









Ⓟ 11/7

# 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

Sechster Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1895.



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

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi30unse>



# Zeitschrift für bildende Kunst.

## Neue Folge.

### Inhalt des sechsten Jahrgangs.

	Seite		Seite
<b>Allgemeines.</b>			
Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Von Dr. Fr. Carstanjen . . . . .	52	Franz Stuck. Von C. v. Lützwow . . . . .	20
<b>Architektur.</b>			
Spanische Miscellen. Von C. Justi: II. Der Königliche Palast der Habsburger in Madrid . . . . .	29	Peter Paul Rubens. Von A. Rosenberg. III. IV. 61, (Nr. I u. II s. N. F., Jahrg. V, S. 129, 225.)	142
Thomar und Batalha. Von J. Dernjač . . . . .	98	Burne-Jones . . . . .	92
Das Achilleion der Kaiserin Elisabeth auf Korfu. Von C. v. Lützwow . . . . .	119	Von russischer Kunst. Von J. Norden . . . . .	123, 153
Über das Restauriren von Baudenkmalen. Von M. Schmid-Aachen . . . . .	174	Wieland und andere unentdeckte Gemälde von Anton Graff. Von P. Weizsäcker . . . . .	128
Das Münster in Bern . . . . .	179	Lombardische Miniaturen und Randleisten . . . . .	131
Ein Denkmäler-Archiv . . . . .	263	Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena. Von Prof. K. E. Hasse . . . . .	137
Alte und neue Baukunst in Großbritannien. Von A. Rosenberg . . . . .	281, 309	Ein Bildnis der Isabella von Österreich von Mabuse. Von C. Justi . . . . .	161, 198
Die Tempel zu Pästum. Von Dr. G. Warnecke . . . . .	321	Daniel Chodowiecki als Maler. Von W. v. Öttingen . . . . .	185
<b>Plastik.</b>			
Zwei Werke Michael Pachers. Von R. Stiassny . . . . .	26	Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Van Eyck's Tempera. Von E. Berger . . . . .	208, 240
Karyatiden. Von P. Wolters . . . . .	36	Amos Cassioli. Von Isabella M. Anderton . . . . .	236
Die neuen Dresdener Monumentalbrunnen. Von H. A. Lier . . . . .	89	Die Gemälde-Galerie Doetsch in London. Von O. v. Schleinitz . . . . .	244
Bode's Denkmäler der Toskanischen Skulptur. Von W. v. Seidlitz . . . . .	158	Marie von Ebner-Eschenbach. Porträt von J. Schmid. Von M. Necker . . . . .	249
Arthur Volkmann. Von Dr. Eckstein . . . . .	169	Der malerische Stil. Von J. Strzygowski . . . . .	305
Die Sammlung Barracco. Von E. Reisch . . . . .	201	<b>Graphische Künste.</b>	
Sphinx. Von Dr. J. Ilberg . . . . .	217	Max Klinger's Brahms-Phantasie. Von M. Lehrs . . . . .	113
Die Sockelbildung statuarischer Werke. Von W. P. Tuckermann . . . . .	269,	Zur Geschichte der modernen Radirung. Von H. A. Lier . . . . .	227, 252
Eine Rekonstruktion Joh. Seb. Bach's . . . . .	276	Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler Dresdens. Von H. A. Lier . . . . .	334
<b>Malerei.</b>			
Gottfried Keller als Maler. Von H. E. v. Berlepsch. 1, 45, 77, . . . . .	107	<b>Bücherschau.</b>	
Alte Kunstwerke in den Sammlungen der Vereinigten Staaten. Von W. Bode . . . . .	13, 70	Ein neuer Schwabenspiegel. (A. Winterlin: Württembergische Künstler in Lebensbildern). Von O. Eisenmann . . . . .	212
		Die hellenistischen Reliefbilder, herausgegeben von Prof. Dr. Th. Schreiber. Von R. Engelmann . . . . .	302
		Zu Lermolieffs Gedächtnis. Von C. v. Lützwow . . . . .	330

NB. Die kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik“ aufgenommen.

## Illustrationen und Kunstbeilagen.

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

	Seite		Seite
Landschaft. Bleistiftzeichnung von <i>G. Keller</i> auf der Stadtbibliothek zu Zürich . . . . .	1	Die Karyatidenhalle am Erechtheion zu Athen . . .	37 ✓
Bleistiftzeichnung von <i>G. Keller</i> . . . . .	3 ✓	Karyatiden. Marmorreliefs im Berliner Museum . . .	39 ✓
Landschaft von <i>G. Keller</i> ; im Besitze von J. Baechtold in Zürich . . . . .	4 ✓	Vom Thor des Heroons zu Gjölbaschi . . . . .	41 ✓
Bleistiftzeichnung von <i>G. Keller</i> . . . . .	7 ✓	Tanzende Karyatide. Marmorstatue im Berliner Museum	43 ✓
Am Wolfbach. Aquarellbild von <i>G. Keller</i> ; im Besitze von Frau Professor Frisch in Wien . . . . .	8 ✓	†Zigeunerknabe. Malerradierung von <i>E. Klotz</i> zu S.	60 ✓
†Felsige Uferlandschaft; Ölbild von <i>G. Keller</i> ; im Besitze des Herrn Welti in München . . . . . zu S.	9 ✓	†Die Taufe Christi. Zeichnung von <i>P. P. Rubens</i> (?) im Louvre zu Paris . . . . . zu S.	61 ✓
Bleistiftskizze von <i>G. Keller</i> . . . . .	12 ✓	Der heilige Gregor und andere Heiligen. Altarbild von <i>P. P. Rubens</i> im Museum zu Grenoble. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> . . . . .	65 ✓
Mittelalterliche Stadt. Bruchstück eines Entwurfs von <i>G. Keller</i> ; kopirt von <i>H. E. v. Berlepsch</i> . . . . .	48 ✓	Madonnenbild mit Engeln. Zeichnung von <i>P. P. Rubens</i> im Museum zu Grenoble . . . . .	68 ✓
Blick vom Zürichberge. Aquarell von <i>Gottfried Keller</i>	49 ✓	Der Hahn und die Perle. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> im Suermondt-Museum in Aachen . . . . .	144 ✓
Skizze von <i>G. Keller</i> . . . . .	77 ✓	Romulus und Remus. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in der Galerie des Kapitols in Rom . . . . .	145 ✓
Schweizer Kanoniere. Skizze von <i>G. Keller</i> . . . . .	80 ✓	Die Krönung des Tugendhelden. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in der Dresdener Galerie . . . . .	148 ✓
Studie von <i>G. Keller</i> . . . . .	82 ✓	Der trunkene Herkules. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in der Dresdener Galerie . . . . .	149 ✓
Babeli Marti. Skizze von <i>G. Keller</i> . . . . .	84 ✓	Der heilige Franciskus im Gebet. Gemälde von <i>P. P. Rubens</i> in Palazzo Pitti in Florenz . . . . .	151 ✓
Skizze von <i>G. Keller</i> . . . . .	84 ✓	*Aus Eichendorff's Taugenichts; illustriert von <i>H. Looschen</i>	87 ✓
Lorenzo de' Medici. Thonbüste aus dem Atelier des Verrocchio. Im Privatbesitz zu Boston . . . . .	15 ✓	*Aus Chamisso's Peter Schlemihl; illustriert von <i>H. Looschen</i>	88 ✓
(Aus dem Werke von <i>P. Müller-Walde</i> : Leonardo da Vinci. München. Verlag von <i>G. Hirth</i> .)		*Aus Heines Harzreise; illustriert von <i>L. Stein</i>	88 ✓
*Porträt. Von <i>M. v. Heemskerck</i> . . . . .	16 ✓	*Aus Hauff's Phantasien; illustriert von <i>Adelb. Niemeyer</i> (* Aus den Modernen Elzevirausgaben. Verlag von <i>Hermann Seemann</i> in Leipzig.)	88 ✓
*Unterredung. Gemälde von <i>Pieter de Hooch</i> . Aus der Sammlung Havemeyer in New York . . . . .	17 ✓	†Die heilige Nacht. Originalradierung von <i>K. Jahneke</i> zu S.	88 ✓
(* Aus der Gazette des Beaux-Arts. 1872. Bd. 1. 1869. Bd. 1.)		Stürmische Wogen. Monumentalbrunnen in Dresden von <i>R. Diex</i> . Holzschnitt von <i>Kaeseberg &amp; Oertel</i>	89 ✓
Porträt eines jungen Mannes von <i>Rembrandt</i> vom Jahre 1643. Sammlung Havemeyer in New York . . . . .	72 ✓	Stilles Wasser. Monumentalbrunnen in Dresden von <i>R. Diex</i> . Holzschnitt von <i>Brend'amour</i> . . . . .	91 ✓
Porträt einer jungen Frau von <i>Rembrandt</i> vom Jahre 1643. Sammlung Havemeyer in New York . . . . .	73 ✓	Christus und die Frauen am Grabe. Gemälde von <i>Burne-Jones</i> . . . . .	93 ✓
Porträt einer alten Frau von <i>Rembrandt</i> vom Jahre 1640. Sammlung Havemeyer in New York . . . . .	74 ✓	Die goldene Treppe. Gemälde von <i>Burne-Jones</i> . . . . .	95 ✓
Verkündigung. Gobelin; italienisch XV. Jahrh. (Ferrara). Aus der Sammlung Spitzer. Im Besitze des Herrn <i>M. A. Ryeson</i> in Chicago . . . . .	75 ✓	Faun und Nymphe. Gemälde von <i>Burne-Jones</i> . . . . .	96 ✓
**Studie zur Verfolgung. Von <i>Fr. Stuck</i> . . . . .	20 ✓	Grundriss des Klosters Batalha . . . . .	100 ✓
**Studie zur Innocentia. Von <i>Fr. Stuck</i> . . . . .	23 ✓	†Kloster zu Batalha. Gesamtansicht. Lichtdruck von <i>A. Friseh</i> in Berlin . . . . . zu S.	101 ✓
**Der Wächter des Paradieses. Gemälde von <i>Fr. Stuck</i>	24 ✓	Fontaine im Kloster Batalha . . . . .	102 ✓
**Der Athlet. Statuette von <i>Fr. Stuck</i> . . . . .	24 ✓	Fenster im Kloster Batalha . . . . .	105 ✓
**†Franz Stuck. Gemälde von <i>F. v. Lenbach</i> . Heliogravure von <i>Dr. E. Albert &amp; Co.</i> in München zu S.	25 ✓	†Landschaftsstudie. Originalradierung von <i>P. Halm</i> zu S.	112 ✓
(** Aus dem Werke: <i>Franz Stuck</i> . München. Verlag von <i>Dr. E. Albert &amp; Co.</i> )		†Aphrodite. Heliogravure nach <i>Max Klinger's</i> Radierung zu S.	113 ✓
Dezember. Von <i>Fr. Stuck</i> . (Aus den fliegenden Blättern).	21 ✓	Handzeichnung von <i>Max Klinger</i> . . . . .	113 ✓
Buchhändler-Wappen von <i>Fr. Stuck</i> . (Aus dem Werke: Allegorien und Embleme. Verlag von <i>Gerlach &amp; Schenk</i> in Wien) . . . . .	24 ✓	Azaleenzweig. Handzeichnung von <i>Max Klinger</i> . . . . .	118 ✓
St. Michael. Schnitzfigur im Schlosse Matzen in Tirol	26 ✓	Die frühere Villa Braila in Gasturi . . . . .	119 ✓
†Elefanten in ihrem Element. Ölgemälde von <i>W. Kuhnert</i> ; radirt von <i>Fr. Krostewitz</i> . . . . . zu S.	28 ✓	Ansicht des Achilleion von der Einfahrtsseite . . . . .	120 ✓
Der Königliche Palast zu Madrid um die Mitte des XVI. Jahrhunderts. Nach einer Zeichnung von <i>Ant. van den Wyngaerde</i> . . . . .	30 ✓	Ansicht des Achilleion von der Gartenseite . . . . .	121 ✓
Der Königliche Palast zu Madrid im XVII. Jahrhundert. Nach einem anonymen Stich . . . . .	33 ✓	Aussicht von der Gartenterrasse des Achilleion . . . . .	122 ✓
		Der verwundete Achill. Marmorstatue von <i>E. Herter</i>	127 ✓
		Fürst Roman von Galizien. Ölgemälde von <i>N.-B. Newrew</i>	123 ✓
		Menschikoff im Exil. Ölgemälde von <i>P.-A. Surikoff</i>	125 ✓



	Seite		Seite
Ein Rendezvous unter Freunden. Gemälde von <i>W. Makowski</i> . . . . .	153 ✓	Daniel Chodowiecki. Selbstporträt. Miniatur. Holzschnitt von <i>Kaesberg &amp; Oertel</i> . . . . .	185 ✓
Der Garten der Großmutter. Gemälde von <i>W. D. Polenow</i>	156 ✓	Gesellschaft im Tiergarten zu Berlin. Gemälde von <i>Daniel Chodowiecki</i> im Leipziger Museum. Holzschnitt von <i>C. Köhnlein</i> . . . . .	188 ✓
Martin Wieland. Ölgemälde von <i>Anton Graff</i> . (Im Besitze des Herrn Sahrer von Sahr auf Dahlen in Sachsen) . . . . .	129	Eine Wochenstube. Gemälde von <i>Daniel Chodowiecki</i>	192 ✓
*Der heilige Gregor. Miniatur aus dem Andachtsbuche der Bona Sforza im Britischen Museum . . . . .	131 ✓	Kinderbild. Gemälde von <i>Daniel Chodowiecki</i> . . . . .	193 ✓
*Randleiste aus dem Andachtsbuche der Bona Sforza im Britischen Museum . . . . .	132	Email camayeu. Von <i>Daniel Chodowiecki</i> . Holzschnitt von <i>Kaesberg &amp; Oertel</i> . . . . .	197 ✓
*Randleiste aus der Sforziade des Giovanni Simonetta (1490). Britisches Museum . . . . .	133	*Kalbträger . . . . .	202 ✓
(* Aus dem Werke von G. F. Warner, <i>Miniatures and borders from the book of hours of Bona Sforza</i> . London 1894.)		*Attisches Motiv-Relief . . . . .	203 ✓
†Originalradirung von <i>H. Ulbrich</i> . . . . . zu S.	136	*Bärtiger Kopf . . . . .	204 ✓
†Am Wasser. Originalradirung von <i>C. Th. Meyer-Basel</i> zu S.	137	*Cäsar . . . . .	205 ✓
Wanddekoration aus dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan zu Rom . . . . .	137, 140, 152 ✓	(* Aus dem Werke: <i>La Collection Barraeco publiée p. Fr. Bruckmann</i> . München 1892—1894.)	
*Christus von Engeln betrauert. Relief von <i>Donatello</i> im South-Kensington-Museum . . . . .	158	**G. F. E. Wächter . . . . .	212
*Martyrium des heil. Sebastian. Relief von <i>Donatello</i> (* Aus dem Werke: <i>Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas in historischer Anordnung</i> . Unter Leitung von <i>Wilhelm Bode</i> , herausgegeben von <i>Fr. Bruckmann</i> . München. Verlagsanstalt f. Kunst und Wissenschaft.)	159	**K. J. B. Neher . . . . .	213
†Beim Quacksalber. Heliogravure nach einem Gemälde von <i>Werner Schueh</i> . . . . . zu S.	160 ✓	**Ch. G. Schick . . . . .	213
†Isabella von Österreich. Gemälde von <i>J. Mabuse</i> . Heliogravure . . . . . zu S.	161	(** Aus dem Werke von <i>A. Wintterlin</i> , <i>Württembergische Künstler in Lebensbildern</i> . Stuttgart 1895.)	
Bildnis der Isabella; gestochen von <i>Jacob Bink</i> . . . . .	162	Das Bismarckdenkmal in Leipzig . . . . .	215
Bildnis der Isabella aus der ehemaligen Ambraser Sammlung . . . . .	163	†Dorflandschaft. Gemälde von <i>Wouter Knijff</i> im städtischen Museum in Leipzig, rad. von <i>E. Liebsch</i> zu S.	216
Die dänischen Königskinder. Gemälde <i>Mabuses</i> in Hamptoncourt . . . . .	165	†Der Trinker. Originalradirung von <i>W. Leibl</i> . zu S.	233
Christiern II. von Dänemark. Gemälde in der Königlichen Galerie in Kopenhagen. Holzschnitt von <i>Kaesberg &amp; Oertel</i> . . . . .	167 ✓	*Der Sphinx bei den Pyramiden von Gizeh . . . . .	217
Philipp der Schöne von Burgund. Gemälde von <i>J. Mabuse</i> . (Nach einer Photographie von <i>A. Braun &amp; Co.</i> in Dornach) . . . . .	199	(* Aus dem Werke von <i>Ebers-Junghädel</i> : <i>Ägypten</i> . Verlag des <i>Cosmos</i> in Berlin.)	
Arthur Volkmann. Nach einer Photographie. Holzschnitt von <i>Kaesberg &amp; Oertel</i> . . . . .	169 ✓	Sphinx von Tanis, im Museum von Gizeh . . . . .	218
Amazone ihr Pferd tränkend. Marmorrelief von <i>A. Volkmann</i> ; Holzschnitt von <i>Kaesberg &amp; Oertel</i> . . . . .	170 ✓	Widdersphinx . . . . .	219
Grabdenkmal für Hans von Marées von <i>A. Volkmann</i>	171	Königssphinx . . . . .	219
Erster Entwurf für das Denkmal Richard von Volkmanns in Halle; von <i>A. Volkmann</i> . . . . .	172	Schreitender Sphinx auf Feinden. (Nach <i>Perrot</i> und <i>Chipiez</i> ) . . . . .	218
Bemalte Marmorbüste von <i>A. Volkmann</i> ; Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> . . . . .	173	Weiblicher Typus einer Sphinx. (Nach <i>Perrot</i> u. <i>Chipiez</i> )	218
Trierer Liebfrauenkirche. Fassade . . . . .	175	Assyrische Sphinx, eine Säulenbasis tragend. (Nach <i>Perrot</i> und <i>Chipiez</i> ) . . . . .	220
Grundriss der Umgebung der Liebfrauenkirche in Trier	176	Ägyptischer König mit Sphinx kämpfend. (Nach <i>Perrot</i> und <i>Chipiez</i> ) . . . . .	220
Entwurf für die Umgestaltung des Zugangs zur Liebfrauenkirche in Trier . . . . .	177	Mykenische Sphinx gelagert. Elfenbeinkamm aus Spata. (Nach <i>Perrot</i> und <i>Chipiez</i> ) . . . . .	221
Westansicht des Münsters zu Bern in seiner früheren Gestalt vor 1890 . . . . .	180	Ägyptisirende Sphinx auf einer Silberschale von Cypern (Nach <i>Perrot</i> und <i>Chipiez</i> ) . . . . .	221
Das jüngste Gericht. Relief von <i>E. König</i> über dem Portal des Münsters zu Bern . . . . .	181	Teller von Rhodos. (Nach <i>Salzmann</i> , <i>Nécropole de Camiros</i> ) . . . . .	222
Turmspitze des Münsters zu Bern . . . . .	182	Detail der François-Vase. (Nach <i>Ohnefalsch-Richter</i> , <i>Kyros</i> ) . . . . .	222
Grundriss des Münsters zu Bern . . . . .	183	Terrakottarelieff von Tenos. (Nach <i>Stackelberg</i> ) . . . . .	223
†Im Atelier; Gemälde von <i>J. J. Aranda</i> ; Radirung von <i>Fr. Krostewitz</i> . . . . . zu S.	189	Sphinx und Oedipus. (Nach <i>Overbeck</i> ) . . . . .	223
†In stiller Andacht. Originalradirung von <i>O. Schultz</i> zu S.	216	Von einer attischen Grabvase. (Nach <i>Stackelberg</i> ) . . . . .	223
		Sphinx von einem lykischen Sarkophag. (Nach <i>Hamdy</i> <i>Bey</i> und <i>Th. Reinach</i> , <i>Nécropole royale à Sidon</i> ) . . . . .	224
		Sphinxvase. (Nach <i>Compte rendu de la comm. archéol.</i> 1870/71 . . . . .	225
		Sphinx. (Nach <i>Ohnefalsch-Richter</i> , <i>Kyros</i> ) . . . . .	226
		Lesende Dame. Nach einer Original-Radirung von <i>P. Helleu</i>	229
		Ansicht aus Rouen. Nach einer Originalradirung von <i>A. Brunet-Debaines</i> . . . . .	232
		Nach einer Original-Radirung von <i>Seymour Haden</i> . . . . .	252
		Empire. Nach einer Originalradirung von <i>Larsson</i> . . . . .	254
		Nach einer Originalradirung von <i>A. L. Zorn</i> . . . . .	255
		Nach einer Originalradirung von <i>Seymour Haden</i> . . . . .	257
		Nach einer Originalradirung von <i>H. Herkomer</i> . . . . .	258
		†Parting Ways. Nach einer Originalradirung von <i>H. Herkomer</i> . Photogravure von <i>O. Felsing</i> in Berlin zu S.	260

	Seite		Seite
†Der Balkon; Originalradirung von <i>J. M. Whistler</i> , Lichtdruck von <i>C. G. Roeder</i> in Leipzig . . . zu S.	260 ✓	House Aldersleigh. — New-Walk (Leicester). Erbaut von <i>Stockdale Harrison</i> . . . . .	316 ✓
Ein Raucher. Nach einer Originalradirung von <i>Pagliano</i> Nach einer Originalradirung von <i>R. Haglund</i> . . . . .	260 ✓ 261 ✓	Theater und Restaurant Tivoli in London. Erbaut von <i>Walther Emden</i> . . . . .	317 ✓
Der Himmelsbote. Gemälde von <i>Amos Cassioli</i> . . . . .	237 ✓	Haus am Cadogan Square in London. Erbaut von <i>Ernest George</i> und <i>Peto</i> . . . . .	319 ✓
Die Schlacht von Legnano. Gemälde von <i>A. Cassioli</i>	238 ✓	†In der Lehre. Gemälde von <i>L. v. Flesch-Brünnlingen</i> ; radirt von <i>F. Krostewitz</i> . . . . . zu S.	304 ✓
Der Erstgeborene. Gemälde von <i>A. Cassioli</i> . . . . .	238 ✓	Engel aus der Taufe Christi. Von <i>Leonardo</i> . Florenz	305 ✓
Francesca von Rimini. Gemälde von <i>A. Cassioli</i> . . . . .	239 ✓	Engel aus der Madonna in der Grotte. Von <i>Leonardo</i> . London . . . . .	307 ✓
Porträt von <i>Jan Schoreel</i> . . . . .	245 ✓	Antenkapitell von der Basilika . . . . .	321 ✓
Fräulein von St. Croix. Gemälde von <i>A. van Dyck</i> . . . . .	245 ✓	Innenansicht der Cella des Poseidontempels . . . . .	322 ✓
Porträt von <i>Frans Hals</i> . . . . .	246 ✓	Die Cella des Poseidontempels, von der südlichen Halle des Säulenumgangs gesehen . . . . .	323 ✓
Frau, ihr Gewand anziehend. Gemälde von <i>Tizian</i> . . . . .	246 ✓	Grundriss des Poseidontempels . . . . .	323 ✓
Der spanische Musikant. Gemälde von <i>J. v. Velsen</i> . . . . .	247 ✓	Die Antenhohlkehle am Poseidontempel in größerem Maßstabe . . . . .	324 ✓
†Marie von Ebner-Eschenbach. Gemälde von <i>J. Schmid</i> . Heliogravure von <i>J. Blechinger</i> in Wien . . . zu S.	249 ✓	Ägyptisches Hohlkehlegesims mit aufrechtstehenden Schilfblättern und dergeflügelten Sonnenscheibe. (Nach Hauser) . . . . .	325 ✓
Eine Messbildaufnahme . . . . .	263 ✓	Ägyptisches Kapitell in Form des geöffneten Lotoskelches	325 ✓
Tempel der Athena Nike in Athen . . . . .	264 ✓	Ägyptisches Palmenkapitell. (Nach Hauser) . . . . .	325 ✓
Römisches Denkmal in Igel bei Trier . . . . .	265 ✓	Terrakotta von einem Schatzhause in Olympia. (Nach Bötticher, Olympia) . . . . .	326 ✓
Krypta der Schlosskirche in Quedlinburg . . . . .	267 ✓	Sima vom Schatzhause der Geloer in Olympia . . . . .	326 ✓
Inneres der Kirche zu Schwarzrheindorf . . . . .	268 ✓	Kapitell aus Mykenae. (Nach Durm) . . . . .	326 ✓
Denkmal Friedrich des Großen in Berlin von <i>Rauch</i> . . . . .	270 ✓	Drei Kapitele von Votivsäulen auf der Akropolis von Athen. (Nach Bötticher. Die Akropolis von Athen)	327 ✓
Denkmal des großen Kurfürsten von <i>Schlüter</i> . . . . .	271 ✓	Kapitell vom Demetertempel mit der Skotie . . . . .	328 ✓
Sockelbildung statuarischer Werke . . . . . 273, 274, 293,	296 ✓	Kapitell vom Poseidontempel . . . . .	328 ✓
Statuette der Parthenos . . . . .	275 ✓	Kapitell vom nördlichen Tempel der Akropolis von Selinunt. (Nach Hauser) . . . . .	328 ✓
Reiterstandbild des Marcus Aurelius in Rom. (Kapitol)	297 ✓	Frieseinteilung am Demetertempel . . . . .	329 ✓
Reiterstandbild des Colleoni von <i>Verrocchio</i> (Venedig)	298 ✓	Büste Giovanni Morellis von <i>Lod. Pogliaghi</i> . . . . .	330 ✓
Gruppe im Parke von Caserta bei Neapel . . . . .	299 ✓	*Madonna von <i>Correggio</i> . Florenz, Uffizien . . . . .	331 ✓
Seffners Büste von Joh. Seb. Bach nach Wegnahme der linken Gesichtshälfte . . . . .	276 ✓	*Frauenbildnis von <i>Bartolamio de Venezia</i> . Mailand, Herzog G. Malzi . . . . .	332 ✓
Johann Sebastian Bach. Ölbild in der Thomasschule zu Leipzig . . . . .	277 ✓	*Männliches Bildnis von <i>Antonello da Messina</i> . Mail- land, Fürst Trivulzio . . . . .	332 ✓
†Joh. Seb. Bach. Auf dem ausgegrabenen Schädel, modellirt von <i>C. Seffner</i> , Lichtdruck von Sinsel & Co. zu S.	277 ✓	*Madonna in Terrakotta von <i>A. Verrocchio</i> . Florenz, Museum von S. Maria Nuova . . . . .	333 ✓
†Heidellandschaft. Originalradirung von <i>W. Cox</i> zu S.	304 ✓	(* Aus dem Werke: Ivan Lermolieff, <i>Kunstkritische Studien über italienische Malerei</i> . 3 Bände. Leipzig, Verlag von F. A. Brockhaus. 1890—1893.)	
Die Galiläa an der Kathedrale zu Durham. Erbaut um 1175 . . . . .	281 ✓	†Sommermittag. Originalradirung von <i>F. Hollenberg</i> zu S.	336 ✓
Kathedrale von Lichfield. Westseite. Um 1280 . . . . .	283 ✓	†Studie. Kreidezeichnung von <i>Emilie Medix-Pelikan</i> . Lichtdruck von <i>C. G. Roeder</i> in Leipzig . . . zu S.	336 ✓
Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester. Erbaut 1350—1410 . . . . .	285 ✓		
King's College - Kapelle in Cambridge. Erbaut von 1440—1530 . . . . .	287 ✓		
Halle des Middle-Tempel in London. Erbaut 1572 . . . . .	289 ✓		
Vorhalle der Marienkirche in Oxford. Erbaut 1637 . . . . .	291 ✓		
Holzhaus in Chester. Erbaut 1652 . . . . .	310 ✓		
Radcliffe'sche Bibliothek in Oxford. 1737—1749 . . . . .	312 ✓		
Doppelhaus in London. Erbaut von <i>Thomas E. Colcutt</i>	313 ✓		
Grundriss dazu . . . . .	313 ✓		
Beau Manor in Loughborough. Erbaut von <i>Jos. Nash</i>	315 ✓		



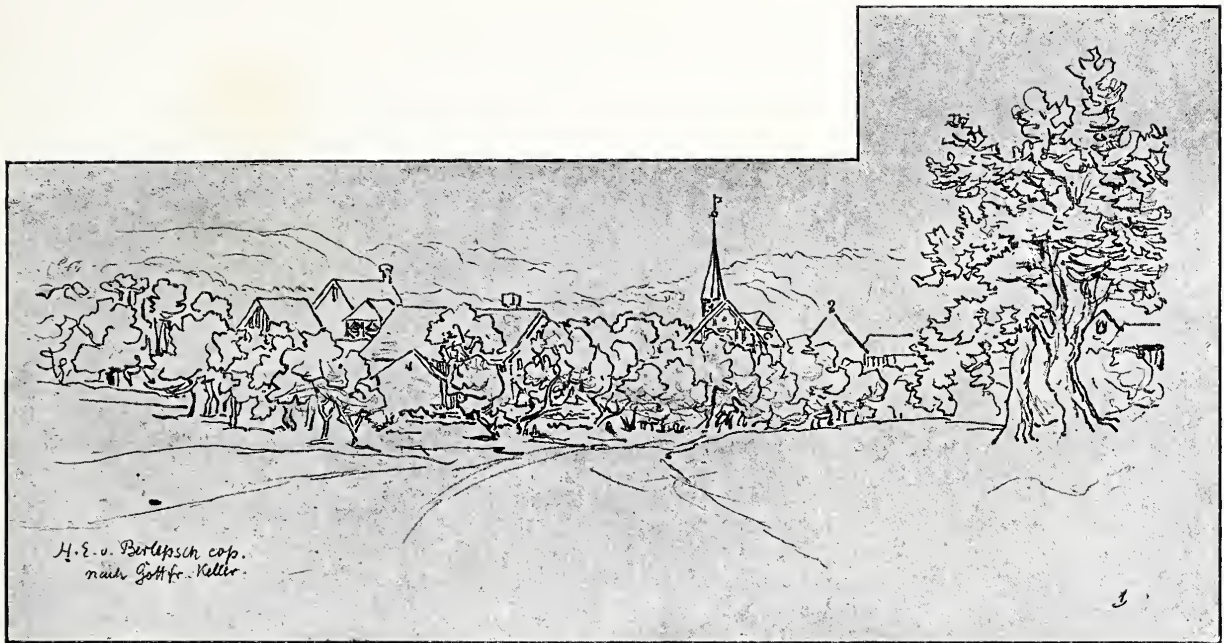


W. Kuhn in Paris

Elephant, Oryx, and Gnu



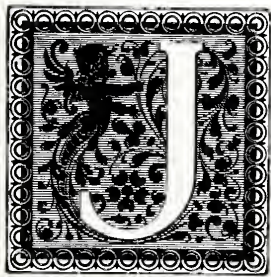
1871



Landschaft. Bleistiftzeichnung von G. KELLER.

## GOTTFRIED KELLER ALS MALER.

VON H. E. v. BERLEPSCII.



IN den Besprechungen des Romanes „Der grüne Heinrich“<sup>1)</sup> von Gottfried Keller findet sich nirgends der Hinweis darauf, in wie tiefer Weise dort das Schicksal eines Künstlers, sein Emporstreben und sein Niedergang erfasst

ist. Und das bildet doch in dem Buche eigentlich den Kern. Von vielen ist es bloß als eine glückliche Beigabe angesehen worden. Diese Seite zu betonen, ist gewiss der Mühe wert und gehört mit zu dem Nachfolgenden, in dem versucht wurde, den Künstler Keller aus allem übrigen herauszuschälen.

Er hat sich über seine Jugendzeit, speziell über die Maler-Periode in dem Aufsätze „Autobiographisches“<sup>2)</sup> flüchtig geäußert:

„In sehr früher Zeit, schon mit dem fünfzehnten Jahre, wendete ich mich der Kunst zu; so viel ich beurteilen kann,

weil es dem halben Kinde als das Buntere und Lustigere erschien, abgesehen davon, dass es sich um eine beruflich bestimmte Thätigkeit handelte. Denn ein „Kunstmaler“ zu werden, war, wenn auch schlecht empfohlen, doch immerhin bürgerlich zulässig. Der Zufall, dass nur angebliche Landschaftler am Orte zugänglich für mich waren, entschied für die Landschaftsmalerei, bei welcher ich denn auch bis ungefähr ins dreiundzwanzigste Jahr verblieb, ohne jenes Selbstkönnen und Leichtlernen in den Anfängen und dazu noch stets übel beraten. Vor ein paar Jahrzehnten durfte man noch nicht eine glänzende Kleckserei für eine Landschaft oder überhaupt für ein Bild ausgeben. Dasselbe musste mit Verständnis gezeichnet und technisch wohl vorbereitet und fertig gemacht sein. Auf der anderen Seite gerieten just um jene Zeit die gelehrten Landschaften, welche ohne Farbe mehr einen litterarischen Gedanken als ein gutes Stück Natur darstellten, welcher Richtung ich mich eben wegen des Nichtkönnens mit Energie zuwendete, außer Kurs, und es war nicht mehr möglich, mit dergleichen zu Anerkennung oder gar zu einer akademischen Professur zu gelangen.“

Die malerisch-künstlerische Thätigkeit Keller's, über die Jakob Bächtolds Biographie zum ersten Male Authentisches durch Briefe brachte, wird des weiteren durch eine hübsche Zahl von Arbeiten seiner Hand illustriert. Sie befinden sich zum Teil in dem auf der Stadtbibliothek zu Zürich befindlichen Nachlasse, zum Teil sind sie im Besitze von Freunden des Dichters. Auch ein auf dem Auer Tan-

1) Die im Folgenden angeführten Stellen aus diesem Buche und der Seitenhinweis beziehen sich auf die zweite Bearbeitung des Romanes, 1889 erschienen in den gesammelten Werken G. Keller's, Verlag von W. Hertz, Berlin.

2) Veröffentlicht in der „Gegenwart“ Bd. X, Nr. 51 und Bd. XI, Nr. 1 (1876 u. 1877).

delmarkt zu München gefundenes Olbild, das sich zur Zeit im Besitze des Herrn Welti in Winterthur befindet, hat sich erhalten.

Die hier wiedergegebenen Zeichnungen sind zum Teil manuell nach den Originalen kopirt, da diese durch Alter, Papierfarbe, Risse und andere Umstände der mechanischen Reproduktion Schwierigkeiten boten oder, wie bei den der Stadtbibliothek in Zürich gehörigen, nicht erhältlich waren. Leider war es gerade durch den letzteren Umstand unmöglich gemacht, einige der hervorragendsten und bezeichnendsten Blätter wiederzugeben. Einiges ist durch den Verfasser dieser Zeilen kopirt worden. Die unnötigen oder zufälligen Beigaben, die sich gerade bei diesen Blättern vorfanden, wurden weggelassen und nur auf das, was der Künstler eigentlich wollte, das Hauptaugenmerk gerichtet. Sie sind hierdurch nicht unverständlicher, eher klarer geworden, z. B. der Riss der mittelalterlichen Stadt. Wo es sich jedoch um den künstlerischen Strich handelt, wurde Sorge getragen, dem Originale so nahe wie möglich zu kommen.

Es kann sich hier nicht darum handeln, über Dinge zu sprechen, die von kunstgeschichtlicher Bedeutung sind; vielmehr soll die Rede sein von den künstlerischen Jugendbestrebungen eines Mannes, dessen Bethätigung im späteren Leben auf einem anderen Gebiete als dem der Malerei lag, der aber dennoch, selbst als sein Schriftstellernamen lange schon zu den besten zählte, sich mit Aufgaben malerischer Art, freilich ohne die Öffentlichkeit darüber aufzuklären, beschäftigt und darin den Beweis einer ausgegorenen Anschauung niedergelegt hat. Er kann in dieser Beziehung das gleiche Interesse beanspruchen wie die Goncourts, wie Victor Hugo oder Théophile Gautier, die, obchon in erster Linie Schriftsteller, doch überall auch die Anschauung des bildenden Künstlers walten ließen.

\* \* \*

### 1. Die Jugendzeit.

Im Roman vom grünen Heinrich wird der Vater des Helden „Heinrich Lee“ als ein geschickter Steinmetz geschildert, der nach langer Wanderschaft in der Heimat sich sesshaft machte und unter anderm eine Kiste verwahrte, die mit Modellen, Zeichnungen und Büchern angefüllt war. In Wirklichkeit war der Vater Keller's ein Drechslermeister, „ein ungewöhnlich geschickter Mann seines Handwerks“. Von seiner Kunstfertigkeit zeugen noch vorhandene Ar-

beiten: sein sog. Meisterstück, ein Schachspiel, ein zierliches Nadelbüchchen, die als Aufsatzfiguren für die Stockuhr der Familie gedrechselten kenntlichen Büsten Goethe's, Schillers und jenes im November 1818 gestorbenen Landvogtes Salomon Landolt, dessen Gestalt der Sohn später so fein herausgearbeitet hat<sup>1)</sup>. Mit 33 Jahren starb er; der Sohn zählte fünf. Die Erziehung lag fortan lediglich in den Händen der Mutter, der von ihren sechs Kindern nur der eine Knabe Gottfried und ein Mädchen, Regula, erhalten blieben. Die erste Jugend verfloss, ohne dass äußerliche Ereignisse stark in das Leben des Knaben eingegriffen hätten, es sei denn die Gewaltthat des Schulmeisters, der den Knaben um einer wunderlichen Ideenverbindung willen, die er harmlos aussprach, heftig züchtigte und zu züchtigen fortfuhr, als der Zögling nicht weinte, sondern mehr erschrocken war. In seiner Angst betete der Knabe bei dem neuen Überfall, der ihm wie ein böser Traum vorkam: „sondern erlöse uns von dem Bösen!“ worauf der Schulmeister zwar abließ, aber der Mutter „versichern wollte, dass der Schüler schon durch irgend ein böses Element verdorben sein müsste.“<sup>2)</sup>

Zeitig schon wirkt auf des Knaben Einbildungskraft das wandernde Sonnenlicht. Köstlich ist im Roman die Beschreibung des kleinen Höfchens beim elterlichen Hause und die Empfindung, die der Sonnenuntergang wachruft, gegeben: „Gegen Sonnenuntergang jedoch stieg meine Aufmerksamkeit an den Häusern in die Höhe und immer höher, je mehr sich die Welt von Dächern, die ich von unserm Fenster aus übersah, rötete und vom schönsten Farbenglanz übersät wurde. Hinter diesen Dächern war für einmal meine Welt zu Ende; denn den duftigen Kranz von Schneegebirgen, welcher hinter den letzten Dachfirsten sichtbar ist, hielt ich, da ich ihn nicht mit der festen Erde verbunden sah, lange Zeit für eins mit den Wolken.“ Frau Margret und „Vater Jakoblein“ (der Trödler Jakob Hotz und dessen Frau) tragen ebenso wie der Kreis ihrer Hausgenossen nicht wenig dazu bei, den Kopf des Kindes mit allerlei seltsamen Vorstellungen zu füllen. —

1) Bächtold, Keller's Leben I, 1.

2) Der grüne Heinrich I, 35: Der Knabe hatte schon öfter das Wort Pumpernickel gehört, für das er sich keine leibliche Vorstellung machen konnte. Als er in der Schule einst das große P benennen sollte, das ihm einen wunderlichen Eindruck machte, eben wie jenes unerklärte Wort, sprach er plötzlich mit Entschiedenheit: Das ist der Pumpernickel! Für einen solchen phantastischen und kindlichen Einfall als durchtriebener Schelm geprügelt zu werden, war hart.

Ob das noch heute existirende, handwerklich außerordentlich flott und farbig gemalte Portrait des „Meretlein“ seiner künstlerischen Qualitäten wegen einen großen Eindruck auf den Jungen ausgeübt habe, mag dahin gestellt bleiben. Wahrscheinlich war es mehr die Zusammenstellung des frischen Kinderporträts und des Totenschädels, die allerlei Ideen sonderlicher Art wachrief. Seine phantastischen Einfälle charakterisiren sich vorzüglich in der lügenhaften Erzählung von dem Spaziergang im „Bruder Hölzli“, die ein paar ganz unschuldige Knaben der schulbehördlichen Strafe aussetzt<sup>1)</sup>. In einer Theosophie, die sich unter den Büchern von Frau Margret herumtrieb, findet er dann die Anregung zu Experimenten, die ihm selbst bloß zum kleinsten Theile verständlich sind. Er knetet aus Wachs verschiedene embryonenhafte Gestalten: „In langen, schmalen Kölnischwasserflaschen, denen er die Hälse abschlug, baumelten ebenso lange schwächliche Gesellen an ihrem Faden; in kurzen dicken Salbengläsern hausten knollenartige Gewächse.“ Sie bekommen alle ihre Namen: Schnurper, Fork, Vogelmann, Schmerbauch, Nabelhans u. s. w. Keller hat das Vergnügen an dergleichen Phantasiegebilden auch später nicht verloren, wie die Randzeichnungen, die er als Staatschreiber in die Protokollbücher machte, darthun. Die Spukgeschichte, die er dann mit diesen selbst gemachten Kreaturen in der dämmerigen Dachkammer aufführt, und das Ende derselben durch den Angriff der scheugemachten Katze geben ein vortreffliches Bild von dem seltsamen Gedankenwuste, der sich in dem jugendlichen Kopf angesammelt hatte<sup>2)</sup>. Dergleichen Geschichten fallen phantasielosen Kindern nicht ein. Dann kommt die Zeit des Theaterspiels. Vor allem aber ist es der Dekorations-Maler einer Schauspielertruppe, der ihn mächtig durch seine Arbeit anregt. „Es dämmerte die erste Einsicht in das Wesen der Malerei.“ Dann folgen Schuljahre und eine Reihe von Dingen, die weniger den künftigen Künstler als den heranwachsenden Menschen angehen und endlich die an sich gar nicht so schlimme Geschichte, die Kellers Entlassung aus der Schule nach sich zog. Der nun beginnende Lebensabschnitt trägt

im Grünen Heinrich den Titel: „Flucht

1) Der grüne Heinrich I, 84.

2) Der grüne Heinrich I, 103.



Bleistiftzeichnung von G. KELLER.

zur Mutter Natur.“ Der Hang zur Künstlerlaufbahn bekommt bestimmte Form:

„Meine häusliche Beschäftigung hatte in letzter Zeit beinahe ausschließlich im Zeichnen und Malen bestanden und auch in dieser Hinsicht befand ich mich in einem sonderbaren Verhältnis zur Schule. Dort galt ich für nichts weniger als für einen talentvollen Zeichner. Monatelang klebte der gleiche Bogen auf meinem Reißbrette; ich quälte mich verdrossen ab, einen kolossalen Kopf oder ein Ornament mit dem mageren Bleistift zu kopiren. Dutzende von Linien wurden ausgelöscht, bis die richtige stehen blieb, das Papier wurde beschmutzt und durchgerieben und verkündete einen faulen und verdrießlichen Zeichner. Sobald ich aber nach Hause kam, warf ich diese Schulkunst beiseite und machte mich mit eifrigem Fleiße hinter meine Hauskunst. Nach einem ersten Versuche, eine gemalte Landschaft zu kopiren, hatte ich fortgefahren, dergleichen Gebilde in Wasserfarben hervorzubringen; da ich nun aber weiter keine Vorbilder besaß, musste ich sie auf eigene Faust ins Leben rufen und that dieses mit anhaltendem Fleiße. Der gemalte Ofen unserer Stube enthielt eine Menge kleiner Landschaftsmotive, eine Burg, eine Brücke, einige Säulen an einem See und solches mehr; ein altes Stammbuch der Mutter, sowie eine kleine Bibliothek verjährter Damencalender aus ihrer Jugend bargen einen Schatz sentimentaler Landschaftsbilder, dem lyrischen Texte entsprechend, mit Tempeln, Altären und Schwänen auf Teichen, mit Liebespaaren in Kähnen sitzend und dunklen Hainen, deren Bäume mir unvergleichlich gestochen schienen. Aus alle diesem zusammen bildete sich eine höchst unschuldige und sozusagen elementare Poesie, welche meinem eifrigen Machen zu Grunde lag und mich während desselben beglückte. Ich erfand eigene Landschaften, worin ich alle poetischen Motive reichlich zusammenhäufte, und ging von diesen auf solche über, in denen ein einzelnes vorherrschte, zu welchem ich immer den gleichen Wanderer in Beziehung brachte, mit welchem ich halb bewusst mein eigenes Wesen ausdrückte. Denn nach dem immerwährenden Misslingen meines Zusammentreffens mit der übrigen Welt hatte eine ungebührliche Selbstschauung und Eigenliebe angefangen, mich zu beschleichen; ich fühlte ein weichliches Mitleid mit mir selbst und liebte es, meine Person symbolisch in die interessantesten Scenen zu versetzen, welche ich erfand. Diese Figur, in einem grünen, romantisch geschnittenen Kleide, eine Reisetasche auf dem Rücken, startete in Abendröten und Regenbogen<sup>1)</sup>, ging auf Kirchhöfen oder im Walde, oder wandelte

1) Nr. 56 der Sammlung der Züricher Stadtbibliothek erinnert an diese Zeit, obschon es sicher einer späteren entstammt. Es ist eine flachhügelige Landschaft mit Feldern. Vom unteren Rande her zieht sich ein Weg hin, auf dem eine einzelne männliche Figur dahinschreitet, allerlei Malgerät auf dem Rücken tragend. Am Himmel bauen sich mächtige Wolkenmassen auf, zwischen denen die Sonne durchzubrechen scheint. Dem Blatte ist eine gewisse Auffassung nicht abzusprechen, nur überstieg die Aufgabe das Können des Autors. Es liegt eine gewisse literarische Zaghaftheit in der Anwendung des Farb-

auch wohl in glückseligen Gärten voll Blumen und bunter Vögel. Das Machwerk an der beträchtlichen Sammlung materials; man sieht, dass der Gedanke, der zum Ausdruck kommen sollte, größer war als die zu Gebote stehenden

solcher Bilder, welche sich bereits angehäuft hatte, blieb immer auf dem nämlichen Standpunkte gänzlicher Erfahrungs- und Unterrichtslosigkeit; nur eine gewisse Keckheit und Fertigkeit im Auftragen der grellen Farben, welche ich durch die unablässige Übung erwarb, verbunden mit der



Landschaft von G. KELLER. Im Besitze von Jacob Bächtold in Zürich.

