücken hat die Behrens'sche Sammlung eins der schönsten. Menzels Unterschied ersten Ranges vor Meissonier jedoch ist, dass er aus dem modernen Leben die eigentümlichsten Zustände nicht minder geschöpft hat als aus alten Zeiten“. — „Wie Menzels Pinsel über die Modernitäten dahinschwirrt, das möchte man um alles nicht missen; und wie angepasst erscheint auch sein Vortrag für diese Stoffe! Menzel hat in seiner Ausführung die Tugend, das Unvorhergesehene, das nie zuvor auf die Bildfläche Gebannte, das *Geistreichste*, *Geistigste*, die Gedankengänge, Gedankenblitze zur Darstellung gebracht zu haben“.

Man muss sich bei der Lektüre dieser Parallele

zwischen dem Deutschen und dem Franzosen sagen, dass darin nicht nur die beiden Künstler, sondern auch die beiden Völker trefflich charakterisirt sind. Das eine betrachtet die Kunst mit den Sinnen, das andre mit dem Geist; das eine sieht auf die Erscheinung, das andre auf das Wesen. Die Künstler spiegeln nur wieder, was in der Natur der Völkerindividualitäten liegt.

Wir scheiden damit vorläufig von dem prächtigen Buche, das nicht weniger zu denken als zu schauen giebt, und behalten uns vor, das nächste Mal auf einzelne Bilder der Sammlung Behrens, von denen zwei durch die Liberalität des Besitzers diesen Zeilen haben beigegeben werden können, und auf Prof. Heilbutts vorzügliche Analysen derselben speziell einzugehen.

C. v. L.

DIE RÖVERSDORFER KIRCHE.

VON THEODOR BLÄTTERBAUER.

MIT ABBILDUNGEN.



NACH längerem Regenwetter verlockte mich ein hellerer Morgen, der einen guten Reisetag verhielt, zu einem kleinen Streifzug der Katzbach entlang. Das Ende der Eisenbahn hatte ich bei der hochgelegenen, alten, ehemaligen Bergstadt Goldberg erreicht und bestieg den engen Postwagen, der in langsamem Tempo die Höhe der Stadt erklimmt, um vom Posthause weiter zu Beförderndes mitzunehmen. Des Posthorns lang gezogene Töne, die mit dem Rädergerassel sich mischten, muteten mich an, wie der Anfang einer romantischen Novelle. Durch die steile Gasse ging es hinauf nach dem Marktplatz, an der Kirche und bald darauf an einem alten, runden ehemaligen Thorturm vorbei ins Freie. Wo die letzten Häuser stehen, giebt's noch einen kleinen Aufenthalt, denn ein hier hausender Schmied muss vor der Weiterfahrt eiligst noch einige kräftige Hammerschläge an Wagen thun, des nötigen Zusammenhaltes wegen und um einem möglichen Unfall vorzubeugen. Nun geht es die hochgelegene Chaussee entlang, am Fuße des links aufsteigenden, weit-schauenden Wolfsberg vorüber, endlich abwärts gegen das Katzbachthal durch bunten, herbstlich

gefärbten Wald. Ferne Bergsilhouetten zeigen sich; bewaldete Anhöhen zu Seiten des Thales überholen wir in kurzem; in *Neukirch* mit seiner alten Kirchenruine mit Überresten romanischen Stils passiren wir die Katzbach, das bisweilen so bedrohlich auftretende Flüsschen. An dem freundlich im Grün gelegenen Schlosse, das sich in einem Teiche spiegelt, an der evangelischen Kirche vorüber, und noch eine lange Strecke begleitet von den Dorfhäusern erreichen wir wieder das Freie. Dort erfreuen das Auge bewaldete Berghänge, die mit steilen Schutthalden wechseln, und zerstreute, aus Obstgärten hervorblickende Bauernhöfe. Links nähert sich ein ansehnlicher Gipfel, der Willenberg, um dessen Fuß das Flüsschen zwischen den mit Huflattich bedeckten Ufern sich hinwindet. Bald zeigt sich auch jenseits der große Steinbruch mit seinen berühmten Porphyrsäulen, die meist fünf bis neunseitig gegen zwanzig Meter senkrecht in die Höhe ragen. Auf einer Anhöhe rechts im Thale erhebt sich der geringe Rest einer kleinen Kapelle. Bei *Röversdorf*, kurz vor der schlesischen Kreisstadt *Schönau an der Katzbach*, führt die Straße wieder hinüber auf die rechte Katzbachseite, und nicht lange, so taucht eine schlanke Turmspitze auf,



Die Roversdorfer Kirche.

die einen starken Turm ziert und der Niederkirche von Schönau, gewöhnlich Roversdorfer Kirche genannt, angehört. Wir lassen den Postwagen in die Stadt fahren und betreten durch ein starkes Thor den zwischen hohen Umfassungsmauern liegenden Kirchhof. Dort zieht eine runde Apsis unser Auge auf sich. Die reich geschmückten romanischen Fenster, mit zierlichen Rundsäulchen und Blattkelchkapitellen

sind das einzige an und in der Kirche, was nicht durch Übertünchung verschwommene Formen bekommen hat; die Teile zeigen sich in der ursprünglichen Schärfe und mit nur geringer Beschädigung. Die Kirche, in welcher nur am Tage des Schutzpatrons Johannes des Täufers einmal im Jahre Gottesdienst stattfindet, wird gegenwärtig nur als Begräbniskirche benützt. Sie hat ein ziemliches Alter aufzuweisen,

denn schon 1268 wird sie urkundlich erwähnt. Der Turm dürfte um 1500 erbaut sein.

An der südlichen Außenwand des Kirchenschiffes unter dem Dache zeigt sich eine Spur ehemaliger Bemalung, Christus am Kreuze. Über dem Erdboden stehen zwei in die Wand gemauerte alte Kindergrabsteine mit Figuren; in dem kleinen, vom Totengräber benützten, links vom Seiteneingange befindlichen Anbau lassen sich hinter Bahren früher vom Tageslicht beschienene, steinerne geharnischte Ritterfiguren entdecken, fast bis zur Hälfte im Boden steckend.

An der Abendseite des Turmes steigt man über einige Rasenstufen zu einem schönen gotischen Portal hinauf, dessen runde Stäbe auf gedreht geriefelten Sockeln stehen und sich oben überschneiden. Wir treten in ein Kreuzgewölbe, das als Schlussstein einen Schild mit Steinmetzzeichen aufweist.

In diesem Raume erregt ein in die Kirche selbst führendes, schön erhaltenes spätromantisches Portal unser lebhaftes Interesse. Es ist leider durch Übertünchung, wie das ganze Kircheninnere, beeinträchtigt.

Die Kelchkapitelle der Säulchen nähern sich ihrer Form nach bereits dem gotischen Stil. Blattrankenwerk bedeckt das Tympanonfeld.

Das Innere der Kirche hat an der Nordwand eine Reihe Grabsteine mit männlichen und weiblichen Figuren, erstere im Harnisch, meist der Familie von Nimpf aus dem 16. Jahrhundert angehörig;

dann folgen Kindergrabsteine. Auch an der Süd- wand und am Fußboden im Chor stoßen wir auf solche Dokumente ehemaligen Lebens, die der Fußtritt der Sterblichen teilweise verwischt hat.

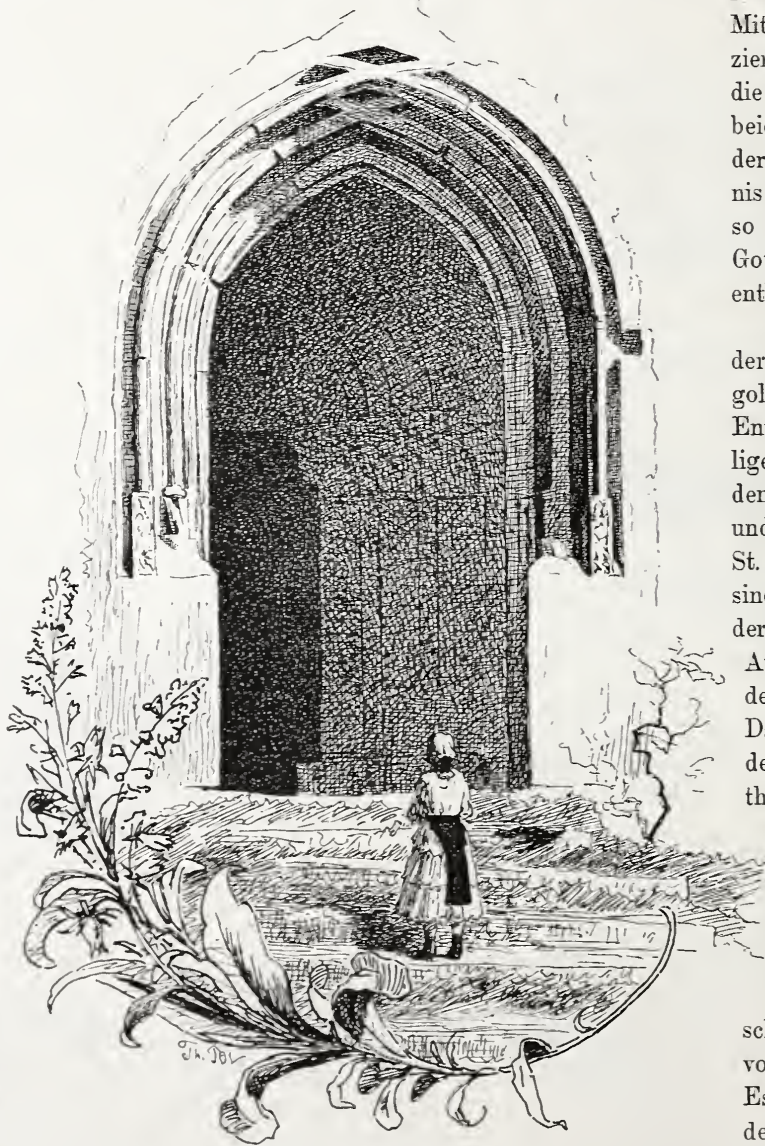
Der Hochaltar, welcher dann unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist ein dreiflügeliger Altarschrein, dessen Mittelfeld auf verziertem Goldgrunde die Schnitzfiguren der beiden Schutzheiligen der Kirche St. Johannis und St. Katharina, so wie die Mutter Gottes mit dem Kinde enthält.

Die Vorderseiten der Flügel zeigen auf goldigem Grunde die Enthauptung der Heiligen, Herodias mit dem Haupte Johannis und die Grablegung St. Katharinsens, und sind bezeichnet mit der Jahreszahl 1498.

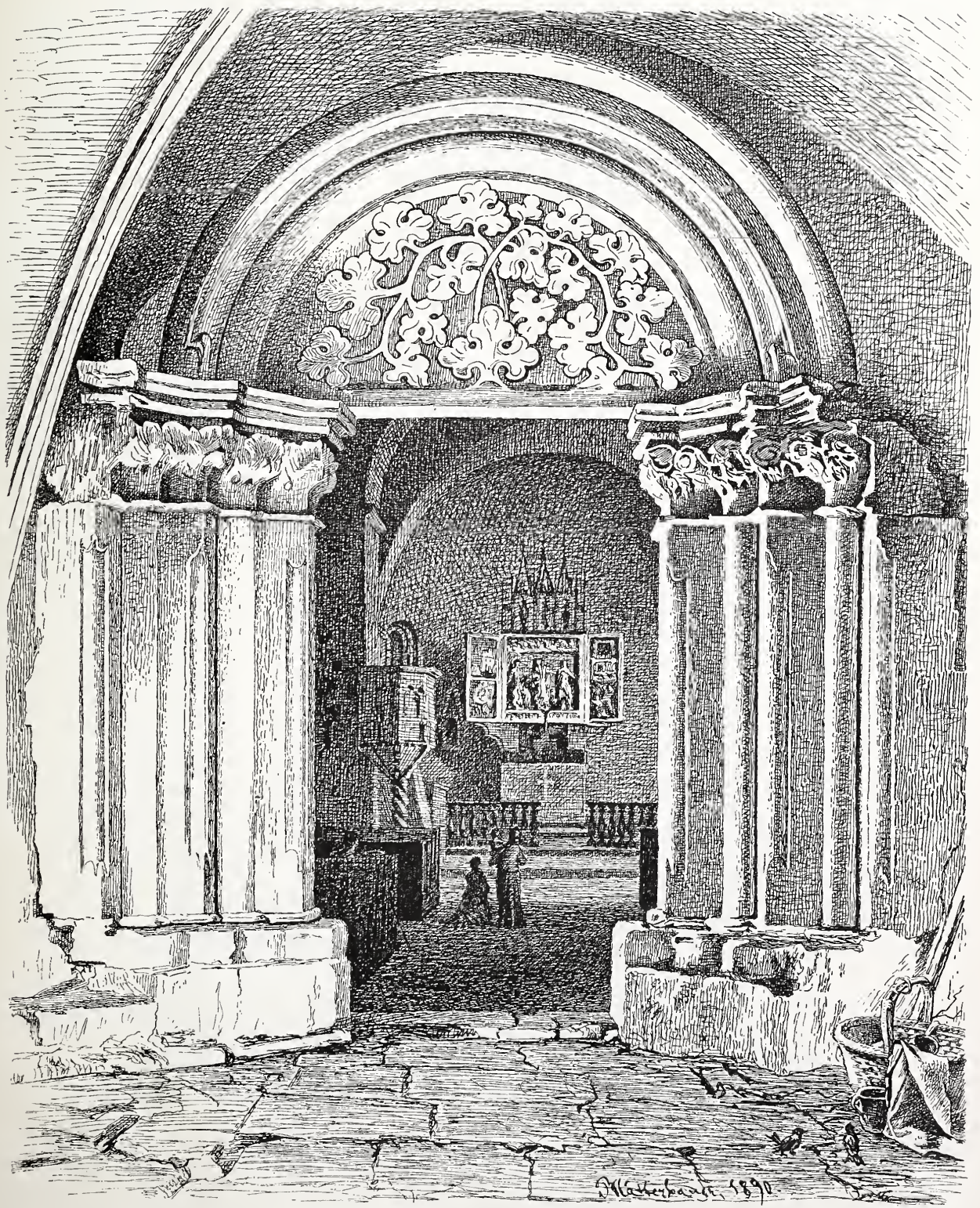
Auch die Rückseiten der Flügel enthalten Darstellungen aus dem Leben St. Katharinsens. Zu beiden

Seiten dieses Altars aber erblicken wir Grabsteine mit den Figuren aus dem Geschlecht der Hoberg von 1516 und 1545. Es fällt an der an der Nordwand befindlichen Grabfigur der charaktervoll ge-

zeichnete Kopf mit dem vortrefflich behandelten Haar auf, so wie auch die naturgetreue und sorgsame Behandlung aller übrigen Teile und das schön modellirte, an den Helm und die Wappen als Helmdecken sich anschließende gotische Blattwerk, desgleichen die naturgetreue Darstellung der Schildwappentiere. Die an der Südwand angebrachte Grabfigur Melchers von Hoberg, welche später entstanden und mit weniger Kunst



Äußeres, gotisches Portal.

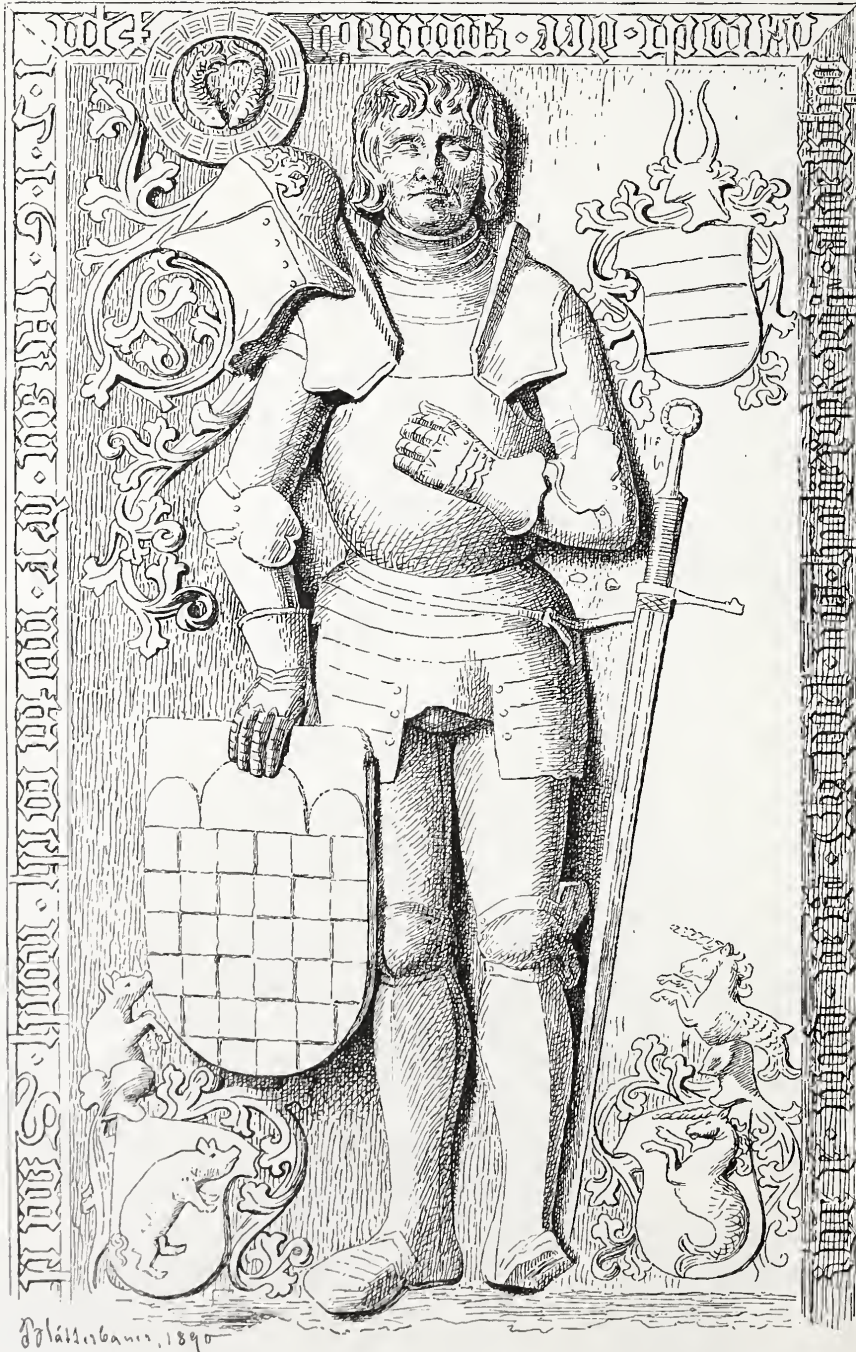


M. K. 1891

Inneres, spätromantisches Portal.

ausgeführt ist, wird dagegen gekennzeichnet durch die beide Seiten begrenzenden pilasterartigen Streifen mit verzierendem, aufsteigendem Blattwerk.

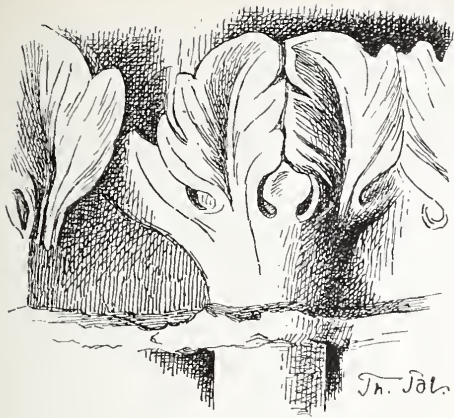
Höhe und geringen Beleuchtung, sind mit aufsteigendem Blattwerk geziert, Delphine bilden oben die Krönung. Unten an den Pilastern befinden sich



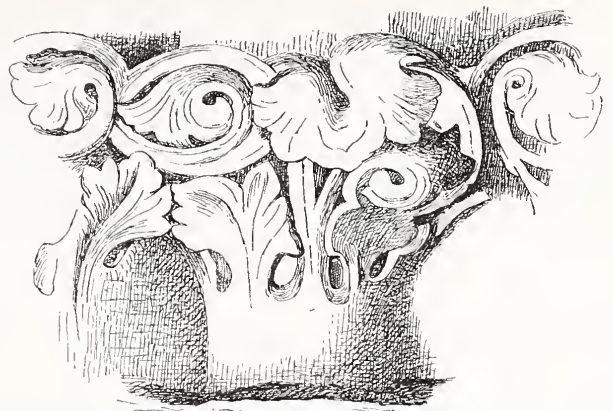
Grabstein Lassels von Hobergk.

Über der Sakristeithür befindet sich ein Epitaph mit Frührenaissanceformen, dessen Mittelfeld die Dreieinigkeit mit dem darunter knieenden Ehepaare nebst einem Kinde darstellt. Der untere Fries zeigt acht Wappen. Die Pilaster, schwer erkennbar wegen der

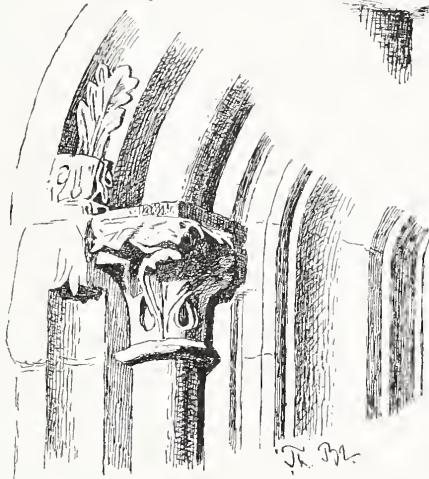
Kragsteine mit Tierfratzen. Häufiges Übertünchen benahm besonders diesem Epitaph alle Bestimmtheit im Umriss der Verzierungen; selbst die in Spätrenaissanceformen gehaltene Kanzel hat dadurch ihre mutmaßliche Bemalung einbüßen müssen. Auch die



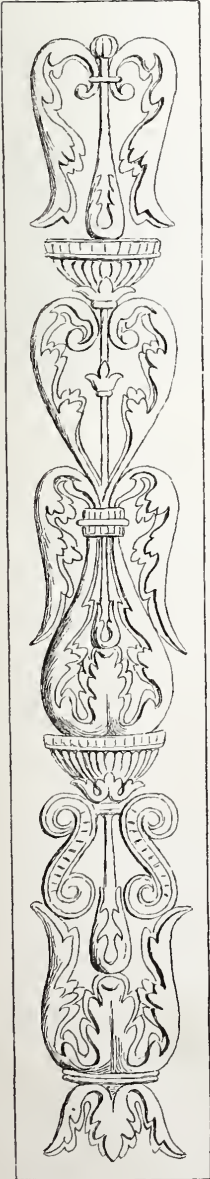
a



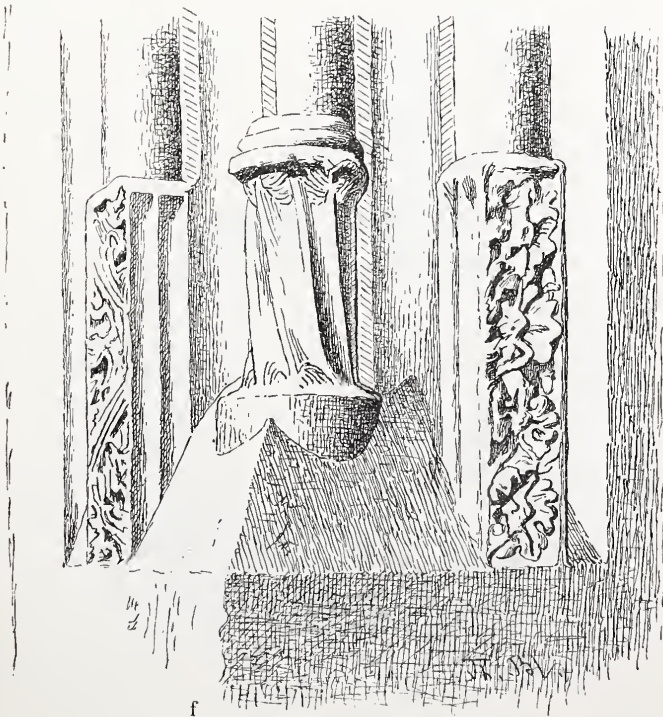
b



c



d



f



e

a. b. Kapitelle des romanischen Portals. c. Detail zur Apsis. d. e. Blattwerk vom Grabmal Melchior von Hobergk. f. Details zum äußeren Portal.

Wände müssen bemalt gewesen sein. Davon frei sind nur einige Grabsteine der Südwand, zwei hölzerne Epitaphien und Gemälde. In dieser Kirche muss der Tüncher großen Überfluss der weißen Flüssigkeit gehabt haben, denn selbst der Fußboden ist davon nicht verschont.

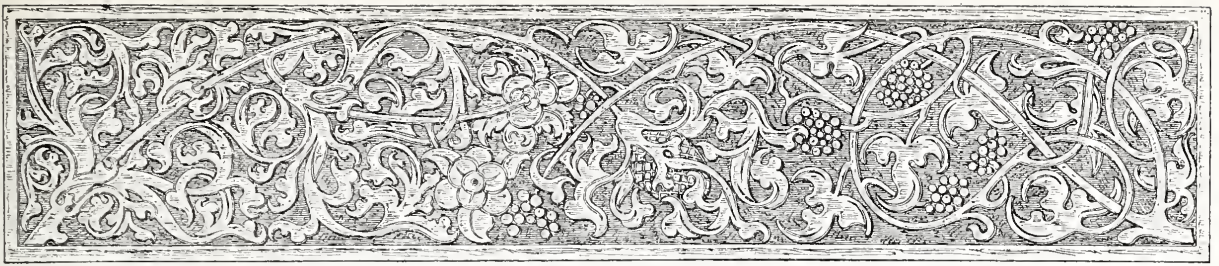
Der Nürnberger Architekt *Heideloff* ließ in den Kirchen und Klöstern Südwestdeutschlands seiner Zeit manch herrliche Steinmetzleistung von der verhüllenden Tünche befreien und dadurch zur Geltung kommen; es wäre zu wünschen, dass auch in Schlesien diesem Unfug gegenüber rechtzeitig eingeschritten würde.