Mittel. Übrigens hat Keller später die Aquarelltechnik wenig mehr behagt, spricht er doch in der Widmung des im Besitze von Frau Dr. Rodenberg in Berlin befindlichen Blattes von der „blöden Aquarelle“. Er hat sich eben nicht so weit über die technische Seite der Malerei hinausgearbeitet,

kühnen Absicht meiner Unternehmungen überhaupt, unterschied mein Treiben einigermaßen von sonstigen knaben-

dass ihm diese nur noch Ausdrucksmittel, aber nicht mehr Problem war.



haften Spielen mit Bleistift und Farbe und mochte meinen vorläufigen Ausspruch, dass ich ein Maler werden wolle, veranlassen. Doch wurde jetzt nicht näher darauf eingegangen, sondern bestimmt, dass ich einige Zeit in dem ländlichen Pfarrhause bei dem Bruder der Mutter zubringen sollte, um über die nächsten Monate meines Ungemaches auf gute Weise hinwegzukommen, indessen eine taugliche Zukunft für mich ermittelt würde.<sup>1)</sup>

Im Sommer 1834 hält sich Gottfried bei einem Oheim, dem praktischen Arzt J. H. Scheuchzer zu Glattfelden, dem Heimatdorf der Eltern Kellers, auf. Dort lebte er „in einem grünen Wiesenthale, das von den Krümmungen eines leuchtenden kleinen Flusses durchzogen und von belaubten Bergen umgeben war.“ Die Landschaft hat daselbst in der That außerordentlich viel Schönes und Anregendes. In nächster Nähe fließt der grüne Rhein zwischen Berglehnen dahin, an denen alte Städtchen und Burgen stehen. Dort im Hause des Oheims erfolgte die Entdeckung einer Rumpelkammer und ihrer Schätze, unter denen sich auch eine Mappe mit Zeichnungen eines Sonderlings von Maler befand:

„Wir durchblättern die vergilbten Papiere; es waren ein Dutzend Baumstudien in Kreide und Rotstift, nicht sehr körperlich und sicher gezeichnet, doch von einem eifrigen dilettantischen Streben zeugend, nebst einigen verblassten Farbenskizzen und einer großen in Öl gemalten Eiche. . . . Ich betrachtete die Blätter stumm und aufmerksam, und bat mir die Mappe zur freien Verfügung aus. Sie enthielt überdies noch eine Anzahl radirter Landschaften, einige Waterloo's, einige idyllische Haine von Gessner mit sehr hübschen Bäumen, deren Poesie mich frappirte und sogleich einnahm, bis ich eine Radirung von Reinhardt entdeckte, gelb und beschmutzt, knapp am Rande beschnitten, deren Kraft, Schwung und Gesundheit mächtig zu mir sprach und aus dem verzettelten Stückchen Papier gewaltig herausleuchtete.<sup>2)</sup>

Zu der Mappe und ihren Herrlichkeiten, die in dem jugendlichen Herzen ein freudiges Gefühl — so etwas von jenem „anch' io sono pittore“ — wach werden lässt, kommt in dem prächtigen Kapitel „Berufsaunungen“ der Bericht von der Auffindung des Gessner'schen Briefes „über die Landschaftsmalerei“, weiter die Lektüre der „Theorie der schönen Künste“. Das alles umnebelt des Jünglings Kopf so, dass er den Titel „Maler“ als etwas Selbstverständliches, Berechtigtes hinnimmt. Er schwimmt in einem bodenlosen Meer von unbestimmtem Genie, Glückseligkeitsdusel, und kann den Moment nicht erwarten, wo er sich, mit Siegesgewissheit im Herzen, nur hinzusetzen braucht, um im Fluge zu erwischen, was ihm einstweilen in ziemlich unbestimmten Umrissen vorschwebt. Dass es etwas Schönes, Großes,

Famoses sein würde, steht außer allem Zweifel. Wer hätte nicht ähnliches empfunden, der einer scheinbar rosigen Zukunft entgegen ging, in der sich die spanischen Schlösser, eines höher als das andere hintereinander aufbauten! Das kann nur schreiben, wer's mitgemacht hat, erfinden lassen sich dergleichen Geschichten nicht.

Der verhaltenen Thatkraft endlich die Zügel schießen zu lassen, findet sich nach Tisch Gelegenheit. Hinaus rennt der Kunstjünger, dem Walde zu. Alles am Wege liegende däucht ihm für den großen Moment zu geringfügig. Natürlich! Große Ideen können nur an einem großen Thema in gehöriger Weise losgelassen werden. Das große Thema findet sich nun in Gestalt einer Buche:

. . . „die Sonnenstrahlen spielten durch das Laub auf dem Stamme, beleuchteten die markigen Züge und ließen sie wieder verschwinden, bald lächelte ein grauer Silberfleck, bald eine saftige Moosstelle aus dem Helldunkel, bald schwankte ein aus den Wurzeln sprossendes Zweiglein im Lichte, ein Reflex ließ auf der dunkelsten Schattenseite eine neue mit Flechten bezogene Linie entdecken, bis alles wieder verschwand und neuen Erscheinungen Raum gab, während der Baum in seiner Größe immer gleich ruhig dastand und in seinem Innern ein geisterhaftes Flüstern vernehmen ließ.“ (Grüner Heinrich I, 201.)

Herrlich, das zu empfinden und die Herrlichkeit auch künstlerisch wieder zu geben! Aber da hapert's nun freilich: —

„Hastig und blindlings zeichnete ich weiter, mich selbst betrügend, baute Lage auf Lage, mich ängstlich nur an die Partie haltend, welche ich gerade zeichnete, und gänzlich unfähig, sie in ein Verhältnis zum Ganzen zu bringen, abgesehen von der Formlosigkeit der einzelnen Striche. Die Gestalt auf meinem Papiere wuchs ins Ungeheuerliche, besonders in die Breite und als ich an die Krone kam, fand ich keinen Raum mehr für sie und musste sie breit gezogen und niedrig, wie die Stirne eines Lumpen, auf den unförmlichen Klumpen zwingen, dass der Rand des Bogens dicht am letzten Blatte stand, während der Fuß unten im Leeren baumelte. Wie ich auf sah und endlich das Ganze überflog, grinsten ein lächerliches Zerrbild mich an, wie ein Zwerg aus einem Hohlspiegel; die lebendige Buche aber strahlte noch einen Augenblick in noch größerer Majestät als vorher, wie um meine Ohnmacht zu verspotten; dann trat die Abendsonne hinter den Berg und mit ihr verschwand der Baum im Schatten seiner Brüder. Ich sah nichts mehr als eine grüne Wirnis und das Spottbild auf meinen Knien. Ich zerriss dasselbe, und so hochmütig und anspruchsvoll ich in den Wald gekommen, so kleinlaut und gedemütigt war ich nun. Ich fühlte mich abgewiesen und hinausgeworfen aus dem Tempel meiner jugendlichen Hoffnungen; der tröstende Inhalt des Lebens, den ich gefunden zu haben wähnte, entschwand meinem inneren Blicke und ich kam mir nun vor, wie ein wirklicher Taugenichts, mit welchem wenig anzufangen sei. Ich brach verzagt und weinerlich auf, mit gebrochenem Mute nach einem anderen Gegenstande suchend, welcher sich barmherziger gegen mich erwiese. Allein die Natur, mehr und mehr sich verdunkelnd

1) Der grüne Heinrich I, 173.

2) Ebenda S. 192.

und verschmelzend, ließ mir kein Almosen ab; in meiner Bedrängnis that sich mir das Wort kund „aller Anfang ist schwer“, und damit die Einsicht, dass ich ja erst jetzt anfange und diese Mühsal eben den Unterschied von dem früheren Spielwerke begründe. Aber die Einsicht stimmte mich nur trauriger, da mir Mühseligkeit und saurer Fleiß bisher unbekanntes Dinge gewesen waren.“ (Grüner Heinrich I, 201.)

Ein Anderer als der, der wirklich zum Künstler den ersten gewaltigen Anlauf genommen und alsbald die eigene Ohnmacht empfunden hat (das ist der Unterschied vom Dilettanten, der nie moralischen Katzenjammer über seine Werke bekommt), kann solch eine Schilderung überhaupt gar nicht schreiben, weil sie zu sehr vom individuellen Empfinden abhängig ist. Wie Keller sie giebt, ist sie unvergleichlich zutreffend. Und nun nachher die junge Esche, die aufs Papier zu bringen leichter scheint, die abermalige Enttäuschung und endliche Erlösung:

„Das Bäumchen hatte einen schwanken Stamm von nur zwei Zoll Dicke und trug oben eine zierliche Laubkrone, deren regelmäßig gereichte Blätter zu zählen waren und sich, sowie der Stamm, einfach, deutlich und anmutig auf das klare Gold des Abendhimmels zeichneten. Weil das Licht hinter der Pflanze war, sah man nur den scharfen Umriss des Schattenbildes; es schien wie absichtlich zur Übung eines Schülers hingestellt.

Ich setzte mich noch einmal hin und wollte flugs das kindliche Stämmchen mit zwei parallelen Linien auf mein Papier stellen; aber noch einmal wurde ich gehöhnt, indem der einfache, grünende Stab im selben Augenblicke, wo ich ihn zu zeichnen und genauer anzusehen begann, eine unendliche Feinheit der Bewegung annahm. Die beiden aufstrebenden Linien schmiegt sich in allen kaum merklichen Biegungen so streng aneinander, sie verjüngten sich nach oben so fein und die jungen Äste gingen endlich in so gemessenen Winkeln daraus hervor, dass um kein Haar abgewichen werden durfte, wenn das Bäumchen seine schöne Gestalt behalten sollte.) Doch nahm ich mich zusammen und klammerte mich ängstlich und aufmerksam an jede Bewegung meines Vorbildes, woraus endlich nicht eine sichere und elegante Skizze, sondern ein zaghaftes, aber ziemlich treues Gebilde hervorging. Ich fügte, einmal im Zuge, mit Andacht die nächsten Gräser und Würzelchen des Bodens hinzu und sah nun auf meinem Blatte eines jener frommen nazarenischen Stengelbäumchen, welche auf den Bildern der alten Kirchenmaler und ihrer heutigen Epigonen den Horizont so anmutig und naiv durchschneiden. Ich war zufrieden mit meiner bescheidenen Arbeit und betrachtete sie noch lange abwechselnd mit der schlanken Esche, die sich im leisen Abendhauch wiegte und mir wie ein freundlicher Himmelsbote erschien. Als ob ich wunder was verrichtet hätte, zog ich hochvergnügt dem Dorfe zu, wo meine Verwandten begierig waren, die Früchte meiner mit so viel Anspruch unternommenen Wallfahrt zu sehen. Nachdem ich aber mein Bäumlein mit seinen höchstens vier

Dutzend Blättern hervorgezogen, löste sich die Erwartung in ein allgemeines Lächeln auf, welches bei den Unbefangenen zum Gelächter wurde; nur dem Oheim gefiel es, dass man doch gleich ein junges Eschehen erkannte, und er munterte mich auf, unverdrossen fortzufahren und die Waldbäume recht zu studiren, wozu er mir als Forstmann behilflich sein wolle.“<sup>1)</sup>

Die Stimmung des werdenden Malers ist unübertrefflich geschildert. Ich glaube fast, dass es eines Malers bedurfte, um das schreiben zu können! Und dann die Sucht, auch äußerlich originell zu erscheinen in dem Kapitel „Sonntags-Idylle“! Mir fiel unwillkürlich dabei ein Akademie-Genosse der eigenen Erinnerung ein, der allen Ernstes eines Tages den Lehrer unserer Naturklasse — es war der verstorbene Ferdinand Barth — frug, ob dieser nichts gegen das Tragen eines altdeutschen Wamses und Baretts einzuwenden habe — worauf Barth lächelnd erwiderte: „Von mir aus malen's Ihnen a Gesicht auf'n . . . . und laufens nacket rum.“ — Und noch einer fiel mir ein, der schnitt sich den Rand des Hutes möglichst kurz ab und steckte eine irdene Pfeife, ein paar Federn und einen Wachholderzweig darauf, rauchte auch kurze Gypspfeifen, trotzdem es ihm schlecht bekam, alles zu Ehren von Brouwer oder Adrian van Ostade! Solcher Gesellen laufen viele herum und wenn man ein Buch über die unfreiwilligen Hanswurst schreiben wollte, so lieferte die sogenannte Künstlerwelt dazu nicht das kleinste Kontingent. — Doch zurück zu Keller, zum grünen Heinrich, dem im Gespräch mit dem Schulmeister über Malerei der Kamm wieder gewaltig anschwillt. Es ist köstlich, wie er den Mann über das Wesen der Landschaftsmalerei unterrichtet. In den Worten liegt ein ganzes Programm, ein Protest gegen jene Malerei, die es mehr mit dem Gegenständlichen als mit dem künstlerischen Wesen der Sache zu thun hat. Obschon das Gesagte einer späteren Lebensperiode Kellers angehört (seit 1851), stimmt es doch überein mit dem, was aus seiner Malerperiode erhalten ist. Es finden sich unter diesem Material nirgends Abbildungen berühmter Stätten, deren Name dem Beschauer oft mehr sagen muss als das sie darstellende Bild:

„Sie (die Landschaftsmalerei) besteht nicht darin, dass man merkwürdige und berühmte Orte aufsucht und nachmacht, sondern darin, dass man die stille Herrlichkeit und Schönheit der Natur betrachtet und abzubilden sucht, manchmal eine ganze Aussicht, wie diesen See mit den Wäldern und Bergen, manchmal einen einzigen Baum, ja nur ein Stücklein Wasser und Himmel.“<sup>2)</sup>

1) Diese Erkenntnis vom Werte der individuellen Erscheinung muss um so mehr frapieren, als sie durchaus nicht im Zuge der gleichzeitigen deutschen Landschaftsmalerei lag. Wie diese sich zur französischen jener Tage verhielt, siehe später.

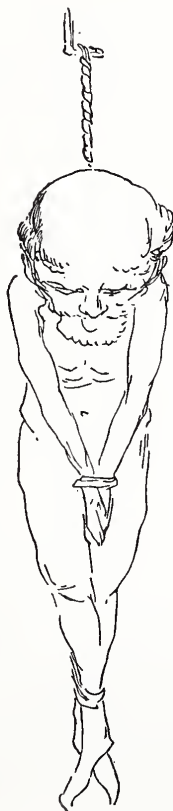
1) Grüner Heinrich S. 203.

2) Grüner Heinrich I, S. 214.

Und dann verfällt er dem unbefangenen Lehrer gegenüber in einen beinahe renomnistischen Ton.

— „Ja gewiss! Ich hoffe noch, Euch diesen See mit seinem dunklen Ufer, mit dieser Abendsonne so zu malen, dass Ihr mit Vergnügen diesen Nachmittag darin erkennen sollt und selbst sagen müsst, es sei weiter hierzu nichts nötig, um bedeutend zu sein, d. h. wenn ich ein Maler werden kann und etwas Rechtes lerne!“

Freilich, diesem Vorhaben standen Bedenken und Vorurteile lästig entgegen. Die Schweiz ist nicht reich an Werken der bildenden Kunst, Zürich auch in neuerer Zeit keine Stadt geworden, in der die bildende Kunst eine eigentliche Heimstätte hat finden können. Ludwig Vogel, Ulrich, Rudolf Koller sind vereinzelt dastehende Erscheinungen. Arnold Böcklin ist nach kurzer Sesshaftigkeit von Zürich wieder weggegangen. Der ganze Zug des Lebens ist auf wesentlich andere Dinge als auf künstlerische gerichtet, die Zahl der wirklichen Kunstfreunde verschwindend klein. Die Anschauung, dass geregelt Einkommen erst den wahren Mann bezeichne, macht sich in hervortretender Weise geltend. „Die Bedeutenden unter unseren Schweizer Künstlern, klagt Keller<sup>1)</sup>, leben meistens in einer Art freiwilliger Verbannung; entweder entsagen sie der Heimat und verbringen das Leben dort, wo Sitten und Reichtümer der Gesellschaft, sowie Einrichtungen und Bedürfnisse des Staates die Träger der Kunst zu Brot und Ehren gelangen lassen, oder sie entsagen, gewöhnlich in zuversichtlichen Jugendjahren, diesen Vorteilen und bleiben in der Heimat, wo ein warmes Vaterhaus, ein ererbter oder erworbener Sitz in schöner Lage, Freunde, Mitbürger und Lebensgewohnheit sie festhalten. Gelingt es auch dem einen und anderen, seine Werke und seinen Namen in weiteren Kreisen zur Geltung zu bringen und sich zu entwickeln, vermisst er auch weniger den großen Markt und die materielle Förderung, so ist es doch bei den besten dieser Heimsitzer nicht leicht auszurechnen, wieviel sie durch die künstlerische Einsamkeit, den Mangel einer zahlreichen, ebenbürtigen Kunstgenossenschaft entbehren. Alle Liebhaber, Dilettanten, Schreibkritiker regen weder an, noch ist etwas von ihnen zu lernen; man kennt uns ja insgesamt daran, dass



Bleistiftzeichnung  
VON G. KELLER.

wir vor allem Neuentstehenden uns entweder mit alten Gemeinplätzen behelfen oder uns erst besinnen und suchen müssen, was wir etwa sagen können, um nur etwas zu sagen. Der wirkliche Kunstgenosse dagegen weiss auf den ersten Blick, was er sieht, und beim Austausch der Urteile und Erfahrungen verständigt man sich mit wenig Worten“.

Was Zürich, die elegante Stadt von nahezu hunderttausend Einwohnern und ihr Verhältnis zu den bildenden Künsten betrifft, so braucht wohl nur das eine Faktum erwähnt zu werden, dass sich daselbst bis zur Stunde kein richtiger Raum, geschweige denn ein Gebäude, findet, wo Bilder unter annehmbaren Bedingungen ausgestellt werden können; das sogenannte „Künstler-Gütli“ kann kaum in Betracht gezogen werden.

In Kellers Jugendjahren nun war in künstlerischer Beziehung, wenn auch hin und wieder Kunstausstellungen in Zürich stattfanden, nicht viel Anregung aus dem am Platze selbst Gebotenen zu holen. Natürlich macht gleichwohl der erste Eindruck solcher Art die stärkste Wirkung auf seine Seele. Der erste Moment war ihm ganz traumhaft; erst weiß er gar nicht, wohin er sich wenden soll, und endlich steht er festgebannt vor einem Werke und kommt nicht mehr weg. Besonders einige große Landschaften prägen sich mächtig ein (wahrscheinlich Bilder von Diday und Calame), zu denen er immer wieder zurückkehrt.

Die Sache stimmt ihn nachdenklich. Er beklagt es zu Hause laut, dass er aufs Malen verzichten müsse. Wie zu dieser Absicht die Aussichten standen, geht aus einem Briefe seiner Mutter hervor, die im August 1834 nach Glattfelden schrieb:

„Bei Junker Meiss bin ich freilich gewesen, aber wie er mir früher gesagt, die Malerei sei nichts. Kupferstechen wäre ja besser. Er wies mich an einen sehr ordentlichen, geschickten Mann . . . Allein, wie man sagt, soll diese Kunst sehr kostspielig sein, und sich bis auf 1000 Gulden belaufen, bis einer als geschickter Künstler agieren kann, weil nicht bloß die Lehr- sondern auch die Fremdezeit muss bezahlt werden, und wenn's so wäre, so weisst du wohl, dass unsere Finanzen nicht hinreichend sind. — Willst du auf deiner Malerei bleiben, so findet sich in ganz Zürich ein einziger —

1) Nachgelassene Schriften S. 227.

wo man sagen kann — geschickter Maler und dies ist der Wezel, welcher aber keinen Lehrjungen annimmt. Die andern sind Koloristen.“

Noch im selben Herbst 1834 findet sich endlich ein Lehrer, im Roman Habersaat, im wirklichen Leben Peter Steiger genannt. Der war freilich alles andere eher, als der Mann, der einem jungen Anfänger die rechten Wege weisen konnte. Er war Maler, Kupferstecher, Lithograph und Drucker in einer Person; dazu machte er sonst noch, was ihm unter die Finger kam: Taufscheine mit Taufstein

genossen, was ihrem Wesen völlig zuwiderlief. Freilich besaßen sie im rechten Moment die nötige Kraft, um dasselbe abzuschütteln und mit aller Energie ihre eigenen Wege einzuschlagen. Bei Keller war das nicht der Fall; die künstlerische Potenz in ihm hatte nichts Gewaltames und die nötige Kraft zur Selbstbefreiung fehlte ihm auf diesem Gebiete. Dafür äußerte sie sich um so stärker auf anderen.

Er selbst sagt, dass sich durch das viele Nachahmen fremder Vorbilder keineswegs ein Plattwerden der eigenen Anschauung fühlbar gemacht, dass es



Am Wolfbach. Aquarellbild von G. KELLER. Im Besitze von Frau Professor Frisch in Wien.

und Gevattersleuten, Grabschriften mit Trauerweiden und weinenden Genien u. s. w. Dieser „Meister“ handelte mit kolorierten Schweizer Ansichten und ließ den Schüler ohne Auswahl dies und jenes kopieren. Er that, was noch heute den Zeichenunterricht der meisten Schulen zum durchaus unnützen Dinge macht, und den Lehrern zum meist recht bequem ist.

Man ist nun leicht geneigt, das spätere Fehlschlagen der Künstlerlaufbahn Kellers diesem Umstand von Unterricht der Hauptsache nach zuzuschreiben. Allerdings tragen solche Umstände mit Schuld daran, indessen nicht die alleinige, denn die bedeutendsten Künstler haben zuweilen als Unterricht

vielmehr den „Grund edlerer Anschauung“ gebildet habe, dem übrigen Treiben ein wohlthätiges Gegengewicht gewesen sei.

„Auf der anderen Seite aber heftete sich an die Errungenschaft sogleich wieder ein Nachteil, indem sich die alte voreilige Erfindungslust regte und ich, durch die einfache Größe der klassischen Gegenstände verführt, zu Hause anfing, selber dergleichen Landschaftsbilder zu entwerfen.“

Das ist sehr natürlich. Bei sehr vielen Künstlern heisst noch heute „Komponiren“ das, was des Wortes eigentliche Bedeutung ist: „Zusammensetzen“ — nicht etwa „Erfinden“. — Habersaat unterstützt dies Treiben mit allerlei Schlagworten und spricht von Kartons, von Ölbildern, Studienreise



G. Keller pinxit.

**Felsige Uferlandschaft.**

Im Besitze des Herrn Welti in München.



nach Rom u. s. w., kurz, das verkehrteste Zeug wird zur Gewohnheit. Und wieder erwacht der Trieb, das Gewonnene vor der Natur zu verwerten:

„Ich selbst ging nicht mehr mit der unverschämten, aber gut gemeinten Zutraulichkeit des letzten Sommers vor die runden, körperlichen und sonnenbeleuchteten Gegenstände der Natur, sondern mit einer weit gefährlicheren und selbstgefälligen Bornirtheit. Denn was mir nicht klar war oder zu schwierig erschien, das warf ich, mich selbst betrügend, durcheinander und verhüllte es mit meiner unseligen Pinselgewandtheit, da ich, anstatt bescheiden mit dem Stifte anzufangen, sogleich mit den angewöhnten Tuschschalen, Wasserglas und Pinsel hinausging und bestrebt war, ganze Blätter in allen vier Ecken bildartig auszufüllen.“

Das ist ganz außerordentlich bezeichnend. Manch ein Künstler, der diese Zeilen mit dem richtigen Verständnisse liest, wird darin die Charakteristik einer großen, großen Quote jener „Ungefähr-Maler“, vielleicht auch ein trefflich gezeichnetes Selbstporträt finden. Das Bekenntnis ist zu trefflich, als dass es nicht ganz gegeben sein sollte. Keller fährt fort: „Ich ergriff entweder ganze Aussichten mit See und Gebirgen, oder ging im Walde den Bergbächen nach, wo ich eine Menge kleiner und hübscher Wasserfälle fand, welche sich ansehnlich zwischen vier Striche einrahmen ließen. Das lebendige und zarte Spiel des Wassers im Fallen, Schäumen und eiligen Weiterfließen, seine Durchsichtigkeit und tausendfältige Widerspiegelung ergötze mich, aber ich bannte es in die plumpen Formen meiner Virtuosität, dass Leben und Glanz verloren gingen, während meine Mittel nicht hinreichten, das bewegliche Wesen wiederzugeben. Leichter hätte ich die mannigfaltigen Steine und Felstrümmer der Bäche, in reicher Unordnung übereinander geworfen, beherrschen können, wenn nicht mein künstlerisches Gewissen verdunkelt gewesen wäre. Wohl regte sich dieses oft mahnend, wenn ich perspektivische Feinheiten und Verkürzungen der Steine, trotzdem dass ich sie sah und fühlte (!), übergang und verpudelte, statt den bedeutenden Formen nach zu gehen, mit der Selbstentschuldigung, dass es auf diese oder jene Fläche nicht ankomme und die zufällige Natur ja auch so aussehen konnte, wie ich sie darstellte; allein die ganze Weise meines Arbeitens liess solche Gewissensbisse nicht zur Geltung kommen, und der Meister, wenn ich ihm meine Machwerke vorzeigte, war nicht darauf eingerichtet, der fehlenden Naturwahrheit nachzuspüren, die sich gerade in den vernachlässigten Zügen hätte zeigen sollen; sondern er beurteilte die Sachen immer von seiner Stubenkunst aus.“

Wahrer ist über solche Dinge nie geschrieben

worden. Wollte man sich die Mühe nehmen und all das, was der grüne Heinrich an Wahrheiten in Bezug auf künstlerisches Werden enthält, zusammenstellen, so bekäme man ein Resumé, das jeden doktrinären Standpunkt in den Schatten stellen müsste und vielleicht manchem, der an maßgebender Stelle sitzt, die Augen darüber öffnete, was künstlerische Erziehung heißen will. Die einschlägigen Stellen enthalten Dinge, die wie Worte aus dem Evangelium klingen und Zeile für Zeile, Wort für Wort studiert, nicht bloss gelesen zu werden verdienen. Dass allmähliche Verbohren in allerlei tolles Zeug ist da so charakterisirt, dass jeder Pädagoge, heiße er Vater, Lehrer oder Unterrichtsminister, nur Erwägungen bester Art daraus ziehen könnte. Es muss ja Tausenden wie Selbsterlebtes klingen, was Keller am Schlusse dieses Abschnittes<sup>1)</sup> sagt: „Doch bemerkte er (Habersaat) nicht viel hierüber, sondern liess mich meine Wege gehen, da ihm einerseits das frische Gemüt mangelte, um den Ränken meines Treibens nachzuspüren und mich darüber zu ertappen, und andererseits die Überlegenheit des eigenen Wissens. Diese beiden Vermögen bilden ja das Geheimnis aller Erziehung: unverwischte, lebendige Jugendlichkeit, welche allein die Jugend kennt und durchdringt, und die sichere Überlegenheit der Person in allen Fällen. Eines kann oft das andere zur Notdurft ersetzen; wo aber beide fehlen, da ist die Jugend eine verschlossene Muschel in der Hand des Lehrers, die er nur durch Zertrümmerung öffnen kann. Beide Eigenschaften gehen aber nur aus einem und demselben letzten Grunde hervor: aus unbedingter Ehrlichkeit, Reinheit und Unbefangtheit des Bewusstseins.“

Wie stellt sich zu dieser Anschauung jene Art von Gunstbezeugungen, die als Kernpunkt die Verleihung einer lehramtlichen Sinecure in sich schliessen! Man begegnet ihnen auf Schritt und Tritt.

Endlich wird dem Jüngling die Sache zu widerwärtig. Er schlägt das Anerbieten Habersaats, für Bezahlung bei ihm zu arbeiten, aus und beginnt auf eigene Faust in der Dachkammer zu arbeiten. Sie wird durch Herbeischleppung allen möglichen Kramers zum „Atelier“ gestempelt, eine ausgezeichnete Satire auf jene Malerwerkstätten, die oft mehr ihrer Kuriositäten als des darin Geschaffenen halber ein Interesse bieten. Sie existiren noch heute zu hunderten, bei Künstlern und Nichtkünstlern.

Das Jahr 1837 brachte die Bekanntschaft eines

1) Ebend. 280.

anderen Künstlers, Rudolf Meyer von Regensburg, im grünen Heinrich „der Römer“ genannt.

Inwieweit dieser in früheren Jahren als Künstler Bedeutsames geschaffen, ist unbekannt. Was vorhanden, sind „nette“ Landschaftchen, oder wie man sich in Zürich ausdrücken würde, „artige“ Malereien, weiter einzelne Blumenstudien, Schnecken, Blindschleichen und dergleichen, an denen die Geduld bewundernswerter ist denn die Kunst. Meyer riet unserem Keller an, ernsthaft nach der Natur zu zeichnen, wie er es selbst übte. Er war darin eine wesentlich andere Erscheinung als der Allerweltskünstler Habersaat. In der That weist u. a. eines der Blätter der Züricher Stadtbibliothek ein Motiv „An der Sihl“ auf, dem man ohne weiteres ansieht, dass es ein Versuch nach der Natur und keine jener Erfindungen „vor der Natur“ sei, wie Keller sie in der Habersaat'schen Zeit in Hülle und Fülle schuf. Ehrlich gewollte, wenn auch ängstlich ausgeführte Arbeiten nach der Natur fallen ja immer und in erkennbarer Weise auf gegenüber von Kopien oder Phantasiestücken. Oft liegt in der scheinbaren Ungeschicklichkeit weit mehr, weil sie ehrlich ist, als in der Routine des Kopisten oder in der mit einem glänzenden Mäntelchen versehenen Unkenntnis der Formen, die an mehr als einem der modernen Galleriebilder das auffälligste Moment bildet. — An Keller'schen Copien nach Meyer'schen Originalen ist verschiedenes vorhanden, doch ist es bedeutungslos.

Dagegen giebt ein vom August 1837 datirtes Blatt „Am Wolfbach“, im Besitze von Frau Prof. M. Frisch in Wien, eine gute Idee davon, dass Keller anfang, vollständig die richtigen Wege einzuschlagen. Wohl spricht er von Steinen und kleinen Wasserfällen, die er unter Habersaat nach der Natur gemalt, wobei er eine „freche“ Technik in Anwendung brachte. Frech ist nun das Wolfbachbild gar nicht, vielmehr sieht man bei Fels, Moos, Wasser und Bäumen die Mühe, die darauf verwendet wurde, sehr deutlich. Bei den Bäumen ist dem Künstler der Atem ein wenig ausgegangen, — das giebt Keller in einem Briefe an die jetzige Besitzerin selbst zu. Indess liegt in der ganzen Geschichte Auffassung, Sinn für malerische Wirkung. Es ist ein heimgeliebter Waldwinkel ohne große dekorative Versatzstücke, ein einfach lieblich behandelt Fleckchen grüner Natur, ohne Charlatanerie wiedergegeben, ein Argument für den intimen Sinn der Natur gegenüber, ferne von jeder gewollt bombastischen Wirkung. Von dem, was man sonst an einem Bilde bezüglich Ton u. s. w. verlangt, ist nicht viel zu sagen.

Das wussten damals weit berühmtere Landschaftler nicht, außer den jenen im Walde zu Fontainebleau und ihren Genossen. Aber wer hätte in Zürich etwas davon wissen sollen, wo man gewiss Pauken und Trompeten spielen ließ, wenn etwa eins oder das andere der Bilder, die der Pariser Künstlerwitz schon damals als „Calamités“ (von Calame) bezeichnete, auf den Ausstellungen zu sehen war. — Das Blatt ist in einfacher Aquarelltechnik ohne Zuhilfenahme von Deckfarben ausgeführt, die Lichter im Wasser mit dem Messer herausgekratzt.

Eine in der Sammlung zu Zürich befindliche Baumstudie (Weide) ferner zeigt deutlich, dass es Keller nicht am nötigen Fleiße zur Arbeit gebrach, andererseits ihm aber niemand, auch Meyer nicht, nur annähernd einen Begriff davon beigebracht hat, dass ein Baum in seiner malerischen Erscheinung etwas anderes ist als eine Unmasse einzelner Blätter, die, wenn auch mit Mühe und Sorgfalt auf dem Papier nebeneinander gesetzt, noch lange nicht das Wesentliche des Gesamtwesens geben. Es ist eben „Baumschlag“ in des Wortes schulmeisterlichster Bedeutung. Wo es sich um allgemein umrissene Züge einer landschaftlichen Erscheinung handelt, ist Keller viel freier. Das zeigt die in Federmanier wiedergegebene Dorfansicht, welche das Wesen freier Auffassung, frischen Arbeitens, das nicht vom Materiale abhängt, in sich trägt. Das gleiche kann gesagt werden von einer Bleistiftskizze, datirt 1834, welche das Haus des Oheims in Glattfelden giebt. Wo aber Wirklichkeit und Komposition miteinander in Verbindung treten, wie bei dem Blatt (Kat.-Nr. 20 der Züricher Stadtbibliothek) „Katz und Wasserturm“, da tritt die Unbehilflichkeit am stärksten zu Tage in der linkisch behandelten Raumeinfassung, die der Autor seiner nach der Natur gezeichneten Skizze geben zu müssen glaubte, um eine bildmäßige Wirkung zu erzielen. — In einem der Tagebücher findet sich auch ein „sauberes“ Aquarell eingelegt, das einen beschneiten Kirchhof zeigt. Rechts in der Ecke steht ein schwarzes Holzkreuz mit dürrem Kranze, den Hintergrund bildet die Kirche, umgeben von blattlosen Bäumen, weiter rückwärts schließen Berge das Ganze ab. Im Tagebuch steht dabei die kurze Eintragung: „Heute starb sie.“ 14. Mai 1838. Es handelt sich dabei um seine Jugendliebe, Anna, die in Richterswyl begraben liegt. Das Blatt hat in seiner ganzen Art etwas sorgsam Dilettantenhaftes. Es ist, wie man zu sagen pflegt „verquält“ und mag tiefem Schmerzgefühl entsprungen sein, das in der detaillirten Art, womit dies Gedenkblatt ausgeführt



ist, seinen intimsten Ausdruck, man möchte sagen eine Art von Schmerz-Genugthuung suchte. Vom 29. Mai des gleichen Jahres datirt das Gedicht „Das Grab am Zürichsee“, das den Dichter Keller in einem ganz anderen Lichte zeigt, als er sich in dem vor-handenen einschlägigen Materiale als Maler darstellt.

An Vordergrundstudien ist aus dieser Zeit ebenfalls verschiedenes erhalten. Auch diesen Blättern haftet die ängstliche Mache in jeder Beziehung an. Keller war nicht genügend in das Wesen der Form eingedrungen, um daraus z. B. die einfachsten Schlüsse über Beleuchtung ziehen zu können. Letztere ist ja einzig und allein das, was jegliche Darstellung plastisch zu machen vermag. Je einfacher die dabei aufgewendeten Mittel — welcher Art sie seien, ist ganz gleichgültig —, desto sicherer die Erreichung des Zieles. Es giebt für die Art, wie Keller sich mühevoll einer solchen Aufgabe erledigte, im alle-mannischen Dialekt seiner Heimat einen vorzüglichen Ausdruck. Man nennt das nicht „Malen“, sondern „Mälelen“. Er wollte eben absolut der farbigen Erscheinung nahe treten, ohne in erster Linie ihre Wesenheit erfasst zu haben. Wenn man ein gutes Porträt malen will, dann muss im Bilde der Schädel fühlbar sein, die feste, kantige Form, welche die Totalerscheinung charakterisirt. Und wer Blumen und Blätter malen will, wird, befasst er sich mit der einzelnen, individuellen Erscheinung, dieses Erfordernis auch da nicht außer Acht lassen können, sonst kommt ein schlotteriges Etwas heraus, was weder Hand noch Fuß hat, dem mit einem Worte die Charakteristik fehlt.

Wo Keller ein Thema bildmäßig anfasste, verließ er sich immer und immer wieder auf die auswendig gelernte Schreibweise, d. h. auf das Rezept, wie der Landschaftler dies oder jenes zu machen habe. Die Selbständigkeit der Anschauung geht ihm dabei ganz und gar ab. Das beweist das sehr durchgeführte Tuschblatt der Züricher Stadtbibliothek (Kat.-Nr. 21), darstellend eine Brücke über die Glatt bei Bülach bei der sog. Mangoldsbürg, ein an sich gewiss außerordentlich dankbares Motiv (doppelter Brückenbogen mit mächtigen Weidenbäumen), bez. 1840; es beweisen es ferner die der Münchener Zeit zuzuzählenden Olbilder. Von diesen später. Ein noch der Unterrichtszeit bei Meyer beizuzählendes Ölbild (Meyer erwähnt es in einem an Keller gerichteten Briefe), das Wetterhorn im Berner Oberland darstellend, ist vorhanden, doch bietet es keinerlei Interesse und ist obendrein stellenweise bis zur Unkenntlichkeit nachgedunkelt. Es ist jeden-

falls dem größten Teile nach unter des Lehrers Leitung, vielleicht sogar nach einem fremden Vorbild gemalt, denn dass Keller um diese Zeit eine Reise ins Berner Oberland gemacht habe, ist nirgends erwähnt. Dazu waren schon in erster Linie seine Mittel zu beschränkt.

Wie der damals kaum 18jährige Keller die Natur auffasste, ist in einem der Briefe an Johann Müller in Frauenfeld, datirt vom 29. Juni 1837, deutlich ausgesprochen:

„Ich fordere keinen scharfen umfassenden Geist, keine berechnende, weitausschauende, entschlossene Kraft von einer großen Seele; es sind schöne Gaben, aber sie kann ohne dieselben bestehen. Hingegen fordere ich vom wahren Menschen jene hohe, große majestätische Einfalt, mit der er den Schöpfer und seine Schöpfung, sich selbst erforscht, anbetet, liebt. Ich fordere von ihm das Talent, sich in jedem Bach, an der kleinsten Quelle wie am gestirnten Himmel unterhalten zu können, nicht gerade um des Baches, der Quelle und des Himmels, sondern um des Gefühls der Unendlichkeit und der Größe willen, das sich daran knüpft. Ich fordere von ihm die Gabe, aus jeder Wolke einen Traum ziehen und der sinkenden Sonne, wenn sie ihr Feuer über den See wirft, einen Heldengedanken entlocken zu können; aber der kleinliche, spekulirende, kratzende, spottende, schikanirende, schmutzige Zeitgeist sei ferne von ihm, der keinen Menschen in Ruhe lassen und keines Menschen Würde erkennen kann; und ferne sei von ihm die Nase-weisheit und die Frechheit des Jahrhunderts! Er sei edel und einfach, aber einfach mit Geschmack, aus Achtung seiner selbst und nicht um anderen zu gefallen! Den, der seinen Körper mit Absicht in einen schmutzigen Kittel steckt, verlache ich; denn wenn der das Gefühl der Schönheit für sich selbst nicht hat, so hat er's auch nicht für die Natur, und wenn er es für die Natur nicht hat, so hat er einen Riss in seinem Herzen, der ihn zum kleinen Menschen macht, ja sogar unter das Tier setzt, und wenn er sonst noch so gescheit wäre. Aber verstehe mich wohl, lieber Müller, ich mache einen großen Unterschied zwischen dem, der die Natur nur um ihrer Formen und dem, der sie um ihrer inneren Harmonie willen anbetet, und wahrhaftig der unschuldige Schwärmer ist mir lieber, der die Sonne um ihrer selbst willen bewundert, als der größte Dichter, der nur ihre Wirkung besingt, oder der feurigste Maler, der nur ihren Effekt vergöttert.“ (Bäetold, Keller's Leben I, 64.)

Übrigens muss dem angehenden Künstler die Erreichung seines Zieles als Maler gelegentlich als etwas erschienen sein, wozu er keiner langen Kletteranstrengung bedürfe, denn unterm 19. Juli 1837 schreibt er ins Tagebuch: „Heute ist mein achtzehnter Geburtstag. Von heute an über zwei Jahre gelob ich mir, einigen Ruf zu gewinnen; wo nicht, so werf ich die Kunst zum Teufel und lerne das Schusterhandwerk.“ Den nächsten Geburtstag folgt der Widerruf: „Den 19. Juli 1838. Heute ist mein neunzehnter Geburtstag und ich sehe ein, dass es dummes Zeug war, was ich vor einem Jahre schrieb.“

Bemerkenswert ist, dass die Aufzeichnungen,

die Keller auf Spaziergängen sammelte, in den Büchern, die eigentlich Skizzenbücher werden sollten, mehr in schriftlicher Form vorhanden sind als in gezeichneter. Der Dichter schiebt den Maler unwillkürlich bei Seite.<sup>1)</sup> Ihm selber wird das freilich nicht deutlich. So scharf seine Beobachtung der Personen und Verhältnisse war, so mühelos und leicht er Personen zu charakterisieren wusste (wie seine Schilderung der Malerklassen beweist<sup>2)</sup>), so lebhaft und natürlich seine gemalten Gedichte waren: er hängt doch mit einem Feuereifer, der an Goethe's verwandte Bestrebungen erinnert, an dem Ziele fest, malerische Kunstwerke zu gestalten. Denn nun, nachdem die Natur vielfach anscheinend studirt war, sollte es ans Komponiren gehen:

„Das gewichtige Wort Komponiren summt mir mit prahlerischem Klang in den Ohren und ich ließ, als ich nun förmliche Skizzen entwarf, die zur Ausführung bestimmt waren, meinem Hange die Zügel schießen. Der Lehrer ließ nun den Schüler gewähren und dieser brachte etwas zu stande, das ihm nicht genügen wollte, ohne dass er wusste, weshalb. Darauf zeigte denn Römer, dass die „technischen Mittel und die Naturwahrheiten im Einzelnen der anspruchsvollen und gesuchten Komposition wegen keine Wirkung thun, zu keiner Gesamtwahrheit werden könnten und um meine hervorstechende Zeichnung hingen, wie bunte Flitter um ein Gerippe, so dass sogar im Einzelnen keine frische Wahrheit

möglich sei . . . weil vor der überwiegenden Erfindung, vor dem anmaßenden Spiritualismus (wie er sich ausdrückte) die Naturfrische sich so zu sagen aus der Pinselspitze in den Pinselstiel spröde zurückziehe.“

Für Keller war das Verhältnis zu Meyer nicht von Bestand: der Lehrer wurde irrsinnig und verließ Zürich. Hier spielt auch die hübsche Geschichte mit dem Briefe von Keller's Mutter an Meyer, die Bächtold im ersten Bande der Biographie, S. 57, wiedergiebt.

Keller sah sich wieder allein. Er las und schrieb nun weit mehr, als er zeichnete und malte. Die Zwispältigkeit seines Wesens fiel ihm endlich, an seinem 20. Geburtstage, schwer aufs Herz, und ein langer bekümmertes Brief an Johann Müller in München giebt davon Zeugnis.<sup>1)</sup> Dass in Zürich seines Bleibens nicht mehr war, wenn er als Maler vorwärts kommen sollte, war ihm deutlich. Er sah die Notwendigkeit ein, den warmen Haussitz zu verlassen und freiwillig „die Verbannung“ aufzusuchen. Der Ruf Münchens als Kunststadt und Asyl der werdenden Maler lockte immer mächtiger. Ein Teil des väterlichen Erbes, das in Wertpapieren bestand, wurde zu Geld gemacht und eilig, ohne Reisepass, den er nachschicken lassen wollte, verließ er die Vaterstadt, fünfzig Gulden in der Tasche. Mit welchen Hoffnungen! Die Enttäuschungen, die er hinter sich hatte, waren gering gegen jene, die seiner harrten.

(Fortsetzung folgt.)

1) Siehe Bächtold, Keller's Leben I, S. 77.

2) Ebend. S. 75.

1) Keller's Leben I, 84.



Bleistiftskizze von G. KELLER.



## ALTE KUNSTWERKE IN DEN SAMMLUNGEN DER VEREINIGTEN STAATEN.

VON W. BODE.



ON den Schätzen älterer Kunst in den Vereinigten Staaten vor meiner Abreise nach einzelnen Berichten und gelegentlichen Zeitungsnachrichten mir auch nur einen annähernden Begriff zu bilden, war mir nicht möglich.

Wenn auf den Auktionen in London oder Paris ein Bild von einem Unbekannten auf einen fabelhaften Preis getrieben wurde, so hieß es in der Regel, dass ein neu aufgetauchter amerikanischer Sammler der Käufer sei; und in ähnlicher Weise werden unsinnige Forderungen namentlich im italienischen Kunsthandel damit motiviert, dass amerikanische Liebhaber schon den Preis geboten hätten, dass man aber „aus Patriotismus“ das Werk nicht nach drüben gehen lassen wolle. Die Berichte ernster Kunstfreunde über ihre Eindrücke in den Sammlungen Nordamerika's klangen dagegen wesentlich anders: in den Privatsammlungen sollten die alten Meister überhaupt nur ganz ausnahmsweise vertreten sein und in den wenigen öffentlichen Sammlungen ließe die Masse des Mitteltums und des Schlechten die vereinzelt guten Kunstwerke kaum zur Geltung kommen.

Durch die Anschauung habe ich auch nach dieser Richtung ein sehr abweichendes Bild von den Kunstverhältnissen in den Vereinigten Staaten gewonnen. Freilich muss ich dabei von vornherein zugeben, dass die Entwicklung gerade hier eine so junge und zugleich eine so rasche ist, dass das Bild von dem Kunstbesitz in den Vereinigten Staaten vor zehn Jahren ein vollständig anderes gewesen sein muss und voraussichtlich in zehn Jahren bereits wieder ein erheblich anderes Aussehen zeigen wird.

Nach dem Eindruck meiner Wanderung durch eine Reihe von Sammlungen, die mir sämtlich in der zuvorkommendsten Weise zugänglich gemacht wurden, sind die Amerikaner insofern den Sammlern des alten Kontinents noch ungefährlich, als bisher niemand, auch nicht für die öffentlichen Museen, systematisch Werke der alten Kunst sammelt. Dies ist aber nur ein schlechter Trost, denn es kann sich und wird sich dies von heute auf morgen ändern; auch sind die Liebhaber von drüben, wenn sie gelegentlich einmal, sei es auf einer continental tour, in guter Laune und im Vollgefühl raschen Erwerbes oder durch die Zuführung von alten Kunstwerken seitens Pariser oder Londoner Kunsthändler zu Ankäufen sich verführen lassen, rasch im Entschluss und meist, nach unseren Begriffen, fast gleichgültig gegen den geforderten Preis. Sie zeigen aber dabei in neuester Zeit auch meist noch eine andere, für uns kontinentale Konkurrenten sehr gefährliche Eigenschaft: einen außerordentlich guten Geschmack. Nicht nach berühmten Namen oder kunsthistorischen Kuriositäten, sondern nach künstlerisch ausgezeichneten Werken, namentlich nach solchen von hervorragendem malerischen Reiz steht der Sinn der amerikanischen Sammler. Sie sind daher auch meist sehr vielseitig: wer Kunstwerke sammelt, pflegt neben modernen Bildern japanische Bronze-, Thon- und Lackarbeiten, chinesisches Porzellan, chinesische und japanische Bilder, antike Gläser und Thonbildwerke, alte holländische und vlämische, gelegentlich auch altitalienische und deutsche Bilder und Skulpturen zu besitzen.

Für die farbige Wirkung der Innenräume in den modernen Häusern der kunstsinnigen Amerikaner sind diese ihre verschiedenartigen Samm-

lungen von wesentlicher Bedeutung; doch sind sie nicht in der Weise dekorativ verwendet, wie wir es namentlich in den Einrichtungen der französischen Sammler sehen. Man ist in Amerika nicht, wie in Paris, bemüht, durch die Kunstwerke und ihre Anordnung die harmonische und stilvolle Wirkung der Räume noch zu steigern, sondern dieselben sind sammlungsartig als Gruppen in Schränken und an den Wänden aufgestellt, nicht selten sogar in besonderen Räumen. Oberlichträume für die Gemälde haben die meisten namhaften Bildersammler, auch noch in den modernsten Häusern.