Nunmehr ist durch das verdienstvolle Werk des Herrn *Lutsch*, Regierungsbaumeisters in Breslau: „Die Kunstdenkmäler Schlesiens“, welchem Schreiber dieser Zeilen manche wertvolle Notiz entnommen, die Aufmerksamkeit auf eine würdige Erhaltung des reichlich noch Vorhandenen gelenkt worden, welchem die Herren Patrone der Kirchen ihre Beobachtung zu teil werden lassen mögen.

Der Freund altertümlicher Bauwerke findet in der nahen katholischen Oberkirche noch einen spätgotischen Taufstein, einen in üppigen Barockformen gehaltenen Hochaltar, so wie einige Grabsteine und ein Holzrelief, an der Südseite aber ein auch stark übertünchtes spätgotisches Portal, leider in einer Vorhalle. Im Anschluss daran dürften noch die Herrenhäuser von Alt-Schönau und von Röversdorf den Besuch lohnen, in architektonischem und landschaftlichem Interesse. Indem wir schließlich die den Ort einrahmenden Höhen ersteigen, bieten sich dem Auge freundliche Fernblicke nach den nahen Bergen, welche im goldigen Herbstnachmittagssonnenschein wie verklärt erscheinen. Zu ansehnlicher Höhe ragt der Gipfel der Hogolie auf, als spitze Pyramide zeigt sich der Probsthainer Spitzberg. Da versinkt das Gestirn des Tages hinter dem Rücken des Schafberges. Schon im Dunkeln besteigen wir zur Rückkehr den Postwagen, der nunmehr thalab schneller dahin rollt.



Apsis der Röversdorfer Kirche.



SKOPAS.

VON LUDWIG VON SYBEL.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



ON den drei geographischen Gruppen, in welchen man, nach Anregungen eines Wortes des Pausanias und nach Urlichs' Vorgang, die Werke des Skopas zusammenzufassen pflegt, wären soweit die erste und die letzte durch Denkmäler vertreten: für peloponnesische Orte geschaffen waren die Tegeaten, der Athlet von Olympia, der jugendliche Herakles, sofern in ihm der sikyonische des Skopas anzuerkennen ist; nach Kleinasien gehören die Skulpturen vom Mausoleum, einerlei welche und wie viele oder wie wenige auf Skopas zurückgehen mögen. Wie aber steht es mit der zweiten, der athenischen Gruppe? Freilich, sie gilt Weil für so unerheblich, dass er sie als gesonderte Gruppe ganz fallen lassen und nur die zwei andern festhalten zu dürfen glaubt, die peloponnesische und die kleinasiatische. Und hierzu scheint zu passen, wenn jetzt seinem Stile nach Skopas als ganz unattisch und als ganz peloponnesisch erwiesen wird, als das von der Forschung zuvor schon gesuchte Zwischenglied zwischen Polyklet und Lysippos.

Sehr anders hatte Brunn die Kunstart des Skopas aus der älteren attischen hergeleitet, aus einer Verbindung Myronischer und Phidiasischer Weise. Dass er seine künstlerische Ausbildung in Athen gewonnen habe, fand Urlichs bei dem Parier nicht zu bezweifeln; und er lässt ihn weiterhin über zwanzig Jahre in Athen arbeiten und Einfluss auf breite Künstlerkreise üben. Die Dauer dieser athenischen Wirksamkeit hat Overbeck noch weiter ausgedehnt; ja er bezeichnet ihn, neben und vor Praxiteles, als das eine der beiden Häupter der jüngeren attischen

Schule. Was soll Skopas uns nun sein, Peloponnesier oder Attiker? Fällt der oben dargelegte Gegensatz zwischen den grosskieferigen Flachlangschädeln des Polyklet, Skopas, Lysipp, und den kleinkieferigen Rundköpfen des Praxiteles denn notwendig mit dem wahren Unterschied der beiden Schulbezirke, Peloponnes und Attika, zusammen? Sowohl die eckigen Langschädel als auch die großgeschneittenen Untergesichter gab es schon im fünften Jahrhundert auch in der attischen Kunst, so dass es sich sehr fragt, ob Skopas seinen Schädeltypus nur von Polyklet überkommen haben kann und nicht auch von älteren Attikern. Ähnliches gilt von Lysippos in seinem Verhältnis zu Skopas. Seine Köpfe stehen den Skopasischen merkwürdig nahe; das von Brunn in den Vordergrund gerückte Münchener Kopfexemplar des Schabers hat nicht bloß den viereckigen Schädel (er ist nur etwas zu kurz gekommen), sondern auch recht starke Modellirung des breiten Gesichts, das verkriechende Oberlid, den geöffneten Mund mit den unterschneittenen Zähnen; das Ohr, besonders das linke, ist breit mit kleinlicher Öffnung und unausgeformtem, angewachsenem Läppchen; die Stirnlöckchen fallen zwar meist ins Gesicht, doch einzelne, in der Mitte und an der linken Schläfe, lassen den Haaransatz sehen, — immerhin wird man fragen dürfen, ob die augenscheinliche Stilverwandtschaft schwieriger geschichtlich zu begreifen wäre, wenn Skopas sich statt als Peloponnesier doch als Attiker entpuppte. Aber vielleicht thun wir klug, zunächst mehr die Entwicklung der bei aller inneren Gliederung doch als einheitlich vorstellbaren Griechenkunst von Epoche zu Epoche zu verfolgen und die Unterschieden der

parallelgehenden Schulen etwas in den Hintergrund treten zu lassen. Vielleicht sind diese Kategorien, mit welchen wir so lange operiren, der peloponnesische und der attische Stil, zu eng gedacht, zu eng wenigstens für einen Skopas. Von Geburt war er weder Athener noch Peloponnesier, sondern Parier; wo er gelernt hat, wissen wir einfach nicht; dass er alles bereits Vorhandene in sich aufgenommen habe, dass er sich auf die Schultern aller Vorgänger, nämlich des ganzen großen Vorjahrhunderts stellte, dürfen wir getrost vermuten; und dass er aus allem Gegebenen herauswuchs als ein Gewaltiger und Bahnbrecher, das hat Treu erinnert. Hieran anknüpfend darf gesagt werden, wenn in einem der Großen des vierten Jahrhunderts, so liegt in Skopas etwas vom Michelangelo. Es mag hier eingeschaltet sein, wenn der alte Praxiteles, welchem doch, wenn man die Meinung des Gleichnisses verstehen will, eher etwas von Raffaelischer Schönheit eignet, wenn er den „Eubuleus“ gemeißelt hat — von Skopas ist er ja nicht, so hat Praxiteles eben nicht umsonst in Athen auch des Skopas gearbeitet.

Skopas in Athen, das wäre demnach das nächste Problem.

Ein Werk Skopasischen Stils, in Athen gefunden, ist bereits erkannt und anerkannt worden, der „Kopf vom Südabhang der Akropolis“ mit dem Ausdruck schwärmerischer Begeisterung. Die späte Wiederholung im Berliner Museum spricht wenigstens für die Berühmtheit, deren dies Wunderwerk der Marmorbildnerei bereits im Altertum genoss. Sein Herausgeber, *Julius*, wollte ihn, wenn nicht geradezu der Hand, aber doch der Kunstrichtung des Praxiteles zuschreiben. *Furtwängler* erkannte eine Originalarbeit des Skopas oder Praxiteles. *Treu* hat ihn dann, nach seiner Verwandtschaft mit den Tegeaten, dem Skopas zugeteilt, unter Zustimmung von *Wollers*, der ihn auch als Originalwerk in Anspruch nimmt, und von *Graef*, welcher jene Ver-

wandtschaft näher präzisirt und den Kopf für einen Vorläufer der „Venus von Milo“ erklärt hat.¹⁾ Der eine Kopf; so wundervoll und seelenvoll, beweist aber noch keine länger dauernde Wirksamkeit des Bildhauers am Orte: Eine Schwalbe. Wir werden die Marmorwerke aus dem vierten Jahrhundert, bisher vielleicht dem Praxiteles, oder auch dem Lysippos zugeschrieben (war doch auch der „Meleager Medici“, von Kennern für einen Lysippischen Ephebenkopf gehalten worden), *speziell diejenigen attischen Fundortes*, daraufhin durchmustern müssen, ob darunter sich nichts finde, was nach den bekannten Kriterien seine Zuweisung an Skopas verlangt. Sollten dergleichen Werke die fraglichen Kennzeichen nicht sämtlich oder nicht ungetrübt erkennen lassen, so würden sie ähnlich zu beurteilen sein, wie der Meleager, sie würden nicht dem Skopas selbst, sondern einem ihm mehr oder minder nahe stehenden Bildhauer zuzuschreiben sein, würden also nicht sowohl von Skopas' eigenhändigem Schaffen, als von seiner Wirkung in die nahestehenden Künstlerkreise zeugen.

Gewissenshalber aber muss ich die Beweiskraft unserer Stilkriterien selbst vorweg ein wenig abschwächen. Zum Beispiel will mir, bei oberflächlicher Umschau,

scheinen, als ob das edle Ohr, wie es der Vatikanische mit dem Olympischen Hermes trägt, ein so rarer Vogel sei, wie der idealschöne Fuß desselben Götterjünglings, als ob hingegen Skopas und Lysippos gar nicht so eigenartige Ohren gebildet hätten, sondern bloß das gewöhnliche; es werden auch Archäologen kommen, und sie sind schon da, welche das Praxitelische Ohr und den Praxitelischen Fuß unwahr nennen, wie die Parthenonskulpturen jetzt unwahr heißen. Um bei der Sache zu bleiben, so scheint jedes Vorkommen des idealen



Vom Südabhang der Akropolis.

1) *Julius*, Athen. Mitt. 1876, 296, Taf. 13. *Furtwängler*, Sammlung Saburoff, zu Taf. 23.

Ohres auf Beweiskraft Anspruch zu erheben, ein Vorkommen des gewöhnlichen Ohres aber nicht. Indessen auch die gewöhnlichen Ohren werden sich mit der Zeit noch klassifiziren lassen; und für jetzt genügt, dass, wenn nicht das einzelne Stilkriterium, so doch das verbundene Auftreten einer erheblichen Mehrheit solcher, Beweiskraft hat.

Lysippischen Gestalten, das ist Brüdern und Vettern des Apoxyomenos, ist man in Athen schon lange auf der Spur, schlanken, elastischmuskulösen Gestalten mit starkem Hals und Nacken, aber kleinem Kopf und breitem Gesicht. Eine ganze Reihe solcher Jünglinge, sämtlich auch Schaber, in verschiedenen Attitüden, in einem Relief der Akropolis, veröffentlichte vor bald dreißig Jahren *Michaelis*, unter Hinweis auf ähnliche Athenische Skulpturen, darunter das Denkmal des Lysikrates, errichtet 335; das erstgenannte setzte er um 325 an. Weiterhin machte *Matz* eine am Philopappshügel gefundene erotische Gruppe bekannt. Bald wurden solche Monumente geradezu als Zeugnisse für einen Einfluss des Lysippos auf die spätere attische Kunst gedeutet. *Brizio*

publizirte 1876 zwei kürzlich gefundene Marmore. Erstens den abgebrochenen Kopf einer Ephebestatue mit im Ausruhen auf dem Scheitel gekreuzten Händen, deren eine die Striegel gehalten hatte; der Schädelbau schien Lysippisch, doch der Ausdruck attisch; denn der Kopf hatte, mit seinen, wie ein fernes Ideal suchenden, großgeöffneten Augen, mit seiner Hebung des Blickes, welcher die Hebung der Oberlippe und die Emporrichtung der Stirnhärchen absichtlich parallel zu gehen schien, einen Hauch von Melancholie, kurz etwas Sentimentales, Geistiges,

so gar nicht mehr „Peloponnesisches“. Zweitens das am Ilissos gefundene goldtonige Grabmal im Vollrelief (hierüber sprachen wir in der *Kunstchronik* 1889/90, Seite 54), darstellend einen Jüngling herrlichen Gewächses, an einen kurzen Pfeiler halbsitzend gelehnt, den linken Fuß übergeschlagen, die Hände vor sich auf dem Griff der Keule gekreuzt, so gerade heraussehend; auf den Stufen sitzt sein dienender



Relief vom Ilissos.

Knabe, den müden Kopf auf die über die Kniee gekreuzten Hände gelegt; der edle Jagdhund kommt am Boden schnuppernd hervor; von der Seite aber betrachtet der Vater welnmütig den Frühverstorbenen. Auch dieser Jünglingskopf schien *Brizio* Lysippisch gebaut, attisch durchgeistigt; in der Art des Lysippos wiederum, wie sie im „Ares Ludovisi“ nachwirkt, seien die Arme dem Betrachter gleichsam vorgehalten. *Brizio* fand in solcher Vermählung des „peloponnesischen Naturalismus“ mit dem „attischen Idealismus“ die kunstgeschichtliche Erklärung einer Reihe berühmtester Werke, der Pferdebändiger von Monte Cavallo, des „Ercole Farnese“. Dieser war bereits von *Helbig*, nach der Übereinstimmung

der Baseler Wiederholung des Kopfes mit einem solchen vom Mausoleum, für attisch erklärt worden; nach *Brizio* hatte er, so Lysippisch er scheint, doch laut dem Zeugnis attischer Reliefs seine Heimat in Athen.¹⁾

Läge es nun nicht näher, all das „Lysippische in Athen“ vielmehr als unmittelbare Fortsetzung des vorausgegangenen Attischen anzusehen? Die Aufgabe

1) *Michaelis*, *Annali* 1862, 212 M. *Matz*, *Ann.* 1871, 210. R. *Helbig*, *Bullettino* 1872, 67. *Brizio*, *Annali* 1876, 62 G. H.

stellt sich dahin, dass in der Fülle des vierten Jahrhunderts ein athenisches Atelier gefunden werde, aus dessen Eigenart sich alle jene scheinbar peloponnesirenden Sachen einfacher erklären würden; Sachen, deren Urheber schwerlich nach einem außerathenischen Meister geschickt haben. Wenn nun in den Tegeaten wirklich der Stil des Skopas gefunden ist, so wird das Eigentümliche jener Skulpturen nicht aus dem Einflusse des Peloponnesiers Lysipp, sondern des Attikers Skopas erklärt werden müssen.