Der Besitz an alten Kunstwerken ist bisher fast ganz auf die Städte im Nordosten der Vereinigten Staaten beschränkt; einiges wenige findet sich in San Francisco (namentlich von chinesischer und japanischer Kunst), während im Süden Sammlungen meines Wissens ganz fehlen. Wie der alte Kontinent, so besitzt auch Amerika öffentliche Sammlungen neben Privatsammlungen; aber jene, die Museen, sind nicht Staats- oder städtische Institute, wie bei uns, sondern es sind Stiftungen, die aus Geschenken einer oder mehrerer Privatpersonen hervorgegangen sind, und daher in ihrem Charakter wie in ihrer Verwaltung mit den Privatsammlungen noch nahe Verwandtschaft haben. Die Direktoren der Museen sind einfache Kustoden im buchstäblichen Sinne; sie haben für die Aufstellung und Instandhaltung der Kunstwerke, für die Ordnung im Hause, für die Inventarisierung und zuweilen auch für die Anfertigung des Katalogs zu sorgen; die Anschaffung der Kunstwerke, die Beitreibung der Gelder, die Frage der Bauten u. s. f. liegt aber ausschließlich in der Hand der Trustees und vor allem ihres Vorsitzenden; der in der Regel der eigentliche Schöpfer des Museums ist und aus dessen Mitteln und nach dessen Willen die Vermehrung desselben in erster Reihe erfolgt. In welchem großen Stil und wie energisch die Ziele der öffentlichen Kunstsammlungen durch diese fast unumschränkte, rein persönliche Leitung verfolgt werden, dafür sei hier ein besonders nahe liegendes Beispiel genannt. Zu dem Museumsgebäude in Chicago, einem soliden Prachtbau aus Granit und Marmor in vornehmem klassischen Stil, wurden die Mittel (fast drei Millionen Mark) durch Kunstfreunde der Stadt vor ein paar Jahren zusammengebracht, im Oktober 1892 wurde der Grund dazu gelegt, und trotz des langen, grimmig kalten Winters wurde am 1. Mai 1893 das Gebäude eröffnet.

Für die Kunstsammlungen in Amerika, die öffentlichen wie die privaten, gilt im allgemeinen der Grundsatz, dass, je jünger sie sind, um desto höher der Wert ihrer Kunstwerke ist. Die Anfänge der Sammlungen in dem eben eröffneten Art Institute zu Chicago sind künstlerisch schon bedeutender als die umfangreichen Sammlungen des mehrere Jahrzehnte alten Museums in Boston (von der chinesisch-japanischen Abteilung abgesehen) oder gar als die noch ältere Galerie der Historical Society zu New York, die ganz zufällig aus dem Nachlass von ein paar Sammlern entstanden ist und in ganz ungenügenden dunklen Räumen einen traurigen Platz gefunden hat.

Diese umfangreiche *Bildersammlung der Historical Society in New York* ist durch Siftungen entstanden, die von Mr. Reid, Thomas J. Bryan und Louis Dürer zwischen den Jahren 1858 bis 1882 gemacht wurden. Nach dem Katalog zusammen 838 Gemälde, zumeist von alten Meistern, in denen ziemlich alle Schulen vertreten sind, jedoch mit starkem Vorwiegen der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts. An großen Namen fehlt es nicht: von Cimabue und Giotto bis auf Gainsborough und Greuze sind so ziemlich alle großen Meister im Katalog vertreten; unter den Bildern wird man leider kaum Einen darunter entdecken. Doch bleiben bei kritischer Sichtung noch so viel interessante Bilder von zweiten Meistern, dass es wahrlich lohnen würde, dieselben aus der Masse der wertlosen Bilder auszuscheiden und für sich in einem einzelnen guten Raume aufzustellen.

Ich nenne die Bilder, welche mir bei kurzem Besuch in der Dunkelkammer, die sich hier Galerie nennt, als bemerkenswert auffielen. Unter den Italienern eine Kreuzigung von *Bramantino* unter Mantegna's Namen, dem sich der Meister hier eng anschließt (Nr. 220), eine sehr gute Madonna aus *Leonardo's* Schule, *Zenale* genannt (Nr. 508), ein kleiner Hieronymus von *L. Mazzolino* aus dessen Todesjahre 1528, ein großer *Franc. Zuccaro* aus dem Jahre 1607 (Nr. 213), ein weibliches Bildnis von *Allori* (Nr. 226), mehrere interessante Florentiner „deschi da parto“ und einige andere mittelgute Trecento- und Quattrocentobilder. Von Altniederländern: ein kleines Triptychon vom Meister der Himmelfahrt (Nr. 309, Q. Massys genannt), eine Flucht nach Ägypten von *Patinir* (Nr. 376), eine gute alte Kopie des berühmten kleinen *Mabuse* in Palermo (Nr. 307), eine kleine Madonna von *Mostaert* (Nr. 298); vor allem unter J. v. Eyck's Namen (Nr. 291) eine sehr

interessante Kreuzigung, die auf die Hand eines Kölner Nachfolgers des Merode-Meisters zu weisen scheint; von großer Leuchtkraft der emailartigen Farben, die Landschaft matter, in der Art des Memlinck. Der zur Seite knieende Stifter ist durch Inschrift als „Fr(ater) Aurelius de Emael“ bezeichnet.

Unter den vlämischen Meistern sind nennenswert: von *Rubens* ein echtes großes Bildnis eines Ritters des Goldenen Vlieses (Nr. 336), etwas nüchtern in der Behandlung und Färbung, sowie mehrere unerhebliche Schul- und Atelierbilder. Von *D. Teniers* eine frühe gute Hexenszene (Nr. 351) und ein Bauerntanz (Nr. 352); von *A. Brouwer* das interessante halblebensgroße Brustbild eines jungen Burschen, der eine Münze prüft, vor dunklem Abendhimmel (Nr. 275); ein Gegenstück dieses Bildes, das der Katalog aufführt, ein Alter im Schlapphut (Nr. 274), ist vielmehr ein mäßiges Werk des *Craesbeeck*. Wiederholungen beider Bilder, von der Hand des *Craesbeeck*, sah ich kürzlich im Kunsthandel zu Paris. Ein Interieur bei Kerzenlicht von *D. Ryckaert* (Nr. 774), Mars und Venus von *Rottenhamer* (Nr. 744), ein paar Bilder von *G. van Herp* (Nr. 679 — 681), verschiedene gute Landschaften von *C. Huysmans* (Nr. 301), *J. Fouquières* (Nr. 292) und von *L. van Valekenburgh* (Nr. 381 und 382), sowie einige Stillleben von *Snyders* (Nr. 348) und *Fyt* (Nr. 112).

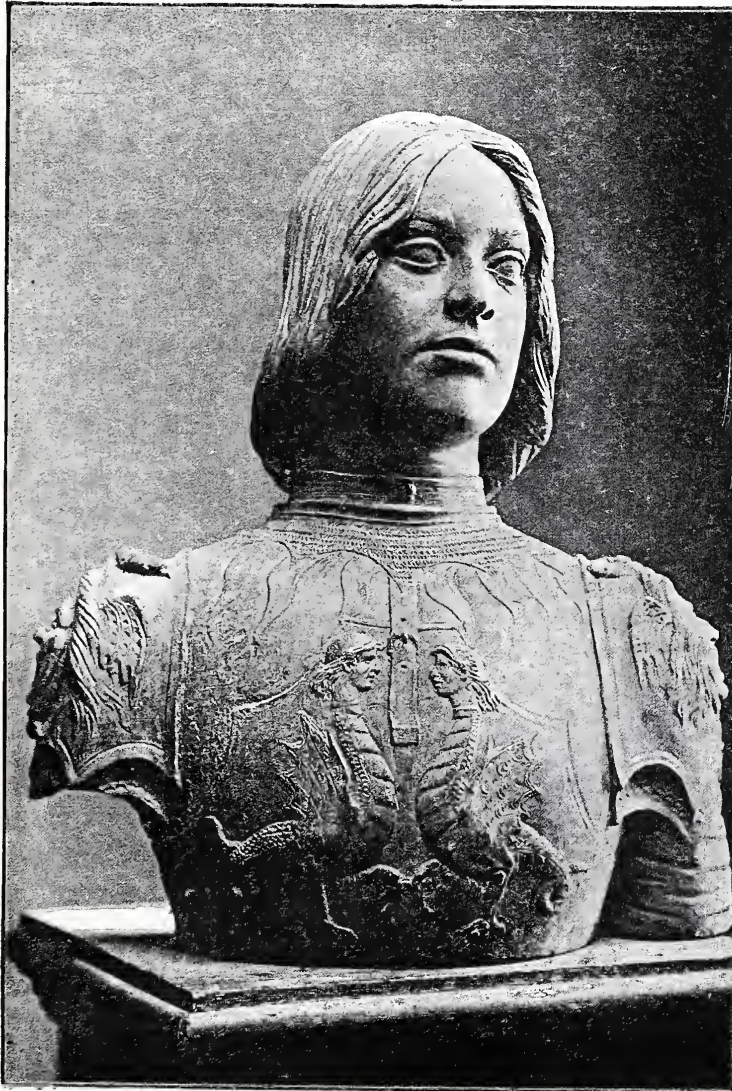
Unter den Holländern ist den großen Namen

gar nicht zu trauen. Nur ein Waldrand von *M. Hobbema* (Nr. 515), dessen genauere Prüfung an seinem Platze freilich unmöglich war, machte mir einen sehr guten Eindruck. Echt sind sodann eine stille See von *W. van de Velde* (Nr. 360), ein paar Bilder von *A. v. Ostade* (Nr. 738, 320 und 321), ein kleines Interieur von *W. Kalf* (Nr. 712) und ein größeres

Stillleben von dem selben Meister (Nr. 27), ein Waldbild vom *Haarlemer Jan Vermeer* unter *Ruisdael's* Namen (Nr. 343), ein kleiner Winter von *Wouwerman* (Nr. 517) und eine ganze Reihe Gemälde kleinerer Meister wie *B. Cuypp* (Nr. 790 und 736), *B. Cornelisz* (Nr. 685, bez. Stillleben 163. .), *E. vander Poel* (Nr. 370 und 538, letzteres besonders gut), *D. Hals* (Nr. 325), *Ochtervelt* (Nr. 319), *N. van Gelder* (Nr. 604 und 605, bez. 1674), *J. Donck* (Nr. 748, die „Gemüsehändlerin“, bez. 1630), *L. Bramer* (Nr. 775 und 273), *C. Saftleven* (Nr. 723 und 726), *B. Molenaer* (Nr. 322), *Uytewael* (Nr. 379), *Moeyaert* (? Nr. 552), *Nieu-landt* (? großes Stillleben, Nr. 101), *A. Palamedes* (Nr. 599),

*C. Netscher* (Porträts, Nr. 317 und 519), *Jan Victors* (Nr. 107), *D. Hagelstein* (Nr. 700, bez. 1630), *A. de Lorme* (Nr. 735), *D. Vertanghen* (Nr. 737), *Q. Breckenkam* (Nr. 729), *G. van Battem* (Nr. 721), *O. Marseus* (Nr. 707), *M. Withoos* (Nr. 595), *S. Kick* (? Nr. 734, Wäscherin, Sorgh benannt).

Die „Großmut des Scipio“ ist eines der besten Bilder, die ich von *Eeckhout* kenne (Nr. 290); der



Lorenzo de' Medici. Thonbüste aus dem Atelier des Verrocchio. Im Privatbesitz in Boston. (Aus dem Werke von P. Müller-Walde: Leonardo da Vinci, München. Verlag von G. Hirth.)

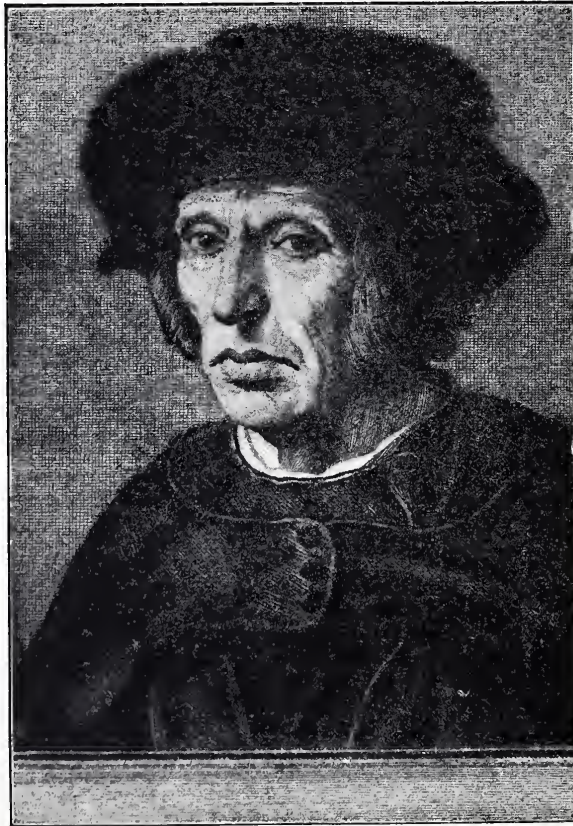
Katalog enthält noch ein zweites Bild unter seinem Namen, das mir nicht aufgefallen ist, „Historisches Motiv, bezeichnet Is. Isaacken Invent. G. v. Eckhout pingsit A. D. 1670“. Ein tüchtiges Bild des Künstlers ist auch *M. v. Musscher's* „Familie in der Landschaft“ (Nr. 501).

Unter den spanischen Bildern ist eines von hervorragend malerischen Vorzügen: die zweite Frau Philipp's IV., doch wohl eher eine Wiederholung des *Del Mazo* als von Velazquez selbst (Nr. 385). Unter den französischen Bildern sind mehrere recht gute; so die Porträts von *Chardin* (Nr. 529), *Largillière* (Nr. 419), *Rigaud* (Nr. 420) und *Ph. de Champagne* (Nr. 276), ein Mädchenkopf von *Greux* (Nr. 440), eine große Thallandschaft von *C. Dughet* (Nr. 405).

Wenn diese Bilder einmal aus ihrem Dunkel und Schmutz herausgeholt werden (Intriguen in der Stadtverwaltung haben bisher einen Neubau verhindert), so werden sich gewiss noch eine Reihe anderer Gemälde als beachtenswert herausstellen.

Die Gründung des *Metropolitan Museum of Art* inmitten des großen Stadtparks von New York, unter der Leitung seines großsinnigen Protektors *Henry G. Marquand*, hat weiteren Stiftungen an die *Historical Society* vorläufig ein Ziel gesetzt; mit Recht werden alle Kräfte daran gesetzt, in diesem neuen Institut einen der riesigen Weltstadt würdigen Mittelpunkt für die Kunstinteressen zu schaffen. Hierbei beteiligt sich neben den Kunstfreunden New Yorks auch die Stadtverwaltung mit einem jährlichen Beitrag von etwa 80—100 000 Dollars. Der Bau des Museums ist außen schwerfällig und stillos, innen zwar geräumig und hell, aber unübersichtlich und wenig stimmungsvoll, namentlich weil man den Versuch machte, den Charakter der Hauptsammlung, für welche der Bau errichtet wurde, der cyprischen Sammlung *Cesnola's*, auch im Äußern und in der Dekoration zum Ausdruck

zu bringen. Diese in ihrer Art sehr bedeutende Sammlung hat doch nur einen bedingten historischen und einen mäßigen künstlerischen Wert und giebt durch die große Zahl der einförmigen und befangenen Skulpturen dem ganzen Museum einen wenig erfreulichen Charakter. Der Eindruck wird auch durch den Anbau für die Gipssammlung nicht verbessert, obgleich dieselbe vorzüglich angelegt und den meisten europäischen Sammlungen überlegen ist. Die chinesisch-japanische Abteilung ist übersichtlich, aber für Amerika unbedeutend; wesentlich bedeutender ist



Porträt von M. VAN HEEMSKERK.

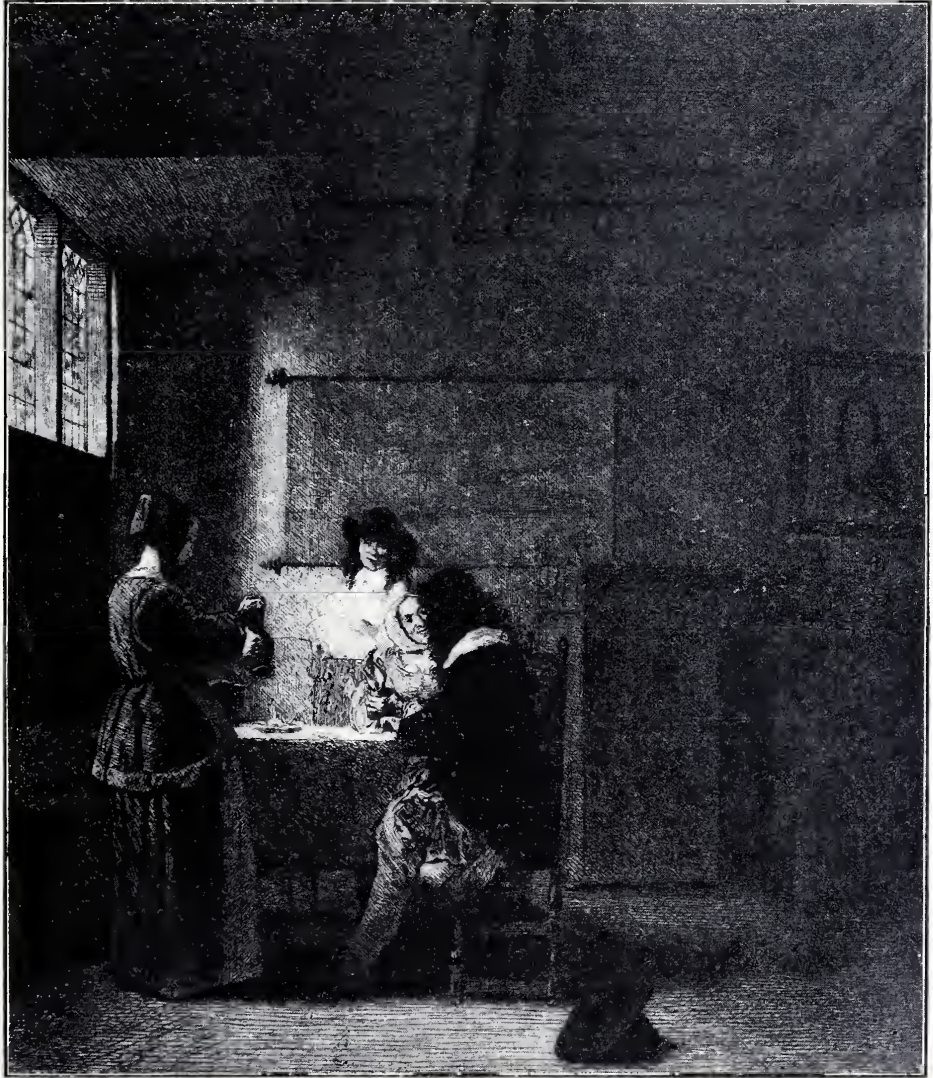
die 1891 von Edward C. Moore hinterlassene Sammlung von altpersischen und hispano-moresken Fayencen, von persischen und arabischen Metallarbeiten und Gläsern, Spitzen, japanischem Steingut und griechischen und römischen Gläsern. Von letzteren sind noch mehrere große Schränke, aus anderen Schenkungen stammend, in der cyprischen Abteilung aufgestellt; im ganzen wohl mehr als tausend meist sehr zierliche und farbenprächtige, in allen Farben des Regenbogens schillernde Gläser. Wie hier, wenn auch nicht in gleicher Fülle, finden sich in fast allen öffentlichen Sammlungen und bei den Privaten solche antike Gläser in einer Zahl und Güte und von so vorzüglicher Erhaltung, wie sie der alte Kontinent gar nicht aufweist. Dies erklärt sich teils aus dem ausgesprochenen Farbensinn der Amerikaner, teils aus ihrer Vorliebe für die antike Kunst überhaupt. Wenn die antiken Thongefäße, die kleinen Terrakotten (leider auch jene modernen oder halbmodernen sog. kleinasiatischen Gruppen, welche der attische Antiquitätenmarkt liefert), die antiken Marmorbildwerke in Italien und Griechenland, auch in der Mittelware, seit wenigen Jahren eine wesentliche Preissteigerung erfahren haben, zum Teil auf das Doppelte und weit darüber hinaus, so liegt der Hauptgrund gerade in der Nachfrage von amerika-

nischer Seite. Die Gemäldesammlung des Metropolitan Museums enthält drei Oberlichtsäle mit alten Bildern. Der größte derselben ist ausschließlich mit den von Mr. Marquand geschenkten Bildern angefüllt; eine Sammlung von nur 50 Gemälden, aber zum großen Teil so gewählte Werke, dass sie jeder Galerie des Kontinents zur Zierde gereichen würden. Unter den ältesten Bildern ein merkwürdiges Altflorentiner Bild: „Ein Portinari mit seiner Frau“ unter Masaccio's Namen, wohl ein Werk des *Cosimo Rosselli* (von Lord Methuen erworben). Von *Jan van Eyck* die „Madonna in der Kirche“ (aus der Galerie Beresford Hope), in der Ausführung wohl nicht eigenhändig; die unter dem gleichen Namen ausgestellte Kreuzabnahme ist ein besonders feines, leuchtendes Werk des *Petrus Cristus*. Eine Madonna unter Leonardo's Namen ist ein dem *Boltraffio* am nächsten stehendes sehr gutes Bild der Schule Leonardo's. Unter den spanischen Bildern (neben ein paar Atelierbildnissen) ein Selbstbildnis des *Velazquez*, dem Bilde im Kapitol ganz nahe, aus der Galerie des Marquis of Lansdowne erworben.

Von den drei dem P. P. Rubens zugeschriebenen Gemälden ist die Susanna eine Schulkopie des Münchener Bildes, „Pyramus und Thisbe“ ein Werk des *Thulden* und das männliche Porträt ein charakteristisches, ganz frühes Werk des *A. van Dyck*, übereinstimmend mit ein paar aus dem Jahre 1618 datirten Bildnissen beim Fürsten Liechtenstein. Wie dieses Bild, so stammt das große stattliche Bildnis des James Stuart mit einem Hund zur Seite, ein spätes Werk des van Dyck, aus der Galerie des Lord Methuen

in Corsham House. Ein sehr anziehendes Frauenbild unter der Bezeichnung van Dyck ist meines Erachtens ein ganz charakteristisches, treffliches Werk des *Cornelis de Vos*. Unter verschiedenen Bildern von *D. Teniers* sind die zwei Kopieen nach Bassano am anziehendsten (aus Blenheim stammend).

Auf *Rembrandt* sind vier Gemälde getauft. Die



Unterredung. Gemälde von PIETER DE HOOCH. Aus der Sammlung des Herrn Havemeyer in New-York.

„Mühle“ und die „Anbetung der Hirten“ sind das eine eine englische Nachahmung, das andere eine Kopie des Bildes in der National Gallery. Dagegen sind zwei Männerbildnisse echt und bedeutend; das eine (aus der Sammlung von Sir William Knighton stammend) gehört zu den spätesten datirten Werken des Künstlers (1665); das andere, von Marquis of Lansdowne erworben, ist wohl noch in den fünfziger Jahren gemalt. Bedeutender noch als Rembrandt

ist *Frans Hals* vertreten. Neben einem flüchtigen derben Genrebild (Der Raucher und sein Liebchen) zwei treffliche Porträts der letzten Zeit: die Halbfigur eines Mannes und das Porträt einer älteren Dame in reichem farbigen Kostüm, zur Seite der Ausblick auf eine Stadt; eines der intimsten und male- risch vollendetsten Werke des Künstlers. Ein Doppel- porträt unter Hals' Namen gehört vielmehr einem vlämischen Nachfolger des A. van Dyck. Ein anderes bedeutendes Doppelbildnis, ein junger Mann mit seiner Frau, ist ein ungewöhnlich gutes Werk von Rembrandt's Schüler *S. van Hoogstraaten*. Von *G. Metsu* der „Musikunterricht“, ein etwas liebloses, noch an Duck erinnerndes Werk (aus der Sammlung Perkins); von *Jan Vermeer von Delft* ein „Junges Mädchen am Fenster“, ein tadellos erhaltenes Meisterwerk dieses seltenen Künstlers (von Lord Powerscourt erworben). Gute Bilder außerdem von *A. Cuyp*, *Jac. van Ruysdael*, *G. Terboreh*, *Sorgh* und von einigen englischen Meistern des vorigen Jahrhunderts.

Die beiden kleineren Säle mit früheren Erwerbungen — meist gleichfalls Geschenke — enthalten ältere Bilder von sehr verschiedenem Wert; darunter jedoch eine Anzahl guter und interessanter Werke. Vor allem ein großes Hauptwerk von Sir *Joshua Reynolds*, unter dem Namen „The Hon. Henry Fane and his Guardians“ bekannt. Daneben hängen ein paar vortreffliche größere *Guardi*, Ansichten aus Venedig, sowie zwei flotte Skizzen von *G. B. Tiepolo*. Ein großer *Rubens*, „Die Rückkehr der heil. Familie aus Ägypten“, ist ein ganz ruinirtes nüchternes Atelierbild. Von *Jacob Jordaens* mehrere unerfreuliche Bilder; von *A. van Dyck* ein in Italien, ganz unter venezianischem Einfluss, gemaltes religiöses Motiv: die heil. Martha, von Gott die Abwendung der Pest von der Stadt Tarascon erfliegend. Von vlämischen Meistern sonst ein paar gute *D. Teniers*, ein sehr anmutiges Kinderporträt von *C. de Vos* und verschiedene Gemälde von *Jan Brueghel d. j.*, *Jan Fyt*, *Verendael*, *Hoysmans* u. a. Unter den Bildern der holländischen Schule ist wohl das interessanteste eine ganz flüchtige, aber sehr geistreich hingestrichene Studie der „Hille Bobbe“ von *Frans Hals*. Besonders gut sind ein paar Männerporträts von *A. de Vries* (1643 im Haag gemalt), *B. van der Helst* (1641, ganz im Anschluss an *Claes Elias*) und *A. de Gelder*; andere Bildnisse von *V. L. van der Vinne* und *Karel de Moor*; unter je zwei Landschaften von *Salomon van Ruysdael* und *Jan van Goyen* ein paar vorzügliche aus der späteren Zeit dieser Künstler, Landschaften von *A. v. Neer*, *P. van Asch*; Stilleben und Blumenstücke

von *W. Kalf* (gutes kleines Interieur), *J. D. de Heem* ganz in der Art von *P. Claesz*), *A. van Beyeren*, *M. van Oosterwyck*, *R. Ruysch*, verschiedene geringere *J. Steen*, *A. van Ostade* u. s. f. Unter den älteren Bildern sind ein Porträt des *M. van Heemskerck* von seinem Vater (1532) und ein *Strigel* unter *Cranach's* Namen beachtenswert.

Das Metropolitan Museum besitzt unter seinen mannigfaltigen Sammlungen auch eine solche von alten Zeichnungen, zu deren Durchsicht mir leider die Zeit fehlte.

Das *Museum of Fine Arts* in *Boston*, in seinen Anfängen noch etwa um ein Jahrzehnt älter als das New Yorker Metropolitan Museum, leidet noch in höherem Grade als dieses an dem Bestreben, sich möglichst eng an europäische Vorbilder anzulehnen und von der ganzen älteren Kunstentwicklung in Europa ein Bild vorzuführen. Um in kurzer Zeit recht viel zusammenzubringen (was bei der großen Entfernung vom Antiquitätenmarkt doppelt schwer war), hat man sich mit Mittelgut begnügt. Dadurch erhält aber der Amerikaner von der alten Kunst nur eine ungenügende und ungünstige Anschauung und der Förderung seiner eigenen Kunst können solche Vorbilder eher schädlich als nützlich sein. In der umfangreichen Sammlung europäischer Stoffe, Fayencen, Emails, Silberarbeiten und anderer Zweige des Kunstgewerbes sind nur wenige Stücke, die Beachtung verdienen. Dagegen hat die große, gut gewählte und gut aufgestellte Sammlung von Gipsabgüssen mit Recht das Vorbild für alle anderen ähnlichen Sammlungen in Amerika abgegeben. Auch nach einer anderen Richtung kann sich das Bostoner Museum rühmen, allen anderen Museen, auch auf dem alten Kontinent weit überlegen zu sein: in den Arbeiten japanischer Kunst. Die Sammlung japanischer Töpferarbeiten, die von Mr. Morse erworben und aufgestellt ist und jetzt von ihm katalogisirt wird, ist die hervorragendste Sammlung ihrer Art; und dasselbe gilt von der Fenallosa-Sammlung der *Kakemono*, der sich die des Dr. Bigelow nicht unwürdig anschließt.

Die Gemäldesammlung, wie regelmäßig in Amerika in Oberlichtsälen aufgestellt, besteht vorwiegend aus Leihgaben. Ein Saal nimmt die gewählte Sammlung des jüngst verstorbenen *Frederick L. Ames* mit Meisterwerken der Schule von *Barbizon* ein; namentlich Gemälde von *Daubigny*, *Corot*, *Th. Rousseau* und *Troyon*. Unter den Werken alter Meister, die mehrere Säle füllen, ist wenig Gutes, nichts Hervorragendes. Von Altitalienern einige gute Trecentisten, namentlich eine Geburt Christi von *Duccio* (Nr. 3,



Schule Giotto's gen.); Bilder von *Palmexzano* (als *Cima*), *Bassano*, *Tintoretto*, *Pacchiarotto* (als *Timoteo*), *Palma Giovane* (als *P. Vecchio*); dazwischen ein paar gute Franzosen des vorigen Jahrhunderts, namentlich zwei große *Boucher*, in ihrer prachtvollen Originaleinrahmung, und zwei Stillleben von *Chardin*. Unter den Niederländern sind ein paar recht gute von Sidney Bartlett geschenkte Bilder: ein „Schlachthaus“ von *D. Teniers*, „Der Wucherer“ von *G. Metsu* (datirt 1654), ein sehr poetisches früheres Bild von *Jacob van Ruysdael*; außerdem, meist leihweise ausgestellt, gute Bilder von *Huysum*, *F. Snyders* (als *W. Kalf*), *J. van Ruysdael*, *W. van de Velde*, *P. Boel*, *Jac. van Ruysdael II.* (als *Hobbema*), *Sal. van Ruysdael*, *Jan Weenix*; unter Holbein's Namen das Bruchstück eines tüchtigen Bildes von einem Niederländer in der Art des *Q. Massys*, den Stifter mit seinem Schutzheiligen darstellend (Nr. 231).

Im Vergleich mit den Museen von New York und Boston zeigt das vor wenigen Monaten, nach Schluss der darin abgehaltenen Ausstellungskongresse, eröffnete *Art Institute in Chicago* den raschen Fortschritt des Kunstgeschmacks in den Vereinigten Staaten. Nicht nur im Bau, in den Innenräumen und in der Aufstellung, vor allem auch in der Wahl der Kunstwerke. Dies gilt vor allem für die Gemälde, die allein schon während der Ausstellung zugänglich waren: die alten im Museum selbst, die modernen in der Ausstellung. Erstere, die Werke der alten Meister, beschränken sich bisher auf eine Auswahl meist niederländischer Bilder, welche der künstlerisch fein gebildete Präsident des Museums, *Charles L. Hutchinson*, aus dem *Demidoff'schen* Nachlass erwarb. Es sind dies: von *Rembrandt* das große anmutige Bild eines Amsterdamer Waisenmädchens (1645), von *F. Hals* das breit und geistreich behandelte Bildnis eines 32 Jahre alten Malers (1644), angeblich das Porträt seines Sohnes *Harmen*, von *D. Teniers* die „Wachtstube“, von *A. van Ostade* der „Geburtstag“ (1675), von *G. Terborch* das „Konzert“, von *Jan Steen* das Familienkonzert“, von *Hobbema* die „Wassermühle“, von *Jacob van Ruysdael* das „Schloss am Wasser“, von *A. van de Velde* eine größere italienische Landschaft mit Vieh, von *W. van de Velde* eine

„Stille See“, von *A. van Dyck* das Bildnis der jungen Prinzessin *Helena Eleonora de Sievere*, ausnahmslos gute und selbst ausgezeichnete Bilder dieser Künstler von guter oder tadelloser Erhaltung. Das Bildnis des *Marquis Spinola* ist dagegen nur eine Schulwiederholung nach *Rubens'* Original beim Grafen *Nostitz* in Prag. Von Interesse ist noch der lebensvolle Kopf eines alten Mannes, der in der *Galerie Sciarra* zu Rom unter *Dürer's* Namen ging und seither als ein Werk des *H. Holbein* galt, aber vielmehr die Arbeit eines niederländischen Künstlers vom Anfang des 16. Jahrhunderts ist.

In demselben Raum mit diesen Bildern sind eine Anzahl anderer alter Gemälde aus Privatbesitz ausgestellt, die aber meist über kurz oder lang als Geschenke an das Museum überwiesen werden. Darunter sind besonders bemerkenswert die von Herrn *P. C. Hanford* geliehenen Bilder: eine große Konzeption von *Murillo*, ein früheres Werk dieses Meisters, ein Bild König *Philipp's IV.* von *Velazquez*, eine große waldige Landschaft von *Jacob van Ruysdael*, und ein interessantes späteres Bildnis von *Rembrandt*, bekannt unter dem Namen „Der Rechnungsführer“. Vorübergehend ist auch eines der umfangreichsten, farbig sehr wirkungsvolles Gemälde aus *Rembrandt's* letzter Zeit, „*Saul und David*“, hier ausgestellt.

Die moderne Abteilung der Galerie hat aus dem Legat von *Mr. Henry Field* einen Grundstein erhalten, so gut wie die alte Abteilung in dem *Demidoff'schen* Ankauf: die kleine Sammlung besteht fast nur aus besten Werken der ersten französischen Maler aus den fünfziger und sechziger Jahren.

Die öffentlichen Museen in *Philadelphia*, *Washington* und *Baltimore* enthalten an älteren Kunstwerken nur ganz Weniges, darunter an alten Gemälden kaum etwas Nennenswertes. Über die Museen anderer Städte, in *St. Louis*, *Cincinnati*, *Detroit* u. s. f. kann ich kein Urteil abgeben, da ich sie nicht besucht habe; der Anfang zu Galerien alter Gemälde ist aber auch hier schon gemacht und es bedarf nur des Anstoßes eines einzelnen reichen Sammlers, um auch in solchen Städten in wenigen Jahren namhafte Galerien ins Leben zu rufen.





Studie zur Verfolgung. Von FR. STUCK. (Aus dem Werke: Franz Stuck. München, Verlag von Dr. E. Albert.)

## FRANZ STUCK<sup>1)</sup>.

MIT ABBILDUNGEN.



Es wäre banal, von Franz Stuck als von dem Bahnbrecher der modernen Münchener zu sprechen; er ist ihr Posaunenbläser, ihr Plakatzeichner, ihr Groteskacrobat und zugleich einer ihrer wunderbarsten Poeten, alles in Einer Person! Keine Kleinigkeit fürwahr, einer solchen Kraftnatur gerecht zu werden, um so mehr als ihre Entwicklung — normale Verhältnisse vorausgesetzt — noch lange nicht abgeschlossen erscheint.

Ein enthusiastischer, aber deshalb nicht unkritischer Freund des Künstlers hat den Versuch trotzdem gemacht, uns ein Charakterbild des gottbegnadeten Mannes zu entwerfen, ein Bild in Worten, das von über hundert wirklichen Bildern begleitet wird, die für die Wahrheit des Gesagten zeugen. Ohne allen Zweifel — so darf man auf Grund dieser Schilderung mit *Bierbaum* behaupten — ist es eine kühn und selbständig schaffende künstlerische Persönlichkeit, welche in dem gährenden Übergangsstadium der heutigen Zeit ein tiefgehendes Interesse beanspruchen darf.

Vor allem ein *Zeichner* allerersten Ranges. Franz Stuck — als Sohn eines Müllers zu Tettenweis in Niederbayern am 23. Februar 1863 geboren — war früh darauf angewiesen, sich sein Brot durch Illustrationen zu verdienen. Die Realschule, die Kunstgewerbeschule lieferten ihm dazu die ersten Bildungselemente. Die Akademie hat er des Erwerbes wegen meist geschwänzt, „so dass ihm ihre Schablone nicht allzu viel anhaben konnte.“ Bald half ihm die Not auf die eigenen Füße.

Er begann mit Humoresken für die „Fliegenden Blätter“, anfangs den Oberländer'schen verwandt, jedoch keineswegs nachgebildet, schließlich von einer ganz eigenen „zeichnerischen Komik von höchst fider Verwegenheit“. Ein derber Realismus tanzt darin den Reigen mit einer tollen Phantastik. Oft geht die letztere bis an die Grenze des Outrirten, Schnörkelhaft-Bizarren, aber nie verleugnet sich dabei die Schlagkraft des Witzes, der unfehlbare Sinn für das Wahre und Typische; nicht selten weht auch ein Hauch Schwind'scher Poesie, wie in dem beigedruckten Monatsbild „Dezember“, in die sonst urmoderne Gestaltenwelt Stuck's herüber.

Ernsten Anlass, sich mit der Kunst der Vergangenheit, und zwar einer weit früheren, zu befassen, bot dem Zeichner die Aufforderung der Wiener Verlagsfirma Gerlach & Schenk, an den von ihr herausgegebenen Prachtwerken „Allegorien und Embleme“ und „Karten und Vignetten“ mitzuarbei-

1) Über hundert Reproduktionen nach Gemälden und plastischen Werken, Handzeichnungen und Studien. Text von *Otto Julius Bierbaum*. München, Verlag von Dr. E. Albert & Co. 1893. 4<sup>o</sup>.

ten. Die Fülle der herrlichen Beiträge, die der Künstler zu diesen Motivensammlungen geliefert hat, offenbarte zuerst den ganzen staunenswerten Reichtum seiner Erfindungskraft. Auf die Befruchtung derselben hat unverkennbar das eindringende Studium der alten deutschen Meister, vornehmlich Dürer's und Hans Baldung's, mächtigen Einfluss geübt: der breite Federstrich der Zeichnung, die gedrängte und doch klar gegliederte Komposition,

hunderts. Aber durch das Lernen von den Alten geriet Stuck durchaus nicht unter deren Botmäßigkeit. Im Gegenteil! Seine Kraft entwickelte sich nun erst recht zur vollen Eigenart; am reichsten in den „Karten und Vignetten“. Da kommen zu den Dürer'schen Anklängen „Züge von einer koketten Zierlichkeit ganz gallischen Charakters, schließlich modernste Raffinements, elegante Keckheiten in allerlei zeichnerischen Verblüffungen und Kunststücken“,



Dezember. Von FR. STUCK. (Aus den fliegenden Blättern.)

der gedankenhafte und dabei durchaus plastische Geist der Erfindung erinnern an die Weise des ersten, die malerische Behandlung, der grünliche Ton mit schwarzen Schatten und aufgesetzten Lichtern oft an die Helldunkelschnitte des letzteren. Das Buchhändlerwappen z. B., mit dem Pegasus als Helmzier, dem Merkurstab, der Eule und dem Krebs als Schildzeichen, verrät Zug um Zug diesen Zusammenhang mit den Vorbildern des sechzehnten Jahr-

dies alles je nach den Vorwürfen verschieden in der Erfindung und im Vortrag, und doch stets mit der „Note des Persönlichen“, echt Künstlerischen. Unerschöpflich ist Stuck's Laune vor allem in der Gestaltung der schelmenhaften Amoretten, die auf diesen für alle Wechselfälle des menschlichen Lebens erfundenen „Karten und Vignetten“ ihr drolliges und sinniges Spiel treiben, als neckische Schmetterlingsbüchchen, Hochzeitsgenien, Taufengel und Koblode



Buchhändlerwappen von FR. STUCK. (Aus dem Werke: Allegorien und Embleme. Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.)

jeglicher Art. Nicht minder glücklich als in seinen Liebesgenien ist der Künstler in der Gestaltung der Tanzgeister und der Champagnergeisterchen, kurz in jeder humorvollen Verkörperung irdischer Daseinslust. Einer dieser ausgelassenen Schlingel (auf einer Karte zum Künstlerfest) hat sich „mit lautsingendem Munde auf der Freitreppe zu einem großen Festsalee niedergelassen und lockt auf einer Gitarre, die er aus einer Palette improvisierte, Töne einer verwegenen Fidelität hervor.“ Auf einer der besonders gelungenen Karten, die vom Sekt handeln, lässt Stuck „den freigelassenen aufsprühenden Champagnergeist zu einer vielstengeligen Pflanze werden, deren Blätter und Blüten eine ganze Schar taumelnder Putten emportreiben“. In manche dieser Erfindungen sind Barockmotive von reizender Keckheit verflochten, doch stets mit jener lebendigen Anmut, die dem Hergebrachten originales Gepräge verleiht. „Selbst, wo Stuck stilisirt, haucht er Leben in das rein Formelle, auch seine Ornamente haben etwas Gewachsenes, wie in windfreiem Blüten Gewordenes.“ Dazu kommen endlich auch Blätter von ganz realistischem Charakter, welche in ihrer Härte und Derbheit zu den phantastischen im entschiedensten Gegensatz stehen. In diese Gruppe gehören z. B. einige der Holzschnitte in den „Zwölf Monaten“ (G. Weise's Verlag in Stuttgart). Während Stuck in seinen Allegorien und Emblemen als naher Stilverwandter von Rud. Seitz erscheint, erinnert er in den realistischen Zeichnungen, z. B. in dem kernigen Blatte mit dem pflügenden Bauer, an die charaktervolle Schneidigkeit eines W. Diez.

Wie der Zeichner, so der Maler! Auch in Stuck's Malerei baut sich die phantastische Welt, über die

sein Genius gebietet, auf dem festen Grunde der Natur und des Lebens auf. Gleich sein erster malerischer Erfolg, auf der Münchener Ausstellung von 1889, zeigte dies klar, alle weiteren seit 1890 haben es bestätigt. Da liegt nun der Punkt, an dem das Verhältnis unseres Künstlers zu seinen Vorläufern zur Auseinandersetzung zu bringen ist. Bierbaum sagt gleich am Anfang seiner Darstellung mit Recht: neben *Thoma* und *Max Klinger* war es vornehmlich *Arnold Böcklin*, welcher Stuck die Wege zum Ver-

ständnis der Zeitgenossen brach und ebnete. Aber es besteht zwischen Stuck und Böcklin, bei aller Verwandtschaft, doch auch ein tiefer, wohl zu beachtender Unterschied. Stuck — bemerkt unser Autor — erhält den Anstoß „mehr vom sinnlichen Sehen“, Böcklin schafft „mehr aus innerem Bewegen“. „Darum ist das Landschaftliche bei Stuck wirklichkeitsechter, deutscher, geschauter, intimer, wenn auch Streiflichter des Phantastischen über ihm liegen. Seine Landschaften sind nicht so aus dem Traume, wie meist bei Böcklin. Dagegen spukt etwas Symbolismus hinein, das Abtönen der Far-

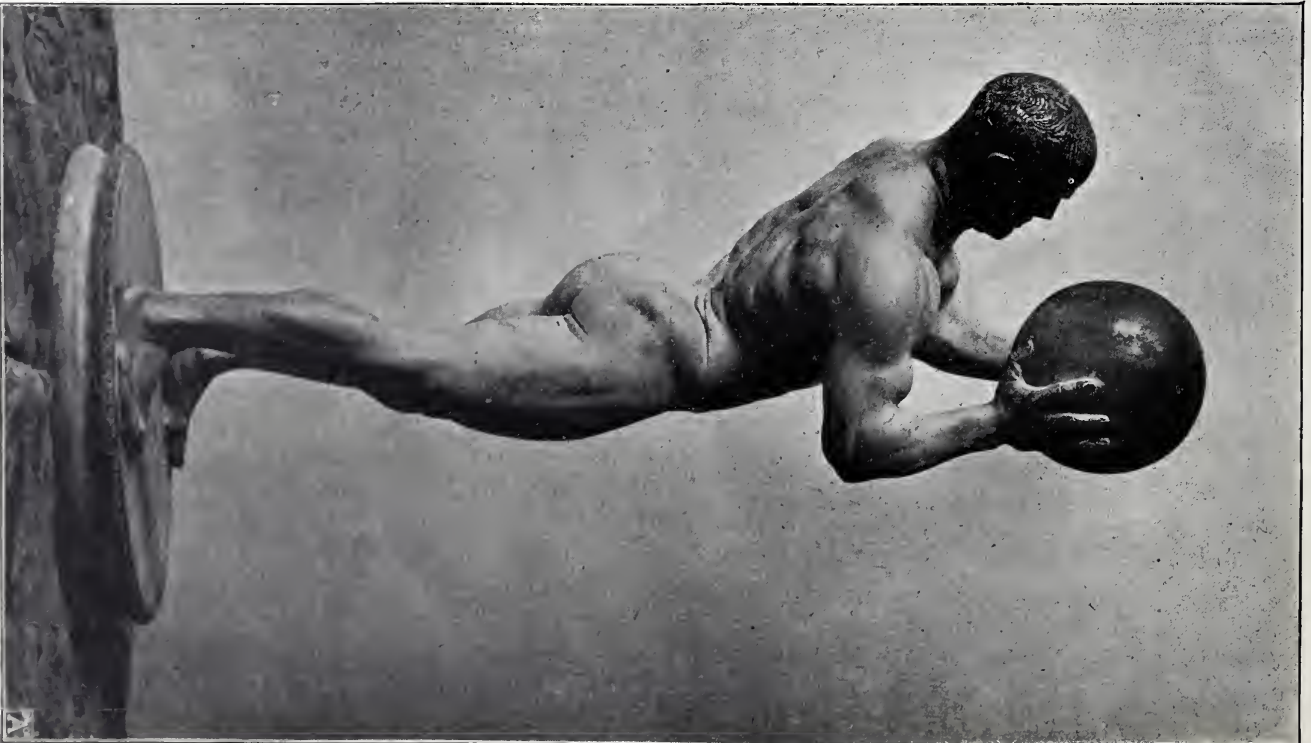


Studie zur *Innocentia*. Von FR. STUCK  
(Aus dem Werke: Franz Stuck. München, Verlag von Dr. E. Albert & Co.)

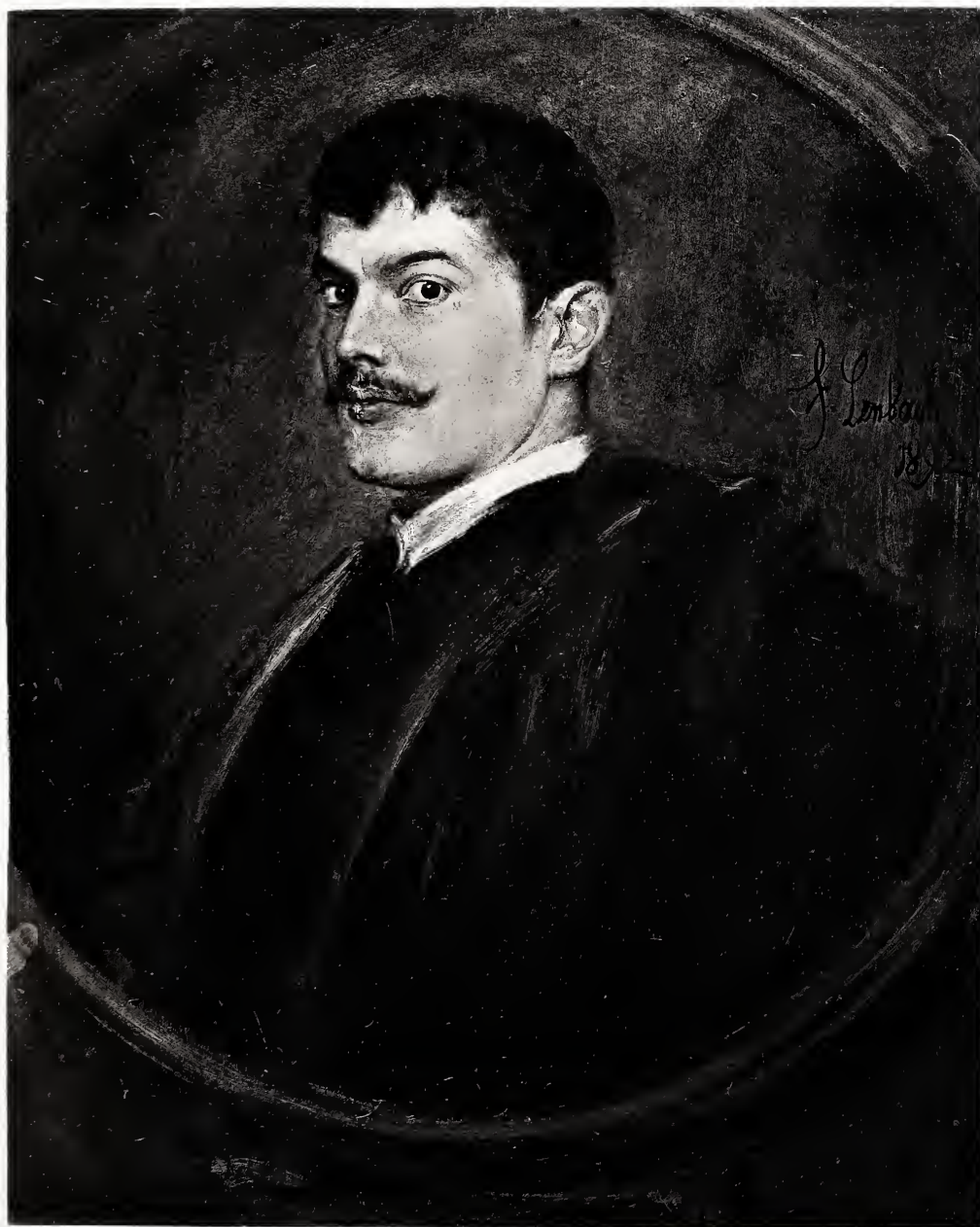
benharmonie auf einen gewissen Grundton, auf ein Leitmotiv (häufig grün-violett); aber die Farben sind doch immer aus dem freien Lichte heraus, von der Natur heimgetragen in schnellen Augenblicksnotizen.“ Und wie Böcklin „aus dem Kopfe“, Stuck dagegen mehr vor der Natur malt, so sind die beiden auch in der Art ihrer malerischen Behandlung scharf unterschieden. „Technisch ist Stuck ganz Naturalist, Naturalist im vorgeschrittensten Sinne, Impressionist. Daher trägt seine Vortragsweise das Gepräge kühnster Unmittelbarkeit. Das Glatte der alten Malerei, das auch Böcklin noch vielfach anhaftet, das



Der Wächter des Paradieses. Gemälde von FR. STUCK.



Der Athlet. Statuette von FR. STUCK.



Stuck pinx

Helogravüre v. D. E. Albert u. C.

FRANZ STUCK.

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig

Druck v. L. Angebot in Berlin





alles Licht in die Tiefen der Lasuren verlegt, ist Stuck völlig fremd. Er liebt die stark aufgelegten Farben, das Glitzernde, Hervorbrechende, oder aber das verwobene Ineinanderwirken der keck nebeneinandergesetzten Farbeneindrücke, er scheut selbst vor derbsten Spachtelungen nicht zurück. Unstreitig hat er damit den künstlerischen Reiz seiner Bilder außerordentlich erhöht. Seine Phantasieen gewinnen an lebendiger Glaublichkeit, seine reinen Naturstücke werden dadurch reich an Poesie des Wahhaftigen.“

Die vornehmste Gabe, welche Stuck mit Böcklin gemein hat, ist die Fähigkeit des phantasievollen Weiterbildens innerhalb der natürlichen Welt. Er ahmt, wie jener, nicht die Faune, Kentaurer, Satyrn der Alten einfach nach, sondern er schafft sie neu, versteht sie dem Naturgegebenen organisch anzugliedern. Seine Phantasie ist nicht so wild-grotesk wie die Böcklin's. „Er geht nicht hinaus über die Bildung von Bock-, Fisch-, Pferde-, Löwen- und Hirschmenschen. Aber in der Variation innerhalb dieses Gebietes künstlerischer Bastardbildungen ist er reich an feinsten Nüancen.“

Es ist ein besonderes Verdienst des Bierbaumschen Werkes, uns die ganze Reihe der aus Natur und Fabelwelt geschöpften Werke des Münchener Meisters in Bildern vorgeführt und geistvoll erläutert zu haben. Eine gleich gründliche Würdigung seiner Laufbahn und seines Wirkens ist wohl selten einem eben erst dreißigjährigen, im frischesten Schaffen stehenden Künstler zu teil geworden. Den Anfang machen die sensationellen Bilder von 1889 und 1890: „Der Wächter des Paradieses“, die „Innocentia“ und „Die Vertreibung aus dem Paradiese“; dann kommen jene phantastischen Gesellen aus der animalischen Welt, die wilden, verliebten Tiermenschen, wie der „Liebestolle Kentaur“, mit dem ganzen Gelichter der „fleisch- und haarblonden Waldweiblein“; wir beobachten in der „Neckerei“ ihr harmloses Spiel, in der „Verfolgung“ und in den „Rivalen“ ihre ungezügelter Leidenschaft und Naturgewalt; dann thut sich in der „Waldwiese“, im „Waldinneren“ die ganze träumerische Poesie von Stuck's landschaftlicher Stimmungsmalerei vor uns auf; sie bevölkert sich in „Es war einmal“, in der

„Vision des heiligen Hubertus“, in der „Wilden Jagd“ mit den uns wohlvertrauten Gestalten des Märchens, der Legende, der Sage; dazu kommen einige starke Accente groß gedachter und zu pulsirendem Leben erwachter antiker Kunst, wie der Kopf der „Pallas Athene“, die „Medusa“, die fürchterliche Dreiheit der „Erinyen“, „Orpheus und die Tiere“, „Der Sieger“, die wundersame „Sphinx“, das glut-erfüllte Stimmungsbild „Ovid“; endlich die Schöpfungen der jüngsten Zeit „Kreuzigung“ und „Pietà“ — der „Krieg“ von 1894 konnte in dem vor Jahresfrist entstandenen Werke natürlich noch keinen Platz finden — und eine Auswahl der plastischen Werke Stuck's, darunter der „Athlet“, nebst einigen seiner Radirungen.

Den tiefsten Ernst, die größte Wucht unter den Gemälden besitzen die letzten, der christlichen Geschichte gewidmeten Darstellungen. Die „Pietà“ ist ein Bild, „auf große Wirkungen vor einer tausendköpfigen Menge angelegt“, streng in den Linien, dunkel in der Farbe, von symphonischer Einfachheit und Größe. Auf der „Kreuzigung“ hat der Künstler unter den Zuschauern links am Rande des Bildes seinen eigenen Profilkopf angebracht und damit seine Darstellung der großen Tragödie als die Vision eines nordischen „Barbaren“ gekennzeichnet. Nichts ist hergebracht in diesem Bilde, nichts gemahnt an die süßliche, schönfarbige Kirchenmalerei der deutschen Romantiker oder Historiker. Die erhabene Liebe und Hingebung des Einen, Übermenschlichen, Göttlichen und die brutalen Masseninstinkte sind in ihrer vollen Stärke einander gegenübergestellt. „Der Charakter des Dunkeltönigen, Wuchtigen, Drohenden“ beherrscht das Ganze.

Derselbe Zug in's Derbe und Wuchtige lebt auch in Stuck's *plastischen Gestalten*. Die kräftige Manneschönheit, wie sein „Athlet“ sie verkörpert, ist das Ideal, das ihn erfüllt. In diesem Athleten, der mit gestählter Muskelkraft einen von beiden Händen gestützten Globus in der Schweben hält, haben wir das Symbol von Stuck's Künstlernatur selber vor uns. Gewaltiges ist noch von ihm zu erhoffen, wenn die Kraft anhält in gleicher Gesundheit und bei gleichem Glück!

C. v. L.



## ZWEI WERKE MICHAEL PACHER'S.

MIT ABBILDUNG.

**D**IE Landschaftliche Gemäldegalerie in *Graz*, deren Übersiedelung in den Neubau des Joanneums für das kommende Jahr bevorsteht und die augenblicklich interimistisch im Palais Attens untergebracht ist, besitzt unter dem Namen Grünwald's zwei kleinere, wohl von einer Altarstaffel stammende Tafelbilder von ca. 1450—1490, welche die Enthauptung eines hl. Bischofes (Thomas Becket von Canterbury?) am Altare und dessen Begängnis darstellen; die Rückseiten zeigen in geringerer Ausführung die Zeichen der Evangelisten Lukas und Markus auf damascirtem Goldgrund (42 × 42 cm; Kastanienholz). Die vorzüglichen Feinmalereien des Martyriums und der Leichenfeier weisen in Auffassung und Behandlung mit den Gemälden auf den Vorderseiten der Innenflügel und den Predellenbildern des Hochaltars von St. Wolfgang eine so entschiedene Übereinstimmung auf, dass die Urheberschaft Michael Pacher's, des großen Meisters von Bruneck, kaum einen Zweifel duldet. Die Stileigentümlichkeiten jener Hauptwerke der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts finden sich, auf dem kleinen Raum zu noch stärkerer Wirkung vereinigt, sämtlich wieder: die dramatische Kompositionsweise, die plastische Hell-dunkelmodellirung, die treffliche Perspektivik und der aparte Farbensgeschmack. Ein äußeres Mo-

ment scheint die Richtigkeit der Zuschreibung zu bestätigen. Auf der Begräbnisscene nämlich öffnet sich ein Ausblick auf die heute noch wenig veränderte Hauptstraße Brunecks mit einem der vier alten Thortürme des oberpusterthalischen Landstädtchens, dem Kloster- oder Ursulinerinnthore im Hintergrunde. — Zwei weitere, ursprünglich wohl zu demselben Altare gehörige Bilder von ungefähr gleichen Maßen (40 × 41.5 cm), welche die „Geburt“ und die „Beschneidung“ zum Gegenstande haben, können nur als tüchtige Arbeiten aus der Werkstatt Pacher's gelten.

Nicht von dem Künstler selbst, wohl aber von dem bisher beweislos mit ihm identifizirten Bildschnitzer des Wolfgang Altars rührt eine ausgezeichnete, gleichfalls bisher unbekannt gebliebene Holzstatue des hl. Michael in der Kapelle des Schlosses Matzen bei Brixlegg im Unterinntale her (Eigentum des Baron Schnorr v. Carolsfeld). Eine missverstandene Restauration — die aus Lindenholz gearbeitete, 183 cm hohe Figur schwang ursprünglich ein Schwert mit der Rechten und trug eine Stola — hat den Erzengel in den Drachentöter St. Georg zu verwandeln gesucht. Dieser „Vernewerung“ ungeachtet lässt die für einen hohen Standort bestimmte, polychrom gefasste Freifigur, die in ihrer reizvollen Durchbildung die Hand des Skulptors



St. Michael.  
Schnitzfigur in Schloss Matzen in Tirol.

der ganz ähnlich behandelten Michaelstatuen am Altare der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen und im Aufsätze des Wolfgangaltars nicht verkennen. (Siehe die Abbildung.)

Sowohl auf dieses — in Bruneck selbst erorbene — Schnitzwerk als auch auf die Grazer Ge-

mälde, deren Bekanntschaft ich Direktor Schwach verdanke, wird der Text einer in Vorbereitung befindlichen Publikation des Hochaltars von St. Wolfgang Gelegenheit bieten, eingehender zurückzukommen.

Wien, Juli 1894.

ROB. STIASSNY.

## KLEINE MITTHEILUNGEN.

### BUCHERSCHAU.

**Federigo di Montefeltro, Duca di Urbino.** Cronaca di *Giovanni Santi*. Nach dem Cod. Vat. Ottob. 1305 zum erstenmal herausgegeben von Dr. *Heinrich Holtzinger*, Prof. a. d. Kgl. Techn. Hochschule zu Hannover. Stuttgart, W. Kohlhammer. 1893. IV u. 230 S. 4<sup>o</sup>.

Die seit Gaye und Passavant von den Kunsthistorikern wiederholt in ihrer vielseitigen Bedeutung eingehend gewürdigte Reimchronik von Raffael's Vater, Giovanni Santi, wird uns in dieser Ausgabe zum erstenmal vollständig vorgeführt. Zu Grunde liegt der Codex Ottobonianus 1305 der Vatikanischen Bibliothek, eine Handschrift, die offenbar von dem Dichter selbst einem „zum Erfassen des Sinnes wenig geeigneten Schreiber“ in die Feder diktirt und dann „mit schon zitternder“ Hand ausgebessert worden ist. Da die Korrekturen gegen Ende des Gedichts aufhören, darf man annehmen, dass Giov. Santi noch vor Beendigung dieser Durchsicht verstorben ist (1. August 1494). Über den Beginn der Arbeit lässt sich nur soviel sagen, dass derselbe später als 1482 fallen muss, da der in diesem Jahre (10. Sept.) gestorbene Herzog Federigo, der Held des Gedichtes, in der einleitenden Vision als bereits aus dem Leben geschieden erscheint.

Was den Inhalt des Werkes anbelangt, so möge hier nur im allgemeinen in Erinnerung gebracht werden, dass dasselbe mit der Verherrlichung des edlen Herzogs von Urbino, dieses Musterbildes eines humanistisch gebildeten Fürsten der Renaissance, zugleich ein lebendiges Bild des bewegten Lebens jener Zeit bietet, von deren oft düsterem, blutbeflecktem Hintergrunde die Feldherrngestalt Federigo's leuchtend sich abhebt. Aber, was Giovanni schildert, sind vorzugsweise Ereignisse, von denen er zwar Ohren-, doch nicht Augenzeuge war. Allerdings besaß er einen Gewährsmann, wie ihn sich kein Chronist besser wünschen konnte. Es war dies „des Herzogs Sekretär, Pier Antonio Paltroni, Federigo's ständiger Begleiter und Zeltgenosse, der seines Herrn Leben und Thaten in einer (wie es scheint, verloren gegangenen) lateinisch abgefassten Biographie geschildert und zudem unserem Dichter, wie dieser bezeugt, manch wertvolle Nachricht hatte zukommen lassen“. Dazu kam selbstverständlich Giovanni's Autopsie bei den friedlichen Unternehmungen des Herzogs in Urbino selbst, z. B. bei dem Bau und der Ausschmückung des von Federigo gegründeten Palastes und anderen ähnlichen Dingen.

Der Herausgeber hat den wortgetreuen Abdruck des Codex, von einigen Bemerkungen philologischer Art abgesehen, mit einer Inhaltsübersicht und kurzen Erläuterungen ausgestattet, welche hier nur in kunstgeschichtlicher Hinsicht näher in Betracht gezogen werden sollen. Über die eben

erwähnte Bauthätigkeit Federigo's handelt das 59. Kapitel des Gedichtes. Die gewaltigen Substruktionen des Palastes von Urbino werden besonders erwähnt, die bekanntlich noch heute zum Teil wohlerhaltene innere Ausschmückung der Räume wird nur im allgemeinen angedeutet. Luciano da Laurana, der Chefarchitekt, erhält sein verdientes Lob. Dann folgt ein Hinweis auf die Bauthätigkeit Federigo's außerhalb Urbino's, auf seine verschiedenen Kirchengründungen, und hieran reiht sich die vielcirtete Schilderung der von dem Herzog angelegten Bibliothek, ihrer Ausschmückung, ihrer kostbaren Handschriften. Holtzinger notirt zu allem diesen die neueste Litteratur. Das 60. Kapitel, das auch der häuslichen Studien des Herzogs und seines leutseligen Verkehrs mit den Bauleuten in begeisterten Worten gedenkt, enthält dann die Erwähnung des herrlich gelegenen Palastes in Gubbio, dessen Hofbau und teilweises Innere in jener Zeit entstanden. — Aber der wichtigste Abschnitt für den Kunsthistoriker ist bekanntlich die im 96. Kapitel folgende, bereits von Passavant auszugsweise mitgeteilte „Disputa de la pictura“, in welcher uns Giovanni einen Überblick über die italienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts giebt und auch einiger großer Flandrer jener Epoche, sowie des Königs René von Anjou, kurz gedenkt. Der Herausgeber begleitet diese Darstellung mit biographischen und kritischen Notizen.

Die „Disputa de la pictura“ und die oben erwähnte einleitende Vision gehören zu denjenigen Theilen des Gedichtes, welche als Giovanni's schriftstellerisches Eigentum zu betrachten sind. Sie bieten uns wertvolle Anhaltspunkte zu seiner geistigen Charakteristik. Und sie sind zugleich unschätzbare Zeugnisse für die geistige Atmosphäre, in der der junge Raffael, Giovanni Santi's Sohn, aufgewachsen ist. Schon dieser Umstand allein giebt dem gereimten Chronikwerke des braven Alten seinen unsterblichen Wert und verpflichtet uns zu lebhaftem Dank gegenüber dessen trefflichem Herausgeber und dem opferwilligen Stuttgarter Verleger.

C. v. L.

**Der Maler Christoff Amberger von Augsburg.** Inauguraldissertation von *E. Haasler*. Königsberg 1894. 142 S.

Das ist eine wirklich gute Schrift! Schon die Wahl Amberger's war ein glücklicher Griff, da man sich nur wundern muß, das dieser vorzügliche und dem modernen Geschmacks sehr entgegenkommende Künstler noch keine Monographie gefunden hatte. Der Verfasser hat die vorhandene Litteratur und die Kunstwerke selbst sorgfältig studirt und ist auch im Citiren seiner Quellen sehr gewissenhaft. Amberger's Herkunft ist noch immer unsicher, wenn wir nicht der gewiss beachtenswerten Angabe des Frankfurter Kunstverlegers Vincenz Steinmeyer (Anf. des 17. Jahrhun-

derts) glauben wollen, der ihn zu Nürnberg geboren werden läßt. Jedenfalls aber kam Amberger bald aus der Pegnitzstadt fort; denn soweit sich seine Kunst genau verfolgen läßt, — ganz frühe Arbeiten sind noch nicht, etwas spätere nicht mit Sicherheit nachgewiesen — hängt er mit der Augsburger Kunstweise zusammen. Doppelmayr glaubte, er habe bei Holbein Vater gelernt. Doch hat zweifellos Hans Burgkmair, der dem talentvollen Jüngling als fortgeschrittener Künstler viel näher stehen musste, einen Hauptanteil an Amberger's Ausbildung. Besonders viel aber verdankt er den Venezianern, in erster Linie Tizian; Haasler glaubt, dass der Künstler in den ersten Jahren des 3. Decenniums sich zu Venedig aufgehalten habe. Jedenfalls verrieth das Bildnis des Anton Welser von 1527 bereits venezianischen Einfluß. Doch dürfte eine zweite Reise in späteren Jahren meines Erachtens nicht auszuschließen sein. Am 15. Mai 1530 erhielt Amberger die Malergerechtigkeit zu Augsburg, wo er jedoch schon früher ansässig gewesen sein muss; er hatte sie von seiner Frau, welche die Witwe eines Zunftgenossen gewesen war. Zwischen dem 1. November 1561 und dem 19. Oktober 1562 ist er gestorben. Von der künstlerischen Thätigkeit Amberger's entrollt uns Haasler ein sorgfältig und richtig gezeichnetes Bild. Auf S. 25 spricht der Verfasser von dem „mittleren Breu“, den es aber nicht gibt, und auf S. 20 und 21 von den Orgelflügeln der St. Annakirche, die nach meiner Ansicht sämtlich von Breu senior sind. Vgl. darüber Stiassny, Zeitschrift für christliche Kunst 1894, S. 102 ff., dessen Zuschreibung auf meinen Mitteilungen beruht. Die Freskenreste Burgkmair's im Fuggerhofe schreibt nicht, wie der Verfasser sagt, „eine alte Tradition“ dem Altdorfer zu, sondern dies beruht bloß auf Waagen's Hypothese, die vermutlich von Eigner übernommen war. In der Chronik für vervielf. Kunst, 1891, S. 56, habe ich darüber gesprochen. Der Verfasser hält offenbar Alfred Schmid und Heinrich Alfred Schmid für zwei Personen, während die Namen bloß eine bezeichnen. *WILH. SCHMIDT.*

**Les chefs-d'oeuvre.** *Peinture, sculpture, architecture.*

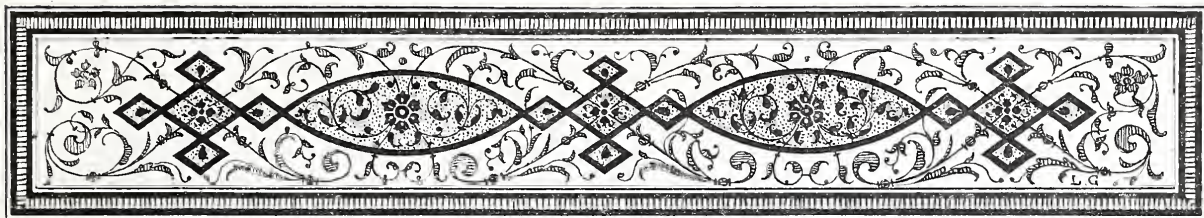
Publiés sous la direction de *M. Henry Jouin*. Paris, Librairie Renouard & Maison Ad. Braun et Cie. Fol.

\* Dieses in monatlichen Heften erscheinende Sammelwerk, die neueste Publikation der Firma Braun in Dornach, verfolgt den Zweck, die klassischen Meisterwerke der Malerei, Skulptur und Architektur alter und neuerer Zeit in Heliogravüren zu vereinigen, begleitet von Texten, die alles zur Erläuterung der Kunstwerke Nötige darbieten. Den Inhalt der beiden ersten, uns vorliegenden Hefte bilden der Parthenon, die Gioconda von *Leonardo*, die Syndici von *Rembrandt* und der Frühling des *Botticelli*. Die dazu gehörigen Texte rühren von *A. de Coloniae*, *H. Jouin*, *Roger Marx* und *Marcel Raymond* her. Die Ausführung der Tafeln läßt an Schärfe und malerischer Feinheit nichts zu wünschen übrig. Die Texte zeugen durchweg von Geschmack und Kennerschaft. Außer der gewöhnlichen Ausgabe, zu 50 Frank per Jahr, erscheint auch eine Luxusausgabe des Werkes auf japanischem Papier, zu dem doppelten Abonnementspreise.

*Elefanten in ihrem Element.* Nach dem Gemälde von *W. Kuhnert*, radirt von *F. Krostewitz*. Auf der vorjährigen Berliner Kunstausstellung erschien der Maler Wilhelm Kuhnert, der sich bis dahin nur durch große Darstellungen von Löwen, Tigern und anderen größeren Raubtieren bekannt gemacht hatte, mit einer Reihe von elf Ölgemälden, deren Motive teils Ägypten, teils den deutschen Kolonien Ostafrika's entlehnt waren. In allen waren die Menschen und die Tiere, die die Landschaften belebten, wie die Landschaften selbst mit ihren mannigfaltigen Stimmungen und Beleuchtungen mit einer gleichen zeichnerischen und koloristischen Meisterschaft durchgebildet, die nur durch gründliche Ortsstudien gewonnen sein konnten. In der That lagen in diesen Bildern die ausgereiften Früchte eines mehrmonatlichen Aufenthalts in Kairo und Oberägypten und einer Reise vor, die Kuhnert vom September 1891 bis Februar 1892 von Tanga nach dem Kilimandscharo und wieder zurück gemacht hat. Wohl waren schon andere deutsche Maler soweit vorgedrungen, aber nur im Gefolge von Afrikaforschern, hinter deren Zwecken die der Künstler zurücktreten mussten, während Kuhnert selbst eine eigene Expedition ausgerüstet hatte und in der ganzen Reisezeit nur seinen Studien lebte, die sich ebensowohl auf die Landschaft und die Vegetation wie auf Menschen und Tiere erstreckten. Diesen Studien verdanken seine Bilder nicht bloß ihre gleichmäßige Durchbildung, sondern auch das Gepräge der Wahrhaftigkeit, das selbst auf den überzeugend wirkt, dem die tropische und subtropische Natur unbekannt ist. Man hat an der ostafrikanischen Natur immer den Mangel an Großartigkeit, die Stimmungs- und Poesielosigkeit getadelt. In den Landschaften Kuhnerts machen sich diese Mängel nur wenig oder gar nicht bemerkbar. Eine „Mondnacht“ ist sogar von einem fast romantischen Zauber erfüllt, und selbst über unserer Sumpflandschaft mit den lustig in ihrem Element herumstampfenden Dickhäutern spannt sich ein Himmel, schwebt eine Atmosphäre, die dem Künstler Gelegenheit gegeben haben, die feinsten koloristischen Reize zu entfalten. Als Tier- und Landschaftsmaler ist Kuhnert eigentlich Autodidakt. Am 28. Sept. 1865 in Oppeln in Schlesien geboren, bildete er sich auf der Berliner Akademie, zuletzt unter der Leitung von Paul Thumann und Ernst Hildebrand, zum Bildmaler aus, und es fehlte ihm auch nicht an Erfolgen auf diesem Gebiete. Aber sie waren doch nicht stark genug, um sein künstlerisches Wollen ganz auszufüllen. Der Umstand, dass sich sein Atelier in der Nähe des zoologischen Gartens befand, führte ihn erst seinem wirklichen Berufe zu. Wie alle Berliner Tiermaler, machte er hier an dem beispiellos reichen Material seine ersten Studien, und seine Löwen- und Tigerbilder fanden Beifall, wenn sie auch, besonders im landschaftlichen Teil, an einer gewissen Stumpfheit und Trockenheit des Tons litten. Diese begreiflichen Schwächen hat er nunmehr überwunden, nachdem es ihm vergönnt gewesen, die Heimat seiner vierfüßigen Modelle aus den Tropen mit eigenen Augen zu schauen und ihre Eigentümlichkeiten auf zahlreichen Studienblättern festzuhalten.

A. R.



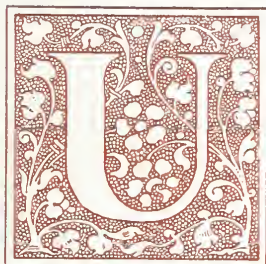


## SPANISCHE MISCELLEN.

VON CARL JUSTI.

### II.

#### Der Königliche Palast der Habsburger zu Madrid.



**U**MSTEHENDE Darstellung führt das alte, im Jahre 1734 durch Feuer zerstörte Königsschloss zu Madrid in einem Zustand und Zeitraum vor Augen, der bisher durch keine Abbildungen vertreten war. Alle die

vorhandenen Stiche dieses seit dem XVI. Jahrhundert umgestalteten Gebäudes geben den vollendeten oder nahezu vollendeten Neubau, genauer den nach damaligem Geschmack schönsten und allein sehenswerten Teil: die Haupt- und Südfront, wie sie erst im XVII. Jahrhundert, unter dem dritten und vierten Philipp im Stil der italienischen Hochrenaissance zur Ausführung gekommen ist. Nur in Prospecten der Stadt Madrid, wo der Palast in der Südwestachse erscheint, sieht man ausser jener Fassade auch noch die dem Thalabhang zugewandte, in ihrem altertümlichen Zustand verbliebene Westseite.

Die Zeichnung ist geeignet, über die Geschichte dieses künstlerisch wie geschichtlich merkwürdigen Palastes neues Licht zu verbreiten. Seine Entstehung, seine mittelalterlichen Wandlungen sind in ein wahrscheinlich hoffnungsloses Dunkel gehüllt; festen Boden gewinnt man erst, seit ihn Kaiser Karl V., angelockt durch das (damalige) Klima Madrids, zeitgemäß zu erneuern beschloss. Diesen Umbau, den er im Jahre 1537 begann und bei seiner Abreise nach Deutschland (1543) dem Prinzen Philipp als Gobernador des Reiches überließ, sieht man hier im Werke, ja zu einem vorläufigen Abschluss gebracht.

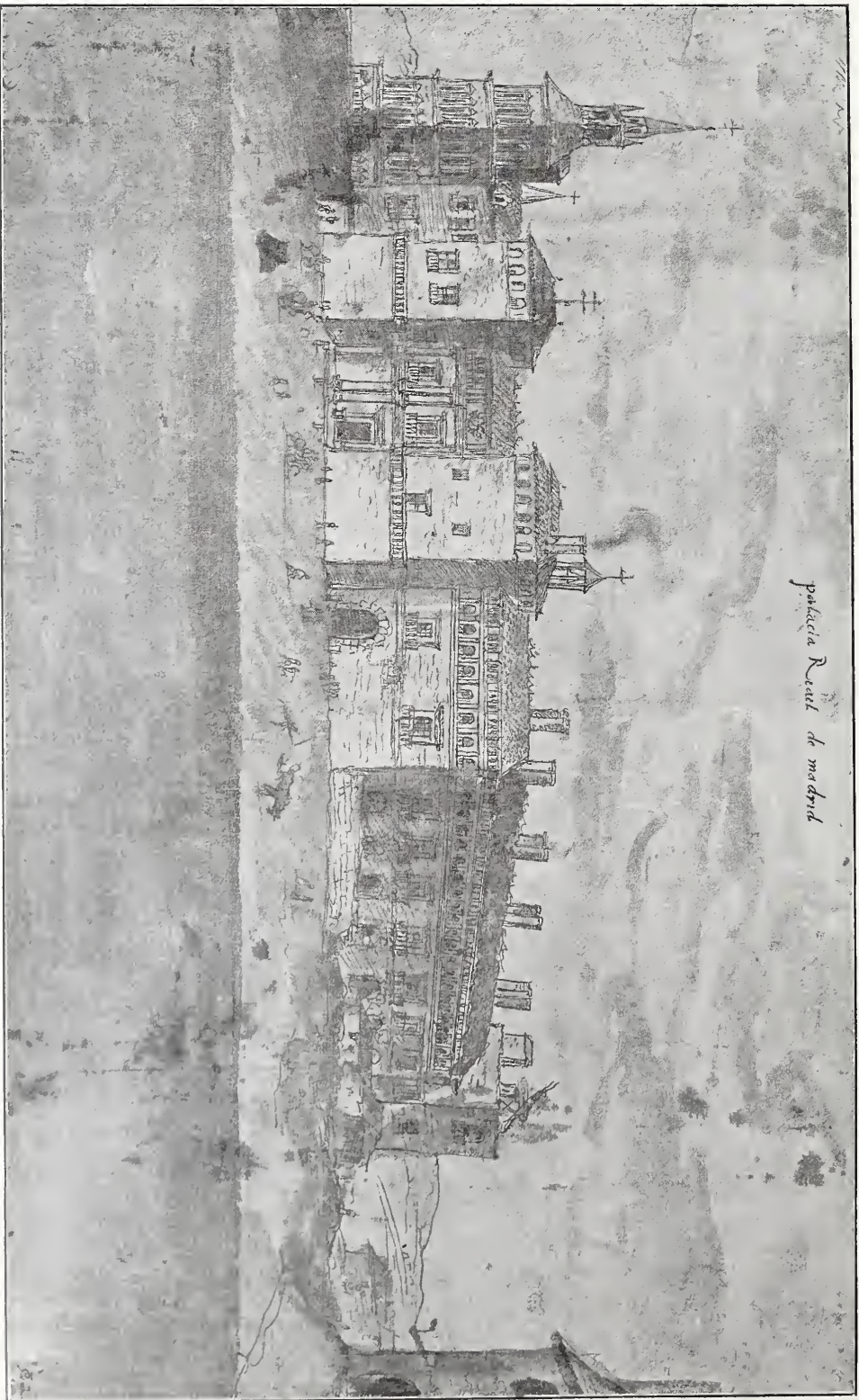
Das Blatt trägt kein Datum, es scheint aber in  
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. H. 2.

das siebente Jahrzehnt des Jahrhunderts oder wenig später verlegt werden zu müssen. So sah das Schloss aus in dem Augenblick, wo Philipp II. die für Spaniens Zukunft so folgereiche Begründung einer ständigen Residenz und Hauptstadt und deren Verlegung nach Madrid beschloss und vollzog.

Der Zeitpunkt dieser Verlegung lässt sich mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen, — man müsste denn die allerhöchste Beförderung der Stadt Madrid auch amtlich schwarz auf weiss zu sehen verlangen. Die Depeschen des Venezianers Paul Thiepolo<sup>1)</sup> geben ein Bild, wie die Übersiedelung des Hofes damals Hals über Kopf ins Werk gesetzt wurde. Die Übelstände Toledo's waren in den letzten Jahren unerträglich geworden, besonders während der herrschenden Dürre des Winters auf 1561, wo die Pferde zu Skeletten abmagerten. Dass der Hof an einen menschlicheren Platz verziehen müsse, das war ein unerschöpfliches Unterhaltungsthema der leidenden Personen. Der König hatte sich wie immer in Schweigen gehüllt. Thiepolo hatte eben einen ganz verzweifelten Brief nach Venedig geschrieben und um Sendung des Nachfolgers gebeten (4. Mai)<sup>2)</sup>. Da überraschte eines Morgens die Herren des Hofes eine königliche Ankündigung, sich zum sofortigen Aufbruch nach Madrid zu rüsten

1) Dispacchi degli Ambasciatori Veneti in Spagna. Arch. di Stato, Frari.

2) Non sò che altro partito prendere, che supplicar la Ser. tà v<sup>ra</sup>. che voglia compassionare alli danni mei in quel modo che le dittarà la molta sua benignità, et mandarmi quanto prima sia possibile il successore, che sopra tutte le cose è da me desiderato.



*palacio Real de madrid*

Der königliche Palast in Madrid um die Mitte des XVI. Jahrhunderts. Nach einer Zeichnung von ANT. VAN DEN WYNGAENDE.

(8. Mai)<sup>1)</sup>. Gleichzeitig erfolgte die Sendung der Fouriere. Vom 7. Mai ist das bekannte, von Llaguno mitgeteilte Schreiben an den seit mehreren Jahren allein mit der Bauführung betrauten Luis de Vega († 1562), für Instandsetzung der Wohnungen innerhalb eines Monats zu sorgen.

In demselben Monat Mai war Seine Majestät selbst nach längerer Zeit wieder in Madrid erschienen, um die Quartiere in Palast und Stadt zu verteilen. Die Not des armen Hofes war damit aber keineswegs zu Ende; man kam zunächst aus dem Regen in die Traufe. „Da ist kein Haus, wo Fenster, Treppen, Ställe und alles sonst Nötige in Ordnung wäre; alles muss neu gemacht werden . . . Denn die Leute, die da wohnen, wo der Hof hinzugehen pflegt, geben sich nicht die Mühe, nur einen Nagel einzuschlagen. Sie lassen alles verfallen, damit die Hofherren es selbst in Stand setzen oder neu machen“.

Am 12. Mai schreibt Thiepolo bereits aus der neuen Residenz. Vor drei Tagen ist er eingetroffen (den 9.); ein großer Theil des Hofes ist gleichfalls schon am Platz, obwohl die Quartiere noch nicht wohnlich gemacht sind. —

Die kolorirte Zeichnung befindet sich in einem auf der Wiener Hofbibliothek bewahrten Bande spanischer Städteansichten, mit dem Einbandtitel „Wingarde, villes d'Espagne 1563—1570“. Dieser Name findet sich auch auf einigen Blättern, auf andern der Hoefnagels. Unser Blatt ist ohne Namen. Antonie van den Wyngaerde, in Spanien Antonio (bei Dávila irrig Jorge) de las Viñas genannt, war im Jahre 1561 mit seiner Familie nach Spanien gekommen und in des Königs Dienst getreten. Noch zur Zeit Philipps IV. sah man im großen Fest- und Komödiensaal viele seiner Prospekte (*mapas*) von spanischen, italienischen und flandrischen Städten, die ohne Zweifel sein Großvater hier hatte aufhängen lassen. Wyngaerde galt in diesem Fach als hervorragend (*tuvo primor en esto*, sagt Dávila). Inventare und Reisende führen diese Städtebilder einzeln auf.<sup>2)</sup>

1) Hà deliberato il Ser. mo Rè, che la Corte vadi à Madrid, dove già sono andati i forieri à far li alloggiamenti, cosa che generalmente hà poco piacciuto ec.

2) Die Abbildung ist nach einer Abzeichnung schon mitgeteilt worden von M. Büdinger in den Sitzungsberichten der kais. Akademie der Wissenschaften, Band 128. 1893. Der Verfasser, der in seinem Buch über Don Carlos (1891) dem zuverlässigen Gachard geglaubt hatte, dass es von dem nach Madoz geographischen Lexikon (1848) „unschönen“ Bau „weder eine Abbildung, noch eine genaue Beschreibung gebe“, hat in diesen „Mitteilungen“ die ihm seitdem bekannt gewordenen Abbildungen und Beschreibungen kritisch zu ordnen

Der Standpunkt unserer Schloßansicht liegt ungefähr in der Südostdiagonale; wir übersehen also die ganze Süd- und Ostseite, von dem (vollendeten) südwestlichen Eckturm (*torre dorada*) an bis zum nordöstlichen (noch im Bau begriffenen), der an die Gärten stößt.

Wenden wir uns zuerst der Südseite oder Haupt- und Eingangsfront zu, so tritt uns hier ein unregelmäßiger Komplex von Bauteilen entgegen, ohne Einheit, wie es scheint, des Plans, des Stils und der Zeit. Diese Südfront hat (abgesehen von dem Eckturm) gar keine Ähnlichkeit mit der bisher allein bekannten, ganz regelrechten, fast ganz flachen Fassade des habsburgischen Alcazar. Drei stark vorspringende Türme oder turmartigen Bauten, ungleiche Zwischenwandflächen; der Eckturm ohne Gegenstück. Dagegen bildet die südöstliche Eckpartie mit der Ostwand ein regelmäßiges Ganzes.

In der Mitte dieser Fassade sondert sich deutlich der Thorbau ab, eine Portalfrent, flankirt von zwei massigen viereckigen Thortürmen, wie eine in die Palastwand eingeschobene Thorburg. Das Glockenhäuschen dahinter gehört zu der Palastkapelle; in den spätesten Abbildungen (z. B. von 1707) ragt hier eine Kuppel hervor. Da die Renaissance solche hervortretende Teile vermeidet, so wird diese Thoranlage sicher ein Vermächtnis des Mittelalters sein. Die Türme enthielten, nach den wenigen breiten Fenstern, im Hauptgeschoss einen großen Saal. Über dem Untergeschoss laufen Altane her in der ganzen Länge der Vorderwand. Aber die Mittel- und Eingangswand wurde unverkennbar im Renaissancestil des vierten und fünften Jahrzehntes des XVI. Jahrhunderts überarbeitet. Das Verhältnis ist also ähnlich wie bei dem Castel nuovo zu Neapel, wo das lombardische Prachtportal Alfons' I. zwischen zwei hier freilich runde Thürme eingesetzt ist. Wir brauchen übrigens nur nach der Madrid nächsten castilischen Stadt, Alcalá de Henares zu gehen, um in dem Prachtbau des Collegs von Santildefonso, begonnen 1539<sup>1)</sup> von Rodrigo Gil de Hontañon, unter Mitwirkung des Covarrúbias, einen ganz ähnlichen, dreistöckigen Eingangsbau zu finden. Dieselben flankirenden Säulenpaare in den zwei ersten, dieselben drei Balkonfenster in der Hauptetage und das kaiserliche Wappen

versucht; indess, wie mich dünkt, die richtige Deutung, besonders der Wyngaerde'schen Zeichnung nicht immer getroffen. Auch scheint er, in der Absicht, auf jene voreilige Behauptung am Schluss entschuldigend zurückzukommen, sich etwas zu skeptisch ausgedrückt zu haben.

1) Auf der Fassade steht die Jahreszahl 1543.

in der dritten. Von der Bogengalerie der Attika ist hier nur ein Ansatz. Nun aber ist bekannt, dass Carl V. im Jahre 1537 die Baumeister Alonso de Cavarrúbias und Luis de Vega gleichzeitig und anfangs alternierend mit dem Umbau der Alcazars von Toledo und Madrid betraut hatte; eine lateinische Inschrift im Innern des letztern enthält den Namen Carl V. und die Jahrzahl 1539.

Ganz neu für alle, die sich bisher für das alte Schloss interessirten, ist der Anblick des *Ostflügels*. Er lag der jetzigen Plaza de Oriente und der Stadt zugewandt, und gehörte zu der Wohnung der Königin und des Prinzen, *el cuarto de la Reina*. Seine Außenwand wurde schon am Ende der XVI. Jahrhundert großenteils zugebaut. Hier ließ nämlich Philipp II. um einen ‚Küchenhof‘ (*patio de las cocinas*) große Beamten- und Wirtschaftsgebäude, fast von dem Umfang des Residenzschlosses, anlegen. Sie füllten den Raum zwischen dem Alcazar und dem Schatzhause (*Casa de Tesoro*) aus. Cuelbis schreibt 1599: „Rechts hat der König ein anderes großes Gebäude angefangen für die Hofbeamten“. Diesen völlig verschwundenen Bau sieht man auf dem in Antwerpen 1654 erschienenen Stadtplan von Pedro Texeira. Hier kann man von der Disposition des Schlosses und seiner Umgebung, den Gärten und Parks, bis auf den langen, über die benachbarten Gassen nach dem Kloster der Encarnacion führenden Corridor eine deutliche Vorstellung gewinnen.

Jener Ostflügel präsentirte sich hiernach im XVI. Jahrhundert als ein imposanter, regelmäßiger Palast in dem ernstesten weiträumigen Geschmack des spätern XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts. Will man einen bekannten Typus nennen, so wäre es der venezianische Palast in Rom. Dieselben breiten Verhältnisse, über den Rundbogenfenstern im Erdgeschoss die breiten Balkonfenster des *piso principal*, dessen Wandflächen sonst jeder Gliederung und Ausschmückung bar sind. Solche lange Palastfassaden, die sich wesentlich als Saalbauten aussprechen, mit reichdekorirten Fenstern in weiten Zwischenräumen kommen an vielen monumentalen Palast-, Collegien- und Hospitalbauten jener Zeit vor. Bekannt sind der noch halbgotische Palast der Medina Celi zu Cogolludo, die Hospitäler Ferdinands und Isabella's in Granada und Santiago, das des Cobos zu Ubeda, das Colleg des Cardinal Mendoza zu Valladolid.

Es ist nicht sicher, dass dieser Flügel im XVI. Jahrhundert von Grund neu aufgeführt worden sei. Nur die Fensterverkleidungen und die Attica mit ihrer Pilasterstellung zwischen kleinen Rundbogen-

fenstern und die um das Dach geführte Balustrade muss damals im plateresken Stil erneuert worden sein: sie findet sich fast gerade so an der Fassade des Collegs von Santildefonso. Der noch im Bau begriffene Nordostturm mit dem Kranen weist darauf hin, dass man auch diesen in die begonnene Umgestaltung hineinziehen wollte.

In demselben plateresken Stil waren, aus der z. B. bei Mesonero Romanos mitgetheilten Ansicht zu schließen, die inneren Palasthöfe von dem Kaiser erneuert worden. Die Angabe Llaguno's, dass dieser beschlossen habe, an Stelle der früheren *plaza de armas* einen Hof [den späteren *patio segundo*], Portiken und Gänge auf Säulen, die Treppe, verschiedene Prachtgemächer und zwei Thürme zu errichten, bezieht sich auf den von ihm geplanten, aber zum Teil erst viel später vollendeten Gesamtumbau.

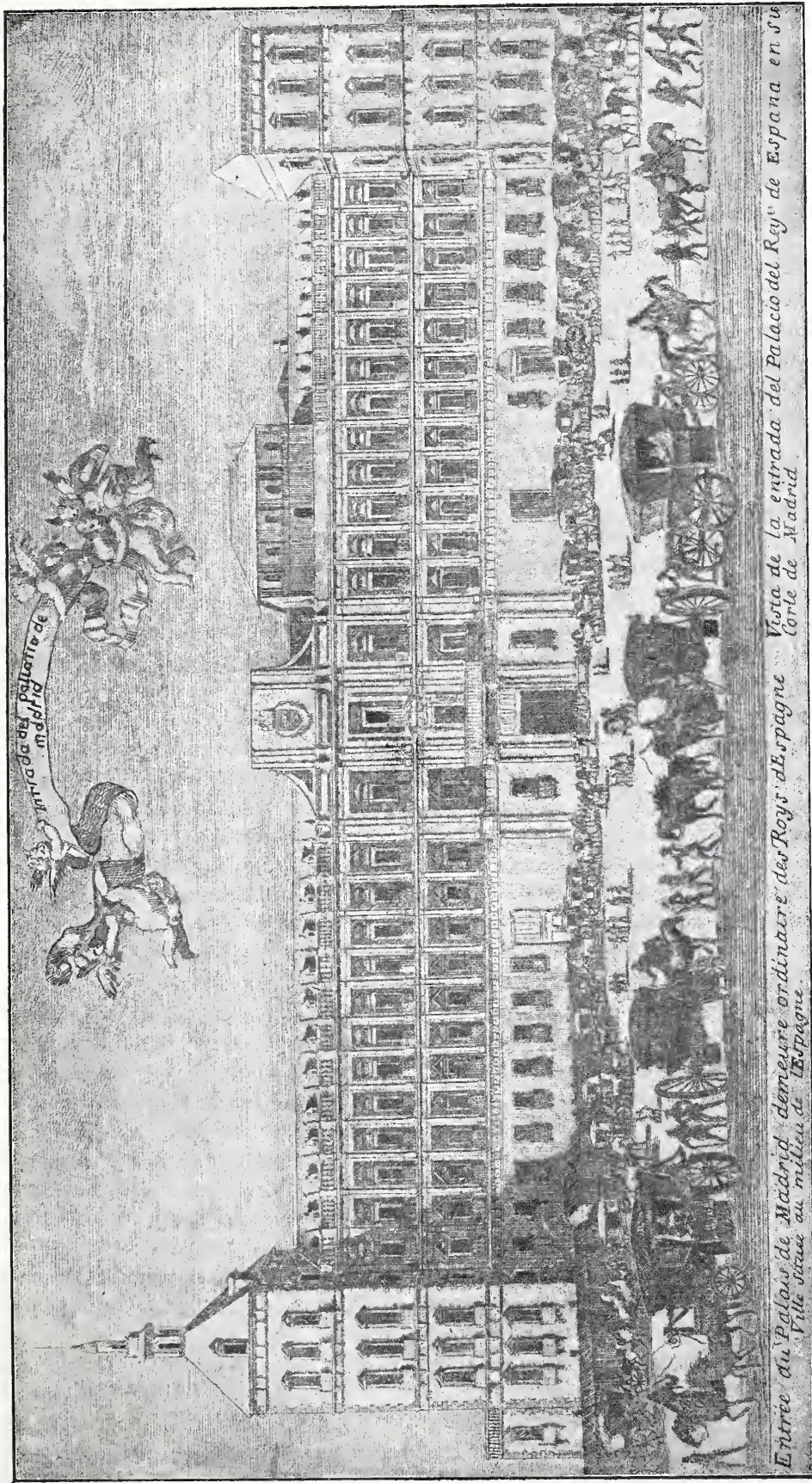
Die Umgebung des Palastes, und die *plaza de palacio* hat noch ein ziemlich wüstes Aussehen. Es hatte dem Könige viele Mühe und Kosten verursacht, die Freilegung des Schlosses zu bewerkstelligen. Um den Eckturm herum und nur von ihm aus zugänglich ist ein Teil des offenen Platzes durch eine Mauer abgetrennt worden. Hinter ihr lag ein Prunkgarten, später *Jardin de los Emperadores* genannt, nach zwölf Cäsarenbüsten, einem Geschenk des Cardinals von Montepulciano aus dem Jahre 1561.