Im Winter 1879 für den *Katalog der Skulpturen zu Athen* die dortigen Marmorwerke verzeichnend, notirte ich eine kleine Minderheit jugendlich männlicher Köpfe (den im Relief vom Ilissos, einen zweiten aus einem Gegenstück desselben, den Kopf des „ruhenden Schabers“ und zwei kleinere Köpfe) wegen der auffallenden Anordnung ihres Stirnhaares. Während nämlich bei der großen Masse der Ephebenköpfe die Stirnlöckchen vorfallen und die Haarwurzeln verdecken, stehen sie an jenen wenigen, eben durch ihre überraschend geringe Anzahl als fühlbare Ausnahmen zusammengerückten Exemplaren aus der Stirn empor, nur kaum die Spitzen neigend, so dass der Haaransatz sichtbar bleibt. (Von älteren Ephebenstatuen mit dieser Haartracht mag der „antretende Diskobol“ der Sala della biga und des Louvre, sowie der „Salber“ in München und Dresden hervorgehoben sein.) In der Einleitung zum Katalog machte ich auf die Sache aufmerksam und kam 1887 in der *Weltgeschichte der Kunst* darauf zurück, zugleich die inzwischen veröffentlichten Tegeaten heranziehend. Auf Treus Tegeaten und meine Athener schon damals eine Charakteristik des Skopasischen Kreises zu gründen, wäre voreilig gewesen; nur konnte nicht unterlassen werden, auf den recht unpraxitelischen Stil des Ilissosreliefs, ebenso aber auch des Meleager hinzudeuten, welche beide in letzter Zeit meist für Praxitelisch gegolten hatten.¹⁾ „Das Flattern des Mantels“, sagte ich vom Meleager, „und die Durchschneidung der Linien von Hüfte und Arm an seiner rechten Seite scheint aus dem Rahmen Praxitelisch sanften Linienflusses herauszugehen.“ Und vom Ilissosrelief: „Ergreifend ist die Stimmung dieses Gemäldes und herrlich die Gestalt des Jünglings, nur, müssen wir sagen, die Kreuzung der Füße und Hände ist so naturwahr, wie irgend ein Zug im ganzen Bilde, doch wieder nicht rein Praxitelisch. Auch der Kopf, kurzgeschoren mit

aufstehenden Stirnhärchen, ist gerade in diesem Detail nicht Praxitelisch, wohl aber aus des Meisters Zeit, ein echt attischer Ephebenkopf.“

Welchen Besucher des Nationalmuseums zu Athen hätte nicht das tiefe Pathos ergriffen, welches aus den Köpfen des Jünglings, des Vaters, nicht zum wenigsten aus der um den Stab gekrampften Hand des Alten, ja aus den Augen des wie die Spur seines Herrn suchenden Hundes spricht? Diese Augen, ich meine des Jünglings, lassen uns nicht los, die ganze Gestalt scheint nur da zu sein, um zu blicken. Der Kopf, aufgerichtet, ein Geringes gehoben, und dabei leise zur rechten Schulter geneigt; das tiefbeschattete Auge dem Beschauer entgegen und doch wie verloren ins Ferne blickend; der kaum geöffnete Mund mit den gekräuselten Lippen; das Viereck des Antlitzes, freilich höher als das der Tegeaten, doch recht ähnlich dem Kapitolinischen Herakles in der Vignette über der Graefschens Abhandlung; auch die Backenknochen, ziemlich stark, und der Unterkiefer, breit geschnitten, wenn auch wieder nicht ganz so wie bei den Tegeaten; das alles führt uns doch näher zu Skopas als zu Praxiteles. So zeigt auch die Ansicht der rechten Seite nicht einen runden, sondern viereckigen Schädel, oben flach und mit steiler Rücklinie; das Ohr steht zurück, ist breit mit kleiner Öffnung und das Läppchen angewachsen; die Unterstirn quillt mächtig vor, das Auge ist tief hereingenommen; das Oberlid verläuft in das vorhängende Höhlenfleisch, verschmilzt mit ihm; der Augapfel ist zwar nicht scharf ausgeschält, aber doch so abgelöst, dass eine deutliche Schattenlinie ihn isolirt; der innere Augenwinkel liegt tief. Der Rumpf ist stattlich, der Bauch weich modellirt, aber die ganze Gestalt länger, als sie in ihrer ruhenden Haltung scheint. Die Beine haben noch den meisten Anklang an den Mausoleumsfrics, der linke Wadenmuskel ist scharf begrenzt, die Füße sind nach der gewöhnlichen Natur, nicht von der Idealität des Praxitelischen Fußes.

Das auch von Brizio gerühmte Gegenstück (Sybel 53) scheint sich noch weiter von Skopas zu entfernen; der Kopf blickt nicht hinaus, sondern ist in die Hand gelegt; das übrigens doch auch blickende Auge hat nicht die geschilderte Bildung. Dennoch verlangt das Werk für unsere Frage noch genauer geprüft werden.

Es wäre schön, wenn es mit der Zeit gelänge, die attischen Reliefs auf bestimmte Werkstätten zurückzuführen, oder wenigstens, um bescheidener zu sprechen, den Einfluss der tonangebenden Ateliers auf die

¹⁾ Phototypien des Meleager *Weltgeschichte*, Fig. 203, des Ilissosreliefs, Fig. 204.

Bildhauer der Reliefs nachzuweisen. Das große Unternehmen der Wiener Akademie, *Conze's* im Erscheinen begriffene Sammlung der attischen Grabreliefs wird zu solchen Untersuchungen erst den Boden bereiten. Um nur noch ein Beispiel herauszugreifen, so vermeine ich aus den Figuren von „Miltiades und Eupraxis“ (Sybel 70) Anklänge an Skopas herauszuhören, mit deren Erörterung ich nicht ermüden will. Dass Miltiades die eine Hand, wie der Jüngling unseres vorbesprochenen zweiten Grabreliefs, in den Mantel gewickelt hat, will vielleicht nicht viel sagen, doch mag eine Bemerkung *Brunns* über Friesplatten vom Mausoleum hier angeführt sein, welche er der Westseite des Gebäudes und dem Leochares zuschreibt: „An Manier grenzt die öftere Wiederholung eines außerdem nur noch einmal — auf einer nach Brunn dem Skopas gehörenden Platte — vorkommenden Motivs, nämlich den linken Arm oder die Hand mit einem Gewandstücke oder einem Fell zu umwickeln.“

Der Kopf des „ruhenden Schabers“ (Sybel 2906) erscheint in der Vorderansicht wie ein Gegenstück zur Heraklesherme des Konservatorenpalastes. Das Oberlid ist scharf unterschritten; die Profilansicht zeigt nichts weniger als den Praxitelischen Rundschädel oder als das Praxitelische Ohr; und auch hier sammelt sich die ganze Wirkung im Blick. Doch giebt diese Arbeit später Zeit den Typus nur verblasst wieder, das Gesicht ist schmaler geworden, der Mund geschlossen. Das Motiv der gekreuzten Hände fanden wir auch bei den zwei Grabreliefs; der Knabe des zweiten Reliefs hielt auch die Striegel in der unteren Hand wie unser Jüngling. Wie aber sollen wir die Figur ergänzen? Gehen wir zu weit, wenn wir ihr auch das Motiv der gekreuzten Füße zusprechen? Ich erinnere nur an den sog. *Génie du repos éternel* des Louvre, welcher den langgelockten Kopf auch zur linken Schulter neigt und die Hände ähnlich auf dem Scheitel ruhen lässt, die Rechte über die Linke gelegt; er hat den rechten Fuß übergeschlagen (Clarac 300, 1859). Unter den Kennzeichen des „hellenistischen Stils“ führte die *Weltgeschichte* Seite 326 gewisse Weisen an, die Figuren auf die Füße zu stellen, die gekreuzten Füße des „Knaben mit der Inschrift Phaidimos“, den vortretenden Spielfuß des „Silen mit dem Bacchuskind“ und des sog. „Narciss“, dessen Ponderation ich auf Grund des Körperschemas bestimmte. Jetzt stehen wir vor der Frage, ob etwa auch solche Motive ihre statuarische Ausbildung schon von Skopas erhalten haben, wie wir den vorgesetzten Spielfuß

am „jugendlichen Herakles“ fanden und das früher auf Lysipp zurückgeführte Motiv des hochaufgestützten Fußes am „Apollon Smintheus“ nach Weil.

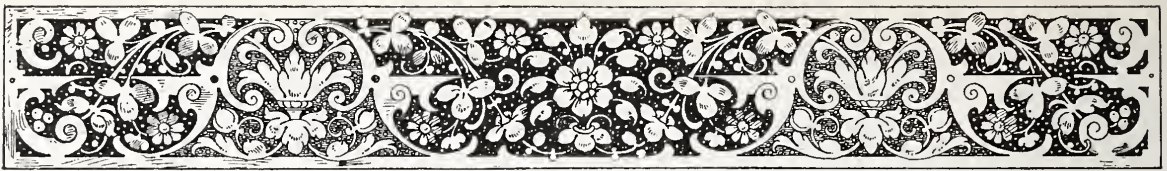
Ob auch die zwei kleineren Ephebenköpfe (Sybel 707 und 4125) dem Kreise des Skopas angehören, lässt sich vorläufig noch nicht sagen. Was über sie bekannt ist, würde soweit passen. Den einen beschrieb *Kekulé* als zur linken Schulter geneigt, das Haar kurz gelockt, der Mund etwas geöffnet, der Typus aus guter Zeit; dem hatte ich nur die „aufstehenden Stirnlöckchen“ hinzuzufügen. Bezüglich des andern kann ich auch nur die Angaben meines Katalogs wiederholen, welcher gegliederte Stirn, aufstehende Stirnhärchen und Haarreif verzeichnet.

Noch sei auf eine Statue des Athenischen Nationalmuseums hingewiesen, die späte Kopie eines Originales guter Zeit (Sybel 274); ein Kämpfer, mit eingelegerter Lanze energisch vordringend, zuerst auf Theseus, dann auf Harmodios, zuletzt, von *Kekulé*, auf Meleager gedeutet. Ein wenig erinnert er an die Verve der Krieger im Mausoleumfries, freilich nicht in dem Maße, wie etwa der „Borghesische Fechter“. Einen Meleager hatte Skopas in den Ostgiebel des Tempels zu Tegea gestellt.

Mit alle dem wollen wir nur dazu anregen, dass den Spuren des Skopas in Athen weiter nachgegangen werde.

Im Vorstehenden wurde manches zusammengebracht, was sich vielleicht recht fern steht; aber alles gruppirt sich doch, in engem oder weiterem Kreise, um die Tegeaten. Und in Skopas glauben wir den persönlichen Schöpfer und Hauptträger der geschilderten Richtung gefunden zu haben; dass neben ihm noch andere Künstler an der Ausgestaltung des Pathos sich beteiligten und dieses oder jenes der besprochenen Werke solchen zu verdanken sein möge, wurde schon gesagt. So lange wir nicht alle Künstler kennen, kennen wir eigentlich keinen. Wie ist es uns mit der Kunst des vierten Jahrhunderts gegangen? Nach Auffindung des Schabers sollte alles Lysippisch sein. Ihm setzte dann der Hermes des Praxiteles einen Grenzstein; aber nun hieß alles Praxitelisch. Auch mit dem Wiederauftauchen des Skopas sind die überschwemmten Äcker noch nicht wieder ganz eingeteilt. Noch harret manch unbekannte oder ungenügend bekannte Größe, ein Euphranor, ein Leochares, seiner Stunde, da auch er hervortreten und unserem Lysipp, unserem Praxiteles, unserem Skopas sein Eigentum abfordern wird.

Es bleibt noch viel zu suchen und zu sichten.



AUS EINER ÖSTERREICHISCHEN KLOSTERGALERIE.

VON ROBERT STIASSNY.

(Schluss.)