Statt dieses verworrenen und bunten Complexes von Baukörpern und Wandflächen in Wyngaerde's Zeichnung steht in den Stichen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts eine regelmäßige, modern italienische Palastfassade <sup>1)</sup>. Wann und durch wen hat sich diese Wandlung vollzogen? Hier lassen uns die Urkunden und die Schriftsteller im Stich.

Aber unsere Abbildung scheint ein festes Datum zu bieten. Der große vierstöckige Turm mit seinen langen, etwas zusammengedrängten Fenstern und Fensterverdachungen ist in einem andern Stil als die bisherigen Verbesserungen und Zusätze. Er macht den Eindruck eines begonnenen Neubaues nach verändertem Grundplan und Geschmack. Der platereske Stil ist aufgegeben, ein nüchternes Cinquecento an seine Stelle getreten. Dieser Turm nun ist das einzige Stück, das sich auf den späteren Ansichten wiederfindet. Es ist die berühmte *Torre dorada*, der Bibliothekturn, ein Lieblingsaufenthalt Philipps II., wahrscheinlich weil er Stadt wie Park und

<sup>1)</sup> Diese giebt auch der Pariser Stich von Aveline wieder, und es ist mir unverständlich, wie man darin den Zustand vor 1561 hat finden können.





*Entrée du Palais de Madrid demeure ordinaire des Roys d'Espagne*  
*Ville située au milieu de l'Espagne*

*Vista de la entrada del Palacio del Rey de España en su Corte de Madrid*

Der Königl. Palast zu Madrid im XVII. Jahrhundert. Nach dem Stich.

Ebene bis zum Guadarramagebirge und dem Escorial beherrschte. Hier hatte er sich eine Privatwohnung nach seinem Geschmack eingerichtet. Dass dies schon in den 60er Jahren geschehen war, ergibt sich auch aus den Dialogen Carducho's. Sie enthalten eine Angabe der dortigen Wandmalereien des Gaspar Becerra, der bereits 1570 gestorben ist. Er nennt den Hauptsaal einen königlichen Raum, einzig in Plan und Ausführung (*pieza de singular traza y adorno*).

Die Frage ist nun, hat Philipp mit seinem Baumeister Vega schon gleichzeitig mit diesem Turm auch die ganze übrige Südfront geplant und entworfen? Die Übereinstimmung in Stil und Verhältnissen scheint dafür zu sprechen. Wenn er in dem Schreiben an Vega vom Mai 1561 voraussetzt, das dieser im Stande sein werde, in Monatsfrist die Palastwohnungen in Stand zu setzen, so kann sich dies nur auf einen vorläufigen Abschluss beziehen, dessen Umrisse in den bei seinem letzten Aufenthalt in Madrid erteilten Verfügungen angegeben worden waren. Bei dem großen Wert, den die Architekten der Zeit und der Monarch selbst auf strenge Regelmäßigkeit legten, ist es schwer denkbar, dass er die Eingangsfront seines Königsschlusses mit solcher Flickarbeit hätte belassen wollen.

Die Sache liegt indess nicht so einfach. Was man später hier ausgeführt sieht, war nämlich nicht bloss eine dekorative Arbeit, eine Bekleidung der Südfront mit modernen Formen. Es hatte sich das Bedürfnis herausgestellt, diesen Flügel durch einen parallelen, dessen Tiefe verdoppelnden Anbau zu erweitern. Dieser Anbau sollte eine Reihe der vornehmsten und prachtvollsten Räume des Schlosses enthalten.

Wenn man den einzigen erhaltenen Plan des Alcazar, genauer des Hauptgeschosses seiner westlichen Hälfte,<sup>1)</sup> betrachtet, so bemerkt man, dass der Südflügel sich vor allen andern durch eine doppelte Flucht von Sälen auszeichnet. Beide Reihen aber sind geschieden durch eine Zwischenmauer von auffallender Stärke. Sie übertrifft an Dicke die Umfassungs- und Außenmauern dieses und aller übrigen Flügel. Die Vermutung, dass diese die alte Außenmauer war, wird bestärkt durch die Existenz eines Rundturmes, an den sie stößt, und der früher die hierher fallende Südwestecke des Palastes befestigte. Die zweite Reihe von Gemächern war also dem Plan des ersten Baumeisters fremd, sie ist erst später hier

zugesetzt, der Südmauer vorgelegt worden. Und das wird durch zahlreiche geschichtliche Notizen bestätigt.

Die innere Hälfte des Südflügels enthält Gemächer und Säle, die in den Berichten des XVI. Jahrhunderts bis in das zweite Jahrzehnt des XVII. eine Rolle spielen: den großen Saal für die öffentlichen Feste und Staatsaktionen (*Sala de las Comedias, ó de las fiestas públicas*), das Schlafzimmer Ihrer Majestäten, den Furiensaal, wo die vier Tartarusfiguren Tizians aufgehängt waren. Noch im Jahre 1615 sind die Heiratskapitulationen zwischen Ludwig XIII. und der Infantin Doña Anna in dem alten Komödiensaal abgeschlossen worden.

Die äußere Hälfte enthält dagegen lauter Räume, die erst im XVII. Jahrhundert genannt werden, die Galerie der Königin, auch Galerie der Bildnisse und Südgalerie genannt, den Spiegelsaal über Thor und Vorhalle, und den achteckigen Saal (*la pieza ochavada*). Cuelbis in seinem Bericht von 1599, selbst Gil Gonzalez Dávila in seiner Beschreibung des Alcazar vom Jahre 1623 gedenken ihrer noch mit keinem Wort. In den Inventaren der Gemälde kommen sie zuerst vor unter Philipp IV. (1636). Die große Südgalerie scheint zuerst fertig geworden zu sein, unter Philipp III. Im Inventar von 1636 werden hier verzeichnet: sechs Bildnisse dieses Herrschers und seiner Familie von Villandrando; Ansichten der Schlösser von Fabrizio Castello (die der König 1611 bestellte); die Bildnisse Alberts und Isabella's von Rubens; ferner Philipp II. im Alter und die Königin Anna. Alles Bilder die auf die Zeit Philipps III. hinweisen. Später hat Philipp IV. den Saal für seinen Schatz venezianischer Gemälde bestimmt.

Der Spiegelsaal, in dem er bei den feierlichsten Anlässen die fremden Gesandten empfing, heisst noch 1637 die *pieza nueva sobre el zaguan y puerta principal de palacio* (das neue Gemach über der Flur und dem Hauptthor des Palastes). Und Carducho sagt, dass er kürzlich errichtet sei: *el salon grande, que se hizo de nuevo, que tiene balcones á la plaza* (S. 350) (der große Saal, der neu angelegt wurde, der Balkons auf den Platz hat).

Noch später ist der achteckige Saal, die Tribuna des Palastes, unter Velazquez Leitung eingerichtet worden.

Dies sind die Gemächer, deren Fenster mit den vergoldeten eisernen Balkons in den Prospekten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts zu sehen sind, die Räume wo sich der monarchische Pomp und zum Teil auch die Kunstliebe der letzten Habsbur-

1) Mitgeteilt in meinem Velazquez I, 184.

ger und des ersten Bourbonen entfalteteten. Dass Philipp II. bei der Verlegung der Residenz nach Madrid sich ganz besonders mit der Frage der Hauptgemächer dieser Südfront beschäftigte, geht aus dem Briefe an Vega hervor, in dem er deren Risse (*traxas*) einfordert; dass er ihre Ausführung seinem Nachfolger überlassen musste, hatte aber gute Gründe.

Das Schicksal wollte, dass gerade im Anfang dieser sechziger Jahre, als der stärkste Antrieb zur Förderung des Umbaues eingetreten war, alle Gedanken und Finanzmittel des Königs abgelenkt wurden durch die Schöpfung des Escorial. In der Depesche Thiepolo's vom 27. April 1562 geschieht seiner bereits Erwähnung. Die Vermutung ist sogar nicht zu kühn, dass dieses Unternehmen den entscheidenden Anstoß zur Übersiedlung des Hofes nach Madrid gegeben habe. So ist es gekommen, dass der Riesenbau des Palast-Klosters bereits 1584 fertig aufgemauert dastand, während der 1537 begonnene Umbau des Alcazar am Mansanares erst im letzten Drittel des folgenden Jahrhunderts seinen Abschluss gefunden hat.

Wahrscheinlich war es eben nach diesem Jahre 1584, als der König wieder Atem schöpfen konnte, dass man die Erweiterung der Südfront plante und begann. Denn dem blöden und indolenten Sohne möchte man einen so kühnen Gedanken nicht zutrauen. Dass es in der That nicht früher geschehen ist, das scheint aus folgendem merkwürdigen Umstand hervorzugehen.

In der Wyngaerde'schen Zeichnung nämlich tritt der große südwestliche Turm — sein jüngstes Werk — noch in seiner ganzen Tiefe vor die Fluchtlinie der Fassade, also dass seine Ostwand mit ihren sämtlichen Fenstern, je vier in den drei unteren Etagen, frei sichtbar ist. In den Ansichten des XVII. Jahrhunderts ist diese Ostwand durch den hinzugekommenen Anbau des Südflügels zum größten Teil, mindestens in Dreiviertel der Turmtiefe, verdeckt; nur ein schmaler Saum, mit je einem Fenster, ragt noch heraus. Es ist undenkbar dass man sich die Mühe genommen habe, diese kostbaren Fenster mit ihren Gewänden und Verdachungen ausführen zu lassen, in der Aussicht, sie in wenigen Jahren zumauern zu müssen. Die Wyngaerde'sche Ansicht des Turmes beweist also zweifellos, dass man die Erweiterung des Südflügels und die Cinquecentofassade in den Bauplan, der im Jahre der Verlegung der Hauptstadt in Ausführung begriffen war, noch nicht aufgenommen, ja noch gar nicht ins Auge gefasst hatte.

Es fehlt aber auch in den spätern Prospekten des

XVII. Jahrhunderts nicht an Spuren, wie man bei der Umwandlung der alten unregelmäßigen Südfront in die moderne, regelrechte zu Werke gegangen ist. Jene breiten Thortürme nämlich scheinen nicht abgebrochen, sondern in die neuen Räume verbaut worden zu sein. Der rätselhafte Aufsatz, der zur Rechten der neuen Eingangsfront über das Palastdach wie ein Aussichtsturm emporragt und die Symmetrie der Fassade stört, ist wohl nichts anderes als ein Überbleibsel des alten, die platereske Thorfront Karls V. flankirenden, östlichen Thorturmes. Nach dem Grundriss des *piso principal* lag unter diesem Aufsatz der *Tocador* (das Ankleidezimmer) der Königin, dieser wird einst der große Saal des Turmes gewesen sein. Auf der anderen Seite, links vom Portal, lag der achteckige Saal; auch dieser quadratische und gewölbte Raum entspricht ganz einem Turmgemach, er wird der Hauptsaal des westlichen Thorturmes gewesen sein. Die diesen Türmen angehörigen Mauerflächen des Erdgeschosses sind fensterlos, augenscheinlich, weil man die hier verbauten massiven Turmmauern durch Fensteranlagen nicht schwächen mochte.

In den spätesten Ansichten ist jener Dachaufsatz verschwunden, dagegen der rohe südöstliche Eckturm neuerdings ganz in Übereinstimmung mit der südwestlichen Torre dorada ausgebaut worden. Er hieß nun der Turm der Königin; die Regentin Witwe Marianne hatte sich in ihm ein Denkmal gesetzt. Den Zustand des Schlosses in seiner Vollendung vergegenwärtigt dessen größte und schönste Ansicht, die im Jahre 1704 von dem Architekten Philipp Pallotta gezeichnet und von N. Guerard in Kupfer gestochen wurde (59×43 cm.). Auf dem Palastplatz ist der Auszug Philipp V. zur Campagne von Portugal in Callots Manier dargestellt. —

Wer die Erzählung liest von jenem nächtlichen fackelbeleuchteten Gang Don Philipps am 18. Januar 1568 durch das alte Schloss, mit dem Gefolge seiner Vertrauten, von seinen Wohngemächern nach dem Schlafzimmer des Don Carlos, und von dem „Turm“, in dem dieser dann sechs Monate gefangen sass, verzweiflungsvoll sein Ende beschleunigend, wird sich gern eine bestimmte räumliche Vorstellung von diesem unheimlichen Vorgang machen wollen. Und dies ist selbst heute nicht ganz unmöglich. Die Wohnung des Prinzen lag im östlichen „Hof der Königin“ (*patio principal*) und zwar in dem unter dem *piso principal* gelegenen *cuarto bajo*, an der Nordseite.

Der König, der die von Carducho so anschaulich beschriebenen Räume im oberen Teil des West-

flügels bewohnte, musste danach folgenden Weg zu dem Schlafgemach des Solnes nehmen. Zuerst begab er sich nach dem schmalen, an der Außenmauer hin-führenden Gang (*paso*), der von der Thür hinter der *Audiencia* nach der nordwestlichen Ecke des Palastes zu dem „Turm des Hermaphroditen“ führte; von da durch die große Nordgalerie (*galeria del ciervo*) ostwärts. Diese reichte von dem Ratzimmer (*pieza de consultas*) bis zu dem Durchgang (*pasadizo*) und

der Stiege nach den untern Wohnzimmern (*Escalera de las bovedas al cuarto bajo*). Der Turm in den der Prinz eingesperrt wurde, ist nicht der „viereckige Turm mit Dach“, der vielmehr zu einem nördlichen Anbau des Palastes gehört, sondern der kleine Turm mit halbrunder Ausladung nach Westen, der die Nordgalerie nach dieser Seite hin abschließt, der „Turm des Hermaphroditen“.

## KARYATIDEN.

VON PAUL WOLTERS.

MIT ABBILDUNGEN.



LS Winckelmann im Jahre 1760 seine „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ entwarf, schrieb er: „Caryatiden, auch Atlantes und Telamonen genannt, welche an statt der Säulen dienten, sieht man an einem Tempel auf einer Münze und in Athen tragen weibliche Figuren die Decke eines offenen Ganges an dem sogenannten Tempel des Erechtheus. Es hat dieselben von allen Reisenden niemand mit demjenigen Verständnis betrachtet, dass wir hätten belehret werden können, von was vor Zeit dieselben sind: Pausanias meldet nichts von denselben.“ Für uns ist heute zunächst nicht so auffällig, dass Winckelmann in ungenauem Sprachgebrauch den Ausdrücken Karyatiden und Telamonen die gleiche Bedeutung zuschreibt, als dass er nur eine so oberflächliche Kenntnis von den Karyatiden am Erechtheion hat, welche jetzt jedem als klassisches Beispiel für die Verwendung der menschlichen Gestalt in der Architektur gegenwärtig sind. Allerdings hatten wenige Jahre, ehe Winckelmann jene Sätze schrieb, Stuart und Revett die Aufnahmen schon gemacht, welche der Welt die Bauten Athens wieder schenkten und mit einem Schlage Griechenland in den Vordergrund des archäologischen Interesses rückten; aber er wusste nur von dem bevorstehenden Erscheinen des Werkes, das er „mit großem Verlangen“ erwartete. „Denn,“ wie er sagt, „es wird weitläufiger und ausführlicher werden, als die Arbeit des Herrn le Roy ist, weil

jene so viel Jahre, als dieser Monate in Griechenland gewesen sind.“ Aus dem durch diese Bemerkung gekennzeichneten flüchtigen, aber anspruchsvollen Werke le Roy's, den zuerst 1758 veröffentlichten „Ruines des plus beaux monuments de la Grèce“, war allerdings keine anschauliche Vorstellung von dem Stil der Karyatiden am Erechtheion zu gewinnen, noch viel weniger natürlich aus den ganz ungenauen Erwähnungen früherer Reisenden. Erst im Jahre 1787, also lange nach dem Tode Winckelmann's, ja nach dem Tode des Verfassers, Stuart's, wurde der zweite Band der „Antiquities of Athens“ vollendet, und damit zum erstenmal eine genauere Kenntnis von den Bauten der athenischen Akropolis ermöglicht; das zweite Kapitel ist dem Erechtheion gewidmet. Aber es dauerte noch einige Zeit, bis dieser Bau den Platz in der öffentlichen Wertschätzung einnahm, den er jetzt behauptet; jetzt gehört das Erechtheion zu den am meisten bewunderten Resten des Altertums, und vor allem ist es die Halle der Karyatiden, deren Lob in Poesie und Prosa von Berufenen und Unberufenen gesungen wird. Aber neben dem Wohlgefallen an der schönen Form weckt dieser kleine Bau eine Frage, die gerade im Anschluss an ihn mehrfach erörtert worden ist. Was stellen diese tragenden Mädchengestalten vor, in diesem besonderen Falle, wie überhaupt? Wie haben wir sie zu deuten und wie zu benennen?

Wenn wir uns auf das Erechtheion beschränken, so können wir scheinbar diese letztere Frage mit Sicherheit lösen. In der großen, auf diesen Tempel bezüglichen Bauinschrift werden die an

Stelle von Säulen verwendeten weiblichen Figuren einfach als *κόραι*, Mädchen, bezeichnet. Aber damit haben wir wenig gewonnen. Das Wort besagt nur, was jeder selbst sieht, es ist ebenso unbestimmt, wie zu unserem Leidwesen die Beschreibung des Frieses in derselben Inschrift, in welcher auch nur Bezeichnungen, wie „der Jüngling neben dem Panzer“, „der Wagen, der Jüngling und die beiden Pferde“, „die Frau mit dem Kind“, aber kein deutender Name,

Atlantes und Telamones genannt“ eingereicht. Dass eine Zusammenfassung der weiblichen und männlichen architektonischen Figuren unter das eine Wort Karyatiden nicht eigentlich gerechtfertigt sei, deutete ich schon an. Winckelmann hat an dem laxen Sprachgebrauch festgehalten, weil er in dem Rest einer männlichen Stützfigur, also eines Atlas oder Telamon, eine der Karyatiden wiederzuerkennen glaubte, welche das Pantheon in Rom geziert hat-



Fig. 1. Die Karyatidenhalle am Erechtheion zu Athen.

keine wirkliche Benennung vorkommt. Für den praktischen Zweck dieser Abrechnungen genügte eine solche Bezeichnung, aber ebenso wenig wie wir daraus schließen werden, dass die Figuren des Frieses keine bestimmte, individuelle Bedeutung gehabt hätten, dürfen wir annehmen, die als architektonische Stütze verwendete weibliche Gestalt hätte damals den feststehenden Namen *κόρη* geführt. Dafür scheint der Ausdruck denn doch etwas zu unbestimmt.

Winckelmann hat die Mädchenfiguren vom Erechtheion ohne Bedenken unter die „Caryatiden, auch

ten. Gegen diese Vermutung wandte sich schon Lessing in einem kleinen Artikel, der aus seinem Nachlass veröffentlicht worden ist<sup>1)</sup>, und wies darauf hin, dass nach antikem Sprachgebrauch nur die weiblichen architektonischen Figuren Karyatiden heißen können. Das ergibt sich eigentlich schon ohne weiteres aus dem Geschlechte des Wortes *Καρυάτις* und brauchte kaum weiter erwiesen zu werden.

1) Sämtliche Schriften, herausgegeben von Maltzahn XI, S. 274.

Lessing hatte sich seinerseits auf die von Vitruv vorgetragene Erzählung vom Ursprung der Karyatiden berufen, die wir uns nun auch vorführen müssen. Er erzählt im Anfange seines Werkes von der Architektur, zum Beweis, dass der Baumeister nicht ohne historische Kenntnis sein dürfe, dieses: „Wenn zum Beispiel einer marmorne langbekleidete Frauenfiguren, sogenannte Karyatiden, bei einem Bau anbringt und darüber ein Gebälk, muss er davon folgendermaßen Rechenschaft geben. Die peloponnesische Stadt Karyä hatte mit den Persern gegen Griechenland gemeinsame Sache gemacht. Nach ihrem glänzenden Siege erklärten nun die Griechen gemeinsam den Karyaten den Krieg. Die Stadt ward erobert, die Männer getötet, die Weiber zu Sklavinnen gemacht, und dabei gestattete man ihnen nicht, ihre matronale Tracht abzulegen, damit die Schmach der Sklaverei für sie um so drückender sei, und gleichzeitige Architekten brachten bei öffentlichen Gebäuden die Statuen solcher karyatischen Matronen als lasttragende Stützen an, um die Bestrafung der Karyaten bei der Nachwelt in Erinnerung zu halten. Ebenso haben die Spartaner zum Andenken an den Sieg ihres Königs Pausanias über die Perser aus der Siegesbeute eine Halle errichtet und darin Statuen von Gefangenen in Barbarentracht als Stützen des Daches angebracht, und infolgedessen sind dann auch solche Perserfiguren als architektonische Stützen beliebt geworden.“

Man kann diesem Bericht des Vitruv knappe Folgerichtigkeit nicht eben nachrühmen. Er will den Ursprung der Karyatiden erklären und erzählt zugleich den der architektonischen Perserfiguren. Offenbar hat er die beiden Geschichten so zusammen gefunden und zusammen belassen.

Stuart nahm bei seiner ersten würdigen Veröffentlichung des Erechtheions ohne weiteres an, Vitruv habe sich auf diesen Bau bezogen und sah also in den stützenden Mädchenfiguren Darstellungen der karyatischen Weiber. Schon E. Q. Visconti wies dagegen auf die Bauinschrift und deren Ausdruck *ζόραι* hin und meinte, es seien offenbar nicht Gefangene dargestellt, sondern attische Mädchen, welche auf dem Haupte Opfergerät trügen. Er bemerkte auch richtig, dass überhaupt im Altertum die Verwendung gefangener Frauen in der Architektur ganz ungewöhnlich ist; ausführlicher und bestimmter handelte dann Böttiger in seiner *Amalthea* „über die sogenannten Karyatiden am Pandroseum und über den Missbrauch dieser Benennung“. Er betonte mit Recht, dass Vitruv's Nachricht, wie u. a.

schon Lessing ausgesprochen, höchst unglaublich sei und dass vor allem die Mädchengestalten am Erechtheion in keinem Falle für schmachvoll erniedrigte Gefangene angesehen werden dürften. Es seien vielmehr Kanephoren, wie sie im panathenäischen Festzuge am Fries des Parthenon erscheinen. Merkwürdigerweise hatte diesen in der Hauptsache einleuchtenden Gedanken schon der unkritische le Roy ausgesprochen.<sup>1)</sup> Er meinte, die Kapitelle, welche auf dem Haupt der Mädchen erscheinen, seien Körbe und diese selbst also Korbträgerinnen, Kanephoren, wie sie auch im Kult der Athena ihre Verwendung fanden. Diese letztere Spezialisierung ist sicherlich falsch, obwohl sie bis in die jüngste Zeit Zustimmung gefunden hat. Der halbrunde Gegenstand auf dem Kopf der Mädchen hat gar nichts mit dem *ζαροῦν*, dem Opferkorb, zu thun, dessen breite, flache meist nur mit einem niedrigen Rand umgebene Form uns aus zahlreichen Darstellungen zur Genüge bekannt ist. Hier haben wir offenbar nur eine besondere Art von Kapitell vor uns — man könnte sagen ein ionisches Kapitell ohne Voluten — und wir werden uns deshalb auch nicht entschließen, diese Mädchen speziell für Kanephoren zu erklären. Im Kult der Athena war Gelegenheit zu manchem Dienst, für die vornehmen Mädchen Athens, das zeigt uns eindringlicher als jede antiquarische Untersuchung der Ostfries des Parthenons, auf welchem diese Jungfrauen im Festzuge erscheinen mit allen Arten von Gerät, wie es der Kult der Göttin heischte. Und dieser Dienst war eine Ehre, auf die man stolz sein durfte, von der ausgeschlossen zu sein als bittere Kränkung empfunden wurde. Solche Jungfrauen im Dienst der Göttin sind es auch, die am Erechtheion das Dach der Vorhalle tragen, leicht und frei und sicher. Es ist kein drückender, beschwerlicher Dienst, dem sie sich hingeben, nicht im Zwange knechtischer Dienstbarkeit dulden sie, wie Vitruv fabelt, sondern in stolzem und selbstgewolltem Dienst weihen sie sich dem Kulte der heimischen Göttin und schmücken ihr Haus.

Aber wie konnte nur die Erzählung des Vitruv entstehen? Auch wenn er nicht speziell an die Mädchen vom Erechtheion gedacht hat, was ja durchaus möglich ist, so bezieht sich seine Erzählung deutlich genug auf die zahlreichen architektonisch verwendeten weiblichen Figuren, die wir mit ihm Karyatiden nennen, und in denen wir fast aus-

1) I, S. 12 der zweiten Ausgabe von 1770.

nahmslos keinerlei Spur von der angeblich erduldeten Sklaverei entdecken können.

Die älteste uns erhaltene Spur des Namens der architektonisch verwendeten Karyatiden stammt aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. Lynkeus, der Bruder des Historikers Duris, hat das Scherzwort eines bekannten Parasiten Eukrates auf-

die Karyatiden ausgesehen haben, an welche Eukrates dachte, können wir nicht sagen, außer dass sie mit einer erhobenen Hand das Gebälk zu stützen schienen. Vitruv versteht unter Karyatiden langbekleidete, reich geschmückte weibliche Gestalten. Aber seine Erzählung ist unhistorisch: das hat schon Lessing gezeigt und andere sind ihm in der Ansicht



Fig. 2. Karyatide. Marmorrelief im Berliner Museum.



Fig. 3. Karyatide. Marmorrelief im Berliner Museum.

bewahrt<sup>1)</sup>, mit welchem dieser einmal über die Bau-  
fälligkeit des Gemaches spottete, in dem man das  
Gelage abhielt. Er meinte, hier müsse man ja  
speisen, indem man die Decke mit der linken Hand  
unterstütze, wie die Karyatiden. Dieser nicht über-  
mäßig geistreiche Scherz sichert für seine Zeit bereits  
den technischen Ausdruck Karyatide. Wie allerdings

gefolgt. Es ist in der That eine ganz ungereimte  
Vorstellung, dass der kleine peloponnesische Flecken  
Karyä, der gar keine politische Selbständigkeit besaß,  
sondern den Spartanern unterthan war, irgend eine  
Vereinigung mit dem Landesfeind hätte anstreben  
können. Offenbar ist es die Parallele mit den Dar-  
stellungen der persischen Gefangenen in der Halle  
zu Sparta (deren Erklärung Vitruv derselben Quelle  
entnimmt und in so unlogischer Weise anknüpft),

1) Athenaeus VI, S. 241d.

welche diese höchst unhistorische Beziehung auf die Perserkriege herbeigeführt hat. Die Entstehung sowohl der männlichen als auch der weiblichen architektonischen Stützfiguren, der Perser wie der Karyatiden, auf den griechischen Freiheitskampf zurückzuführen war ja eine recht effektvolle Erfindung. Aber von deren Wahrheit kann keine Rede sein und auch das vielfach angezogene Relief in Neapel<sup>1)</sup>, welches zwischen zwei stehenden Karyatiden eine anscheinend trauernd am Boden sitzende weibliche Gestalt zeigt, ist kein Beweis dafür, ja nicht einmal ein Beleg für die Herrschaft dieser Überlieferung im Altertum. Denn die Inschrift  $\tau\eta\ \text{Ἐλλάδι τὸ τροπαίον ἐστάθη κατακλιθέντων τῶν Καρυατῶν}$  besteht zwar aus griechischen Lauten und Worten, ist aber kein Griechisch und offenbar eine höchst ungeschickte Fälschung, der man nicht so viel Aufmerksamkeit hätte schenken sollen.

L. Preller, der vor gerade fünfzig Jahren diese Frage erörtert hat<sup>2)</sup>, ist auf den Ausweg verfallen, nur die Beziehung auf die Perser aufzugeben und den Kern der Vitruv'schen Erzählung für echte Überlieferung zu erklären. Er wies darauf hin, dass Karyä ursprünglich zum tegeatischen Gebiet gehört habe und erst nach harten Kämpfen von Sparta anektirt worden sei. In dem Kriege, der nicht lange nach den Perserkriegen zwischen Sparta und den Tegeaten und Arkadern entbrannte, sei vermutlich Karyä von Sparta abgefallen und seine zur Strafe dafür erfolgte Zerstörung habe den von Vitruv nicht ganz richtig datirten Anlass zur Erschaffung der architektonischen Karyatiden gegeben. Aber diese ganze Annahme ist willkürlich. Nirgends ist uns von einem Abfall der Karyaten in dieser Zeit berichtet und noch viel weniger von einer Vernichtung ihrer Stadt. Und noch mehr! Nach der Schlacht bei Lenktra, 371, als die Messenier, die Arkader unter Thebens Schutz sich gegen die Spartaner erhoben, fiel, wie uns Xenophon berichtet, auch Karyä von ihnen ab. Nur wenige Jahre darauf wurde es von Archidamos dafür grausam bestraft, durch nächtlichen Überfall eingenommen und geplündert, und Xenophon sagt ausdrücklich, dass der König alle Gefangenen töten ließ. Das ist ein genügender Beweis dafür, dass eine solche Vernichtung, wie sie Vitruv erzählt und Preller annimmt, vor diesem Jahre 368 nicht stattgefunden hat. Und auf diese einzige und wirklich bezeugte Zerstörung von Karyä,

die des Jahres 368, deren missdeutete Kunde noch in Vitruv's Erzählung leben mag, dürfen wir schließlich auch jene Erklärung des römischen Architekten auch nicht beziehen: das verbietet die vorher durch den Witz des Eukrates belegte Thatsache, dass im vierten Jahrhundert der technische Ausdruck Karyatide schon bekannt und verbreitet war, also nicht erst damals entstehen konnte, abgesehen davon, dass die Bestrafung von Karyä in jenen Zeiten kaum die Veranlassung zu einem monumentalen Erinnerungsbau hätte geben können.

So werden wir uns wohl oder übel entschließen müssen, Vitruv's ganze Erzählung vom Ursprung der Karyatiden für eine unbegründete Fabel zu erklären und, indem wir von ihr völlig absehen versuchen, auf eigenem Wege der Wahrheit so nahe zu kommen, wie dies die Lückenhaftigkeit unserer Überlieferung zulässt.

Wir müssen ausgehen von dem Namen *Καρυάτις*. Er bezeichnet ursprünglich selbstverständlich die Einwohnerin von Karyä, dann auch die in Karyä verehrte Artemis und vor allem die Mädchen, welche in ihrem Kult zu ihren Ehren die berühmten Tänze aufführten. Für uns kann offenbar nur diese dritte Bedeutung in Frage kommen, aber welcher Weg führt von diesem Begriff zu dem der architektonischen Figur?

Rayet<sup>1)</sup> hat versucht, einen solchen zu finden. Wir wissen durch Pausanias, dass die jährlich stattfindenden Tänze von den spartanischen Mädchen ausgeführt wurden, nicht von den Einwohnern von Karyä, wie von vornherein anzunehmen wäre. Offenbar hatte nach der Annexion Sparta diesen wichtigen Kult in seine Obhut genommen. Darnach werden wir uns denken dürfen, dass jährlich zur bestimmten Zeit sich die Festteilnehmer von Sparta nach Karyä begaben, voraussichtlich in geordnetem Zuge. Rayet malt einen solchen mit vielem Geschick aus; er denkt sich an der Spitze des Zuges die Magistrate, die Priester, die Opfertiere mit ihren Begleitern sowie die Mädchen, die, dem Dienste der Artemis geweiht, heute die für den Kult notwendigen Geräte zu tragen haben, morgen zu Ehren der Göttin tanzen werden. So zog die Prozession den steinigen und steilen Weg dahin, einen ganzen langen Tag, erst am Abend nahm sie der Ort Karyä auf und am anderen Morgen fand das Opfer statt nebst dem Festtanz. Es muss ein prächtiger Anblick gewesen sein, diese jungen Mädchen im festlichen Putz,

1) Museo Borbonico X, Taf. 59.

2) Gesammelte Aufsätze, S. 136.

1) Monuments grecs I, zu Taf. 40.



auf dem Haupt die heiligen Geräte, wie sie sich langsam weiterbewegten mit dem gemessenen Schritt, welchen ein langer Marsch erfordert, und mit der Würde, welchen die Erfüllung einer religiösen Pflicht verleiht. Es ist kein Wunder, daß die Künstler von diesem Anblick getroffen wurden und daß die Architekten sich von der majestätischen Haltung dieser Kanephoren inspiriren ließen, wenn sie Frauenge-

Voraussetzung Rayet's. Möglich, dass eine solche Prozession stattfand, überliefert ist es nicht, und noch viel weniger ist überliefert, dass die Mädchen, welche beim Feste tanzen sollten, den ganzen langen Weg von Sparta bis Karyä das Opfergerät getragen hätten. Auf dem Parthenonfries sehen wir derartiges, aber der panathenäische Zug legte auch keinen ganzen Tagesmarsch zurück, und das nötige Kult-



Fig 4. Vom Thor des Heroons zu Gjölbaschi.

stalten als Stützen verwenden wollten, und daß ihnen dafür, ganz wie von selbst, der Name „Karyatiden“ auf die Lippen kam.

Diese Erklärung Rayet's ist so reizvoll und scheinbar so einfach, dass man sich nur ungern entschließt, sie zu verwerfen. Und doch ist sie unhaltbar. Der ganze feierliche Zug mit seinen an den Parthenonfries gemahnenden Szenen ist nur eine

gerät wird wohl im Heiligtum zu Karyä vorhanden gewesen sein. Wäre aber auch Rayet's Vorstellung von dieser Prozession wirklich richtig, so bliebe doch die Herleitung der architektonischen Karyatiden von ihr unmöglich. Die Mädchen, welche von Sparta nach Karyä wallfahrteten und Opfergerät trugen, verdienten nicht den Namen Karyatiden: der kam ihnen nur zu, wenn und insofern sie der Artemis

Tänze aufführten. Jene Trägerinnen des heiligen Gerätes, die Rayet sich offenbar ganz wie die Mädchen vom Erechtheion und Parthenon denkt, würden niemals anders als mit den feststehenden Namen der Kanephoren, Hydriaphoren oder ähnlich, je nach der Art des getragenen Gerätes bezeichnet worden sein. Dagegen müssen die Karyatiden schon in ihrer Erscheinung etwas Charakteristisches gehabt haben, das sie von gewöhnlichen Mädchen unterschied. Das dürfen wir aus einigen Nachrichten schließen. Ktesias hatte erzählt, dass er vom Spartaner Klearchos, dem Führer der Zehntausend, als Geschenk und als Beweis ihrer Freundschaft einen Ring erhalten hatte, auf dessen Stein tanzende Karyatiden dargestellt waren. Die Charakteristik der Tänzerinnen erlaubte also offenbar ohne weiteres, sie als Karyatiden zu erkennen. Dasselbe geht daraus hervor, dass man bestimmte Ohrgehänge als Karyatiden bezeichnete <sup>1)</sup>; offenbar zeigten sie je eine dieser Tänzerinnen als Anhängsel, wie ähnlich ja schwebende Eroten oder Niken so häufig sind. Auf diesen letzteren Fall müssen wir besonders einiges Gewicht legen, weil er beweist, daß die Karyatiden auch schon in der Vereinzelung kennbar waren, nicht nur in der Gruppierung zu mehreren. Es spricht dies nämlich unter anderem gegen den Erklärungsversuch, den Böttiger vorgetragen hat. Er wollte ganz mit Recht den Namen der architektonischen Karyatiden irgendwie mit den Tänzerinnen in Verbindung setzen, aber um dies zu können, wagte er die Vermutung „es habe die Hauptstellung der Tänzerinnen im Emporhalten eines großen Gefäßes, Korbes oder Kalathus mit Opfergaben oder Blumen bestanden, welche die drei schlankesten oder erwähltesten Jungfrauen, zu einer malerischen Gruppe vereinigt, mit den Händen hoch über den Kopf, der Geberde der Anbetung, emporhielten, während die anderen Jungfrauen im geschlossenen Kreise sich rechts und links anfassend, tanzend den Ringelreigen um sie schlossen“. Und da also die Karyatiden sowohl wie die Kanephoren etwas zu tragen hatten, sei eine Verwechslung beider Begriffe eingetreten und der eigentlich unangemessene Name Karyatide für die als architektonische Stütze üblich gewordene Kanephore eingedrungen. Eine recht umständliche und unglaubliche Vermutung, die eingehend zu widerlegen kaum lohnt. Denn jene Verwechslung zweier so verschiedener Begriffe müsste nach dem oben Bemerkten schon sehr früh,

vor dem vierten Jahrhundert eingetreten sein, was ganz unwahrscheinlich ist, und jene elegante aber recht wenig altertümliche Gruppe von drei Karyatiden mit einem gemeinsam gehaltenen Korb existiert nur in der Phantasie Böttiger's.

Aber mit vollem Recht hatte er den Begriff der architektonischen Karyatide aus dem der tanzenden Mädchen von Karyä herleiten wollen. Diese allein werden ursprünglich mit dem Namen Karyatiden bezeichnet, und der übertragene Ausdruck der Architektur muss von dem eigentlichen und ursprünglichen herkommen. Dieses so selbstverständliche Prinzip würde fraglos längst allgemein anerkannt sein, wenn es nicht schier unglaublich wäre, dass gerade tanzende Gestalten eine architektonische Verwendung gefunden haben sollten, und dieser Anstoß musste um so größer sein, je ausgelassener und wilder man sich den karyatischen Tanz dachte.

In Wahrheit ist aber von einer ungezügelter Ausgelassenheit dieses Tanzes gar nichts überliefert; was man davon gesagt hat, beruht auf unbegründeten Schlüssen moderner Forscher. So soll z. B. Plinius durch seine Zusammenstellung der Karyatiden mit Mänaden und Thyiaden die Wildheit des Tanzes beweisen. Er zählt an der betreffenden Stelle Werke des Praxiteles in Rom auf, darunter auch eine Gruppe tanzender Karyatiden, die er zugleich mit den Mänaden nennt, aber er führt dort überhaupt ohne engeren sachlichen Zusammenhang auf: Flora, Triptolemus, Ceres, Bonus Eventus und Bona Fortuna, Mänaden, Thyiaden, Karyatiden, Silene, Apollo und Neptun, sie alle nennt er in einem Athem. Daraus dürfen wir also nichts schließen.

Über die Art des karyatischen Tanzes schweigt die literarische Überlieferung. Nur eine Nachricht, daß er von den Dioskuren gelehrt sein sollte <sup>1)</sup>, gestattet den Schluß, dass er dem Waffentanz, der Pyrriche, einigermaßen verwandt war, die bei den Spartanern ebenfalls Erfindung der Dioskuren hieß. Das weist, wenn wir die zuverlässigen bildlichen Darstellungen dieses Tanzes befragen — denn später entartete der ernste Tanz zum lasciven Ballet — auf einen streng gegliederten, gehaltenen Tanz hin. Und es scheint möglich, mittelst der bildlichen Überlieferung noch etwas weiter zu kommen. Wir besitzen eine große Zahl von Darstellungen verschiedener Art, vor allem in Reliefs, dann auch in Terrakotten, auf Thongefäßen, Schmuckgegenständen, Münzen, welche uns tanzende Mädchen in einer eigen-

<sup>1)</sup> Die Belege bei Plutarch. Artaxerxes 18 und Polux V, 97.

<sup>1)</sup> Lukian, Vom Tanze 10.

tümlichen Tracht zeigen.<sup>1)</sup> Auf dem Kopf tragen sie einen großen, im Ganzen korbformigen Putz, ihre Kleidung besteht nur aus einem kurzen, bis zu den Knien reichenden Chiton. Heutigen Tages pflegt man sie Kalathiskostänzerinnen zu nennen. So hat sie vor etwa dreißig Jahren Stephani benannt, weil sie eben einen Kalathiskos, einen Korb, auf dem Kopfe trügen und uns Kalathiskos als Name eines Tanzes überliefert sei. Allerdings kennen wir gar

nichts von diesem Tanz als seinen Namen, und daraus allein lässt sich recht schwerlich ein sicherer Schluss ziehen, wie man sich leicht überzeugt, wenn man die massenhaft überlieferten Namen für antike Tänze durchmustert. Sodann wechselt die Form des Kopfputzes doch vielfach und warnt uns, diese so weit verbreitete Tracht ausnahmslos auf einen bestimmten Tanz und einen bestimmten Ort zu beziehen. Mitunter ist der Kopfputz sehr breit und wie ein flacher Korb gestaltet; solche Tänzerinnen scheinen dem dionysischen Thiasos anzugehören. Mitunter hat der Kopfputz eine steilere Form, die wirklich dem Kalathos genannten Wollkorb ähnelt, aber die sorgfältigsten Kunstwerke, unter denen die Fig. 1 und 2 wiedergegebenen neuerworbenen Reliefs des Berliner Museums die erste Stelle einnehmen, zeigen uns keinen Korb, sondern einen Kranz aus spitzen, hochaufgerichteten, sich meist überkreuzenden Blättern. Es ist ein Kranz aus Palmblättern, wie er auch bei den Gymnopädien in Sparta verwendet wurde und dort der thyreatische hieß. Schon von E. Q. Visconti ist die Meinung ausgesprochen worden, dass wir in diesen kurzbeleideten Tänzerinnen eben die karyatischen erkennen dürfen. Seine Deutung ist etwas zu eng

gefasst, da ja eine ähnliche Tracht, wie bemerkt, auch bei den Tänzen anderer Kulte vorkommen konnte, aber was man sonst gegen die Deutung vorgebracht hat, ist nicht sehr schwerwiegend. Vor allem wird die daneben aufgestellte Erklärung auf tanzende Hierodulen heute nicht mehr viele Anhänger finden. Dagegen scheint die kurze Tracht, gegen welche als eine lakonische Unsitte Clemens Alexandrinus eifert, und der Putz, der ebenso bei den Ar-

temisköpfen kretischer Münzen vorkommt, durchaus zu der Vermutung zu passen, dass dies die Erscheinung der Karyatiden war.

Schon Stephani fand eine besondere Charakteristik dieser Tänzerinnen in ihren eigentümlichen Bewegungen, in den kleinen, zierlichen auf den Fußspitzen ausgeführten Schritten, während jedes weitere Ausschreiten von diesem Tanz völlig ausgeschlossen ist. Außerdem pflegen die Tänzerinnen, wenn sie nicht beide Hände vor der Brust halten, eine oder beide Hände zu erheben, was uns an das früher angeführte Witzwort über die Karyatiden erinnern darf. Alles dies und der fast stets an den Boden geheftete Blick geben uns das Bild eines zwar ekstatischen, aber durchaus in gehaltenen Bewegungen, in abgewogenen Posen sich entwickelnden Tanzes. Und solche Gestalten von gehaltener rhythmischer Bewegung, in symmetrischer Entsprechung, wie dies wohl vom Tanze selbst erfordert wurde, müssen als architektonische Stützen verwendet worden sein, und diese Ver-

wendung muss solchen Eindruck gemacht haben, dass der Name der Karyatiden auf alle weiblichen architektonischen Figuren überging, auch auf solche, welche in Wahrheit keine karyatischen Tänzerinnen waren.

Eine Spur von der Verwendung dieser tanzenden Gestalten in der Architektur ist uns noch erhalten. An dem großen Grabmal von Gjölbaschi in Lykien sind wie als Stützen des Thürsturzes rechts und links



Fig. 5. Tanzende Karyatide.  
Marmorstatue im Berliner Museum.

<sup>1)</sup> Vgl. die Aufzählung im Petersburger Comptes-rendu 1865, S. 60 ff; Notizie degli scavi 1884, Taf. 7. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* 1889, S. 100. Hauser, die neu-attischen Reliefs, S. 96 ff.

tanzende Jünglinge angebracht, die in ihrer Tracht ganz den karyatischen Tänzerinnen gleichen (s. Fig. 3). Benndorf<sup>1)</sup> hat darauf hingewiesen, dass der Tanz, welchen diese Jünglinge ausführen, eine im Totenkult übliche Cärimonie war. Damit ist erklärt, dass man überhaupt solche Tänzer an einem Grabmal darstellte, aber nicht, weshalb diese Tänzer in so unverhältnismäßiger Größe und eben an dieser architektonisch bedeutsamen Stelle angebracht wurden; das erklärt sich eben nur aus der Gewohnheit, derartige tanzende kurzgewandete Figuren als architektonische Stützen zu verwenden. Je nach dem zu verzierenden Bau musste man die Figuren mit inhaltlichem Bezüge wählen. Für das Grabmal in Gjölbashi boten sich ungesucht die Tänzer dar, die im Totenkult ihre Rolle spielen, am Erechtheion finden wir die attischen Mädchen, die im Dienste der Gottheit stehen, in Eleusis haben sich Reste von kolossalen architektonischen Figuren gefunden, Mädchen, welche die mystische Truhe auf dem Haupte tragen<sup>2)</sup> also ein deutlicher Bezug auf den Kult des Ortes, wo der betreffenden Bau stand. Und so werden wir auch einmal die sonst erhaltenen zahlreichen architektonischen Stützfiguren auf die Bezüge hin prüfen müssen, welche sie etwa zu dem Kult der Heiligtümer oder zu der Bestimmung der Gebäude gehabt haben, zu deren Schmuck sie dienten. Die karyatischen Tänzerinnen, welche in architektonischer Verwendung solchen Ruhm erwarben, dass sie der ganzen Gattung dieser Figuren den Namen gaben, würden wir uns am liebsten an einem Bau des Heiligtums in Karyä denken. Nicht allerdings am Tempel, denn es gab dort keinen: das Bild der Göttin stand im Freien, ebenso wie das uralte Bild des Apollon in Amyklä. Dies letztere war wenigstens mit einem prunkvollen, reich mit plastischem Schmuck verzierten Throne umgeben, dem gefeierten Werke des alten Meisters Bathykles; daran waren schon menschliche Figuren als Stützen verwendet, wie überhaupt diese Benutzung der menschlichen Gestalt sich am frühesten und reichsten an Geräten jeder Art

und Größe entwickelt und fortgepflanzt zu haben scheint. Dürften wir uns bei der Artemis von Karyä irgend einen analogen Schmuck des Heiligtums denken, so wäre bei einen solchen die erste eindrucksvollste und beziehungsweise vollste Verwendung der Tänzerinnen in architektonischem Zusammenhange wohl möglich. Aber hierüber können wir Sicheres nicht behaupten.

Nur eines ist noch zu bemerken. Wenn wir mit Recht unsere Vorstellung von den karyatischen Tänzerinnen aus jenen reizvollen und zierlichen Darstellungen der kurzbekleideten Tänzerinnen herleiten, so dürfen wir aus derselben Quelle auch unsere Anschauung von einigen nicht erhaltenen Kunstwerken des Altertums beleben. Die Karyatiden des Praxiteles, die ich schon erwähnte, waren offenbar eine Gruppe solcher kurzgekleideter Tänzerinnen, von deren Anmut und reizvoller Bewegung uns die Reliefs wohl eine Ahnung geben können, wenn auch ein engerer Zusammenhang mit dem Werke des Praxiteles nicht behauptet werden kann. Schon ein älterer Künstler hatte denselben Vorwurf behandelt, Kallimachos. Denn nach allem Gesagten ist es mir nicht zweifelhaft, dass seine tanzenden Lakonerinnen, welche als ein subtiles, aber zu studirtes Werk genannt werden, eben tanzende Karyatiden darstellten<sup>1)</sup>.

Erhalten ist uns eine solche Statue in einem stark ergänzten Torso in Berlin (Nr. 229, s. Fig. 4), der aus Rom stammt. Er ist leider von so geringem künstlerischen Werte, dass der Versuch, die geschichtliche Stellung seines Originales genauer zu bestimmen, verwegen wäre, nur darf man wohl behaupten, dass es einfacher, schlichter und lebloser war als das in den Reliefs wiedergegebene. Eine Statue, die diesen entspräche, würde etwa der Münchener Artemis (Nr. 93) gleichen; aber mehr wage ich vorläufig nicht zu behaupten. Hoffen wir, dass der unerschöpfliche Boden Gricchenlands uns einst die Monumente schenkt, welche eine bestimmtere Antwort auf diese Fragen zu geben gestatten; sie sicher beantwortet zu sehen, würde einen gleichen Fortschritt für die Geschichte der Architektur wie der Skulptur bedeuten.

1) Das Heroon von Gjölbashi-Trysa, Tafel 5, S. 71.

2) Vgl. A. Michaelis, Ancient marbles in Great-Britain S. 242.

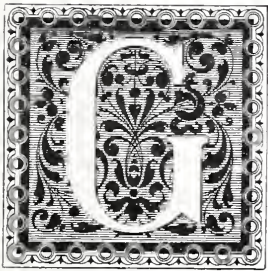
1) Plinius 34, 92; vgl. E. Petersen in den Arch.-epigraphischen Mitteilungen aus Österreich V, S. 59; E. Reisch, Weihgeschenke, S. 10.



# GOTTFRIED KELLER ALS MALER.

VON H. E. v. BERLEPSCH.

(Fortsetzung.)



OTTFRIED Keller verließ Zürich am 26. April 1840, um sein Heil in München zu versuchen. Der erste Eindruck, den die aufblühende Stadt, das rege Künstlerleben auf ihn machten, muss etwas Verwirrendes gehabt

haben, dieweil das tagtägliche Leben und manche neuen Eindrücke den aus der damals äußerst oder wenigstens äußerlich sittenstrengen Stadt an der Limmat an die Isar Versetzten zu den später entstandenen drastischen Worten veranlassten:

Ein liederliches, sittenloses Nest,  
Voll Fanatismus, Grobheit, Kälbertreiber,  
Voll Heil'genbilder, Knödel, Radiweiber.

Landsleute waren sein nächster Umgang. In ein bestimmtes Schulverhältnis ist er, obschon er die Briefe seiner Mutter als „an den Élèven der Königl. Akademie“ zu bestellen bat, nie getreten. Ob sein Heil darin allein bestanden hätte, mag hier nicht erörtert werden. Die originellsten Künstler sind zu meist den Schulen aus dem Wege gegangen; aber Keller ist, trotzdem er sichtliche Arbeits-Resultate zu Tage förderte, nicht zum fördernden Arbeiten gekommen, das einzig und allein im strengen Studium der Natur seine Wurzeln hat. Missgeschick allein ist es nicht gewesen, was ihn aus dem Sattel hob. Hätte er Arbeiten gesehen, die ihn wirklich packten, so lag schon darin eine mächtige Anregung. Ob er solche empfunden hat beim Anschauen der Rottmann'schen oder anderer Arbeiten? Vergesse man nicht, dass das München jener Tage seinen Ruf hauptsächlich dem Umstande dankte, dass im übrigen Deutschland für Kunst rein gar nichts geschah.

Inwieweit alle Münchener Arbeiten damals wahrhaft künstlerisch waren, mag jeder nach eigenem Gefühl ermessen.

Neben den aus dieser Periode noch vorhandenen Arbeiten Kellers, die, sowohl was Ausführung als auch Format angeht, von größerer Bedeutung sind als die Überbleibsel früherer Zeit, ist es wieder der Grüne Heinrich sowie Bächtold's Buch, die den genauesten Aufschluss über den Lebensgang unseres Künstlers geben.

Es wurde bereits gesagt, dass er schon während der Lehrzeit bei Meyer (Römer) ein Ölbild, das Wetterhorn vorstellend, „verbrochen“ habe. Hauptsächlich hatte er bisher die damals übliche Aquarelltechnik kultiviert, welche weit entfernt davon, die zu Gebote stehenden Mittel frei auszunutzen, noch ziemlich deutlich ihre bescheidene Herkunft verriet: die ursprünglich mit Sepia oder Tusche angelegte, zeichnerisch auf diese Weise durchgeführte und dann mit einigen wenigen farbigen Lasuren (Tinten) vollendete Arbeit. Man hatte ein Himmelblau, ein Baumgrün, eine Mischung von Karmin und Ultramarin für die Ferne, feststehende Schatten und Lichttöne. Dass ein Schatten oder auch das Licht durch das Zusammenspielen verschiedener Farben erst Leben bekomme, war eine unbekannte Geschichte. Die Technik zwängte die Erscheinung der Natur in ihre Regeln. statt dass das Verfahren der Erscheinung angepasst und diese immer von neuem als ein Problem betrachtet wurde. Nicht viel anders stand es mit der Technik des Ölmalens. Vom „Lustre“ der Farbe war in Deutschland wenigen etwas bekannt, galt sie doch den großen Meistern der Zeit überhaupt nicht viel mehr denn als eine Beigabe, der man sich nur gerade soweit bediente, um der Modellirung

des Gemalten eine gewisse Abwechslung zu verleihen. Man verschmähte die Einfachheit der farbigen Erscheinung, wie sie bei mittelalterlichen Fresken oft so äußerst anmutig auftritt, modellirte aber auch nicht mit Farbe, sondern mit Lokaltönen, zu denen ein Schatten — und ein Lichtton gemischt wurde. Dieses Verfahren hat vor zwanzig Jahren z. B. Anschütz in seiner Malklasse an der Münchener Akademie noch gelehrt. Die eigentlich farbige Wirkung der Natur musste förmlich neu entdeckt werden. Die darauf beruhende Anschauung hat sich bei uns überhaupt erst seit kurzer Zeit Bahn gebrochen, freilich unter dem nicht enden wollenden Widerspruche Mancher, die über Kunst das große Wort führen, ohne mit dem intimen Wesen der Erscheinung, wie sie sich dem künstlerisch gebildeten Auge bietet, auch nur irgendwie Bekanntschaft gemacht zu haben. Die Theorie steht eben auch in diesem wie in gar manch anderem Falle der Praxis oft verneinend gegenüber, trotzdem sie unproduktiv ist; das war für die deutsche Kunst in unzählbar vielen Fällen der Hemmschuh, und ist es manchmal heute noch.

Im Grünen Heinrich, Cap. XI, die Maler, heißt es:

„— — — Denn weder meine Vorbereitung noch meine Lebenskunde waren geeignet gewesen, mein Thun und Lassen rasch in eine feste Form zu bringen.

In diesem Übergangsschatten herumsuchend, sehe ich mich eines Nachmittags bei guter Zeit die Palette reinigen und die Pinsel auswachen, mit denen ich den Kampf mit einem auf *Hörensagen* begonnenen Ölmalen führte. — — — Ohne alle Empfehlungen angekommen und auch ohne Mittel, mich in die Werkstatt eines in der Wolle des Gelingens sitzenden Meisters einzudringen, war ich darauf angewiesen, in den Vorhöfen des Tempels zu stehen und da oder dort durch die Vorhänge zu gucken, was immer seine Schwierigkeit hatte. Denn von den Scholaren, wie sie im Durchschnitte sind, war nichts zu lernen!) und sobald die jungen

1) Das stimmt mit der Wirklichkeit nicht ganz überein, denn gerade in den Malschulen wird durch Anregung seitens der Genossen oft viel mehr wachgerufen als durch die Korrektur des Lehrers, der in den meisten Fällen *seine* Anschauung an den Mann bringt, wogegen sich bei Werden den das Drängen einer eigenartigen Anschauungsweise mit viel mehr Kraft den Mitstrebenden fühlbar macht und sie aneifert. Was die „Kunstgeheimnisse“ angeht, so hätten sie, da es sich hier wohl in erster Linie um technische Kniffe und Fertigkeiten handelt, dem Anfänger wenig genützt, da ihm die Erfahrung, wieso man dies und das so und nicht anders macht, noch völlig abging. Übrigens ist es Erfahrungsthatsache, dass jeder, der vorwärts will, am meisten durch das gefördert wird, was er selbst erringt. Den Schlusspassus über Kümmel, Salz und Ambrosia wird jeder, der Einblick in diese Welt hat, nicht für eine bittere Bemerkung, sondern für durchaus zutreffend erklären. Es mag nur ein Beispiel unter vielen dafür aufgeführt werden. Einer der in den sechziger und siebziger Jahren beliebtesten

Leute durch den Verkauf eines Werkleins als angehende Meister sich betrachten lernten, wurden sie in der Mitteilung ihrer Kunstgeheimnisse zugeknöpft und einsilbig. Schon war ich einmal zurückgeschreckt worden, als ich mich auf ausdrückliche Einladung hin bei einem derartigen schüchtern zum Besuche meldete und er mich an der Thüre mit der hoehmütigen Entschuldigung abwie, er halte soeben Konferenz mit seinem Litteraten, um „den Mann“ für die Besprechung eines neuen Bildes zu instruieren. Auch in der Idealwelt der Kunst sind Kümmel und Salz reichlicher als Ambrosia, und wenn die Leute wüssten, wie klein und ordinär es in den Köpfen mancher Maler, Dichter und Musikanten aussieht, so würden sie einige dem Völklein nur schädliche Vorurteile aufgeben.“

Keller besucht seinen „neuen Freund“ Erikson, der nicht zu der stark vertretenen Sorte der oben Gekennzeichneten zählt, sondern ein anständiger Mensch ist. Ob er einen norwegischen Freund hatte, ist unbekannt. *Knud Baade* lebte erst seit 1842 in München. Soviel Bächtold sagt, waren Schweizer, darunter solche von vorgeschrittenerer künstlerischer Bildung, außer diesen aber hauptsächlich Studenten gleicher Nationalität der Kreis, in dem Keller verkehrte und seine Schnurren zum besten gab.

Erikson nun, oder wie er immer sonst heißen mochte, kennt Keller's Arbeiten offenbar schon, und giebt diesem in scherzhaften Worten ein Urteil ab, das durch die vorhandenen Arbeiten des Nachlasses durchaus bestätigt wird:

„Sehen Sie, wie ich mich plagen muss,“ rief er, mir unbefangen die Hand schüttelnd, „seien Sie froh, dass Sie ein gelehrter Komponist und Kopfmaler sind, der nichts zu können braucht, während so ein armer Teufel von Handelsmaler nicht weiß, wo er die Tausende von bargültigen Halbtönen, Druckerehen und Lichtchen aufreiben soll, um seine kabinettsfähigen vierzig Quadratzoll nicht allzu schwindelhaft zu überstreichen.“

Und später, als es sich um den Besuch bei Lys handelt:

„Mich lässt er schon hinein, weil ich kein Maler bin! Sie vielleicht auch, weil Sie noch nichts können und es noch unentschieden ist, ob Sie überhaupt ein Maler werden!“

Und nach einer Pause, während deren ihm Keller das Handwerkszeug in Ordnung bringen hilft:

„— — — Aber die Pinsel sind rein, Gott segne Sie! Von diesem Punkte aus kann man Sie unbescholten nennen! Sie haben eine ordentliche Mutter, oder ist sie tot?“

Die beiden verfügten sich dann zu dem mysteriösen Niederländer Lys. Außerordentlich zutreffend

Münchener Maler, der sich mit seinen Bildern massenhaft Geld verdiente, ließ z. B. die Baumgruppen, die er nach der Natur gemalt hatte, nachher durch Absägen von Hauptästen, war es ihm möglich, durch Fällen der schönsten Exemplare so zurichten, dass nach ihm kein anderer Kollege mehr dem nämlichen Sujet sich nahen sollte. Der Mann sprach aber stets in sonorem Tone von den „idealen“ Seiten des Künstlerlebens und war auch Professor.

ist, was da an Bemerkungen fällt über die „leidenschaftliche Beschränktheit“ der Kollegen, weiter über das Rezensententum, den „verdrießlichen Handel,“ die gelehrte Erklärung künstlerischen Schaffens und das Schwanken des Genies. Dann machen sie sich auf den Weg, kommen an Keller's Wohnung vorüber, was Erikson veranlasst zu sagen:

„Halt, wir wollen bei diesem auch noch schnell nachsehen, was er schafft. Die untergehende Sonne, die ihm gerade in sein unpraktisches Fenster schaut, wird ihm zu Hilfe kommen, dass wir wenigstens etwas Farbe vor Augen haben!“

Mögen diese Worte in Wirklichkeit einmal gefallen sein oder legte sie Keller später in richtiger Selbsterkenntnis einer erfundenen Figur in den Mund, auch sie zielen auf die schwache Seite seines Arbeitens ab. — Zunächst zeigt er seinen Besuchern die zwei großen Kartons (— es war ja die Zeit der Kartons und — der schlechten Maler), deren einer eine altgermanische Auerochsenjagd, der andere einen „Eichwald mit Steinmälern, Heldengräbern und Opferaltären“ aufwies.

„Ich hatte die beiden Sachen mit großer Schilffeder auf die mächtigen Papierflächen gezeichnet und markig schraffirt, auch breite Schattenmassen mit grauer Wasserfarbe angelegt<sup>1)</sup>, darauf die Kartons mit Leimwasser überzogen und auf diesem Grund sodann mit Ölfarbe lustig herumgewirtschaftet in der Weise, dass in den helldunkeln durchsichtigen Teilen überall die Schilffederzeichnung durchblickte. Nicht eine einzige Naturstudie hatte ich dazu benutzt, sondern in meinem ungezügeltten Schaffensdrang den ersten und letzten Strich frei erfunden, und da diese Arbeit ebenso leicht als fröhlich vor sich ging, so sahen die zwei farbigen Kartons nach etwas aus, ohne dass viel davon zu sagen war; denn ob ich auch im stande gewesen wäre, solche Bilder auszuführen, konnte man zunächst nicht wissen.“

Die „acht Zoll großen Figuren“ hatte ihm ein Landsmann, der heute noch in St. Gallen lebende *Emil Rittmeyer*, damals in Kaulbach's Atelier thätig, hinein komponirt.

„Hinter diesen Fahnen, von welchen die eine kulissenartig halb hinter der anderen verborgen stand, ragte an der Wand eine dritte über sie hinaus, in gleicher Weise angelegt, aber noch ohne Farben. Eine von gewaltigen, breiten Linden umgebene kleine Stadt baute sich zwischen den Stämmen und aus den Wipfeln heraus an einer Berglehne hinan, dicht gedrängt, mit zahlreichen Türmen, Giebelhäusern, Wimpergen, Zinnen und Erkern. Man sah in die engen, krummen und mit Treppen verbundenen Gassen hinein, auf kleine Plätze, wo Brunnen standen, und durch die Glockenstuben des Münsters hindurch, hinter welchen die hellen Sommerwolken zogen, wie auch hinter den offenen Trinklauben, die sich in die Luft hinaus profilirten und Gesellschaften kleiner Männlein meiner eigenen Arbeit

beherbergten. Ich hatte die merkwürdige Stadt mit Hilfe eines architektonischen Sammelwerkes zusammengebaut und die Formen der romanischen und gotischen Baustile in bunter Gruppierung und Übertreibung so gehäuft, wie es kaum jemals vorkam, und dabei die Entstehungsweise chronologisch angedeutet, indem die Burg und die unteren Teile der Kirche das höchste Alter in der Bauart zeigten. Der hochgerückte Horizont zog sich noch über die Linden weg und schloss ein weites Gelände ab, das Meierhöfe, Mühlen, Gehölze und in einem düstern Schattenwinkel das Hochgericht umzirkte. Vorn sollte aus dem offenen Thore eine mittelalterliche Hochzeit über die Fallbrücke kommen und sich mit einem einziehenden Fähnlein bewaffneter Stadtknechte kreuzen. Dies Figurengewimmel fügte ich mit erklärenden Worten hinzu, da einstweilen bloß der Platz dazu offen war.“ (Grüner Heinrich III, Seite 156.)

Der Holländer hält dann auch nicht mit seinem Urteil zurück, das kaustisch genug lautet:

„Vortrefflich!“ sagte Lys, „eine gedachte Staffage; das ist das Leichteste und Duftigste, was es giebt! Übrigens glüht Ihre Stadt in der verfluchten Himbeerbrühe dieses Abendrotes wie das brennende Troja! Doch fällt mir ein: Sie müssen alles aufgetürmte Mauerwerk aus rotem Sandstein bestehen lassen, das wird den kolossalen Bäumen gegenüber und in Verbindung mit den weißglänzenden Wolken einen eigentümlichen Effekt machen!“ (Grüner Heinrich III, Seite 157.)

Das Blatt ist erhalten, seine Haupt-Partie in Abbildung S. 48 beigefügt. Keller hat sich beim Entwerfen offenbar gar keine Rechenschaft darüber gegeben, wie ein solches Thema mit den tausend Einzelheiten bildmäßig zu verarbeiten wäre. Er häufte Motiv an Motiv, jedem mit gleicher Liebe zugethan, und sicher hätte es ihn ganz außerordentlich gereut, wäre es der malerischen Wirkung zu liebe an ein Beiseitelassen dieser Dinge gegangen. Soweit es sich um den Zusammenhang der architektonischen Motive handelt, ist das Räumliche klar durchdacht und einheitlich. Es mögen ihm dabei jene reizvollen Architekturen vorgeschwebt haben, wie sie sich auf manchem Dürer'schen Stiche finden. Merian's Kosmographie und vielleicht auch die große Stadt-Aussicht Zürich's, geschnitten von Josen Murer (1576), haben wohl mitgewirkt bei der Entstehung dieser Arbeit, die in vielen einzelnen Dingen reizvoll genannt werden muss und sich allenfalls für einen Holzschnitt vorzüglich geeignet hätte. Wo nun aber die Größenverhältnisse von nah und fern in Betracht kommen, hat der Autor entschieden Schiffbruch gelitten; denn die mächtigen Linden z. B., die rechts das Bild einrahmen und durch ihr bewegtes Ast- und Laubwerk einen wirksamen Gegensatz zur Architektur bilden sollen, stehen in gar keinem Verhältnisse zu den rückwärtigen Partien; dagegen erheben sich dann wieder im Vordergrunde Schierlings-

1) „Angetuscht“ wäre der richtige Terminus technicus für die farblose Unterlage, die bloß auf „hell und dunkel“ abzielt.



Mittelalterliche Stadt.

Bruchstück des Entwurfes von G. KELLER, kop. von H. E. v. Berlepsch.



Stauden, die den genannten Bäumen gegenüber sich ausnehmen wie gewaltige Pflanzengebilde aus vorsündflutlicher Zeit. Das an sich reizend erfundene Haus im Vordergrund, an dessen einer Seite ein Gärtchen mit Malven und Sonnenblumen steht, ist für sich genommen, ganz trefflich gedacht. Der Durchblick durch das Thor, das am Rande des Ziehbrunnens stehende Kind, das verfallene Flechtwerk der Palli-

tes gemacht, freilich nicht so, dass man den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht, wie auf dem Keller'schen Karton.

Keller weist nun den Kollegen noch einige weitere Dinge, die er ebenfalls „aus der Tiefe des Gemütes“, keineswegs aber unter Zuhilfenahme der Natur auf einen Karton gezaubert hat. Die figürliche Komposition spricht hier das Hauptwort. Es ist Moses,



Blick vom Zürichberge. Aquarell von GOTTFRIED KELLER.

saden außerhalb, — alles klappt famos als abgeschlossene Erscheinung für sich, steht aber, ein Bild im Bilde, durchaus nicht im Einklange zum Ganzen, schon durch seine Größenverhältnisse nicht. Dadurch wirkt es naiv und steht entschieden im Gegensatz zu der gedanklichen Arbeitsweise, durch welche sich die Arbeiten der Klassizisten in erster Linie kennzeichnen. Schwind und Richter haben oft Verwand-

der die Gesetzestafeln schafft, und hinter ihm, auf einem Granitblock stehend, das „prästabilierte“ Jesuskind. Wo es dabei fehlte, erkannte er später absolut richtig selbst, denn er lässt Lys sagen:

„Da haben wir es also! Sie wollen sich nicht auf die Natur, sondern allein auf den Geist verlassen, weil der Geist Wunder thut und nicht arbeitet. Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrung hervorgeht und den Fleiß des

wirklichen Lebens durch Wunderthätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot machen will, anstatt zu ackern, zu säen, das Wachstum der Ähren abzuwarten, zu schneiden, zu dreschen, mahlen und backen. Das Herausspinnen einer fingirten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft, mit Umgehung der guten Natur, ist eben nichts anderes, als jene Arbeitsscheu; und wenn Romantiker und Allegoristen aller Art den ganzen Tag schreiben, dichten, malen und operiren, so ist dies alles nur Trägheit gegenüber derjenigen Thätigkeit, welche nichts anderes ist, als das notwendige und gesetzliche Wachstum der Dinge. Alles Schaffen aus dem Notwendigen heraus ist Leben und Mühe, die sich selbst verzehren, wie im Blühen das Vergehen schon herannaht; dies Erblühen ist die wahre Arbeit und der wahre Fleiß; sogar eine simple Rose muss vom Morgen bis zum Abend tapfer dabei sein mit ihrem ganzen Korpus und hat zum Lohne das Welken. Dafür ist sie aber eine wahrhaftige Rose gewesen!“

— — — „Die geognostische Landschaft, die Sie darstellen wollen, haben Sie nie gesehen und werden Sie, ich will wetten, auch niemals sehen. Dahinein setzen Sie zwei Figuren, mit denen Sie teils die Schöpfungsgeschichte und den Schöpfer feiern, teils aber ironisiren; das ist ein gutes Epigramm, aber keine Malerei; und endlich könnten Sie, wie man wohl sieht, die Figuren, wenigstens jetzt, gar nicht selbst ausführen, ihnen folglich nicht diejenige Bedeutung geben, die Sie sich geistreich denken; folglich stehen Sie mit dem ganzen Handel in der Luft; es ist ein Spiel und keine Arbeit!“ (Grüner Heinrich, Bd. III, S. 159.)

Das ist klare Selbstkritik, reife Einsicht, freilich späteren Jahren entsprungen. Übrigens ist wohl anzunehmen, dass Keller auch zu Zeiten der Entstehung der Kartons durch bloßen Einspruch nicht zur Umkehr zu bringen gewesen wäre. Dafür war er ein viel zu eigensinnig harter Kopf ändern, aber schwankend, wie es gar oft der Fall, sich selbst gegenüber.

Wie ihn bei der besprochenen Arbeit der Zug zum Romantischen erfasst hatte, so äußert sich in anderen der Einfluss der klassischen Richtung Rottmanns. Zwar versuchte Keller weder italienische noch griechische Motive zu erfinden, indes trägt seine „Ossianische Landschaft“, deren Vegetation des Nordens Natur kündigt, deutlich das Bestreben, großzügig sich auszudrücken, durch wenig gebrochene Linien und einfach angeordnete Massen eine imponirende Wirkung zu erzielen. Keller war hier von klassizistischen Einflüssen stark inspirirt. Über flachen Felsrücken, zwischen denen in der Ferne die See zu sehen ist, schwebt dichtballiges Gewölk. Massige Kiefernbestände, deren flache Kronen zu den ruhigen Linien des Terrains durchaus passend sich verhalten, bedecken das Gelände, aus dem im Mittelgrunde rechts gigantische Felsmassen in die sturm bewegte Luft emporragen. Davor zieht sich abfallendes Terrain hin. Gegen den Beschauer zu steigt es an, wieder mit dichtem Kiefernwald be-

deckt. Vorn schließen rechts und links — Versatzstücke im eigentlichen Sinne des Wortes — ein paar große Felsbrocken das Bild ab, dem Größe der Anschauung durchaus nicht abzusprechen ist. Es mag gerade deshalb eine Bemerkung hier Platz finden, die sich in Gegensatz zu einer ziemlich verbreiteten Anschauung stellt. Keller's malerische Bestrebungen werden nämlich noch heute, selbst von vielen seiner Verehrer, geradezu für „dilettantenhafte“ Schöpfungen gehalten. Solche mögen sich gesagt sein lassen, dass dergleichen Arbeiten — ihre Mängel alle mit eingerechnet — nicht im Kopfe eines Dilettanten wachsen. Von Unbeholfenheit zeugt manches, aber es liegt im Ganzen jener Guss, der künstlerisches Denken und Empfinden als erste Bedingung voraussetzt. Das will freilich gesehen sein, will man über dergleichen sein Verdict abgeben. So zaghaft manches gehalten ist, wo die Forderung bestimmt ausgesprochener Detailform an den Künstler herantrat, so breit ist dagegen die Anschauung, die sich im Ganzen kund giebt!). Keller glaubte

1) Der Verfasser vorliegender Zeilen brachte eines Abends verschiedene größere Reproduktionen nach Keller'schen Originalen mit in einen Münchener Künstlerkreis. Auf Gottfr. Keller riet beim Anschauen kein Mensch. Desto größer war das Erstaunen, da dieser als Autor genannt wurde. *Ernst Zimmermann*, der bekannte treffliche Künstler, erbat sich die Sachen zu genauer Besichtigung und sandte sie dann mit folgenden Zeilen zurück: „Anbei schicke ich Dir die Keller'schen Sachen mit Dank zurück. Ich war beim genauen Durchgehen derselben nicht wenig überrascht. Wie wohl die meisten Leute, war auch ich der Meinung, Keller habe es als Maler zu nichts „Rechtem“ gebracht, und jetzt sagen mir diese Blätter, dass er nicht nur wirklich ein Maler, sondern ein ganz hervorragender war. Wenn die anderen um ihn herum das nicht gemerkt haben, tant pis pour eux. — — — Kurzum, es sind künstlerisch hochstehende Arbeiten. Wie ist es nur möglich, dass man nicht einmal davon munkeln hörte, was das für ein Mordskerl gewesen ist! Waren denn die Sachen bisher versteckt und bekam sie niemand zu sehen? Das allein erklärt mir es u. s. w.“ Ähnlich äußerte sich *Adolf Stübli*, der tüchtigsten Münchener Künstler einer. *Hans Thoma* schreibt u. a. über die Blätter Keller's: „Keller steckte bei manchem offenbar in einer gewissen herkömmlichen Handwerksmäßigkeit und war eine viel zu komplizierte Natur, um sich leicht davon frei zu machen. Das, was er äußerlich sah in seiner Zeit, konnte ihn nicht befriedigen, und ich glaube, dass er so das Interesse an der Malerei verlor. Dass er aber aus dieser Verlorenheit heraus ein Bild machte, wie das runde (siehe Abb. S. 49) „Blick vom Zürichberge“, das ein wahres Ideal von Landschaft ist, zeigt, wes Geistes Kind er war und dass er seine Persönlichkeit nicht verloren hätte, wär' er bei der Malerei geblieben. Er hat es eben nach dieser Seite nicht bis zum Sprengen der Decke gebracht, die für jeden vorhanden ist, der nach verschiedenen Seiten starke Beanlagungen hat. Was die verbohrtete Handwerksmäßigkeit aber betrifft, die Keller's Jugendzeit umlagerte, so ist sie gewiss nicht ärger

sich vielleicht völlig Herr der Sache, die freilich in diesem Falle sichtlich mehr auf Nachempfindung, denn auf Selbstgesehenem beruhte. Es ist eine der Rottmannschen Landschaften aus Griechenland oder Italien, schlicht und groß ins Deutsche übersetzt. Rottmann war eben in jenen Tagen der Mann, des Wort und Werk die Situation beherrschte. Dass Keller von diesem Fahrwasser mit fortgerissen wurde, ist nicht zu verwundern. Er war noch zu weit entfernt von selbständiger Anschauungs- ebenso wie Ausdrucksweise. Wieviele Künstlerseelen (und zwar von denen, die sich zu den „Selbständigen“ zählen) hat nicht Makart, Boecklin, Uhde, kurz jeder im Gefolge gehabt, dessen Art für seine Zeit von Bedeutung wurde! Mit diesem Faktum muss noch weit mehr unserem Kunstdepten gegenüber gerechnet werden, denn mit dem Pinsel umgehen können, heißt noch lange nicht auch ein selbständiger Mensch sein. Das lehrt jede neue Ausstellung ganz eindringlich.

Die Bistrezeichnung der oben besprochenen Komposition steht entschieden hoch über der zwei

---

gewesen als die jetzige Modetheorie, die alles Dagewesene überwunden zu haben meint. Sie ist gewiss nicht unerfreulicher als Hunderte von modernen Bildern, welche die jetzigen Ausstellungen beherrschen und durch ihr unbescheidenes Wesen um nichts erfreulicher wirken. Man lacht wohl über den ehrlich spießbürgerlichen „Baumschlag“ und sieht gar oft nicht, mit welcher einfältigen Mätzchen die moderne Handwerksmäßigkeit arbeitet. Wenn man behauptet, landschaftliche Kompositionen stünden mit dem Wesen der Landschaftsmalerei im Widerspruch, wenn man behauptet, der Einfluss der Antike auf die Malerei sei „stets“ ein großes Unglück gewesen, dann wird man freilich auch nicht zum inneren Kern der Keller'schen Arbeiten gelangen.“ — — — Der Einfluss der Antike auf die Malerei „stets“ ein großes Unglück! Das ist ein kapitaler Ausspruch! Wie wenn jemals das Hohe und Vortrefflichste der Kunst derselben Schaden bringen könnte, wenn man es nur recht versteht. Gewiss dürfen wir dann auch den Homer nicht mehr lesen, den Borghesischen Fechter nimmer anschauen, auch die griechischen Löwen vor dem Arsenal zu Venedig nimmer, auch das nicht und jenes nicht — denn die Antike droht uns mit Unglück! Ach, was ist doch unsere Kunst für ein zartes Pflänzlein geworden. — — — Das Keller'sche Rundbild ist eine Mischung von Vedute und Komposition, aber wie anregend ist es und welche Perspektive eröffnet es einer vernünftigen Landschaftsmalerei. Veduten werden gewöhnlich halt dann öde, wenn ein öder Maler sie öde malt. Das hindert aber nicht, dass eine landschaftliche Komposition sich dennoch mit dem Wesen der Landschaftsmalerei decken kann. Ist es denn notwendig, dass alles über einen Leisten geschlagen, über einen Kamm gekämmt werde? Wäre Keller bei der Malerei geblieben, so hätte er sich wahrscheinlich durch nichts einengen lassen. Das thut überhaupt kein Künstler; die Maler aber, die es thun, geben damit nur einen Beweis ihrer Schwäche,

Jahre später (1843) entstandenen Ölskizze, die das nämliche Sujet behandelt. Die Farbe ist, wie bei manch anderem Versuche, trocken, bleiern, hart. Das Wollen steht höher als das Können. Wo er sich aber auf das, was er eigentlich gelernt, verlassen hat, da traten Resultate zu Tage, die, wenn auch unseren heutigen Anschauungen über Tonwerte u. s. w. keineswegs entsprechend, doch als abgerundete Leistungen bezeichnet werden müssen. Ihre Gesamtwirkung ruft einen angenehmen Eindruck wach, trotzdem sie etwas Altväterisches an sich tragen. Vollständig trifft dies bei dem in Heft 1 wiedergegebenen Ölbilde zu, das ein günstiger Zufall einem in München lebenden Schweizer Künstler, Herrn Welti von Winterthur, auf der Auer Herbst-Dult 1893 (Jahrmarkt in der Vorstadt Au bei München) in die Hände spielte.

Es ist eine komponirte Landschaft; das zeigt der erste Blick, sonst hätte der Autor nicht vergessen zu sehen, dass Objekte, die am Rande ruhiger Gewässer stehen, sich in denselben spiegeln. Weiße, ballige, hell von der Sonne beleuchtete Wolken ziehen am sommerlich blauen Himmel dahin. Gleichmäßiges Licht ruht auf den Baumkronen, deren Ausläufer gegen die Luft mit Liebe und Sorgfalt gezeichnet sind. Die Partie jenseits der Wassers macht beinahe den Eindruck, als lägen dabei Naturstudien zu Grunde, denn der eine größere Baum ist deutlich als Eiche gekennzeichnet. Der Baum rechts dagegen, des Schattens die ganze vordere Uferpartie bedeckt, sieht aus, als wäre er einem alten Kupferstich entnommen. Von der Dunkelheit, mit der sich solche, gegen die Luft stehende Laubpartien unter den gegebenen Beleuchtungsverhältnissen abheben, müsste Keller gewusst haben, selbst wenn ihm weiter nichts als die Beobachtung zur Seite gestanden wäre, denn wer komponiren will, bedarf einer weit geschärfteren Beobachtungsgabe als der, der seine Motive vor der Natur verarbeitet, mithin immer den genauen Gradmesser für die richtige Abgewogenheit seiner Arbeit vor sich hat. Die gegen den Äther auslaufenden Aste und Zweige sollten das durchscheinende Licht wiedergeben und sind aus diesem Grunde allzu zimperlich geworden. Keller verfiel hier wieder in die alte Anschauung, dass viele Blätter zusammen einen Baum abgeben. Sie thun es freilich, aber das Auge des Malers sieht die Masse, nicht die einzelnen Individuen.

Das Stoffliche der Erscheinung und seine je nach den Lichtverhältnissen verschiedene Art, sich dem Auge zu zeigen, war den Münchener Zeitge-

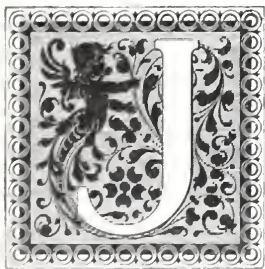
nossen Keller's noch eine unbekannte Welt. „Le beau, c'est le vrai“ — das blieb gar lange in Deutschland unübersetzt. Die Landschaftler malten damals eben zu Hause, ohne sonderlich feinen Geschmack, das darf man ruhig sagen; auch gaben sie sich zumeist mit einem vierwöchentlichen Landaufenthalt, der neben malerischen Studien auch der Freude des Kegelns, Schwimmens u. s. w. gewidmet war, zufrieden. Wie sollte da die Frucht reifen, die nur unter dem direkten Einflusse von Sonnenschein und Gewittersturm gedeihen kann, kurz unter dem fortwährenden Kontakt mit der Natur! Das als Anforderung beiseite gelassen, kann man dem Keller'schen Bilde die Anerkennung nicht versagen, dass es als Leistung der Zeit nicht geringer als manch anderes erscheint, das seinen Weg sogar in Galerien gefunden hat. Dass Kunst, die es mit der Natur zu thun hat, und Theater (d. h. Theatralisches) zweierlei Dinge seien, die nicht verquickt werden können, wussten selbst die berühmten Leute in München nicht; giebt doch der Hohepriester auf Kaulbachs „Zerstörung von Jerusalem“ die köst-

lichst karrikirte Theater-Selbstmordszene zum besten, die nur je dargestellt worden ist. Und dann gar erst die verzerrten Helden der Schnorr'schen Nibelungenverarbeitung, die noch heute dem in München weilenden Fremdling gezeigt werden, ob als Kuriosität oder als sonst etwas — das ist unbestimmt. —

Keller hat es später begriffen, was ihm abging, denn seinen Roman- und Novellen-Figuren hat er keinerlei Mäntelchen umgehängt, um Blößen zu decken, vielmehr zeigen sie sich alle als wahrhaftige atmende Menschen von Fleisch und Blut. Es ist eine kleine, aber charakteristische Erscheinung gerade an diesem Bilde, dass Keller das Ufer felsig, den Grund des Wassers steinig gemacht hat, aus diesem steinigen Grunde aber sorglos Schilf- und Wasserrosen wachsen lässt, die bekanntermaßen weichen Untergrund verlangen. Reizend in den Raum komponirt und gut in der Bewegung ist das Figürchen des Fischers. Ob es Keller's eigene, ob es die Arbeit eines Freundes ist, kann nicht bestimmt werden. Das Figürchen fällt durch nichts aus dem Rahmen des Ganzen heraus.

(Fortsetzung folgt.)

## DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST.



U N einer Zeit, in der nichts so sehr darniederliegt und einer Reform bedarf, wie die Ästhetik, in der auch das Kunstverständnis des Publikums durchaus nicht der Menge wirklich hervorragender Kunsterzeugnisse entspricht und man auf wissenschaftlicher Seite noch immer glaubt, mit einzig historischer und abstrakt philosophischer Schulung den Problemen der Kunst beizukommen, in einer solchen Zeit ist es von höchster Bedeutung, wenn einmal ein Mann zu Wort gelangt, der dazu veranlagt ist, künstlerische Intuition und theoretische Reflexion in sich zu vereinen und zu bewältigen. Eine Erscheinung wie „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“<sup>1)</sup> muss um so mehr ins Gewicht fallen, da ein *Adolf Hildebrand* es ist, von dem sie ausgeht, ein Künstler,

der als Plastiker Bedeutendes leistet und daneben auch nachdenkt über die Gesetze seines Schaffens, um in Wort und Schrift wiederzugeben, was sonst bloß dunkler Instinkt des Künstlers zu sein pflegt. Wenn auch der Psychologe von Fach nicht überall mit der Hildebrand'schen Auffassung mancher hier berührter Probleme übereinstimmt, so ist das eben bedingt durch den verschiedenen Standpunkt, lässt aber den Inhalt der Hildebrand'schen Arbeit unverändert. Und ich stehe nicht an, über den Inhalt zu referiren, ohne von dieser Seite aus Kritik an ihm zu üben, denn derselbe ist höchst anregend und verdient die Beachtung auch weiterer Kreise.

Hildebrand geht aus von der Unterscheidung zwischen einer rein schauenden Augenthätigkeit, stattfindend in Aufnahme jedes Fern- oder Flächenbildes, bei welchem das Auge alles dreidimensionale als Flächenmerkmale empfängt — also dem reinen Gesichtseindruck — und einem Sehen als Bewegungsakt, wenn das Auge dem Objekt so nahe gebracht wird, dass es zu Bewegungen genötigt ist, um nach-

1) Straßburg 1893, J. N. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

einander alle Punkte des Objekts in den Punkt des schärfsten Sehens rücken zu lassen. Hier haben wir es dann nicht mehr mit reinen Gesichtsvorstellungen, sondern mit Bewegungen und Bewegungsvorstellungen zu thun. Letztere bilden das Material des abstrakten Formsehens; jede plastische Form eignen wir uns durch eine Bewegungsvorstellung an. Das, was jeder z. B. von der Kugel festhält, ist die Kreislinie. Dazu gesellt sich alsdann die Bewegungsvorstellung, mit der er diese Kreislinie nach allen Seiten hin wiederholt. Resultat: Wir sehen alles nur zweidimensional.

In einem jeden Fern- oder Flächenbild sind nun aber bestimmte Merkmale enthalten, die, obwohl vom Auge nur zweidimensional aufgenommen, dennoch eine Tiefenbewegung anregen und für die dritte Dimension arbeiten. Somit können Tiefenvorstellungen sich aus reinen Flächeneindrücken entwickeln. — Umgekehrt schafft sich dagegen das Sehen als Bewegungsakt immer wieder Flächeneindrücke durch Zurückführung der dritten Dimension in die Fläche. Wir trachten immer danach, uns Profilsichten der Dinge zu verschaffen. Aus beiden Fällen ergibt sich, dass wir allein im Flächenbild ein einheitliches Bild für den dreidimensionalen Komplex haben, die einzige Einheitsauffassung der Form, im Sinne des Wahrnehmungs- wie Vorstellungsaktes. Sehen wir z. B. in der Ferne ein Haus, so ergänzen wir seine dritte Dimension aus der Erinnerung. Der Teil seiner Seitenwandung, welchen wir in der That wahrnehmen in Projektion auf die vordere Fläche, wird doch sofort die Tiefenvorstellung anregen, weil wir seine Tiefe aus der Erfahrung wissen. Das Kind z. B. weiß nichts von der dritten Dimension, so lange es den Raum noch nicht durchmisst.

Da nun der Gesichtseindruck für die Tiefenvorstellung mit von den wechselnden mitwirkenden Umständen (unserem zufälligen Standpunkt, der Beleuchtung etc.) abhängt und deshalb wechselt, und wir andererseits uns die Form eines Gegenstandes nur als Bewegungsvorstellung aneignen, so ist unsere Tiefenvorstellung keine klare, feste, zweifellose. Ebendarum ist auch unser Gesichtseindruck ein schwankender. Jeder vermag die Kugel sich als Form vorzustellen, wie dieselbe sich aber als Gesichtseindruck rund ausspricht, das weiß nicht ein jeder, wie sofort erhellt bei der Aufforderung, einen gegebenen Kreis als Kugel zu schattiren. Es steht also der Formvorstellungsbesitz des Menschen in einem sehr unklaren Zusammenhang mit den Gesichtsvorstellungen. Wir

haben nur ein ungefähres Gesichtsbild und füllen es je nach dem plastischen Bedürfnis mit Bewegungsvorstellungen aus.

Die einzige Kontrolle für diese Beziehung unserer Gesichts- und Bewegungsvorstellung liegt in der Darstellung; denn dort werden beide Vorstellungen sichtbar. Bei der Darstellung gilt es zunächst, das einheitliche Flächenbild zu geben in Zurückgewinnung des reinen Gesichtseindrucks durch Emanzipation von der durch die Erfahrung gewonnenen räumlichen Vorstellung. Die sichtbare Wiedergabe desselben muss nur *die* Bedingung erfüllen, dass sie wieder voll und ganz eine räumliche Vorstellung erzeuge. Um ein einfaches Beispiel anzuführen: es gilt eine Emanzipation vom Wissen, dass der Würfel sechs Quadrate zu Begrenzungsflächen hat, durch die Darstellung des reinen Gesichtseindrucks von etwa einem Quadrat und zwei anliegenden Parallelogrammen. Wir müssen also wieder zweidimensional sehen lernen wie das Kind. Aber dennoch muss dann an der sichtbaren Darstellung die Probe stimmen, dass wir unmittelbar auf den aus ihr empfangenen Eindruck wie auf etwas Körperliches reagieren. — Die Sache erscheint ungemein einfach, aber gerade das Einfache erweist sich so oft als das am schwersten zu Hebende. Es ist ja historisch zu verfolgen, wie viel ungezählte Jahrhunderte verrannen, bis dem Menschen diese Emanzipation vom Wissen bei der Darstellung gelang. „Alle sonstigen geistigen Disciplinen — sagt Hildebrand — lassen in diesem Punkte den Menschen ganz naiv, in einem gänzlich unbewussten Verkehr mit der Natur, und in einem gänzlich unklaren Vorstellungsbesitz, — die bildende Kunst allein stellt die Thätigkeit dar, in der sich das Bewusstsein nach dieser Richtung hin entwickelt und welche die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten sucht. Andererseits beruht der eigentliche Genuss am Kunstwerk und dessen unwillkürliche Wohlthat im Empfangen dieser Einheit.“

Von diesem Standpunkte aus unterscheidet sich nun die darstellende Thätigkeit des Bildhauers und Malers folgendermaßen. Das geistige Material des Bildhauers sind seine Bewegungsvorstellungen. Aber wenn wir nun fortfahren und sagen wollten: er hat dieselben durch die Form plastisch zu gestalten, so gleiten wir gerade über die Kernfrage sachte hinweg, das eigentliche Darstellungsproblem ist uns wieder entschlüpft. Hildebrand aber normirt: der Bildhauer hat diese seine Bewegungs-

vorstellungen zu einem — Gesichtseindruck zu realisieren. Hiermit meint er, dem Bildhauer muss für seine Figur ein zweidimensionales, ebenes Bild vorschweben, eine Umrisszeichnung, welche schon alle darzustellenden Momente der Position enthält. (Wir kommen darauf im III. Teil zurück.) Die „Ansicht“ der dargestellten Figur, also das subjektive Flächenbild muss die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzen. — Das geistige Material des Malers sind seine Gesichtsvorstellungen. Er hat sie in einem Flächenbild zu realisieren und zwar derart, dass wir die volle räumliche Formvorstellung empfangen. Dies zu leisten ist er nur dadurch im stande, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet und gestaltet.

Dieses In-Beziehung-Setzen der Bewegungs- und Gesichtsvorstellungen bedeutet also ein Suchen nach einem bestimmten Verhältnis beider. Wenn Hildebrand jedoch glaubt, es müsse ein gesetzmäßiges sein, so ist er in einer Täuschung begriffen und beginnt einseitig zu werden. Auch hier gibt es keine allgemeingültige Norm. Natürlich braucht dieses Verhältnis nicht jedesmal durch die Wirklichkeit der Außenwelt erfüllt zu sein. Da es aber jedesmal vom Kunstwerk gefordert werden muss, so ergibt sich in bestimmten Fällen eine Abweichung von der Wirklichkeit unter diesem Gesichtspunkte. Der Künstler hat also unbedingt der jeweiligen Naturerscheinung — zuerst gedanklich, dann realisirt — eine solche Bilderscheinung gegenüberzustellen, bei welcher durch das Zurückführen auf ein jeweilig bestimmtes Verhältnis zwischen Gesichts- und Bewegungsvorstellung die Naturerscheinung verarbeitet und geklärt ist. Es ist möglich, dass Natur und Bilderscheinung, so wie sie zu erstreben ist, zusammenfallen — nur ein ausgebildetes Taktgefühl des Künstlers wird diese Momente erkennen — in den meisten Fällen sind jedoch die beiden Erscheinungen differierend.