BEVOR wir in die nähere Würdigung dieser zwölf Hauptstücke eintreten, sei noch vier kleinerer Höhenbilder der Galerie gedacht, die, fraglos Arbeiten der nämlichen Hand, sich schon durch die gleiche Breiten-dimension (35 cm.) als zusammengehörige Frag-mente eines Hausaltärens ausweisen: *Grablegung*, *Auferstehung*, ein *Zwiegespräch der hl. Margaretha und Barbara* und das *Stifterporträt Propst Peter Maurers*. Während die beiden letzteren Tafeln ihre ursprüngliche Länge (84 cm.) beibehalten haben, wurden die ersten, wohl gelegentlich der Adjustirung zu Galeriezwecken, um je 15 cm. in der Höhe beschmitten, wobei auch die Jahreszahl 1518, am oberen Rande der Auferstehung rechts, ihre auffällige Erneuerung in großen arabischen Goldziffern erfahren haben mag. *Grablegung* und *Auferstehung*, nach ihrer sehr flüchtigen Faktur zu urteilen, die Kehrseiten der beiden anderen Schmalbilder, sind wieder durch kräftige Licht- und Farbeneffekte ausgezeichnet. Unter einer Felsenhöhle, durch deren Bogen man eine Flussferne mit Golgatha im Vordergrund erblickt, wird der in ein weißes Bahrtuch gehüllte Leichnam Christi von Joseph von Arimathia und mehreren Begleitern — darunter eine die Hand des Herrn weinend umklammernde hl. Frau — in die schräg in das Bild hinein verkürzte Tumba hinabgelassen; links steht, von Johannes unterstützt, Maria und ringt die Hände, während von rechtsher in lichtgrünem Gewande Magdalena mit dem Salbgefäße naht. Eine hochpoetische Apotheose freilich weniger des Auferstandenen als eines Sonnenunterganges giebt die in manchem Betracht an das Schleißheimer Martyrium des hl. Quirinns aus der Schule Altdorfers (No. 107; Phot. von Danner) erinnernde Grab-erstehung. Im Linnenmantel mit Siegesfahne und Gloriole steht die kleine Christusgestalt auf dem

von drei Engeln umgebenen Grabsteine; im Vordergrunde links ermuntert sich einer der zahlreichen, bei ihrem Wachtfeuer in Schlaf versunkenen Soldaten und starrt die Lichterscheinung mit aufgesperrten Augen wie ein Traumgesicht an. Das letzte Sonnen-gold taucht das am Abendhimmel treibende Dunst-gewölk in gelb-grünliche, graue und violette Glut und leuchtet blutrot in die Grotte hinein, vor welcher die Scene mit einer Tannengruppe und weiterhin mit grünem Laubholz bestanden ist. — In der *Santa con-versazione Margaretha's und Barbara's* sitzt die erstere Heilige links vornan, vor altersbraunem Getäfel, in einem blauärmeligen Goldbrokatkleid mit rotem Halskoller, einen lichtgrünen Mantel über den Schoß, und drückt mit der Rechten einen Kreuzstab auf den Kopf des an ihrer Seite fauchenden Drachen, während sie die Linke sprechend gegen Barbara erhebt; diese, das Antlitz der Nachbarin zugekehrt, hält in der Linken den Hostienkelch und erteilt mit der Rechten den Segen. Reiches Brustgeschmeide und edelsteinbesetzte Kronen zieren die beiden Not-helferinnen, die freilich selbst der äußeren Heiligung durch Nimben — solche fehlen durchgehends — ent-behren; um so traulicher berührt das kollegiale Bei-sammensein der beiden Frauen, die nicht als Himmels-bürgerinnen, sondern wie zwei mittheilsame Haus-wirtinnen und „Gefreundete“ ein Stündchen zu ver-plaudern scheinen. Dieselbe liebenswürdige Intimität der Auffassung verleiht dem *Bildnisse Propst Peters*, des kunstfreundlichen Bestellers des Sebastians-altars, einen durch die Persönlichkeit des Dargestellten noch erhöhten Reiz. Ein beliebter Vierziger von wohl-wollendem Ausdruck, kniet der Abt in der alten Ordenstracht der regulirten Augustiner, weißem Talar mit grauer Pelzmozette, ein korallenes Pater-noster in der Rechten, nach links gewandt auf seinem Betschemel, im Mittelschiff eines gotischen Münsters, zu Füßen eines von einem Pfeiler, nach dem Lettner,

niederhängenden Kruzifixes. Ungemein lebendig ist aus der leichtgrauen Tiefe der steinfarbenen Architektur der Profilkopf des Prälaten mit warm bräunlichen Halbtönen herausmodelliert. In der Ecke links die Initialen des Propstes: P. P. (Petrus Praepositus), darunter das Stiftswappen mit dem rotweiß gespaltenen Kreuz im Schilde.

Schon aus der Inhaltsangabe unserer umfangreichen Bildergruppe — der Trümmer zweier Altäre¹⁾ — erhellt, dass hier höchst beachtenswerte Schöpfungen der oberdeutschen Malerei aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts vorliegen, in welchen eine originelle Künstlerpersönlichkeit von starker koloristischer Begabung sich ausspricht. Hört dieselbe in der That auf den geläufigen Namen *Altdorfers* oder täuscht eine bloße Familienähnlichkeit mit der Physiognomie des Regensburger Malers? Eine Reihe hervorragender Eigentümlichkeiten des letzteren hat die Beschreibung bereits erwähnt: die weitgehende Verwertung der Landschaft und ihres phantastisch gesteigerten Stimmungsgehaltes im Dienste des dargestellten Vorganges, die Freude an überraschenden, nicht selten von einem wahren Farbenkampf begleiteten Lichtwirkungen und jene architektonischen Hintergründe, welche dem künstlerischen Höhendrang des nachmaligen ausschließlich mit Bedürfnisbauten beschäftigten Stadtbaumeisters zum Tummelplatze dienten. Der Gesamteindruck unserer Bilder erinnert vielfach an jenen der Quirinusgemälde im Germanischen Museum und der Akademie zu Siena. Im einzelnen deuten der zeichnerische Dilettantismus, der sich in zahlreichen Proportionsfehlern verrät, das mangelhafte Gefühl für körperliches Dasein, welches in den gallertartigweichen, wie knochenlosen Formen, der schlottrig sitzenden, gerne am Boden schleifenden Gewandung, der perückenmäßigen Haarangabe zu Tage tritt, endlich — nur von allgemeiner verbreiteten Besonderheiten wie den bärtigen Föhren, dem hängenden Pflanzen- und Gräserwerk, der milchigen Wolkenbildung abzusehen — der durch alle Romantik hindurch schlagende behaglich-häusliche, familiäre

Grundzug auf Altdorfer. Ja, die Verwandtschaft mit dessen Vortrag, hervorgerufen durch die satt verschmelzende Pinselführung mit fetten Glanzlichtern, erstreckt sich bis auf die Behandlungsweise einer Originalzeichnung unseres Meisters, des gleichsinnigen Entwurfes zu der Tafel mit den hh. Margaretha und Barbara, der unter Altdorfers Namen — ich verdanke diesen Nachweis Herrn Bibliothekar, P. Alb. Czerny — auf der Auktion Klinkosch zum Vorschein kam und von dort in den Besitz des Staedelschen Institutes zu Frankfurt a. M. überging (Katalog von C. J. Wawra, Wien 1889, No. 21, mit Zinkätzung). Die auf graugrünem Papier weiß gehöhte Federstudie nähert sich in Technik und Haltung auffällig den Helldunkelblättern Altdorfers, namentlich der hl. Barbara von 1517, ehemals im Kabinette Praun (Aquatinta in J. Th. Prestels „Desseins des meilleurs peintres etc. 1782, No. 21).

Mit diesen Merkmalen einer bestimmten Künstlerindividualität mischen sich jedoch in unseren Gemälden fremdartige, widersprechende Elemente, deren Gewicht die bereits zum Sinken gebrachte Wagschale Altdorfers wieder emporschnellt. Zunächst weichen die überschlanen Gestalten von magerem, aber zierlichem Gliederbau mit kleinen Füßen und Händen, — vorwiegend Langschädel — entschieden von dem gedrungenen, rund- oder breitköpfigen Typus seiner Reifezeit ab. Dieselben verlieren sich auch weniger im Raume, füllen die Bildfläche gleichmäßiger an und sind ungestümer, wilder bewegt als dies bei Altdorfer der Fall ist; zumal in den häufigen Verkürzungen, Überschneidungen, Kontrapoststellungen macht sich dieser Überschuss an Lebendigkeit Luft, den das im Grunde gelassene, ja behäbige Wesen der Figuren doppelt gewaltsam erscheinen lässt. Die meist hässlichen Männerköpfe zeigen verschiedene, wenn auch nicht immer erfolgreiche Anläufe zu schärferer Charakteristik: der Ausdruck der Treuerzigkeit ist recht glücklich getroffen, wogegen jener der Leidenschaft und teuflischen Schadenfreude, der durch stehenden „weißen“ Blick und hämisches Lächeln zu geben versucht wird, leicht in die Grimasse von Theaterbösewichtern umschlägt. Anspruchsloser treten die weiblichen Gestalten auf, ältliche, busenlose, tief in ihre Gewänder gehüllte Bürgersfrauen von flachen Gesichtern und beschränkt-säuerlichen Mienen; die wenigen jugendlichen Erscheinungen unter ihnen, wie Margaretha und Barbara, die zweite Maria der Kreuzigung gemahnen durch ihre niedlichen Mopsköpfe mit Stumpfnäschen und weit auseinanderstehenden Augen allerdings wieder an den

1) Unter den fehlenden Darstellungen des großen Altares darf noch eine oder die andere Scene aus der Legende Florians, vor allem das Martyrium selbst vermutet werden; jedoch die übrigen Dedikationsheiligen: Leopold, Katharina, Barbara und Ursula mögen nicht sämtlich leer ausgegangen sein. — Irrtümlicher Weise wurde eine „Kreuzerfindung“ der Stiftsgalerie, ein rothgemaltes Breitenbild Regensburger Richtung aus d. J. 1519, von Primisser (Hormayrs Taschenbuch, 1848, S. 350 ff.) und hiernach bei W. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II, 437 in unseren Bilderkomplex einbezogen.

späteren Lieblingstypus Altdorfers. Im ganzen erzählt aber unser Künstler nicht nur eindringlicher und schildert anschaulicher — die naturalistische Wiedergabe der Entstellungen Christi und der Schächer, ausführende Gewandmotive wie ihre vom Winde gewirbelten Schamtücher lagen Altdorfer ferner — sondern offenbart, seiner Neigung zu gemütvoller Zuständlichkeit unbeschadet, in der Regie von Massenscenen sogar eine dramatische Ader. Dieses heißere Temperament und erregtere Nervenleben haben sich denn auch seinem Farbengeschmack mitgeteilt, der, von Haus aus auf eine helle Palette gestimmt, namentlich durch die Nebeneinanderstellung eines saftigen Rot, Grün und Lichtblau sowie den verschwenderischen Aufwand von Metallgold, mit dem alle höchsten Lichter bezeichnet sind, ein Kolorit von festlichem Glanz erzielt; Anwendungen venezianischer Tonstärke kreuzen sich in demselben seltam genug mit grellen Dissonanzen. Die nämliche Schmuckfröhlichkeit herrscht in den baulichen Prospekten unserer Bilder, welche sich tiefer, als dies bei Altdorfer üblich, in den Vordergrund schieben, also recht eigentlich die Lokalität, nicht bloß den Hintergrund bilden — die erreichte räumliche Illusion ist zuweilen eine erstaunliche — und schon durch ihre vorgeschrittene Renaissance von diesem wegweisen. In der That, man müsste an ein zweites Gesicht Altdorfers glauben, wollte man in dem um das Jahr 1518 entstandenen Florianer Gemälden den Urheber des Regensburger Altars von 1517 und der Tafel der beiden Johannes von 1520 in Stadt am Hof wieder erkennen! Lässt man das erstere Werk, als durch eine Restauration arg mitgenommen, außer Vergleich, so bleibe noch immer der jähe Rückfall in eine ältere Kunstweise auf dem Johannesbilde zu erklären. Allein auch die Masse der dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstammenden Holzschnitte Altdorfers, in erster Linie die Passionsscenen der Sündenfallfolge bieten in Komposition und Auffassung weit weniger Berührungspunkte als durch die Einheit der Hand erfordert wäre — von den Kabinetbildern der zwanziger Jahre vollends zu schweigen. Im Zusammenhang mit den stilkritischen Bedenken gewinnt schließlich ein äußeres Moment eine ihm sonst nicht imwohnende Beweiskraft: keine der 16 erhaltenen Tafeln trägt das Monogramm des Meisters, das auf dessen echten Gemälden nur ausnahmsweise, neben der Datirung aber lediglich auf dem Regensburger Altare fehlt. Entschließt man sich also nicht, dieses Jahr 1518 in der Entwicklung Altdorfers als eine Art Kometenjahr anzusehen

und dem Künstler eine jedenfalls außergewöhnliche Wandlungsfähigkeit zuzutrauen, so muss die bisherige Benennung der Bilder fallen gelassen werden¹⁾.