Hildebrand unterscheidet zwischen einer „Daseinsform“ unabhängig vom Wechsel der „Erscheinung“ (z. B. der dreidimensionale Würfel) und einer „Wirkungsform“ als Produkt des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der anderen (z. B. das Bild des Würfels als Quadrat mit zwei anliegenden Parallelogrammen.) Die Wirkungsform setzt sich wiederum zusammen aus den relativ zu nehmenden Einzelfaktoren, den Wirkungssaccenten. Während wir uns eine Form vorzustellen versuchen,

schaffen wir unwillkürlich an einem Gesichtsbilde, welches sich zusammensetzt aus den Wirkungssaccenten. Sind diese noch so dürftig, — z. B. wenn Kinder ein Gesicht als Kreis, mit zwei Punkten als Augen, einem senkrechten Strich als Nase und einem wagrechten als Mund zeichnen — so genügen sie doch zur Formvorstellung, sie sind gleich der Grundwirkung, die bei jedem gemalten oder gemeißelten Menschengesicht vorherrschen muss. Die messbare Naturform existirt also für das Auge nur in Form von Wirkungen, wodurch alle thatsächlichen Maße in Verhältniswerte umgesetzt werden — und diese Verhältniswerte sind es, welche der Künstler wiedergibt, mit welchen er arbeitet, nicht die messbare Daseinsform, die allein für die wissenschaftliche Betrachtung von Bedeutung ist.

Die Kunst besteht darin, die beim Schauen und Beobachten festgehaltenen, individuellen Eindrucks- werte wieder einzukleiden in wahrnehmbare und auch für andere wiederum sichtbare Formen. Sie schafft dadurch einen Eindruck, welcher beim Beschauer ohne Rest im Vorstellungswerte aufgeht, während der Natureindruck noch kein aus diesem Gesichtspunkt gereinigtes Vorstellungsbild ist — oder doch nicht notwendig zu sein braucht. Der Künstler, je nach seiner individuellen Begabung, bereichert also unser Verhältnis zur Natur, lehrt uns erst die Natur sehen, und zwar dadurch, dass er die „Daseinsform“ seines Sujets in solche Situationen bringt, die ihr neue Wirkungssaccente verleihen. Aber das Eigentümliche daran ist, dass diese neuen Wirkungssaccente immer normale sein müssen. Je normaler und typischer sie in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es.

Und da nun dieser Wirkungswert nicht ein an und für sich greifbar vorhandener ist, sondern erst entsteht durch das Produkt aus Gegenstand in unsere Auffassungskraft, so ist ersichtlich, dass die künstlerische Darstellung nicht ein mechanisches positiv-ähnliches Wahrnehmungskonterfei der zufälligen Erscheinung bedeuten kann, sondern eine Darstellung dieser von der Vorstellung schon verarbeiteten und als räumliche Wirkungswerte geprägten Formenwelt.

„Die sogenannte positivistische Auffassung, — sagt Hildebrand — welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich von ihm in uns bildet, sieht das künstlerische Problem nur in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen. Allen Vorstellungseinfluss hält sie für eine Fälschung der

sog. Naturwahrheit und sie bemüht sich, die Darstellung zu einem möglichst genau imitirenden Aufnahmeapparat zu steigern, sich rein mechanisch receptiv zu verhalten.“ — Wenn uns nicht der Vorwurf der Einseitigkeit treffen soll, muss jedoch auch der positivistischen Auffassung ihr Recht werden, denn — obwohl nur ein dienendes Glied — hat sie doch nicht nur Daseinsberechtigung, sondern ist durch die Vorbedingungen der künstlerischen Darstellung selbst mitbedingt. Unsere Vorstellungsfähigkeit erscheint stets als ein retardirendes Moment der sich weiter entwickelnden Wahrnehmung gegenüber, und so ist die Kunst, als vornehmlich auf der Vorstellungskraft basierend, der Möglichkeit ausgesetzt, sich zu sehr auf diese allein zu beschränken, ohne das Wahrnehmungsbild zum Vergleich heranzuziehen und sich an ihm zu korrigieren. Die Spaltung in zwei einander korrigierende Richtungen ist also unvermeidlich. Der Höhepunkt wird erreicht durch eine gegenseitige Klärung, Verfolgung aber nur einer der beiden Richtungen kann zu nichts anderem als Einseitigkeit führen. Der Positivismus ist daher zwar nicht als Zweck, aber als Mittel zum Zweck, und die positivistische Darstellung nicht als Endziel der Kunst, aber als dirigierende Vorbereitung aufzufassen.

## II.

Der einzelne Gegenstand ist nicht nur für sich allein ein modellirter Körper, er dient auch wieder zur Modellirung des gesamten ihn umgebenden Raumes. Die Einzelgegenstände arbeiten durch ihre Anwendung und Stellung an der Darstellung des Gesamtraumes und verstärken je nach ihrer Verwertung die Raumanregung des Ganzen. Andererseits aber kommen durch diese Verwendung wiederum die Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck, weil sie eben im Ganzen eine bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen. „In dieser Doppelrolle, — so führt Hildebrand trefflich aus, — welche in einer Raumwirkung fürs Ganze und fürs Einzelne besteht, erkennen wir aber die künstlerische Verknüpfung des Ganzen und Einzelnen, — die Gelenke der Erscheinung als eines künstlerischen Organismus. Wir erkennen auf diese Weise die Möglichkeit eines Zusammenhanges und einer Einheit in einem Bilde, die mit dem Zusammenhange der Natur als organischer Einheit oder als Einheit eines Vorganges nichts zu thun hat. Es ist dieser Zusammenhang das spezielle

Eigentum der bildenden Kunst, und es liegt deshalb meist außerhalb des Verständnisses des Laien.“

In der Landschaft bietet der originelle Zusammenhang sehr wenig Notwendiges, das ganze Arrangement hängt von der Willkür des Künstlers ab, dennoch wird dem Beschauer alles zu einer Einheit, sofern nur alles in der Bildfläche Erscheinende seine Aufgabe als Modellirung des Raumes erfüllt. Aber auch beim Figurenbilde, haben die Einzelfiguren die Aufgabe, an der Raumentwicklung für das Auge mitzuarbeiten. Daraus ist denn wiederum die Forderung einer künstlerischen Notwendigkeit im Gegensatz zur Wirklichkeit erklärlich; man erkennt, dass die Figuren eine viel allgemeinere Aufgabe im Bilde lösen, als nur die, einen Vorgang zu erzählen.

Wichtig für die so wenig reichhaltige ästhetische Terminologie ist zugleich, dass Hildebrand das jeweilige Produkt von Erscheinungsgegensätzen, welches geeignet ist, eine räumliche Vorstellung in uns zu erzeugen: Raumwert nennt. Solche Erscheinungsgegensätze können gegeben sein durch Linien, durch Hell und Dunkel und durch Farben.

Die Raumwerte werden bestimmt durch den Gegenstand seiner allgemeinen Beschaffenheit nach, wie durch seine Lokalfarbe, die Beleuchtungsquelle als Lichtrichtung und Qualität, und den Standpunkt, den der Beschauer zum Gegenstande einnimmt. Sie dienen wieder zur Offenbarung einer inneren Einheit, die nur der Gesichtssinn erfasst, indem sie von getrennten Lageverhältnissen eine gleichzeitige Aussage machen, wodurch eine räumliche Orientirung möglich, ein Erfassen der räumlichen Entfernungen. Wir staunen manchmal über die plastische Kraft eines Bildes, über das sog. „Losgehen“ voneinander, eine Erscheinung, die hauptsächlich zurückzuführen ist auf ein vollkommenes Erfassen der Raumwerte seitens des Malers: in ihnen liegt die eigentlich gestaltende und einigende Fähigkeit.

Man versuche einmal ein Bild zu malen mit einem grünen Hügel im Hintergrund und einer Eiche im Mittelgrund, die in Wirklichkeit einige hundert Meter vor dem Hügel steht. Dann wird man erkennen, was es für eine Bewandnis damit hat, die beiden Grün so gegeneinander abzustimmen, dass sie für den Beschauer einen „Raumwert“ bilden, d. h. dass die Eiche wirklich von dem Hintergrunde „losgeht“, dass sie vor diesem zu stehen scheint. Linien, hell und dunkel, sowie Farben bewirken jedoch erst dadurch einen Raumwert, werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, dass sie sich mit gegenständlichen Vorstellungen associiren.

Die perspektivisch verkürzte Linie allein würde uns kein Zurückgehen verdeutlichen; Hell und Dunkel modellieren erst dann, und die Farbengegensätze wirken erst dann raumgestaltend, wenn uns eine gegenständliche Vorstellung dabei vorschwebt.

Die Erweckung der gegenständlichen Vorstellung geschieht aber dadurch, dass wir bestimmte Flächenteile als ein Zusammengehöriges absondern von der übrigen Flächenerscheinung, dass wir unterscheiden zwischen einem Näheren und Ferneren. Dies wird als Tiefenvorstellung um so besser geschehen können, je einheitlicher und kenntlicher in der bildlichen Darstellung das Nähere mit dem Ferneren einen Raumwert bildete. Die Gestalt vor einem Hintergrunde ist nicht nur selbst plastisch modelliert, sie modelliert auch am Raumganzen. Indem sie in ein bestimmtes Wirkungsverhältnis zum Hintergrund gesetzt ist und mit ihm einen Raumwert bildet, treibt sie ihn zurück und es entsteht eine allgemeine Tiefenbewegung.

Da es für die Gegenstandsvorstellung von Wichtigkeit ist, wie die Merkmale der dritten Dimension in der Fläche zum Ausdruck gelangen und was als Flächenproportion gegeben ist, so wird es von Einfluss sein, in welcher Ansicht wir einen Gegenstand darstellen und in welcher Stellung und Bewegung, wenn es sich um ein lebendes Wesen handelt. Denn viele Stellungen und Ansichten wären uns in der Darstellung völlig unverständlich, sofern gerade die charakteristischen Merkmale verdeckt und unsichtbar sind.

Die Flächenbilder der einzelnen Gegenstände aber müssen wiederum möglichst einheitlich zum Flächenbild des ganzen darzustellenden Raumes vereinigt werden. Das kann dadurch geschehen, dass sie gruppenweise in möglichst gemeinschaftliche Distanzpläne geordnet werden, dass sie zur Überschneidung gebracht werden. Die wichtige Kraft der Überschneidung ist dabei die, dass Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbunden werden können, indem sie durch die Überschneidung sich seitlich kontinuierlich fortsetzen, als Flächenmasse fortschreiten. — Ein weiteres Mittel zur Einigung von Flächenbildern liegt im Lichtgange. Flächenbilder, die in verschiedener Distanz liegen, können als einheitliche Lichtmassen zusammengehalten werden und dadurch den dunkleren gegenüber als Ganzes wirken. Außer den rein zeichnerischen Mitteln dienen nun aber auch noch die farbigen Kontraste als verbindende und trennende, vor- und zurücktreibende Kräfte. Die Farbe steht aber

in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung, nur in sofern kann beim Bilde von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein, als sie teilnimmt an der großen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden. Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppiche, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie.

„Wenn wir bedenken, welch unendlich anderes Ding ein Bild ist, als das Dargestellte in natura, so bleibe seine Kraft, im Menschen die Illusion zu erwecken, ein Rätsel, wenn nicht ebenso wie die Natur auch das Bild zuerst einen Prozess in uns erzeugen müsste, um die Vorstellung des Raumes zu erwecken. Indem Natur und Bild diesen Anreiz üben, gelangen sie zu einem gleichen Resultat für die Vorstellung. Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, dass ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt. Nicht um die Täuschung handelt es sich, dass man das Bild für ein Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama, sondern um die Stärke des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist.“

Ungemein wohlthuend aber muss es jeden Feinfühlenden berühren, wenn Hildebrand gegen das Panorama mit kräftigen Worten zu Felde zieht. Die Mittel seien brutale, weil die Gesamterscheinung entstände durch eine Vermischung rein malerischer, als Flächenmittel, und wirklicher räumlicher Perspektive und plastischer Darstellung. Das rufe ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raumeindruckes. Das alte Panorama, als bloß fortlaufendes Bild, sei ein unschuldiges Vergnügen ohne Hehl, für Kinder, das heutige raffinierte aber unterstütze die Roheit der Sinne durch eine perverse Sensation und ein gefälschtes Realitätsgefühl ganz in derselben Weise, wie es durch die Wachsfiguren geschieht.

Neben den Raumwert stellt Hildebrand nun als zweiten wichtigen Begriff den Funktionswert der Form. Die bewegte Natur erzeugt bestimmte Änderungen, die wir als charakteristische Merkmale eines bestimmten Vorganges festhalten. Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges ein, wir empfinden ihn mit, indem wir ihn sozusagen innerlich mit agieren und diese innere Aktion der äußeren Erscheinung als Ursache unterlegen. So wird also die Form zum Ausdruck eines bestimmten Vorganges, sie wird Funktionsausdruck. Die langfingerige, sehnige Hand verkörpert die Tendenz des



Greifens, stark entwickelte Kinnladen machen den Eindruck von Kraft und Energie, der Wulst der Stirnmuskeln den des Zornes oder der Anstrengung etc.

„Da nun die Natur durchaus nicht immer die lebendige Mimik hat, die wir brauchen, um zur Mitempfindung angeregt zu werden, und unsere Vorstellung diese Mimik aus dem gesamten angesammelten Erfahrungsmaterial im Verein mit dem direkten Körpergefühl gewinnt, ähnlich wie es der Schauspieler thut, so wird auch der Künstler sich nicht an die jeweilige thatsächliche Naturerscheinung binden, an ihr kleben, sondern selbständig die Sprache nach seiner subjektiven Kraft entwickeln und bei seiner Darstellung die allgemeine Forderung der Natur auch dem Einzelfall gegenüber geltend machen.“ (S. 86.)

Manche der überkommenen Formen verlieren mit der Zeit das Prägante ihres Ausdrucks oder es verbindet sich mit ihnen eine veränderte Vorstellung. In diesem Wechsel liegt teilweise der Grund der eigentümlichen Erscheinung des sogenannten „Suchens nach Wahrheit“ in der Kunst. Dasselbe ist, nicht zum geringsten Teil, nichts anderes als ein Suchen nach dem zeitgemäßen Funktionswert. Es wäre interessant gewesen, wenn Hildebrand sich auch über diesen Punkt ausgelassen hätte.

Von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert kann aber nur dann die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird, wenn also die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten gefasst wird. „Es ist dies für die bildende Kunst von großer Tragweite. Denn es kann die Lebensempfindung im Sinne des Funktionsausdrucks den Künstler zu einer Darstellung führen, die als Ausdrucksgeste genommen durchaus wahr empfunden ist, die aber als einheitlicher Raumeindruck noch gar keine Gestaltung erhalten hat. Er stellt sich dabei selber als agierend vor und fragt sich, würde ich mich so oder so in dem Fall bewegen. Er fragt sich aber nicht, wie wirkt nun diese so gewonnene Bewegung auf den Beschauer. Er stellt sich die Bewegung also nicht als gesehen vor, sondern nur als gethan, also nur als Ausdruck, nicht als Eindruck.“ (S. 94.)

Daher kommt es, dass eine Masse Ausdrucksgesten überhaupt unbrauchbar, weil als Eindruck unkenntlich sind. „Die Roheit des sogenannten Realismus liegt darin, dass diese künstlerisch notwendige Metamorphose nicht stattgefunden hat, und nur an die Wahrheit der Ausdrucksgeste gedacht wird.“

Die Form, welche uns eine Bewegung zur Vorstellung bringt, braucht gar nicht der Wirklichkeit zu entsprechen, wenn sie nur Funktionsausdruck ist. Es wird also überhaupt nicht die Wahrnehmung dargestellt, sondern die Vorstellung. Diese „hält das Bild des Hundebeins in der Ruhe fest und bringt es nur in die Lage, die wir beim Laufen wahrnehmen, schafft sich ein klares Bild, das sowohl überall den Hund, als auch sein Laufen festhält. Unsere Wahrnehmungen der Bewegung werden also erst in Beziehung zu dem Bilde gebracht, welches unsere Vorstellung von dem Gegenstande festhält, und wir bilden uns dann wiederum eine Vorstellung der Ruhe vom Körper in Bewegung. Dies ist aber etwas ganz anderes als das Bild eines oder mehrerer zusammengesetzter Momente, wie es uns der photographische Apparat von der Bewegung zeigt, — das momentane Wahrnehmungsbild.“ (S. 91 ff.)

Die Verdienste der Momentphotographie um die bildende Kunst liegen jedoch in dem schon erwähnten Korrigieren, zunächst unserer Wahrnehmung. Die Wahrnehmung mancher Bewegung ist durch sie eine andere geworden. Wie immer, so sehen wir auch in diesem Fall neue Momente aus einer Bewegung heraus, scheinbar analysierend, weil wir durch die Anschauung der Aufnahmen und die Beschäftigung mit denselben in den Stand gesetzt sind, Momente in die Bewegung hineinzusehen, an die wir früher gar nicht denken konnten, weil sie eben nicht sichtbar waren. (Ich habe das an mir selbst konstatieren können in Bezug auf Pferdebewegung und Vogelzug.) So ist hierdurch denn auch die Vorstellung, z. B. eines laufenden Hundes, eines springenden Pferdes eine andere geworden, welcher sehr häufig frühere Darstellungen nicht mehr gerecht zu werden vermögen. — Übrigens wird bei jeder intermittierenden Bewegung der künstlerische Darstellungspunkt immer zusammenfallen mit dem intermittierenden Ruhepunkt, in welchem für unsere Vorstellung die Resultante aller Bewegungsmomente gegeben erscheint.

Wenngleich dann auch Hildebrand, S. 89, sagt: „Es ist jedoch wohl zu bemerken, dass die starke Gestaltung der Phantasieübertragung bei verschiedenen Menschen und in verschiedenen Zeiten verschieden ausgebildet sein kann,“ so erhellt doch aus dem Ganzen nicht zur Genüge, dass der Funktionswert der Form keine konstante Größe ist. Er wechselt mit der Zeit, und es wäre interessant, dies einmal durch die Kunstgeschichte zu verfolgen.

## III.

Wir haben somit an der Hand des Hildebrand'schen Werkes gezeigt, wie der Künstler bei seiner Aufgabe dazu gelangt, die Raum- und Formvorstellung, welche wir allein durch die Erfahrung gewinnen, so für seine Darstellung nutzbar zu machen, dass er einen Flächeneindruck schafft mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung.

Das ist aber nichts anderes, als die in der griechischen Kunst herrschende Reliefauffassung. Dieselbe „markiert das Verhältnis der Flächenbewegung zur Tiefenbewegung, oder das der zwei Dimensionen zur dritten. Sie setzt uns in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur. Die allgemeinen Gesetze unseres Verhältnisses zum sichtbaren Raum werden durch sie erst in der Kunst festgehalten, und durch sie wird die Natur erst für unsere Gesichtsvorstellung geschaffen.“ Durch sie ist der Künstler gezwungen, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu dem allgemeinen Tiefenwert darzustellen. Und die geheimnisvolle Wohlthat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke. Erst diese giebt ein kenntliches Bild des Gegenstandes in der Fläche und ein einheitliches Tiefenmaß für die Volumenempfindung.

Bei allen Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hoch-, d. h. eigentlich Tiefrelief, handelt es sich in erster Linie darum, dass die einheitliche Wirkung der Fläche zum starken Ausdruck kommt. Mit anderen Worten, es müssen so viele Höhepunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, dass sie den Eindruck der Fläche hervorrufen. Es ist also überhaupt nicht die Grundfläche des Reliefs die Hauptfläche, sondern die vordere Fläche, in der sich die Höhen der Figuren treffen. Tritt einzelnes aus dieser Hauptfläche heraus, so erscheint es vor der eigentlichen Distanzschicht unseres Sehfeldes und ist von der allgemeinen Tiefenbewegung ausgeschlossen; es streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen und wird nicht mehr von vorn nach hinten gelesen, ist also durchaus unkünstlerisch in der Wirkung. Ein Fehler, der heutzutage gang und gäbe ist.

Interessant ist, wie Hildebrand dann die Reliefauffassung auf die runde Darstellung der Figur überträgt. Er fordert, dass die dargestellte Figur für verschiedene Ansichten die Reliefauffassung erfülle, sich als Relief ausdrücke, d. h., dass die verschiedenen Ansichten der Figur stets ein deutliches Sil-

houettebild für die Grundzüge der Position abgeben. Der Bildhauer soll also den ganzen materiellen Formbestand nur in Hinsicht auf diese Forderung verwenden. So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.

Wenn es das natürliche Erfordernis für einen Standpunkt ist, ein klares Flächenbild des Dargestellten zu erhalten, so ist es umgekehrt die natürliche Folge solcher Gestaltung einer runden Figur, dass sie den Beschauer zwingt, seinen Standpunkt den Flächen gegenüber zu wählen. Damit bestimmt die Anordnung der Figur den Standpunkt, aus dem sie gesehen sein will, — es liegt natürlich in der Komposition der Figur, wie viele Ansichten sie hat. Ob bloß zwei, — wie es Figuren haben, welche analog einer reinen Relieferfindung sich ausbreiten, ob drei oder vier etc. Es handelt sich dabei stets nur um das Maß der Energie, mit der die Figur bestimmte Standpunkte anweist, nicht um eine notwendige Anzahl. Immer aber wird sich eine Ansicht als diejenige geltend machen, welche analog dem Bilde oder Relief die ganze plastische Natur der Figur als einheitlichen Flächeneindruck darstellt und zusammenfasst. Sie bedeutet die eigentliche Gesichtsvorstellung, welche der plastischen Darstellung zu Grunde liegt, die anderen Ansichten sind ihr untergeordnet als notwendige Konsequenz der Hauptansicht. In der Anordnung der runden Figur zu solcher Bilderscheiung sieht Hildebrand das Problem des plastischen Aufbaues des Ganzen.

Es kommt also alles auf das Silhouettebild der Hauptansicht an; was in diesem nicht vertreten ist, geht für die Gesichtsvorstellung verloren, dasselbe hat alle charakteristischen Merkmale für die Figur, für ihre Stellung und Bewegung zu enthalten. Und zwar kann, wo die Plastik auf größere Entfernung zu wirken hat, besonders in Bronze, die Gliederung eine freiere, losere sein, bei Skulpturen für Innenräume kann sie kompakter gestalten, bei größerer Feinheit und Ausarbeitung der inneren Form.

Natürlich ist es von Einfluss auf den Arbeitsgang, ob das Material der Vorstellungsweise des Künstlers günstig ist oder ihr widerstrebt. Stellt dasselbe Bedingungen, welche den Bedingungen der Vorstellungsentwicklung entsprechen, so wirkt der Darstellungsprozess an sich heilsam und fördernd auf die Einheit des Vorgestellten und weist natur-

gemäß immer auf die elementaren künstlerischen Probleme hin. Einen solchen Darstellungsprozess bietet das freie Heraushauen aus dem Stein. Und nun kommt der Praktiker in Hildebrand zum Wort, indem wir zugleich einen interessanten Einblick gewinnen, wie unser Autor von der Praxis aus alle seine theoretischen Ansichten gewann.

Wenn der Bildhauer vor dem unbehauenen Steinblock steht, um seine Arbeit zu beginnen, so kann er nicht von vornherein feststellen, wie und wo für jede Ansicht die Figur im Stein zu stehen kommt, und ein vorläufiges Zurechthauen der rohen Gesamtform ist daher nicht möglich. Er ist daher gezwungen, von einer einzigen Ansicht auszugehen und die anderen als ihre notwendigen Konsequenzen entstehen zu lassen, d. h. aber, er legt seiner kubischen oder Bewegungsvorstellung eine Gesichts- oder Bildvorstellung zu Grunde. Das Bild zeichnet er nun auf die Hauptfläche des Steins und zwar so gedacht, dass mehrere Hauptpunkte gleich in die erste, vorderste Steinschicht fallen, wie z. B.: der Kopf, eine Hand, ein Knie etc., je nach der Stellung. „Indem ich dies Bild in den Stein eingrabe und sowohl von der Steinfläche das außerhalb der Konturen Liegende entferne, als auch im Innern die Form abstufe, fange ich zugleich an, bei den Formen auf das reale Tiefenmaß, welches der runden Figur zukommt, zu achten.“ So taucht allmählich die Figur aus der Masse des Steins empor in der Weise, wie dies schon Michel Angelo beschrieben: Man müsse sich das Bild wie im Wasser liegend denken, welches man allmählich immer mehr ablässt, so dass die Figur immer mehr und mehr an die Oberfläche tritt, bis sie ganz frei liegt.

Diesem Vorgang wird das Modelliren in Thon gegenübergestellt. Da man hierbei vom Gerüst ausgeht, das allmählich mit Thon umkleidet wird, so ist von vornherein kein Raumkörper vorhanden, — er wird erst allmählich erzeugt und auch nur insoweit, als die Figur ihn selber einnimmt. Der Modelleur ist also nicht gezwungen, von einer Vorstellung des Gesamtraumes, den seine Figur einnimmt, auszugehen, und es kann ihm daher passiren, dass die einzelnen Teile derselben nicht in jener stillen Zusammengehörigkeit zu einander stehen, welche eben die künstlerische Form und Raumvorstellung ausmacht, weil sie die Figur in eine für das Auge zweckmäßige, d. h. übersichtliche, leicht erkennbare Form gebracht hat. Beim Steinarbeiten stellt der Stein

selbst immer die Raumvorstellung real hin, — der Steinkubus zwingt zur Raumeinheit. „Man sieht aus dem so beschriebenen Verlauf der Steinarbeit, dass der Bildhauer dabei von einer Bildvorstellung ausgehen muss und deren Formvorstellung in wirkliche Bewegungsvorstellung umsetzt. Beim Modelliren hingegen werden in erster Linie die Bewegungsvorstellungen einmal zur Darstellung gebracht, dann erst zeigt sich, wie sie wirken als Gesichtseindruck. Der Gesichtseindruck spielt dann nur den Kritiker, er macht seinen Einfluss nicht schon in der Vorstellung geltend.“

Hildebrand führt als denjenigen, der neben den Griechen am rücksichtslosesten und konsequentesten seine künstlerische Vorstellungsart mit seinem Darstellungsprozess in direkter Beziehung entwickelt hat, Michel Angelo an. Diesem Ideal und den entwickelten Kunstgesetzen steht nun die Jetztzeit mit ihren plastischen Werken aufs bedenklichste gegenüber. Es ist wie ein Notschrei, wenn der Künstler klagt, welch unsägliche Armut, welch ewiges Einerlei die heutigen Monumente zeigen, die ganze Masse von Plastik, „die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben und sich in dem Bann der isolirten Rundplastik unglücklich krümmt und windet, weil ihr jeder Anschluss an Architektur, an irgend eine Situation verboten ist, wie in Einzelhaft, — die reine Sträflingsarbeit!“ Die subjektive Willkür, das sog. Geistreichthun, die persönliche Kaprice, die sich überall breit macht, sind immer nur ein Zeichen, dass das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Inhalt verloren hat. „Alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfasst, eine neue Variation des Grundthemas darstellt.“

Alles in allem: ich halte die Untersuchungen in „Das Problem der Form etc.“ trotz einer manchmal zu Tage tretenden Einseitigkeit für das Bedeutendste, was seit langer Zeit betreffs der bildenden Kunst gedacht und geschrieben worden ist. Ich sehe in Hildebrand nicht nur den Plastiker, sondern auch — eine Lehrkraft, der es gewiss mit der Zeit nicht an noch größerer Durchsichtigkeit der Darstellung fehlen wird. Es es sei der Wunsch ausgesprochen, dass er bald mehr von sich hören lasse!

München.

DR. FR. CARSTANJEN.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

**Goeler von Ravensburg**, Grundriss der Kunstgeschichte. Ein Hilfsbuch für Studierende. Berlin, Carl Duncker, 1894.

Das in erfreulicher Weise zunehmende Interesse weiterer Kreise an der Kunst und ihrer Geschichte hat in den letzten Jahren das Erscheinen mehrerer Hilfsbücher zur Einführung in die Kunstgeschichte sowohl für Lehrende als auch für Lernende hervorgerufen. Anton Springer's Textbuch zu Seemanns kunsthistorischen Bilderbogen war die vorzüglichste Arbeit derart, ein Werk reifer Einsicht in den Entwicklungsgang der künstlerischen Dinge. Indessen wendeten sich Springer's Grundzüge mit mehr Erfolg an vorbereitete Leser, denn an solche, „die das Studium der Kunstgeschichte zwar nicht fachmäßig, aber doch mit einer gewissen wissenschaftlichen Gründlichkeit erst betreiben“ wollen. Für den Gebrauch der Kunstschüler und Studenten setzten sie zu viel voraus, das der Erklärung bedarf. Goeler's von Ravensburg Grundriss, auf Veranlassung der kgl. preußischen Unterrichtsverwaltung bearbeitet nach dem Diktat, das der Verfasser seinen Zuhörern an der Berliner Kunstschule zu geben pflegte, sucht den Bedürfnissen der Studierenden gerechter zu werden, indem er in geschickter Systematisierung des ungeheuren Stoffes und in möglichst prägnanter Darstellung eine sehr ausgiebige Summe positiven kunstgeschichtlichen Wissens darbietet. Goeler's Darstellung behandelt in streng didaktisch disponirender Weise die allgemeine Kunstgeschichte bis zum Ausgang des vorigen Jahrhunderts, analysirt eingehend die verschiedenen Architektursysteme und Stile, bespricht nach bestimmten Rubriken die einzelnen Schulen und ihre hauptsächlichsten Meister. Das kulturgeschichtliche Moment, das Springer so nachdrücklich betonte, wird auf knappe Charakterisierungen der Hauptepochen beschränkt, dafür tritt die ästhetische Etikettirung von Künstlern und Kunstwerken mehr in den Vordergrund, als uns billig scheint. Die vielen, gern superlativ gebrauchten Epitheta, welche die unausbleibliche Trockenheit systematischer Aufzählungen von Künstlern und Kunstwerken unterbrechen, scheinen uns denn doch eher geeignet, einem leidigen Ästhetisiren Vorschub zu leisten, als das historische Urtheil zu wecken und zu festigen. Diese subjektiv gefärbte und daher oft zum Widerspruch reizende Bewertung der Kunstwerke ist unseres Erachtens in einem Lehrbuch, das vor allem Thatfachen, nicht fertige Urtheile vorbringen soll, wenig am Platz; sie ist der Hauptfehler dieser fleißigen Arbeit, die im übrigen gewiss gute Dienste leisten wird. Denn, was sie vor anderen ähnlichen Erscheinungen auszeichnet, ist die große Übersichtlichkeit der Darstellung und der Reichtum an wohlgeordnetem Material. Die Ergebnisse der neueren kunstgeschichtlichen Forschung sind überall mit gesundem Urtheil verwertet, so dass das Buch auch als verlässliches Nachschlagewerk vielen willkommen sein wird. Um den Preis des 478 Seiten starken Bandes nicht zu erhöhen, ist von Illustrationen abgesehen worden; nur ein paar Grundrisse sind beigegeben.

Mit Zuhilfenahme der bekannten kunstgeschichtlichen Bilderwerke aus dem Seemannschen Verlag, auf die der Verfasser hinweist, und des klassischen Bilderschatzes wird daher Goeler's neuer Grundriss am vorteilhaftesten benutzt werden können.

*Zigeunerknabe*. Malerradierung von *E. Klotz*. Der diesem Hefte beigegebene radirte Studienkopf ist nicht nur wegen seiner markigen, charakteristischen Darstellung, sondern auch in technischer Beziehung interessant. Die einzelnen farbigen Töne der Darstellung sind von der Hand des Druckers auf eine Platte aufgetragen und so mit einem Drucke erzielt. Es entspricht dies einer alten Technik, von der in dieser Zeitschrift öfter, das letzte Mal in der Kunstchronik N. F. V., Spalte 265 die Rede war. Der Urheber des Blattes ist 1863 in Neureudnitz-Leipzig geboren, wo er noch lebt; er empfing die ersten künstlerischen Anregungen durch Beschauen der Bilder Ludwig Richter's und Moritz von Schwind's, besonders durch deren Holzschnitte, welche ihn auch, bevor er auch nur halbwegs richtig sehen und zeichnen gelernt, zu Kompositionsversuchen (in stofflicher Beziehung diesen Meistern verwandter Themata: Märchen und Sage) anspornten. Dies geschah, als er sich noch in der Vorbereitungs-klasse der Akademie zu Leipzig befand. Mehr und mehr zog ihn dann Defregger's originale und edle Künstlerindividualität an, und es ward, als endlich Ernst gemacht werden sollte, auch dieser Meister, auf Grund eingesandter Kompositionsversuche und einiger Versuche nach der Natur, um seinen Rat bezüglich der Kardinalfrage: „Wird es zum *Künstler* ausreichen?“ ersucht. Sehr ermunternd fiel des Meisters Antwort aus, und so folgte denn auch ein Studienaufenthalt in München und nach diesem längeres autodidaktisches Studium; hiernach ließ Frithjof Smith in Weimar dem Künstler seine vorzüglichen Weisungen zu teil werden.

*Berlin*. Vom 19.—29. d. Mts. gelangt bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) aus Köln der gesamte Kunstschatz der *Ehrenstiftsdame Emilie von Waldenburg in Potsdam* im Auktionslokale, Französische Straße 24 I, zur Versteigerung. Derselbe umfasst einerseits Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen Kupferstiche u. s. w. (354 Nummern), andererseits Kunstsachen, Mobilien, Einrichtungsgegenstände, Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein, Silber und Bronze, Juwelen, Nippsachen, Dosen, Necessaires, Flacons, Fächer, Miniaturen, Bücher, Autographen etc. (1511 Nummern). Die Kataloge sind soeben erschienen und sind zum Preise von 5 M. für den Gemäldekatalog und von 3 M. für den Kunstskatalog von oben genannter Firma zu beziehen.

### BERICHTIGUNG.

Im Oktoberhefte ist in dem Artikel „Zwei Werke von Mich. Pacher“ S. 26, Sp. 2, 2. Zeile von unten das sinnstörende „die“ samt dem Komma davor zu streichen.





Malerradirung v. E. Klotz.

Verlag v. K.A. Siebenau, Leipzig

Druck v. E.A. Brodthaus, Leipzig



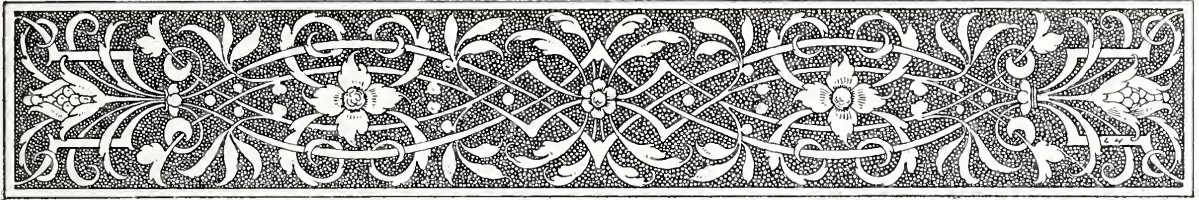




Die Taufe Christi.

Zeichnung von P. P. Rivrens (?) im Louvre zu Paris.





## PETER PAUL RUBENS.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.

### III. Rubens in Italien 1600—1608<sup>1)</sup>.

(Fortsetzung.)



**O**Wohl Rubens während seiner Reise nach Spanien hauptsächlich darüber zu wachen hatte, dass die ihm anvertraute Karosse, die Pferde, Kanonen, Bilder, Kunstgegenstände und Kostbarkeiten, die der Herzog

von Mantua als Geschenke für den König von Spanien, seinen ersten Minister, den Herzog von Lerma, und andere einflussreiche Würdenträger bestimmt hatte, wohlbehalten ankämen, ist seine Kunst nicht dabei zu kurz gekommen. Schon dass die Wahl seines Herrn gerade auf ihn gefallen war, spricht dafür, dass der Herzog von Mantua besonderen Wert darauf legte, dass die Bilder den von ihm damit Beschenkten durch einen gewandten Interpreten in das richtige Licht gerückt würden. Einen großen Wert stellten die Bilder ohnehin nicht dar; denn es handelte sich zumeist um Kopieen von Werken italienischer Meister (Raffael wird ausdrücklich genannt), die damals für den spanischen Hof noch unerreichbar waren. Dann hatte Rubens auch von seinem schönheitsdurstigen Herrn den Auftrag erhalten, einige der Perlen unter den Frauen, die den Hof Philipp's III. zierten, für seine Galerie von Schönheiten jeglicher Art zu porträtieren. Wie notwendig es war, dass gerade ein Maler und zwar ein von Jugendkraft und Entschlossenheit erfüllter mit dieser Sendung beauftragt worden war, sollte sich bald herausstellen. Auf der Landreise nach Valladolid, wo der königliche Hof damals residierte, hatte Rubens und sein Transport während dreier

Wochen so viel durch Stürme und Regengüsse zu leiden, dass ein Teil der Bilder völlig verdorben ankam. Der Mantuanische Geschäftsträger in Valladolid riet ihm, sich bei der Wiederherstellung der Bilder von den dortigen spanischen Malern helfen zu lassen. Aber Rubens besaß schon damals, im Vollgefühl seiner ersten Erfolge, so viel Selbstgefühl, dass er in einem vom 24. Mai 1603 datirten Briefe an seinen zuverlässigsten Gönner und Beschützer am herzoglichen Hofe in Mantua, an den Sekretär des Herzogs, Chieppio, schrieb, dass er sich in Anbetracht des Umfangs der Zerstörungen an den Bildern gerne helfen lassen würde, dass er aber im übrigen die „unglaubliche Unzulänglichkeit und Trägheit dieser Maler“ kenne, „deren Manier übrigens, was sehr wichtig ist — Gott bewahre mich, ihr in irgend etwas ähnlich zu werden — ganz und gar von der meinigen verschieden ist.“<sup>1)</sup>

Wenn Rubens hier den Mund etwas zu voll nimmt, wie es seit Menschengedenken alle jungen Künstler zu thun pflegen, so hat diese harmlose Großthueri doch den Wert, dass wir aus ihr ersehen, dass sich in der Bildersendung auch Kopieen oder vielleicht sogar Originale von Rubens selbst befunden haben. Um so eher konnte er sich aus der Verlegenheit ziehen. Zudem kam ihm ein Zufall zu Hilfe, da sich die Rückkehr des Hofes nach Valladolid um fast zwei Monate verzögerte. Rubens hatte nicht nur Zeit genug, das Verdorbene wieder aufzufrischen und zu erneuern, sondern auch zwei fast sieben Fuß hohe und zwei Fuß breite Bilder zum Ersatz für völlig ruinirte hinzuzumalen, die ganzen Figuren Heraklit's

1) S. Zeitschr. für bild. Kunst. N. F. V. H. 6 u. 7.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. H. 3.

1) Ruelens, Correspondance etc. I, p. 145. — Rosenberg, Rubensbriefe, S. 20.

und Demokrit's, des weinenden und des lachenden Philosophen, die damals wie heute die Gedankenwelt der sich gern mit schwerer Weisheit brüsten Hofgesellschaft und ihres Anhangs von scharwenzelnden Schöngestirnen und sich wissenschaftlich gebärdenden Charlatans beherrschten. Rubens scheint diese Gesellschaft und ihr Kunstverständnis ganz richtig taxirt zu haben, indem er ihr mit derben, aber flüchtigen Pinselstrichen ohne Aufwand von gefälligem Kolorit zwei vierschrötige Gesellen hinstellte, die mehr durch ihre robuste Erscheinung als durch ihr geistiges Wesen und die Eigentümlichkeit einer tieferen Charakteristik imponirten. Es scheint sogar, dass diese beiden Bilder, die bei ihrer Überreichung den vollen Beifall des Herzogs von Lerma fanden, ihren Schöpfer zu einer Fortsetzung der Reihe angespornt haben. Denn im Museum zu Madrid, wohin die beiden philosophischen Antipoden gekommen sind, vermutlich aus königlichem Besitz, nachdem die Güter des Herzogs von Lerma konfiszirt worden waren, befindet sich noch ein dritter Held altgriechischer Weisheit, Archimedes, auch eine ganze Figur von fast derselben Größe wie Heraklit und Demokrit.

Auch zu selbständiger schöpferischer Thätigkeit wurde Rubens, nachdem endlich im Juli 1603 die Geschenke an den König und den Hof überreicht worden waren, durch den Herzog von Lerma angeregt, der ihm, wie es sich für einen großen Herrn schickt, der einen Maler mit der Sonne seiner Gunst erwärmen will, die Ausführung eines Reiterbildnisses seiner Person auftrag. Das war damals eine große Sache, und Rubens ist gewiss auch mit Begeisterung an diesen Auftrag herangegangen. Um so mehr ist es zu beklagen, dass gerade dieses für die Jugendentwicklung des Meisters ungemein wichtige Bild nicht aufzufinden ist.<sup>1)</sup> Nach den kurzen Bemerkungen derer, die es gesehen haben, als es gemalt wurde, muss Rubens nicht bloß den Auftraggeber, sondern auch die schärfer urteilenden Vertrauten des Herzogs von Mantua in hohem Grade befriedigt haben. Man möchte ihrem Urtheile misstrauen, wenn man daneben ein anderes, ebenfalls für den Herzog von Lerma ausgeführtes Werk des jungen Künstlers, eine ganze Bilderreihe, Christus und die zwölf Apostel, in Betracht zieht. Mit Ausnahme des Christus, der verloren gegangen zu sein scheint, sind die Bilder in das Museum zu Madrid gekommen. Es sind Halbfiguren, und jeder der zwölf ist durch das für ihn

typische Attribut gekennzeichnet. Obwohl Rubens zu ihrer Ausführung mehr Zeit hatte, als zu den oben erwähnten beiden Lückenbüßern, sind sie keineswegs gleichmäßig durchgeführt. Nur wenige machen ihrem Schöpfer Ehre; die meisten aber leiden an den schweren, undurchsichtigen Schatten, die für Rubens' Frühzeit charakteristisch sind. Diese Bilderreihe war für die katholische Welt ein dankbarer Artikel, und Rubens versäumte nicht, seine Zeichnungen dazu — es scheinen die dreizehn in der Albertina zu Wien befindlichen zu sein — mit in die Heimat zu nehmen. Danach ließ er später von seinen Schülern mit wenigen Veränderungen eine zweite Reihe malen, die er im Jahre 1618 dem Sir Dudley Carleton zum Kauf anbot, und um dieselbe Zeit ließ er sie von Nicolaus Ryckemans stechen, dessen Blätter wiederum mehrfach von anderen Stechern kopirt wurden. Der Engländer lehnte den Kauf ab, weil er nur Originale von Rubens haben wollte. Es scheint, dass diese Schülerwiederholung mit den dreizehn Bildern im Kasino Rospigliosi in Rom identisch ist. Sie haben durch die von Rubens in dem Briefe an Carleton angekündigte Retouche so außerordentlich gewonnen, dass ihnen der „Cicero“ das Lob spenden kann, „dass sie alle gleichzeitigen Leistungen der Italiener überragen, wenn auch hie und da noch der Einfluss des einen oder anderen durchblickt“, und zwar ist es besonders die Größe der Charakteristik und die „meisterliche Färbung“, die sie den Madrider Originalen überlegen machen.

Die Frage liegt nahe, ob und inwieweit Rubens' erste Bekanntschaft mit der spanischen Kunst einen Einfluss auf die nächsten Jahre seiner Entwicklung geübt habe. Da diese Frage aber unbedingt verneint werden muss, ist es auch müßig, einen Blick auf den damaligen Stand der spanischen Malerei, im besonderen auf die Valladolids, wo sich Rubens am längsten aufhielt, zu werfen. Überdies geht aus jener oben citirten Briefstelle hervor, dass die Leistungen seiner spanischen Kollegen dem jungen Vlamen nicht sonderlich imponirten. Drängte es ihn, dessen Kopf von großen Plänen und Entwürfen angefüllt war, doch so gewaltig nach Italien, nach Mantua zurück, dass er sogar einen Antrag des Herzogs, auf der Heimreise einen Abstecher nach Frankreich zu machen und dort neue Beiträge für des Herzogs Schönheitsgalerie zu sammeln, höflich abwies und seinen Serenissimus bat, ihn doch mit Aufträgen zu bedenken, die seiner ganzen künstlerischen Richtung mehr entsprächen. Das that denn

1) Näheres darüber bei Rooses, L'oeuvre etc. IV, p. 203.

der Herzog auch, und dass Rubens' Abweisung keine Missstimmung bei seinem Gebieter hervorgerufen hat, beweisen zwei Auszüge aus nicht mehr erhaltenen Rechnungsbüchern, nach denen die herzogliche Kasse angewiesen wird, dem „Signor Pietro Paolo Rubens, pittore flamengo“, fortan jährlich 400 Dukaten in Quartalsraten und zwar vom 24. Mai 1603 an gerechnet auszuzahlen.<sup>1)</sup>

Bei der lakonischen Fassung dieser Bruchstücke ist nicht mit Sicherheit festzustellen, ob diese 400 Dukaten das Jahrgeloh des herzoglichen Hofmalers ausmachen oder ob sie nur bis auf weiteres für eine besonders umfangreiche Arbeit angewiesen waren. Eine solche nahm Rubens, der wahrscheinlich erst im Februar 1604 nach Mantua zurückgekehrt war<sup>2)</sup>, nämlich gerade um diese Zeit in Angriff. Es war die erste größere Aufgabe, mit der ihn sein Herzog betraute, und man kann sich denken, mit welcher Begeisterung Rubens ans Werk ging, um so mehr, als er mit der Ausführung eines gottgefälligen Werkes auch den warmen Dank verbinden konnte, den er dem Herzoge und seiner Familie schuldete. Vincenzo Gonzaga's Mutter, die Herzogin Eleonore, hatte sich ihre letzte Ruhestätte in der Jesuitenkirche zu Mantua ausgesucht, und um sie und den allmächtigen Orden der Väter von der Gesellschaft Jesu zugleich zu ehren, hatte ihr Sohn die Stiftung eines Altarbildes im großen Stile, eines Triptychons, beschlossen, dessen Grundthema die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit, der Schutzpatronin der Kirche, durch die Familie Gonzaga bilden sollte. Wie dieses Werk, das größte und genialste, das Rubens in Italien geschaffen, an seinem Bestimmungsorte ausgesehen hat, müssen wir uns aus der Handschrift eines Jesuitenpaters, Namens Garzoni, rekonstruieren, der das Altarwerk noch in seinem alten Glanze kennen gelernt und Zeuge gewesen ist, wie die kunstverständigen Fremden, die nach Mantua kamen, das Bild zu sehen verlangten und bei seinem Anblick „wahrhaft bestürzt vor Erstaunen“ wurden. Nach der Schilderung Garzoni's stellte das Mittelbild die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit durch Vincenzo Gonzaga und seine Gemahlin, seine Eltern und seine sämtlichen Kinder dar. Auch waren in der Umgebung ein herzoglicher Leibgardist, dem Rubens seine eigenen Züge gegeben hatte, und ein hochbeiniger Windhund zu sehen.