Wer also war der Verfertiger der beiden Altäre? Gewiss ein Künstler, der zu Altdorfer in nächster, Anregung gebender oder empfangender Beziehung gestanden hat. Der Versuch sei gewagt, seine Tarnkappe zu lüften.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gehörte das Stift St. Florian noch zu der Erzdiocese Passau; aus Passau empfing Propst Peter die Inful, und wiederholte Reisen mögen ihn nach der bischöflichen Metropole geführt haben. Nichts wahrscheinlicher also, als dass er bei Erteilung seiner ersten Kunstaufträge sich nach der nächst gelegenen Bezugsquelle für vornehmeren Kirchenschmuck wandte und unter den Malern dieser Stadt, in welcher im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts durch M. Golsner ein großes Gemälde für den Hochaltar der Stiftskirche ausgeführt worden war (Czerny, Aus d. geistl. Geschäftsleben, S. 52), Umschau hielt; hier aber kann bei unserer lückenhaften Kenntnis dieses Künstlerkreises lediglich ein einziger Anwärter ernstlich in Frage kommen: *Wolf Huber*, der Zeichner für den Formschnitt und interessante Doppelgänger Altdorfers, den wieder lebendig zu machen, die neueste Forschung bemüht

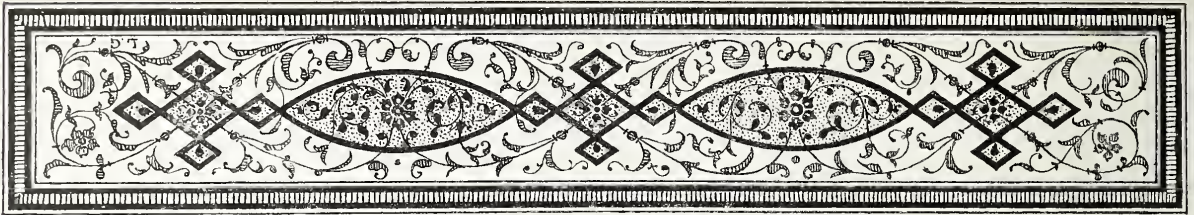
1) Für die Autorschaft Altdorfers tritt M. Friedländer in seiner kürzlich erschienenen Monographie: M. Altdorfer der Maler von Regensburg (Beitr. z. Kunstgesch. N. F. XIII, Leipzig, Seemann, 1891) ein, die für die Durchsicht der Korrektur dieser Zeilen noch benutzt werden konnte. Zusammen mit den Quirinbildern und der mir nur in der Photographie von Bilharz bekannt gewordenen Anbetung der Könige in Sigmaringen setzt Friedländer die St. Florianer Gemälde um 1520, jedoch später als das Johannesbild an; da nun seiner Ansicht nach 1521 bereits eine neue Epoche der Kunst Altdorfers beginnt, so stünde die ganze Gruppe chronologisch in der Luft, — abgesehen davon, dass auch innerhalb derselben die stilistische Abrechnung nicht ohne inkommensurablen Rest aufgeht. Um die spätere Entstehung unserer Gemälde glaubhaft zu machen, wird von ihm grundlos die Echtheit der Jahreszahl 1518 auf der Tafel der Auferstehung verdächtigt, die indes bloß in derber Weise mit Gold angefrischt erscheint. Irrig ist ferner die Angabe, dass gerade im Jahre 1518 Abt Peter eine Reise zum Reichstage nach Augsburg unternommen habe, auf welcher er Regensburg berührt und die Altäre bestellt haben könnte; jener Besuch Augsburgs galt nach Mitteilung Czernys erst dem Reichstage von 1525. Mit sich selbst gerät endlich der Verfasser in Widerspruch, wenn er den Altdorferschen Ursprung der obenerwähnten Vorzeichnung zu der Tafel mit Margaretha und Barbara, deren Bestimmung ihm freilich entgangen, anzweifelt (S. 152 ff.); unter den sämtlichen Gemälden in St. Florian steht gerade dieses Bildchen und die Studie zu demselben, obschon eigentliche Entwürfe sich im Handzeichnungenwerke Altdorfers sonst nicht finden, dem Meister am nächsten.

ist, nachdem ihn bereits Paul Behaims Kupferstichkatalog von 1618, jetzt im Berliner Kabinett, in die Litteratur eingeführt hat. Sein der Ergänzung noch sehr bedürftiges Werk beläuft sich gegenwärtig auf 15 Holzschnitte und reichlich ein Dutzend Handzeichnungen, die sich über die Jahre 1510—1544 verteilen; letzteres Datum trägt ein auf Schloss Wolfegg — dies wohl die von Nagler, Monogrammisten, V, 345, Nr. 1707 citirte Sammlung „Wolfegger“ — befindliches Blatt hinter dem Vermerk „Huber zu Bassau“, dessen Richtigkeit vorausgesetzt, der Künstler als engerer Landmann Melchior Feselens zu betrachten wäre¹⁾. Ein in verschiedenen Sätteln gerechtes Talent von keckem Wurf der Erfindung und geistreichen Einfällen im Figürlichen, steht Huber doch auf besonders vertrautem Fuße mit der Landschaft, für deren Schilderung er ein fein organisirtes Malerauge, stärkeren Wirklichkeitssinn als Altdorfer und eine der Radirkunst Hirschvogels vorgreifende Leichtigkeit der Behandlung mitbringt. Dass er auf seinen Alpenwanderungen Oberösterreich betreten, lehrt eine köstliche Federzeichnung vom Jahre 1510 im Germanischen Museum, in welcher W. Schmidt mit Recht eine Vedute des Mondsees — die Pyramide des Schafbergs im Hintergrunde — erkannt hat (Abb. in Eye und Falke, Kunst und Leben der deutschen Vorzeit, I, Heft VIII, Tf. 8). Möglicherweise unmittelbar auf einen Auftrag unseres Klosters geht der auf dem Gebiete des Bilddruckes, wie es scheint, ganz vereinzelte Vorwurf seines Holzschnittes, Pass. 11, zurück, die figurenreiche Darstellung einer Feuersbrunst, welche der *heil. Florian* zu löschen im Begriffe ist. Eine Konfrontation dieses mir leider nicht zu Gesichte gekommenen Einzelblattes, dessen Gegenstand sich keineswegs mit jenem der repräsentativen Andachtsbildchen unseres Heiligen, wie Schäufelein, Pass. 156, zu decken scheint, wie des von P. Behaim erwähnten, von Passavant aber übersehenen „S. Sebastianus“ (Wessely, Rep. f. Kunstw. VI, 61) mit den einschlägigen Bildern unserer Folge würde gewiss Hubers Ansprüche auf diese Folge in ein helleres Licht rücken, als dies ein vergleichender Blick auf seine übrigen Arbeiten zu thun gestattet. Aber schon

einem solchen drängen sich in der Raumverteilung der lebhaft bewegten Kompositionen, der eleganten Geschmeidigkeit ihrer länglichen Gestalten, in anatomischen Gebrechen, wie der welligen Modellirung des Nackten, der strudeligen Faltengebung (vergl. das Lententuch Christi auf der Kreuzigung, B. 5), endlich dem wulstigen Laubwerk wie den kahlen Besenreisern seines Baumschlages — letztere namentlich für seine Zeichnungen charakteristisch (s. W. Schmidt, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu München, Tafel 81b, 105b, 106) — bemerkenswerte Analogien auf. Dieselben verdichten sich sogar bis zur Ähnlichkeit ganzer Figuren, so des Johannes auf der in Hirth-Muthers Meisterholzschnitten, Taf. 66 reproduzirten Kreuzigung mit dem Florian der Verhörszene, des Jesuskindes auf dem Christophblatte B. 6 mit dem Engel des Ölbergbildes; die eigentümliche Art, in der die Maria der Florianer Grablegung die Hände verschränkt, kehrt nach einer Beobachtung W. Schmidts auf einer kürzlich in Leipzig (Auktion bei C. G. Boerner, Febr. 1891, No. 2) für das Münchener Kabinett erworbenen Federskizze einer „Beweinung“ von Huber an einer der Grabfrauen wieder.

Trotz dieser greifbaren Anknüpfungspunkte in seinen Holzschnitten und Zeichnungen soll mit dem Hinweise auf W. Huber keine Nottaufe vollzogen, sondern nur ein Fühler ausgestreckt sein; so lange nicht aus einem beglaubigten Gemälde seiner Hand ein sicherer Besitztitel auf die Florianer Bilder abgeleitet werden kann, müssen wir uns bescheiden dieselben als herrenloses Gut für sich selbst reden zu lassen. Unter den unbekanntem Größen der Blütezeit deutscher Malerei, wenn auch nicht gerade unter ihren führenden Geistern, wird also der *Meister von St. Florian* vorläufig seinen Platz einnehmen. Gehört es doch mit zum Schicksal unserer älteren Kunst, dass, wie die Schöpfer der meisten mittelalterlichen Dome, so auch eine Reihe bedeutendster Maler des 15. und 16. Jahrhunderts als Existenzen unseren Blicken sich hartnäckig entziehen. Den positiven Wert ihrer Leistungen kann dieser Missstand freilich nur in den Augen von Kunstfreunden herabsetzen, deren Geschichtssinn stärker entwickelt ist als ihr Gesichtssinn, oder jener Historiker, auf welche das ironische Dichterwort gemünzt ist: „Geschichte ist die tröstliche Gewissheit, dass irgend welcher längst vergessne Mann nicht Cajus hieß, nein, Lucius.“

1) Ein Bildhauer Jörg Hueber aus Passau, der 1494 das Bürgerrecht in Krakau erlangt, nennt sich als Mitarbeiter des Veit Stoß an dem Baldachinrabe Kasimirs IV. in der dortigen Kathedrale. Vgl. Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdkm. d. Stadt Krakau, S. 90 u. Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 121.



ZUR DECKENMALEREI MICHELANGELO'S IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE.

VON GEORG WARNECKE.

MIT ABBILDUNG.



IN Kunstdingen giebt erst die eigene Anschauung das volle, manchmal überhaupt das erste Verständnis. Trotz der Beschreibungen unserer hervorragendsten Forscher, trotz der wiederholten Betrachtung von perspektivischen Innenansichten der Kapelle konnte ich mir niemals ein klares Bild von der räumlichen Anordnung der Deckenmalereien Michelangelo's in der Sistina machen. Die Photographien widersprachen den Beschreibungen und umgekehrt. Ich wollte den Darstellungen der Augenzeugen lieber glauben als den auf mechanischem Wege aufgenommenen Bildern und war namentlich durch die an und für sich sehr klar gehaltene Beschreibung Hermann Grimms auf das höchste gespannt, in der Sistina das Ideal für die Ausmalung von gewölbten Decken zu finden.

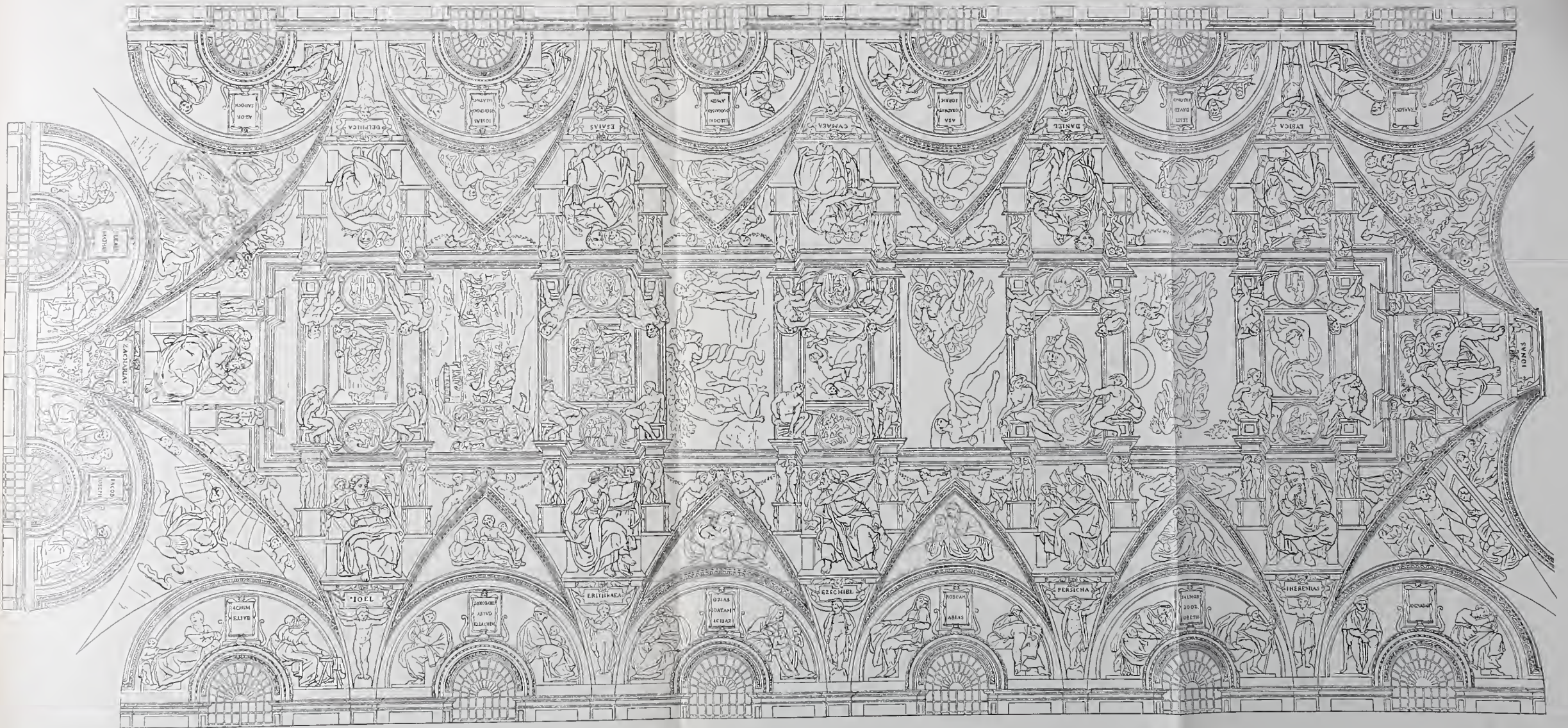
Grimm spricht von einem neuen Prinzip, das Michelangelo erfunden habe. „Er ignorierte gleichsam die Wölbung, richtete die Malerei so ein, als wäre der Raum oben offen und ohne Dach; er baute eine neue Architektur in die freie Luft hinein, alles durch perspektivische Täuschung; er verband die imaginären Marmorauern, die er ringsum mit einem prachtvollen Gesimse versehen hatte, durch luftiges durchbrochenes Bogenwerk, das sich von einer Marmorbrüstung zur andern hinüberspannte.“

Der erste Blick in der Kapelle nach oben brachte mir in dieser Hinsicht die völligste Enttäuschung. Ich sah wohl, Michelangelo baut eine neue Scheinarchitektur, aber anstatt die Wölbung zu ignoriren und seiner Architektur die durch die statischen Gesetze bedingte senkrechte Linienführung zu geben,

lässt er die imaginären Marmorauern mit ihren Sockeln, Pilastern, Gesimsen und Postamenten der krummen Linie der Wölbung folgen und baut eine Architektur, die, wenn dieselbe eine wirkliche wäre, schon im Momente ihres Entstehens von oben hätte herunterstürzen müssen, eine Architektur, die nun zwar, da sie eine gemalte Architektur ist, nicht stürzt, wohl aber die Leute unten in der Kapelle fortdauernd in Schrecken setzt, ihnen die Köpfe zu zerschmettern.

Aber vielleicht war Michelangelo zu seinem Verfahren berechtigt, eben weil es sich um eine Scheinarchitektur handelt? Was sagen die anderen Forscher?

Springer beginnt in seiner Beschreibung mit den obersten, also getragenen Gliedern des Scheingerüstes, mit dem Gesimse, das die Mittelfelder der Decke einschließt. Er fasst Michelangelo's Architektur als ein bloßes Rahmenwerk zur Einteilung der Decke auf; denn die Postamente, auf denen die nackten Jünglingsgestalten sitzen, treten nach seiner Anschauung den Gesimsen in der Querrichtung vor, was wohl dem flüchtigen Augenschein entspricht, gewiss aber nicht den Intentionen des Künstlers, denen gemäß sich diese Postamente mit den Figuren senkrecht über dem Gesimse in die Luft erheben sollten. Nachher lässt freilich Springer jene Postamente von den verkröpften Gesimsen und die letzteren von je zwei Marmorkirchen *getragen* werden, spricht also nun wie von einer wirklichen Architektur. Die Bogen, die sich von Postament zu Postament hinüberspannen und durch ihre Profilierung als ebenfalls zur Architektur gehörig gekennzeichnet sind, übergeht er.



Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle. Von MICHELANGELO.

Dieses Schwanken des Beschreibers erklärt sich einfach aus dem Schwanken des Künstlers selbst, der den Weg von einer bloßen Einteilung der Decke durch ein freies Rahmenwerk zu einer wirklich architektonischen Gliederung derselben vergeblich gesucht und endlich die Kluft durch einen salto mortale über die Naturgesetze hinaus überbrückt hat.

Springer scheint dieses Schwanken empfunden zu haben. Glaubt er nicht, Michelangelo gegen etwaige Vorwürfe verteidigen zu müssen, wenn er sagt, der Maler habe jede grobsinnliche Illusion fern gehalten, und wenn er von einer Idealität des ganzen Raumes spricht, die schon durch die idealen Motive der Bilder bedingt sei?

Zunächst die erste Bemerkung: Michelangelo hielt jede grobsinnliche Illusion fern. Gut! Das haben die Renaissancekünstler überhaupt gethan, so auch Leonardo im Abendmahl. Der Versuch zu einer solchen Täuschung der Augen, wie ihn die heutigen Panoramenmaler unternehmen, die den Beschauer über die Linie in Zweifel setzen, jenseits deren die wirkliche Natur in die gemalte übergeht, widersprach dem Idealismus der damaligen Kunst.

Aber zwischen einer grobsinnlichen Illusion und dem Schein der Wirklichkeit ist ein großer Zwischenraum, und ich bin fest davon überzeugt, dass Michelangelo seine gemalte Architektur durch perspektivische Hilfsmittel je mehr, desto lieber dem Schein der Wirklichkeit anzunähern gewünscht hätte. Wie Herman Grimm die gemalte Decke gleichsam mit idealisirenden Augen gesehen und beschrieben hat, so hat dieselbe dem Künstler in der Idee vorgeschwebt: Die steinerne Wölbung schwindet; eine neue Architektur baut sich unmittelbar von der wirklichen aus in die freie Luft hinein; von Postament zu Postament laufen Bogen, und zwischen den Bogen sieht man entweder Teppiche ausgespannt oder den freien Himmel, in dem die Gestalten zu schweben scheinen. Ganz meisterhaft hat Michelangelo diesen Eindruck des Schwebens im freien Raume in dem dritten Schöpfungsbilde herausgearbeitet. Hier sehen wir Jehova geradezu wie durch eine Öffnung der Decke hindurch niederschweben und die Hände segnend nach unten verbreiten. In Bezug auf diesen Punkt ist das dritte Bild durch die Kunst der perspektivischen Verkürzung das vollkommenste der ganzen Reihe geworden.

Doch nun zurück. Ich möchte die Frage aufstellen: Hätte Michelangelo, solange er an seinem System von Sockeln, Pilastern und Gesimsen fest-

hielt, überhaupt durch perspektivische Täuschung, wenn nicht eine grobsinnliche Illusion, doch wenigstens den Schein der Wirklichkeit erzeugen können? Nein, oder vielmehr nur in dem einen Falle, dass er sich den Beschauer an *einen* bestimmten Ort der Kapelle festgebannt oder noch besser von einem Punkte außerhalb derselben in dieselbe, wie in eine Theaterdekoration, hineinsiehend gedacht hätte. Für den in der Kapelle Umhergehenden aber müssten sich mit jedem Schritte die architektonischen Glieder perspektivisch verschieben. Es ist eben eine missliche Sache mit gemalten Scheinarchitekturen, welche die baulichen Formen eines Innenraumes fortsetzen oder vervollständigen sollen. Michelangelo hat das selbst deutlich gewusst, wie ein Blick auf eine Gesamtansicht der Decke lehrt. Man versetze sich an einen Punkt der Kapelle, von dem aus man unmittelbar zu einem der nischenartigen Sitze empor-schaut, auf denen die Propheten und Sibyllen ihren Platz haben. Man sieht dann die inneren Seitenansichten der beiden Gebälkverköpfungen in der Verkürzung. Wendet man nun von diesem Standpunkte das Auge rechts oder links zu der nächstfolgenden Verköpfung, so sieht man anstatt der äußeren, weniger verkürzten Seitenansicht, wie es nach den Gesetzen der Perspektive richtig wäre, wieder die innere und zwar in der gleichen Verkürzung wie bei der ersten Nische. Michelangelo hat also für sein Gesims soviel verschiedene Augenpunkte angenommen, als Propheten und Sibyllen vorhanden sind, nämlich zwölf. Nur unmittelbar unter jeder dieser Nischen erscheint ihre Perspektive richtig. Ich halte diesen Kunstgriff für durchaus unbedenklich, wenn derselbe uns auch zeigt, in welche Schwierigkeiten sich der Meister gegenüber seinem architektonischen Scheingerüste verwickelt sah. Aber dass er eine Architektur malt, die eigentlich herabstürzen muss, will mir nicht in den Kopf.

Ich frage noch einmal. Giebt vielleicht die Idealität des ganzen Raumes, die von Springer als eine notwendige Konsequenz der Idealität der dargestellten Vorgänge, und zwar mit Recht, bezeichnet wird, dem Künstler die Freiheit, seine Architektur in Widerspruch mit den Naturgesetzen zu entwerfen? — Nein! Erstes Erfordernis höchster Idealität ist Wahrheit. Wahrheit und Schönheit sind unzertrennlich. Die Scheinarchitektur Michelangelo's ist einerseits als auf den wirklichen Wänden der Kapelle aufgebaut gedacht, andererseits schwebt sie haltlos in der Luft, sie ist unwahr.

Um dies näher zu begründen, bitte ich, mir vorerst noch zu der anderen Frage zu folgen, was wir denn unter der Idealität der Gestalten und Vorgänge zu verstehen haben. Michelangelo's Gestalten verkörpern Ideen, sie stellen Übermenschliches dar, aber immer auf Grundlage des Menschlichen. Seine Gestalten, wenn auch noch so gewaltig in den Formen und über das gewöhnliche Maß entrückt, sind menschliche Gestalten und darum wahr. — Aber sie fliegen. Entspricht auch das Fliegen der Wahrheit? Ja, wohl nicht der Wirklichkeit, aber der Wahrheit. Wenn der Renaissancemaler übersinnliche Wesen, in menschlicher Gestalt verkörpert, fliegend darstellt, so schafft er durchaus im Geiste seiner Zeit und entspricht der Vorstellungsweise der Volkseele, und gerade das ist wahr in der Kunst, was aus diesem Urquell entspringt. Das ist die subjektive Wahrheit der künstlerischen Darstellung, insofern das Dargestellte in der Gedankenwelt des anschauenden Subjekts ein Lebendiges ist. Doch damit ist es nicht genug. Es muss die objektive Wahrheit dazu kommen. In jedem besonderen Falle hängt es von dem einzelnen Künstler und seinem Können ab, ob uns seine schwebenden Gestalten wahr erscheinen. Er muss dieselben, ohne gegen die Wahrheit menschlicher Erscheinungsweise zu verstoßen, in Ausdruck, Form und Bewegung so über das Menschliche hinaus beseelen, dass es dem Beschauer gar nicht in den Sinn kommen kann, diese Gestalten seien nicht im stande zu fliegen. Hierin sind aber gerade Michelangelo's Schöpfungsbilder ein unerreichtes Muster bis auf den heutigen Tag.

Jedoch seine schwebende Architektur, besteht auch die vor jenen beiden Forderungen künstlerischer Wahrheit? Nein, weder der subjektiven noch der objektiven. Kein Mensch glaubt, ebensowenig damals wie heute, dass solche Pilaster und Gesimse, wie Michelangelo sie gemalt hat, sich oben würden halten können — und kein Künstler, auch der größte, auch Michelangelo nicht, wäre im stande, toten Architekturgliedern eigenes Leben zu verleihen, sie so zu individualisiren, dass sie anderen Gesetzen als den gewöhnlichen statischen zu gehorchen und gleichsam aus dem starren Mechanismus des Zusammenhangs der irdischen Erscheinungen entrückt zu sein schienen.

Lübke allein hat von allen mir bekannten Darstellern das einzig richtige Urteil, wenn auch in sehr zurückhaltender Form, gefällt. Er nennt in seinem Grundriss der Kunstgeschichte Michelangelo's Scheingerüst „eine reiche architektonische Gliederung,

die an sich nicht ohne Willkür erscheint, aber seinen Zwecken sich trefflich fügt.“ Ich hoffte, in Lübke's Geschichte der italienischen Malerei eine genauere Erklärung dieses Willkürlichen zu finden, traf aber den Verfasser hier zu meinem Befremden auf dem gerade entgegengesetzten Wege zu einer ausnahmslosen Verherrlichung alles dessen, was Michelangelo in der Sistina gemacht hat. Von „Harmonie und Klarheit, welche allein schon beweisen, welch' hoher architektonischer Sinn mit der Meisterschaft des Malers und Bildhauers in diesem großen Genius verbunden war“, kann nicht die Rede sein.

Die Scheinarchitektur Michelangelo's ist ihrem Wesen nach unorganisch und willkürlich, fügt sich indes im Einzelnen vortrefflich seinen Zwecken. Da steckt die Antwort auf die Frage, wie denn der Meister zu solcher künstlerischen Gewaltsamkeit gekommen sein möge? Eine perspektivische Täuschung wäre ihm viel eher gelungen, wenn er über die ganze Breite des Spiegelgewölbes Bogen hinübergespannt hätte; aber für die Propheten und Sibyllen, die Lieblingskinder seiner erhabenen Phantasie, mochte er die Throne mit den pilasterartigen Pfosten und den verkröpften Gesimsen nicht missen. Er selbst hat vielleicht das Für und Wider erwogen und geschwankt; ja, man mag einen Teil der Unzufriedenheit, die ihn im Beginne seiner Arbeit an der Decke gefangen gehalten hat, auf diesen Widerstreit in seinem Innern schieben. Vor dem rücksichtslosen, leidenschaftlichen Drange, ganz allein sich und sich voll auszusprechen, mussten die Forderungen der Naturwahrheit schweigen. Stimmt das nicht zu Michelangelo's Charakter? Und ist es nicht seiner selbst würdiger, den Gewaltigen auch in seinen Fehlern zu erkennen, anstatt zu schweigen oder bedingungslos zu loben? Denn aus der mächtig gegen alle Schranken sich aufbäumenden Urkraft seines Geistes, die sich der Fesseln von Raum und Stoff trotzig entschlägt, sind auch jene Gestalten an der Decke geboren, welche, der sichtbar gewordene allmächtige Schöpferwille, ein höheres Sein als das irdische bedeuten und, wie sie sich selbst Gesetz und Maß sind, für alles irdische Sein Form und Stoff aus sich erzeugen.

Damit uns *diese* Ideale nicht von vorwitziger Hand angetastet werden, lasst uns getrost den Anspruch auf die Vollkommenheit auch des architektonischen Gerüstes aufgeben! Der moderne Geist fühlt sich wie ein Riese, der nach langen Jahrhunderten des Schlafes zum Bewusstsein und zum Gebrauch seiner Stärke erwacht ist. Ehrfurcht vor

dem Alten, Heiligkeit des Überlieferten sind Begriffe, die schonungslos verlacht werden. Kühn legt er den Maßstab des eigenen Empfindens und Könnens an alle echten und unechten Größen. Mancher ist der Flitter vom Leibe gerissen. Kein Ideal ist sicher vor ihm, der unablässig nach neuen Idealen ringt. Aber es soll niemand sagen, wie ein Kunstgelehrter, denn ich meine Zweifel in Betreff der Decke mitteilte, sich äußerte: „Er ging ebenso gewaltsam mit den architektonischen Gliedern um wie mit dem menschlichen Körper.“

Seine Gestalten sind von höchster Lebenskraft, von Lebensgefühl in jeder Linie durchdrungen; das, was sie sein sollen, sind sie ganz; sie sind im höchsten Sinne wahr und schön. Mit den sechs ersten

Bildern in der Sistina hat Michelangelo, soweit es sich um künstlerische Darstellung handelt, die einzig richtige Lösung des grossen Rätsels, des der Wissenschaft ewig Unerklärlichen, der Schöpfung, gefunden. Wer hier mit ihm kämpfen will, bleibt in allem Wesentlichen sein Nachahmer.

Das hohe Verdienst aber, *die Formenwelt und den Gedankeninhalt* dieser erhabenen Schöpfungsgeschichte nach allen Seiten hin endgültig erschlossen zu haben, gebührt den drei Forschern, von deren Darstellung meine kleine Untersuchung ihren Ausgangspunkt nimmt und als deren Schuldner ich mich fühle. So benutze ich denn diese Gelegenheit, um ihnen für manche Stunde des edelsten Genusses und der gediegensten Belehrung zu danken.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Eduard von Weber*, k. u. k. Kustos und Vorstand der Restaurirschule im Belvedere zu Wien, starb dortselbst am 7. August nach kurzem, schwerem Leiden im Alter von 58 Jahren. Weber, ein geborener Sachse, war nicht nur ein tüchtiger und pietätvoller Restaurator, sondern hat auch als Zeichner und Maler, namentlich von stilistisch fein durchgebildeten Aquarellen im Sinne Schwinds und Ludwig Richters, Anerkennenswertes geleistet. Ein Künstler von seltener Bildung, ein edler, liebenswürdiger Mensch ist mit ihm dahingegangen.

* *Der Genre- und Historienmaler Oskar Wisniewski*, Mitglied der königl. Akademie der Künste, ist am 10. August in Berlin im 72. Lebensjahre gestorben. Er hat sich vorzugsweise durch seine anmutigen Genrebilder mit Figuren in den Trachten des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt gemacht, denen er einen reich ausgestatteten, landschaftlichen Hintergrund zu geben liebte. Unter seinen Bildern geschichtlichen Inhalts ist das hervorragendste: Sophie Charlotte und Leibniz im Parke des Schlosses zu Charlottenburg. Die Berliner Nationalgalerie besitzt zwei Bilder: „Edelknabe und Mädchen“ und die „Heimkehr“ eines vornehmen Ehepaars mit Figuren im Kostüm des 17. Jahrhunderts.

* *Die Berliner Stilleben- und Blumenmalerin Therese Laudien* ist am 6. August in Insterburg gestorben.

* *Der schweizerische Bildhauer Ferdinand Schloeth*, Schöpfer des St. Jakobdenkmals in Basel und des Winkelrieddenkmals in Stans, ist am 2. August in Thal (Kanton St. Gallen) im 74. Lebensjahre gestorben.

* *Der französische Landschaftsmaler Léon Germain Pelouse* ist am 31. Juli in Paris gestorben.

* *Die Direktion des Schleswig-Holsteinischen Museums vaterländischer Altertümer in Kiel* ist der durch ihre anthropologischen Forschungen bekannten, bisherigen Kustodin des Museums, Fräulein *Johanna Mestorf* übertragen worden. Es ist dies das erste Mal, dass in Preußen eine Dame mit der Leitung eines öffentlichen Museum betraut worden

ist. Fräulein Mestorf wurde 1828 in Bramstedt in Holstein geboren.

* *Der Bildhauer Dr. F. Hartzler* in Berlin ist bei der Enthüllung eines Kriegerdenkmals in *Celle* zum Ehrenbürger der Stadt Celle, seiner Vaterstadt, ernannt worden.

* *Die Leitung des städtischen Museums in Frankfurt a. M.* wird nach dem Abgange des Herrn Dr. *Henry Thode* von den Herren Dr. *Pallmann* und Dr. *Heinrich Weixsäcker* übernommen werden.

* *Der Bildhauer Professor Robert Diez* in Dresden ist an Stelle des verstorbenen Professors Hähnel zum Vorsteher des Meisterateliers für Bildhauerkunst an der Kunstakademie zu Dresden ernannt worden.

* *Zum Präsidenten der schottischen Malerakademie in Edinburg* ist der Bildnismaler *Georg Reid*, ein älterer Bruder des in London lebenden Genre- und Marinemalers *John R. Reid*, ernannt worden.

* *Der Bildhauer Adolf Hillebrand in Florenz* ist nach stattgehabter Wahl vom Könige von Preußen zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

* *Professor v. Lenbach* ist vom Rate der Stadt Leipzig beauftragt worden, ein Bildnis des Königs von Sachsen für das städtische Museum zu malen. Dazu hat ihm König Albert während seines Aufenthaltes in München im August eine Sitzung gewährt.

* *Der Maler Heinrich Gärtner in Berlin*, ein Vertreter der stilisirenden Landschaftsmalerei, hat für die Aula des Gymnasiums zu Elbing zwei große Ansichten aus dem alten Griechenland, die Akropolis zu Athen und den Festplatz zu Olympia, gemalt. Bei der Wiederherstellung der Bau- und sonstigen Kunstdenkmäler hat er die Ergebnisse der neuesten wissenschaftlichen Forschungen mit großem Geschick verwertet.

* *Auf der internationalen Kunstausstellung zu Berlin* sind vom preußischen Staate ferner folgende Kunstwerke

angekauft worden: a. Gemälde: *H. Bohrdt*, Berlin, „Adjüs Lootse—Adjüs Kinnings“, *E. Doepler d. j.*, Berlin, „Ein Anfang vom Ende“, *R. v. Haber*, Dresden, „Zwei Stilleben“, *García y Rodriguez*, Sevilla, „Sevilla“, *Filberto Petiti*, Rom, „Letzte Blätter“. b. Bildwerke: *L. Manzel*, Charlottenburg, „Friede durch Waffen geschützt“, *J. Kaffsack*, Berlin (†), „Erstes Gebet“.

Th. Fr. *Zwei Architekturbilder von Hieronymus Niffo in der Wiener Akademie*. Das dreibändige Miniaturenwerk des Ferdinand a Storffer in der Wiener Hofbibliothek ist noch keineswegs in wissenschaftlicher Weise ausgenützt worden. Für den geistigen Wiederaufbau der kaiserlichen Gemäldesammlung, wie sie unter Karl VI. in Wien aufgestellt war, ist dasselbe aber von großer Wichtigkeit, da es Nachbildungen von Gemälden enthält, die seither längst aus der kaiserl. Galerie verschwunden sind, und deren Wiederauffinden durch die kleinen farbigen Nachbildungen im Storfferschen Werk ungemein erleichtert wird. So konnte ich z. B. einige Bilder bei Storffer nachweisen, die seither auf manchen Umwegen in die ungarische Landesgalerie gekommen sind. Ich nenne sofort ein ehemals Rubens benanntes Bild (Kriegsvolk vor einer Schenke) und eine Landschaft des seltenen B. de Ryckere, ein Bildchen, das mit samt seinem verschollenen Gegenstück bei Storffer zwar abgebildet aber nicht katalogisirt ist. Den Namen erfährt man hier durch das wieder aufgefundene Gemälde, das signirt ist!) Zu den Gemälden, deren Wiederauffinden ich hauptsächlich dem Storfferschen Miniaturenwerk zu verdanken habe, gehören auch die zwei Architekturstücke in der Wiener Akademie, von denen hier gehandelt werden soll. Sie führen im neuen Lützowschen Katalog die Nummern 164 und 165. Mit Recht ist durch ein Fragezeichen gegen die hergebrachte Diagnose: Dirk van Deelen Stellung genommen. Die Inschrift: „Geronimo Niffo F.“, die sich auf einem der Bilder vorfindet, konnte bisher nicht gedeutet werden, da sich der Name Niffo mit bestem Willen nicht in den Künstlerlisten älteren und neueren Datums auffinden lässt. Ein Name auf einem Bilde muss ja nicht jedesmal auch schon der Künstlername sein. Hier aber ist der Name auf dem Bilde, wie sich sofort zeigen wird, wirklich der Name des Malers. Dass die Bilder ehemals in kaiserlichem Besitz waren, ließ sich schon aus den kleinen Radirungen unten auf Tafel 21 des „Prodronus“ von Stampart und Prenner ersehen. Dort ist aber der Name des Malers nicht ersichtlich gemacht. Erst aus dem Storfferschen Miniaturen wurde ich darauf hingewiesen, dass Niffo denn doch der Autor-

name sein muss. Bei den entsprechenden zwei Nummern (254 und 263) in Storffers Werk heißt es nämlich: „Ein auf weißen Marmor gemahlter garten Prospekt von Hieronymo Nipho“ (II. Bd. von 1730). Nunmehr waren einige weitere Angaben leicht zu beschaffen. Beide Gemälde nebst einigen anderen von demselben Maler (alle auf Marmor gemalt, wie die zwei Bilder der Wiener Akademie) lassen sich nunmehr auch mit Bestimmtheit in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande, nachweisen. Man findet sie unter dem Schlagworte: Nimpho nach dem Register im ersten Band des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ auf S. 129 beschrieben wie folgt: „257 vmdt 258 Zwey gleiche Stueck einer Größen von Öhlfarb auff weißen Marmelstein, worauff gar schöne Pallast vmdt Gartten in Prospectiv. In schwartz glatten Ramen, jedes 4 Span 3 Finger hoch vmdt 6 Spann 7 Finger braidt. Original von dem Oberstwachmeister Nimpho vmdt die Figuren von Dawid Thieners“. Umgerechnet aufs heutige Maß ergibt das 1,393 × 0,894, wovon die Breite des „schwartz glatten Ramens“ abzuziehen sein dürfte, so dass wir also ganz zwanglos zu den heutigen Abmessungen der Bilder (1,255 × 0,75) herankommen. Der Maler unserer beiden Architekturen war also *Hieronymus Niffo*, ein jedenfalls sehr begabter Dilettant am Hofe des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Dadurch gewinnt auch die Angabe mehr Halt, dass die Figuren auf den beiden Bildern von der Hand des jüngeren *David Teniers* sind. Der neue Galeriekatalog hat die stilistische Verwandtschaft der Figuren mit Teniers richtig erkannt und wird nunmehr durch eine Urkunde, die ganz nahe an der Entstehungszeit der Bilder liegt, in dieser Erkenntnis vollkommen bestätigt.

Wien, 4. August 1891.

x. — *Frankfurter Kunstauktionen.* Die Firma *Rud. Bangel* in *Frankfurt a. M.*, Neue Mainzerstr. 66, versteigert am 14. September eine Reihe wertvoller moderner Ölgemälde aus dem Besitze des Herrn *Heaton Manice* in Bad Nauheim. Der reich mit Lichtdrucken ausgestattete Katalog weist Namen von bestem Klange auf: H. Baiseh, Benlliure y Gil, Defregger, Jenbach, Gebler, Israels, Knaus, Lier, Lindenschmit, G. Max, Ad. Schreyer, E. Verboeckhoven, J. F. Voltz, Ernst und R. S. Zimmermann, Zügel. Es sind zusammen 78 Nummern. — Am 15. Sept. bringt dieselbe Firma eine ansehnliche Sammlung (508 Nummern) von Aquarellen und Handzeichnungen moderner und älterer Meister unter den Hammer. Sie stammt aus dem Besitze des verstorbenen Bürgermeisters *Becker zu Bobersberg*. Von den älteren Meistern nennen wir *Pinturicchio*, *Brouwer*, *Callot*, *Canaletto*, die *Caracci*, *Chodowiecki*, *Pietro da Cortona*, *C. W. E. Dietrich*, *C. Maratti*, *Mengs*, *Michelangelo* (?), *A. v. Ostade*, *N. Poussin*, *G. Reni*, *Riedinger*, *Salv. Rosa*, *Rubens*, *Raffaël* (?), *P. Veronese*. Die moderne Abteilung enthält ebenfalls viele bedeutende Meister.

1) Noch deute ich hier an, dass sich aus Storffer im Verein mit den kleinen Radirungen des „Prodronus“ von Stampart und Prenner ein umfangreiches Altarwerk von *Giovanni Bellini* mit einiger Sicherheit wieder zusammenstellen lässt, wöüber ich ein andermal ausführlich zu schreiben gedenke.





Dupré pinx.

DIE BRÜCKE.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00091 9940