Das Bild auf der Evangelienseite des Altars stellte die Taufe Christi, das auf der Epistelseite die Transfiguration Christi dar. Keinem Werke des Meisters ist so Übles widerfahren wie diesem. Als die Franzosen 1797 Mantua einnahmen, verwandelten sie nach ihrer Gewohnheit die Jesuitenkirche in ein Fouragemagazin, und was nicht sofort an Kunstwerken geraubt wurde, ging durch die Ausdünstungen des aufgestapelten Heues zu Grunde oder wurde von roher Hand zerstört. Ein französischer Kommissar machte sich an das Mittelbild und ließ es in mehrere Stücke zerschneiden, um es leichter fortzubringen. Aber sein Raub wurde ihm durch den Einspruch der mantuanischen Akademie entrissen. Man erhielt jedoch nur zwei Stücke wieder, den oberen und den unteren Teil, die getrennt in dem großen Saale der Bibliothek zu Mantua aufgehängt worden sind. Die Dreieinigkeit mit den sie umgebenden Engeln hat zwar ebenso gelitten, wie die Bildnisse der Andächtigen; aber es scheint, dass sie von vornherein mit Absicht etwas flüchtig und nebensächlich behandelt worden war, damit die Bildnisse der auf der Erde gebietenden Herren zu desto besserer Geltung kämen. Eben dieser Teil ist nicht mehr vollständig. Man vermisst nicht nur die Söhne und Töchter des Herzogs, sondern auch, was schmerzlicher ist, die Figuren des Gardisten und des Windhundes. Als der Maler Pelizza beauftragt wurde, die Stücke wieder einigermaßen in stand zu bringen, hat er die fehlenden Partien durch Draperien ersetzt. Trotz dieser Unbilden ist aber, wenn man von der noch etwas kalten bräunlichen Färbung absieht, die Bildnisgruppe durch die Energie der Charakteristik und den Ausdruck tiefer Andacht in den Köpfen der beiden knieenden Paare von großartiger Wirkung.<sup>1)</sup> Roeses trägt kein Bedenken, dieses Bild nächst dem heiligen Gregorius, auf den wir bald zu sprechen kommen, für das schönste unter den in Italien entstandenen Werken des Meisters zu erklären. Von irgend einer Einwirkung der spanischen Reise ist keine Spur zu erkennen; wohl aber macht sich sowohl in der Dreifaltigkeit, besonders in den stark bewegten Gestalten der großen Engel, die eine ausgespannte Draperie halten, vor der Gott Vater, der Heiland und die Taube des heiligen Geistes gleichsam wie eine himmlische Vision erscheinen, als auch in den vier gar majestätisch anzuschauenden Bild-

1) S. Ruelens, *Correspondance de Rubens I*, p. 242.

2) Die für dieses Datum sprechenden Gründe hat Ruelens (*Correspondance de Rubens I*, p. 240) zusammengestellt.

1) Die Leser der „Zeitschrift“ haben die Komposition beider Teile des Bildes durch zwei im Jahrgang 1887 (zu S. 347) veröffentlichte Radirungen von F. Böttcher kennen gelernt.

nisfiguren der Einfluss Tintoretto's geltend, mit dem Rubens an berauschernder Prachtentfaltung zu wetteifern suchte.

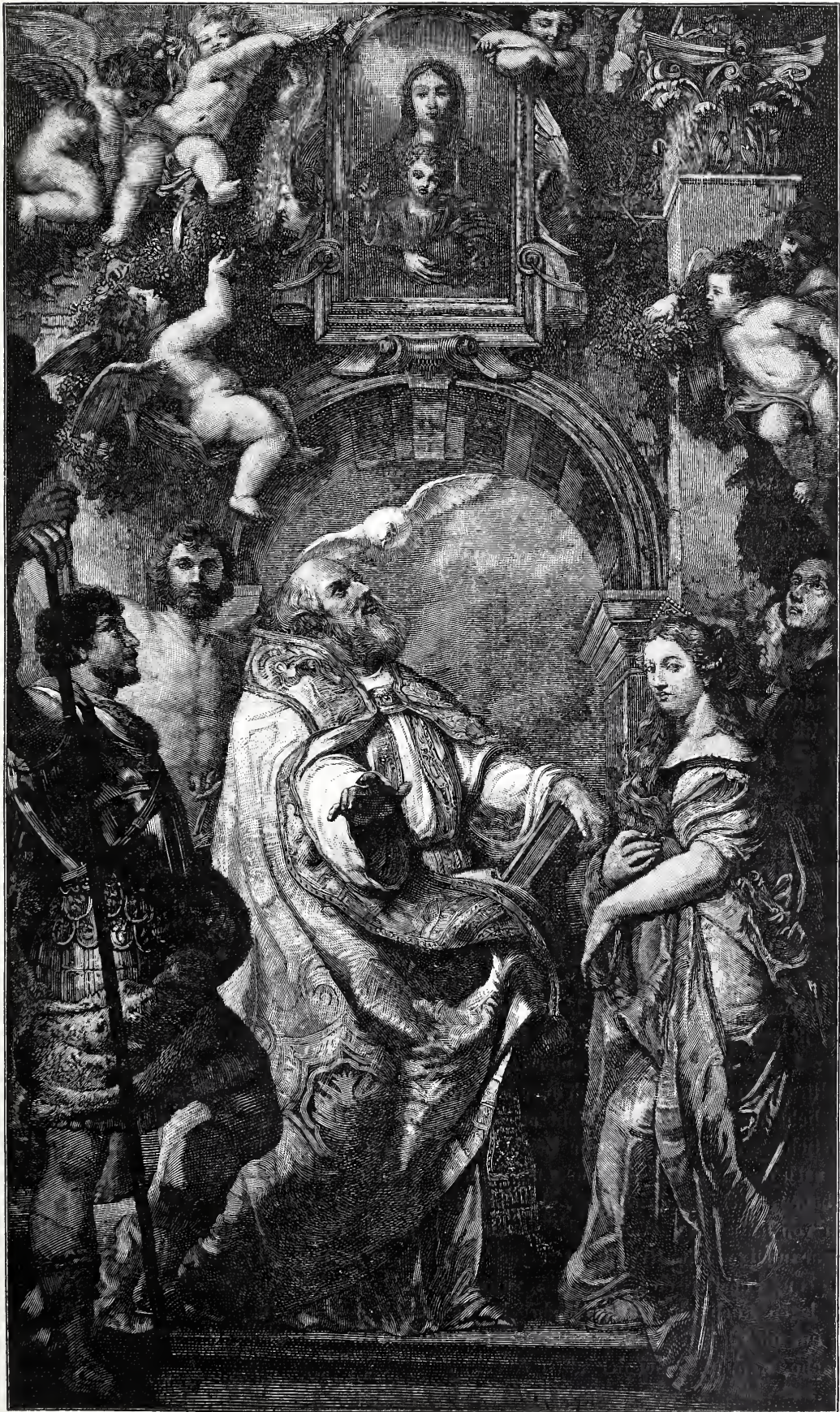
Dieser Wetteifer mit den Heroen der italienischen Kunst beschränkt sich aber keineswegs auf Außerlichkeiten des Kolorits, der Charakteristik und der Inszenierung. Rubens nahm sein Gut, wo er es fand, ohne sich im mindesten um den uns modernen Menschen völlig in Fleisch und Blut übergegangenen Rechtsbegriff des geistigen Eigentums zu kümmern. Wohl wurde auch damals schon von eifersüchtigen Malern auf die Plagiatores mit Fingern gewiesen, aber meist nur dann, wenn sie in ihrer Abschrift — natürlich nach der Anschauung der damaligen Zeit — hinter den Vorbildern zurückgeblieben waren. Traute sich doch jeder von den jugendlichen Stürmern, die nach Italien gekommen waren, um mit gierigen Zügen eine Welt von neuer Kunst einzuschlüpfen, in seinem naiven Selbstbewusstsein die Fähigkeit und die Kraft zu, eine von Raffael, Michelangelo oder Tizian entlehnte Figur oder Figurenverbindung, ein Motiv der Komposition oder gar eine ganze Komposition völlig neu zu gestalten und obendrein noch viel besser zu machen, als es die solcher Art Ausgeraubten vermocht hatten. Eine der wenigen unanfechtbaren Lehren der Kunstgeschichte ist eben die, dass jede neue Künstlergeneration die zuletzt voraufgegangene mit unendlicher Verachtung bestraft und ihr bei jeder Gelegenheit zu zeigen gesucht hat, wie es besser zu machen wäre. Der junge Rubens wird in seinem ohnehin starken Selbstgefühl, das sich schon sehr deutlich in dem Briefe aus Valladolid zu erkennen giebt, worin er so abfällig über die spanischen Maler urteilt, keine Ausnahme gemacht haben, und darum trug er auch kein Bedenken, alles, was er den Klassikern abgesehen und nachgezeichnet hatte, je nach Bedarf zu verwenden.<sup>1)</sup> Das hat er auch in den beiden figurenreichen Bildern gethan, die in der Jesuitenkirche zu Mantua zu beiden Seiten der Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit aufgestellt waren. Obwohl sie nicht wie diese zerschnitten wurden, hat ihnen das Schicksal noch übler mitgespielt. Sie wurden beide 1797 von den französischen Kunsträubern entführt. Aber nur das eine scheint wirklich an die Regierung abgeliefert worden zu sein, die Transfiguration Christi, die sich schon 1801 im Museum zu

Nancy befand, das sie noch heute besitzt. Dort ist sie bis vor nicht langer Zeit unter dem Namen des Deodat Delmonte gegangen, der Rubens auf seiner Reise nach Italien begleitet haben soll, obwohl sie schon in den Notizen, die den aus Italien entführten Kunstwerken beigegeben waren, als ein Werk von Rubens, das aus Mantua stammte, bezeichnet worden war.<sup>1)</sup> In dem Fouragemagazin hatte es so schwer gelitten, dass am unteren Rande ein 15 cm breiter Streifen der Leinwand, der in Fetzen zerrissen war, ersetzt werden musste, und auch im übrigen ist es so stark restaurirt, dass man nur im allgemeinen den ursprünglichen, auf eine dunkle Skala gestimmten Gesamtton erkennen kann. Nach der genauen Untersuchung des Bildes, die Charles Cournault, der Berichterstatter der „Chronique des Arts“, angestellt hat, treten aus dem Dunkel grüne, rote und blaue Lokalfarben hervor, die er als „durchaus venezianisch“ in Anspruch nimmt. Das entspräche ganz der Reihenfolge der Eindrücke, die Rubens bis 1604 verarbeitet hatte. Der erste Eindruck, das jubelnde Farbenkonzert der Venezianer, ist der stärkste geblieben, und dann kam über ihn die gewaltige Macht des aus dem Vollen seine Gottmenschen herausholenden Michelangelo und die kluge Überlegung des Raffael's römischer Zeit. Aus diesen drei Weisheiten ist die „Transfiguration“ zusammengesetzt: von Raffael hat Rubens einige Figuren entnommen, die besonders schön und kühn bewegt sind, von Michelangelo den großen Zug in der Charakteristik und Gewandung der Apostel und von Veronese und Tintoretto das feurige Kolorit, das er jedoch durch einen Zusatz von Caravaggio auf einen für ein Andachtsbild passenden Ernst herabzustimmen suchte.

Noch stärker sind die Anleihen, die Rubens bei dem zweiten Seitenbilde, der Taufe Christi, gemacht hat. Auch dieses Bild wurde 1797 aus der Kirche entführt; aber es scheint nicht in die Hände der mit der Verteilung der geraubten Kunstschatze betrauten Behörden in Frankreich gekommen zu sein. Erst um 1840 taucht es im Besitze des Genter Kunstsammlers Schamp d'Aveschoot auf, und nachdem es von diesem verkauft worden, wechselte es noch mehreremal den Besitzer, bis es 1876 als Vermächtnis eines Herrn Joseph de Bom an das Museum zu Antwerpen kam. Es ist das einzige, sicher bezeugte Jugendwerk des Meisters, das die Stadt, die auf sei-

1) Eine große Anzahl solcher Entlehnungen führt *Edgar Baes* in seiner Abhandlung „Le séjour de Rubens et de van Dyck en Italie“ (im XXVIII. Bande der Mémoires der Akademie der Wissenschaften in Brüssel), S. 25 ff. an.

1) Näheres in der Chronique des Arts 1882, Nr. 38 und 39. Der erste, der dieses Bild Rubens zurückgegeben hat, war Alexander Pinchart in einem Artikel des Bulletin des commissions royales d'art etc. vom Jahre 1868.



Der heilige Gregor und andere Heiligen. Altarbild von P. P. RUBENS im Museum zu Grenoble.

nen Namen so stolz ist, besitzt. Der Zustand des Bildes ist fast noch trauriger, als der der beiden anderen. Eine Zeitlang sträubte man sich sogar, an seine Echtheit und an seine Identität mit dem verschollenen Bilde aus Mantua zu glauben, weil unter der schwarzbraunen Sauce, in die das Gemälde ertränkt ist, niemand eine Spur von Rubens' Hand zu erkennen vermochte. In der That wird auch infolge der starken Übermalungen und einer im Jahre 1840 unternommenen Rentoilierung nicht viel mehr von Rubens auf der Leinwand vorhanden sein. Wir werden aber, was die Komposition betrifft, einigermaßen durch ein kostbares Dokument entschädigt, das der Louvre in einer Zeichnung besitzt.<sup>1)</sup> Da sie sich, wenn ihr Ursprung auch nicht über jeden Zweifel erhaben ist, für eine Reproduktion besser eignet, als das Gemälde, führen wir sie unseren Lesern vor Augen (siehe die Abbildung). Sie ist zugleich das am meisten charakteristische Beispiel für die Abhängigkeit von den italienischen Großmeistern des 16. Jahrhunderts, in der sich Rubens um diese Zeit befand. Man hatte sie von jeher für eine eigenhändige Arbeit von Rubens gehalten, bis die neuere Kritik darin eine Vorlage für einen nicht ausgeführten Kupferstich erkennen wollte, wobei die Kritik noch zwischen dem Kupferstecher Vorsterman und dem jungen van Dyck schwankte, der nicht bloß diese, sondern auch andere im Louvre vorhandene Zeichnungen, die von Vorsterman und anderen gestochen worden sind, nach Gemälden von Rubens ausgeführt haben soll. Da wir aus der in Betracht kommenden Zeit (etwa 1618—1620) weder von Vorsterman noch von van Dyck beglaubigte Zeichnungen besitzen, musste sich jene Kritik hauptsächlich auf den Umstand stützen, dass die Zeichnung durch horizontale und vertikale Linien in Quadrate eingeteilt worden ist, die angeblich die Übertragung der Zeichnung auf die Kupferplatte erleichtern sollten. Nun handelt es sich aber hier um die vermeintliche Vorlage zu einem nicht ausgeführten Kupferstich, während gerade die Zeichnungen im Louvre, nach denen Lucas Vorsterman und andere gestochen haben, nicht quadriert sind. In späterer Zeit wurden von Rubens und van Dyck den Kupferstechern sogar in Öl gemalte Grisailen geliefert, weil man ihnen genug künstlerisches Empfinden zutraute, um die Vorlagen auch ohne die Eselsbrücke der Quadrierung auf die Platten zu bringen. Ganz anders liegt die Sache, wenn man bei der alten Annahme

bleibt, dass die Zeichnung von Rubens selbst in Italien ausgeführt worden ist und dass er sie in Quadrate einteilte, um sich oder Gehilfen, deren er bei seiner Massenproduktion vielleicht schon damals bedurfte, die Übertragung auf die Leinwand zu erleichtern. Wenn Rubens als reifer Mann diese Zeichnung nach einem Jugendbilde hätte vervielfältigen lassen, hätte er, der sonst so kritisch gegen seine Jugendbilder gestimmt war, sicherlich den Figuren den starken Accent seines Selbstbewusstseins, seiner ganz anders gewordenen Gestaltungskraft mitgegeben. In der Zeichnung, die vor uns liegt, sieht man aber nur den sammelnden Anfänger, der aus seinen Studien nach Raffael, Michelangelo, Leonardo und anderen etwas zusammengebracht hat, wovon er gewiss selber glaubte, dass er alle Tugenden jener Meister auf einer Leinwand eingefangen hätte. Die Männer, die auf der rechten Seite des Bildes beflissen sind, sich ihrer Kleider zu entledigen, erinnern auf den ersten Blick an Michelangelo's berühmten Karton zur Darstellung der Schlacht bei Cascina<sup>1)</sup>, an die sogenannten „badenden Soldaten“, nur mit dem Unterschiede, dass sich diese, die von den Pisanischen Gegnern plötzlich beim Baden im Arno überfallen werden, in aller Hast ankleiden, während sich Rubens' Täuflinge mit gleichem, durch die Beredsamkeit des Predigers entflammten Eifer auskleiden. Einer der Hastigsten, der Äußerste im Vordergrund rechts, zeigt dabei eine Wut in dem Ausdruck des verkniffenen Gesichts, dass man an die bekannten, zu Rubens' Zeit noch mehr als heute verbreiteten Charakterköpfe Leonardo da Vinci's erinnert wird. Die Taufe Christi auf der linken Hälfte des Bildes steht ersichtlich unter dem Einfluss eines denselben Gegenstand darstellenden Bibelbildes Raffael's in den Loggien des Vatikans. So ist die Zeichnung ganz und gar aus Studienblättern zusammengesetzt, und wenn sie einige Abweichungen von dem ausgeführten Bilde zeigt, unter denen die bedeutendste die ist, dass der sich an den Baum lehrende junge Mann auf dem Bilde fehlt, so trägt gerade dieser Jüngling ein so spezifisch italienisches Gepräge, — man denkt auch hier an Raffael — dass gerade um seinetwillen eine Entstehung der Zeichnung in späterer Zeit abzuweisen ist. Dass Rubens während der Ausführung seiner Gemälde von seinen

1) Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens II, pag. 4, spricht von Michelangelo's Schlacht bei Anghiari. Dass der Karton Michelangelo's eine Episode aus der Schlacht bei Cascina darstellt, hat Thausing in dieser Zeitschrift (1878, S. 107 ff.) nachgewiesen.

1) Nr. 548 des Katalogs von F. Reiset.

Entwürfen und Zeichnungen abwich, ist eine so häufige Erscheinung, dass die Kritik aus dem Fehlen dieser und jener Figur keine entscheidenden Schlüsse zu ziehen berechtigt ist.

Noch ein anderer Umstand spricht dafür, dass die Zeichnung in Italien entstanden ist. Sie stimmt nämlich in der Technik wie in dem angewandten Material (schwarze Kreide) fast genau mit einer zweiten überein, deren Echtheit ebensowenig anfechtbar ist, wie der Ort und die Zeit ihrer Entstehung. Damit kommen wir auf das dritte der großen Altarwerke, die Rubens in Italien ausgeführt hat. Nachdem er noch bis Ende 1605 in Mantua gewilt hatte, zog es ihn wieder nach Rom, wo er inmitten des beständigen Zusammenflusses von stammverwandten Künstlern aus dem Norden einen viel anregenderen Verkehr hatte, als in dem kleinen Mantua, wo ihn später auch die Anwesenheit seines Bruders fesselte, und wo er bald auch einen großen Auftrag erhielt, der ihn fast zwei Jahre lang beschäftigte, allerdings mit Unterbrechungen, die durch Reisen im Auftrage seines Herrn bedingt waren. Diese Reisen und das sonstige Schaffen des Meisters wollen wir im nächsten Abschnitt unserer Schilderung zusammenfassen, da bei dem beständigen Hin und Her zwischen Rom, Mantua und anderen italienischen Städten und bei der Schwierigkeit, die große Zahl der von Rubens in Italien gemalten Bilder auf bestimmte Jahre zu verteilen, eine streng chronologische Darstellung unmöglich ist.

Das Altarbild war bei ihm von der Geistlichkeit einer Kirche bestellt worden, die von 1575—1599 auf dem Boden eines abgebrochenen, unter dem Namen Santa Maria in Vallicella bekannten Gotteshauses erbaut worden war und darum im Volksmunde den Namen „Chiesa nuova“ erhalten hatte. In der alten Kirche wurde ein Gnadenbild der Madonna verehrt, das, wie viele seinesgleichen, auf den heiligen Lukas, den ersten der Madonnenmaler, zurückgeführt wurde. Dieses alte Bild sollte oben in die Komposition des für den Hochaltar bestimmten Bildes eingelassen werden, und unten sollten die Schutzheiligen der Kirche, in erster Linie der kanonisierte Papst Gregor und dann einige Märtyrer und Märtyrerinnen, deren Gebeine in der Kirche aufbewahrt wurden, in Verehrung des wunderthätigen Bildes erscheinen. Mit großem Eifer warf sich Rubens auf diese Aufgabe; er machte fleißige Studien und Kompositionsversuche, und als das Bild endlich ganz unter römischem Himmel voll-

endet war, da der Herzog von Mantua seinem Hofmaler mit der Langmut eines wirklich großherzigen Mannes den Urlaub immer wieder verlängerte, stellte es sich heraus, dass das in Öl auf Leinwand gemalte Bild für seinen Bestimmungsort, den Hochaltar der Chiesa nuova, ganz und gar nicht passte, weil die Beleuchtung so schlecht und die Reflexe so stark waren, dass der aufgewendete Fleiß nicht zur Geltung kam. Der Konflikt zwischen dem künstlerischen Bewusstsein des Malers und dem billigen Verlangen seiner Auftraggeber wurde am Ende so gelöst, dass Rubens sich im Anfang des Jahres 1608 dazu entschloss, die Komposition auf drei Bilder zu verteilen. Das alte Gnadenbild kam auf den Hochaltar. Dafür hatte Rubens nur eine Art Einfassung zu malen, die er so gestaltete, dass das von einem goldenen Rahmen umschlossene Madonnenbild scheinbar von dreizehn Engeln getragen wurde, und unterhalb des Bildes grupperte er noch zwei Halbkreise von größeren und kleineren Engeln, die zu der Madonna emporblicken. Eine Federzeichnung, vermutlich der erste Entwurf zu dieser Komposition, befindet sich in der Albertina zu Wien, und eine sehr fleißig durchgeführte Kreidezeichnung zu der oberen Hälfte (s. die Abbildung auf S. 68) besitzt das Museum zu Grenoble. Die auf der ersten Fassung des Bildes unterhalb der Madonna stehenden sechs Heiligen verwies Rubens auf zwei besondere Bilder, die rechts und links vom Hochaltar, im Chor aufgestellt wurden: auf das Bild zur Linken den Papst Gregor und die beiden römischen, als Märtyrer gestorbenen Soldaten St. Maurus und St. Pappianus, auf das Bild zur Rechten die heilige Domitilla und die Heiligen Nereus und Achilleus. Obwohl diese drei auf Schiefer gemalten Bilder eine von der ersten Fassung völlig abweichende Komposition zeigen, — nur die Gestalt des heiligen Gregor ist im großen und ganzen unverändert geblieben — konnte Rubens schon am 28. Oktober 1608 seinem Herzoge anzeigen, dass die Bilder vollendet seien, und er scheint sich auf die schnelle Arbeit noch etwas zu gute gethan zu haben, da er beiläufig bemerkt, dass diese drei Bilder, wenn er sich nicht täusche, das am wenigsten schlecht Gelungene von seiner Hand seien. Freilich waren sie noch nicht enthüllt, weil die marmornen Einfassungen noch nicht fertig waren, und da Rubens durch die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter zu schleuniger Abreise gedrängt wurde, hat er sie niemals in ihrer Gesamtwirkung zu Gesicht bekommen.

Seine Zeitgenossen, wenigstens die, welche die Feder

führten, scheinen von den Bildern nicht so erbaut gewesen zu sein, wie Rubens selbst. Baglione sagt von dem ersten Gemälde, dass die Putten, die das Bild der Madonna bekränzen, „sehr schön“ seien, und dass das Ganze ein „sehr gutes Bild“ (assai buon quadro) sei, eine nichtssagende Phrase, die er auch bei den drei später aufgestellten Bildern an-

und in der Art des Paul Veronese ausgeführt seien, und Sandrart scheint das Mittelbild, die Madonna mit den Engeln, ganz und gar übersehen oder doch nicht für ein Werk von Rubens gehalten zu haben, da er nur von zwei neben dem Hochaltar in der Chiesa nuova aufgestellten Bildern spricht: „Das eine mit stehenden Heiligen, das andere aber mit



Madonnenbild mit Engeln. Zeichnung von P. P. RUBENS im Museum zu Grenoble.

wendet.<sup>1)</sup> Bellori sagt, dass sie nach dem Vorbilde

1) Nachdem Baglione in den Vite de' Pittori etc. (Napeler Ausgabe von 1733, p. 246) die erste Gestalt des Bildes flüchtig beschrieben, widmet er dem Mittelbilde der zweiten Fassung des Altarwerkes folgende Worte: „Onde poi sopra l'altare maggiore vi figurò una Madonna col figliuolo in braccio, la quale si leva, quando corrono le feste principale, acciochè si velo l'altro immagine antica miracolosa della

den Heiliginnen erfüllt, alles in Lebensgröße.“ Noch weniger konnte sich die moderne Kritik mit diesen

B. Vergine, che qui vi si conserva; e sonvi intorno diversi puttini e da basso alcuni Angeli in ginocchione, che adorano il SS. Sacramento e riveriscono la B. Vergine.“ Daraus geht also hervor, dass das alte Gnadenbild nur an hohen Festtagen gezeigt wurde, sonst aber durch ein anderes, vermutlich auch von Rubens gemaltes Madonnenbild verdeckt war.



Bildern, denen man die Hast ihrer Ausführung in jedem Pinselstriche anmerkt, befreunden. Rooses sagt von dem Bilde des Hochaltars, dass man „kaum Rubens' Hand darin zu erkennen vermöge“, und von den beiden Seitenbildern, dass das Kolorit wohl an die Venezianer erinnerte, dass sie aber nicht die Nachahmung eines bestimmten Meisters verrieten und im übrigen keine besonders stark ausgesprochene Originalität besäßen. Ungünstiger noch ist das Urteil des „Cicerone“: „Der Einfluss, den die Antike in Rom auf den Künstler ausübte, bekundet sich hier in wenig glücklicher Weise in den kolossalen Gestalten der Heiligen.“

Ein wirkliches, durch und durch erfreuliches Meisterwerk hat Rubens dagegen in dem ersten, für den Hochaltar der Chiesa nuova bestimmten Bilde geschaffen. Freilich ist es zweifelhaft, ob es in der Gestalt, in der wir es heute vor uns sehen, als ein Erzeugnis seiner letzten italienischen Jahre anzusehen ist. Nachdem sich Rubens entschlossen hatte, das vollendete Werk zurückzuziehen und dafür drei neue zu malen, bot er ersteres seinem Herzoge zum Kaufe an. Er wandte dabei seine ganze Beredsamkeit auf und suchte mit seinem ihm angeborenen kaufmännischen Sinn, der sich im Laufe der Jahre zu immer größerem Raffinement entwickelte, dem Herzoge das Angebot möglichst verlockend zu machen. Er schrieb ihm von der Pracht des Gegenstandes, von der Herrlichkeit und Mannigfaltigkeit der Figuren junger Männer und Frauen und von dem Prunk ihrer Gewänder. „Und obwohl alle Heilige sind, haben sie doch kein besonderes Abzeichen oder Attribut, so dass sie auch für andere Heilige von ähnlicher Art gelten könnten. Im ganzen bin ich sicher, dass Eure Hoheiten, wenn Sie das Bild gesehen haben werden, davon ebenso vollkommen befriedigt sein werden, wie die unendliche Zahl von Personen, die es in Rom gesehen haben.“ Trotzdem, dass Rubens den Preis noch seinem Herzog anheimstellte, hat sich dieser nicht zu dem Ankauf des Bildes verstanden, weil seine Neigung als Privatsammler ihren Schwerpunkt auf einem anderen Gebiete fand. Rubens musste das Bild, als ihn die Nachricht von der tödtlichen Erkrankung seiner Mutter aus Rom so schnell abrief, dass er den letzten Brief an den Herzog „im Begriff, zu Pferde zu steigen“ schreiben musste, mit nach Hause nehmen. Als er dann die Verpflichtung fühlte, das Andenken seiner Mutter durch ein künstlerisches Mal von seiner Hand zu ehren, fiel seine Wahl auf das aus Italien heimgebrachte Bild, und er stiftete es für den Altar

des heiligen Sakraments in der Abtei St. Michael in Antwerpen, in dessen Nähe seine Mutter beigesetzt worden war. Auch der Hochaltar in der Chiesa nuova war, wie aus der Beschreibung Baglione's hervorzugehen scheint, dem heiligen Sakrament geweiht. Zur Zeit, wo Rubens dieses Bild stiftete, war er bereits in jenem Umwandlungsprozess begriffen, der ihn von dem schweren, bräunlichen Schatten der späteren Italiener zu einer farbigeren Auffassung und zu einer freigebigeren Lichtspendung auf Grund eines warmen, goldigen Tones führte. Es ist darum sehr wahrscheinlich, dass die warme Beleuchtung, durch die vornehmlich die beiden Prachtgestalten des Papstes Gregor und der heiligen Domitilla von dem dunklen Hintergrunde losgelöst und plastisch hervorgehoben werden, und die kraftvolle Einheitlichkeit des Gesamttones auf Übermalungen und Retouchen zurückzuführen sind, die Rubens unmittelbar vor der 1610 erfolgten Aufstellung des Gemäldes vorgenommen hat. Immerhin darf es uns, wenigstens was die Komposition, die Majestät der beiden Hauptfiguren Gregor und Domitilla und das Rubens'sche Lieblingsmotiv, die eine Guirlande um das Madonnenbild schlingenden Engel, anbetrifft, nicht nur als Rubens' Hauptwerk aus seiner italienischen Zeit, sondern überhaupt als eines seiner anziehendsten und liebenswürdigsten Werke gelten. Leider ist es nicht der Stätte erhalten geblieben, für die es kindliche Pietät geweiht hatte. Im Jahre 1794 wurde es von den Franzosen nach Paris entführt und durch kaiserliches Dekret vom 15. Februar 1811 dem Museum zu Grenoble überwiesen, dessen schönste Zier es heute bildet. „Es ist der empfindlichste Verlust“, sagt Rooses in seinem Rubenswerk, „den Antwerpen an Gemälden von Rubens infolge des Einfalls der Franzosen erlitten hat. Man darf erstaunt sein, dass die Verwaltung des Louvre nicht eifersüchtiger darauf bestanden hat, dieses Meisterwerk dem Museum der Hauptstadt zu erhalten. Dieser Laune verdanken wir den Verlust des Gemäldes, welches mit den anderen Werken des Meisters zu uns zurückgekehrt sein würde, wenn es in Paris geblieben wäre.“ So hat es mit einer nicht geringen Anzahl von Kunstgegenständen, die aus Italien und Deutschland geraubt worden sind, das Los geteilt, in einem französischen Provinzialmuseum vergessen zu werden. Durch welchen Zufall der Entwurf zu der oberen Hälfte des später ausgeführten Mittelbildes ebenfalls in das Museum zu Grenoble gekommen ist, kann nicht mehr ermittelt werden.

Unser Holzschnitt (s. die Abbildung S. 65) über-

hebt uns einer weiteren Beschreibung der Komposition, die auch in ihrer schlichten Wiedergabe die Hoheit der Auffassung, die das ganze Bild durchdringt, widerspiegelt und etwas von der Pracht des Kolorits ahnen lässt.<sup>1)</sup> In den beiden Hauptfiguren ist Rubens freilich auch hier noch von den Venezianern, in der Figur des heiligen Maurus im Vordergrund links sogar von Correggio abhängig.<sup>2)</sup>

1) Da eine im Besitze des Verf. befindliche Originalphotographie für eine Reproduktion zu undeutlich ist, haben wir den Holzschnitt nach einer Lithographie von Lemerrier anfertigen lassen, die, wie sich aus dem Vergleich mit der Photographie erkennen lässt, das Gemälde mit außerordentlicher Treue wiedergibt.

2) Rooses (L'oeuvre II, p. 274) macht darauf aufmerk-

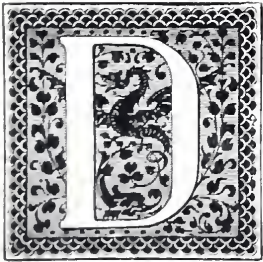
Aber in den köstlichen Engelsbüchchen, die in kindlichem Spiel die Guirlande um das Madonnenbild schlingen, ist er schon ganz er selbst. Welch mächtiger Aufschwung von den Engelsfiguren auf dem Jugendbilde der Verkündigung in der Wiener Galerie (s. o. S. 133) zu dieser schon echt Rubens'schen Formensprache, die aber erst etwa zehn Jahre später in dem berühmten Engelkranze der Münchener Pinakothek ihren edelsten Wohlklang fand.

sam, dass der heil. Maurus dem heil. Georg auf dem bekannten Bilde Correggio's in der Dresdener Galerie nachgebildet worden ist. Eine von Rubens ausgeführte Zeichnung nach diesem Bilde, das sich bis 1649 in der Kirche San Pietro Martire in Modena befand, besitzt die Albertina zu Wien.

## ALTE KUNSTWERKE IN DEN SAMMLUNGEN DER VEREINIGTEN STAATEN.

VON W. BODE.

(Schluss.)



Die Privatsammlungen in den Vereinigten Staaten sind den öffentlichen Sammlungen fast nach allen Richtungen — von Nachbildungen abgesehen — entschieden überlegen; sind doch die letzteren auch fast ausschließlich aus der Opferwilligkeit der Privatleute und insbesondere der Privatsammler entstanden. Fast alle diese Sammlungen datieren erst aus jüngster Zeit; dass eine bedeutende Sammlung in zweiter Hand sich noch erhält, ist beinahe die Ausnahme, da es löbliche Regel ist, dass dieselbe beim Tode des Sammlers an die öffentlichen Museen überwiesen wird oder anderenfalls zur Versteigerung kommt. Im allgemeinen gilt von diesen Sammlungen, wie von den öffentlichen, dass sie, je jünger, um so gewählter sind. Eine glänzende Ausnahme machen die Sammlungen eines Mannes, der schon seit fast vierzig Jahren ganz unabhängig, nur nach seinem Geschmack und ausschließlich zur Befriedigung seines Kunstgusses gesammelt hat, wo Zeit und Ort ihm die Gelegenheit boten, Mr. Quincy A. Shaw in Boston. Obgleich Mr. Shaw nach amerikanischen Verhältnissen nur mäßige Summen auf seine Kunstwerke verwendet hat, obgleich er nie nach großen Namen

gekauft hat, verdient seine Sammlung als Ganzes meines Erachtens doch die bedeutendste Privatsammlung in den Vereinigten Staaten genannt zu werden. Seine japanischen Kunstwerke: die Lackarbeiten, Stichblätter, Messergriffe, Fayencen, Kakemono, Netzkis, sowie die altitalienischen Skulpturen, seine Gemälde von alten Meistern wie die französischen Bilder der Schule von Barbizon sind fast ausnahmslos mit dem reinsten, völlig geläuterten Kunstgeschmack gewählt. Ich habe erst hier in dem bescheidenen Hause in Jamaica Plains in der herrlichen landschaftlichen Umgebung einen vollen Begriff davon bekommen, was das „paysage intime“ in Frankreich zu leisten imstande war: von Corot, Rousseau, Troyon sind von jedem eine Anzahl ihrer Meisterwerke vorhanden; von Daubigny nur ein Bild, aber wohl das schönste, das er gemalt hat; von J. Fr. Millet besitzt Mr. Shaw eine solche Fülle von Ölgemälden, Pastellen und durchgeführten Zeichnungen (nahezu 100), wie sie sämtliche Museen und Privatsammlungen Frankreichs zusammen kaum noch aufzuweisen haben. Diese zeigen den Künstler in solcher Mannigfaltigkeit und auf einer Höhe seiner Kunst, dass mir erst hier die souveräne Überlegenheit dieses Meisters über alle anderen Maler der neueren Zeit zu vollem Bewusstsein gekommen ist.

Die alten Gemälde und einige wenige italienische

Skulpturen des Quattrocento hat Mr. Shaw bei einzelnen kurzen Besuchen in Europa erworben; neben seinem scharfen Blick hat ihn dabei ein seltenes Glück begleitet. Von Altitalienern ist ein ansprechendes Porträt eines Mantuaner Prinzen bemerkenswert, das Werk eines Ferraresen in der Art des *Cossa*; daneben besonders gute Madonnenbilder von *Mainardi*, *Fr. Francia* (mit der Inschrift: *Jacobus Gambarus per Francionem aurifabrum hoc opus fieri curavit. 1495.*), *Cima*, eine Anbetung des Kindes von *Raffaellino*, größere Werke von *Tintoretto*, *Paolo Veronese* und *Francesco Vecellio*. Eine Kopie der büßenden Magdalena *Correggio's*, auf Kupfer, in der Malerei noch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist dem Exemplar in Dresden gewachsen. Das Bildnis eines deutschen Fürsten von *B. Strigel* ist durch seine schöne Färbung ausgezeichnet. Eine Studie von *Claude*, auf Papier in Öl gemalt, ist in der Wahrheit der Beobachtung, in der Zartheit der Linien, in der Delikatesse des Tons, in der Feinheit der Durchführung fast allen seinen fertigen Gemälden überlegen. Und doch ist es nur eine Vedute vor den Thoren Roms. Ein Mädchenkopf von *Greuze* erscheint hier etwas fremdartig zwischen den ernstesten Werken der großen Kunst; das Bildchen hat aber einen Affektionswert für den Besitzer durch die Übereinstimmung des anmutigen Köpfchens mit den Zügen eines verstorbenen Kindes. Unter den niederländischen Bildern erschienen mir besonders beachtenswert: eine Skizze der Danaë von *Rubens*, zwei kleine Studienköpfe von *Rembrandt*, um 1645 entstanden (der eine merkwürdigerweise fast genau derselbe, der sich auch im Louvre, in Kassel und in Bridgewater Gallery findet), ein *Paulus Potter* (ein Apfelschimmel in Landschaft), kleine Bilder von *A. v. Ostade*, *G. Dou*, *Ochterfeld*, *J. van Ruysdael*, *A. van de Velde*, vor allem ein trefflicher lebensgroßer Studienkopf einer alten Frau von *Frans Hals*, eines der ausgezeichnetsten Werke des Künstlers.

Mr. Quincy Shaw hat in Italien einige Bildwerke zu erwerben gewusst, um deren Besitz ihn jedes Museum beneiden wird: ein Marmorrelief der Madonna von *Bellano*, ein spätes und wohl das anmutigste Werk dieses Künstlers; von *Verrocchio* ein großes Marmorrelief der Madonna mit einem Engel zur Seite, sowie eine unbemalte Thonbüste des jungen Lorenzo Magnifico; von *Luca della Robbia* eine Madonna in einer farbig dekorirten Nische mit der alten Vergoldung, eine holdselige Komposition, wie sie selbst Luca nur wenige geschaffen hat, fast genau übereinstimmend mit einem andern Relief, das aus

der Sammlung Gavet in Paris kürzlich gleichfalls nach Amerika gekommen ist.

Von hervorragenden älteren Gemälden sind mir in Boston außerdem nur ein paar Bildnisse von Mann und Frau von *Rembrandt* bekannt geworden, die der verstorbene *Fred. Ames* aus der Sammlung der Princesse de Sagan erworben hat, ein paar vorzügliche Werke der früheren Zeit, von tadelloser Erhaltung (Nr. 34).

In *New York* sind die Sammlungen alter Kunst weit zahlreicher als in Boston. Soweit sie von Bedeutung, sind sie sämtlich jungen Datums. Weit aus die wichtigste, obgleich sehr beschränkt in der Zahl, ist die Bildersammlung des Herrn *Havemeyer*, die in seinem interessanten, von Louis Tiffany eingerichteten Hause aufgestellt ist. Einer der Haupträume ist, von ein paar ganz kleinen Bildern abgesehen, ganz mit Bildnissen von *Rembrandt's* Hand geschmückt. Acht lebensgroße Porträts, meist Kniestücke, das ist ein Wandschmuck, wie ihn kein Palast auf dem alten Kontinent, wie ihn selbst nur wenige öffentliche Galerien aufweisen können. Alle diese Bilder sind in dem kurzen Zeitraum von etwa drei Jahren erworben. Zuerst der berühmte sogenannte „Doreur“, schon in der Vente Morny mit 155000 Franken bezahlt, ein Wunderwerk in der emailartigen Leuchtkraft und Durchbildung, in dem klaren, blonden Ton des Fleisches (Nr. 40). Bald darauf hat Herr Havemeyer ein paar stattliche Bilder aus der Familie Beresteyn, Bildnisse von Mann und Frau, erworben; Werke aus der ersten Zeit nach seiner Übersiedelung nach Amsterdam (1632) und daher besonders stark unter dem Einflusse der älteren Amsterdamer Bildnismaler, des Nicolaus Elias und Thomas de Keyser. Aus demselben Jahre stammt noch ein ähnliches männliches Bildnis der Sammlung, welches vor etwa zehn Jahren mit der Sammlung Boesch in Wien unter dem Namen „Le Trésorier“ versteigert wurde. Eine spätere Erwerbung in Paris ist das außerordentlich liebevoll durchgeführte Bildnis der alten Frau vom Jahre 1640, das in Paris rasch hintereinander seine Besitzer gewechselt hat (Narischkin, Beuronville, R. Kann), und von dem eine vorzügliche Kopie in der Sammlung von Lord Yarborough zu London sich befindet. Die letzte und bedeutendste Erwerbung waren die drei Hauptbilder *Rembrandt's* aus der Galerie der Princesse de Sagan, der sog. Tulp vom Jahre 1641, und die großen Bildnisse eines jungen, reich gekleideten Mannes mit seiner schönen Gattin, vom Jahre 1643; beide zu den anmutigsten Bildnissen gehörend, die *Rembrandt* gemalt hat, dem gleichzeitig entstandenen Ehepaar in

Grosvenor Gallery ganz verwandt und ebenbürtig. Zur Seite dieser Prachtwerke hängt das herrliche Bild des *Pieter de Hooch*, das Interieur der Sammlung *Secrétan* (früher *Delessert*), das *W. Bürger* als Hauptwerk des *J. Vermeer* in Anspruch nahm. Neben diesen Bildern füllen noch ein paar kostbare kleine Bildnisse von *F. Hals* (1626, von der *Vente Secrétan*)

werke der französischen Schule (darunter ein ganzes Zimmer mit Aquarellen von *Barye*) wie die gewähltesten Stücke japanischen Thongutes, chinesischen Porzellans, japanische und chinesische Bronzen und römische und griechische Gläser.

In den übrigen Sammlungen New-York's sind die alten Bilder noch sparsamer zwischen modernen

Bildern, vorwiegend aus der Schule von *Barbizon*, zerstreut und als Wand schmuck der Zimmer neben chinesischen und japanischen Kunstwerken und Werken der antiken Kleinkunst verwendet. *Mr. Jessup*, der liberale Gönner des Naturhistorischen Museums, besitzt von *Rembrandt* die Bildnisse eines jungen Ehepaares, frühere Werke aus dem Jahre 1633 oder 1634, die mir von Europa her nicht bekannt oder wenigstens nicht erinnerlich waren. Außerdem ein gutes frühes Bild von *Jacob van Ruisdael* (unter *Hobbema's* Namen) und ein farbiges großes Hauptwerk seines Onkels *Salomon*. Ein vereinzelt Bild von *Rembrandt*, das große Brustbild seines Vaters aus der Sammlung *Beresford Hope* (vom Jahre 1630 oder 1631) besitzt *Mr. Beers*. Bei *Robert Hoe* befindet sich außer einem feinen *P. Codde*, einer Komposition mit zwei Figuren, einer ein-



Porträt eines jungen Mannes von REMBRANDT vom Jahre 1643.  
Sammlung Havemeyer in New York.

tan), ein farbenprächtiger *W. Kalf* und ein nicht ganz ebenbürtiges kleines Familienbild unter der irrthümlichen Bezeichnung *P. Codde* die Lücken an den Wänden aus. In den oberen Räumen sind nur noch einige alte Bilder: ein Fluss von *I. van Cappelle*, ein Abend von *A. van der Neer*, eine Fernsicht von *A. Cuyp* (*Vente Secrétan*) und eine Köchin von *G. Metsu*. Auch in diesem mit größter malerischer Pracht ausgestatteten Hause fehlen ebensowenig die Meister-

zelenen Figur von *G. Metsu* und einer Anbetung der Könige aus der Werkstatt von *B. van Orley* ein interessantes Bild von *Rembrandt*: ein Kind von etwa vierzehn Jahren, das dem Beschauer eine Medaille zeigt, etwa 1637 entstanden. Der Maler *Chase* besitzt neben den ausgezeichneten Kopieen, die er selbst nach einigen Hauptwerken von *F. Hals* und *Velazquez* angefertigt hat, ein sehr reizvolles Kinderporträt in ganzer Figur von *Santvoort*, ein sehr gutes kleines Männerbildnis des

*Clouet*-artigen Meisters, der im Belvedere zu Wien als Amberger galt, sowie namentlich ein breit und frisch in der Farbe behandeltes kleines Familienbild von *Thomas de Keyser*. Ein Selbstbildnis *Rembrandt's* aus dem Jahre 1635 oder 1636, nicht vorteilhaft aufgefasst, aber keck und malerisch in der Behandlung, besitzt *Mr. Ingles* (aus Hamilton Palace stammend). Derselbe ist auch der glückliche Besitzer eines ganz hervorragenden *P. de Hooch*, „Die Wäscherinnen am Brunnen“, ein Bild von einer Tiefe und Kraft der Farbe, dass es noch an die beste Zeit des *N. Maes* erinnert; daneben einige gute Porträts von *F. Bol*, *Th. de Keyser* etc.

Im Besitz von *Mr. Stewart Smith* fand ich ein frühes eigentümliches Werk *Rembrandt's* wieder, das ich aus Lord Palmerston's Besitz kannte: das Brustbild *Johannes' des Täufers* vom Jahre 1632. Derselbe Sammler hat ein größeres Genrebild von *Frans Hals*, zwei singende Knaben, ein paar nette Landschaften von *D. Teniers* (1646), und ein Genrebild desselben Meisters, eine Landschaft von *Jan van Goyen* aus dem Jahre 1638, zwei kleine Ansichten aus Venedig von *Guardi*, neben einigen guten Bildern von *Troyon*, *Daubigny* u. a. französischen Malern. Be-

sonders gewählt sind die Meister der Schule von Barbizon im Hause von *Mr. Garland* (namentlich *Troyon* und *Breton*), das mit vorzüglichen französischen Möbeln des vorigen Jahrhunderts ausgestattet ist und die reichste und gewählteste Sammlung von chinesischem Porzellan enthält, die ich je neben der meines Freundes *George Salting* in London gesehen habe. Vorzüglich sind auch die Stücke in Jade, chinesischem und antikem Glas, die derselbe Herr

besitzt. Ein ungewöhnlich großes und ausgezeichnetes Jugendbild *Rembrandt's*, das lebensgroße Kniestück eines Orientalen (vom Jahre 1632), das sich früher im *Orwell-Park* in England befand, besitzt jetzt ein van der *Bilt'scher* Schwiegersohn, *Mr. H. M' Twombly*. Der „Admiral“ *Rembrandt's* aus der Sammlung *Crabbe* in Brüssel (v. J. 1658) ist noch im Besitz der Erben



Porträt einer jungen Frau von REMBRANDT vom Jahre 1643.  
Sammlung Havemeyer in New York.

des Kunsthändlers *Schauß*, der das Bild in der Versteigerung erwarb. Ein anderes, etwas früher nach Amerika gebrachtes Bild *Rembrandt's*, das unter dem Namen „l'homme à l'armure“ bekannte Bildnis aus der Sammlung *Demidoff* (um 1635) ist neuerdings in den Besitz eines *Mr. Sutton* übergegangen, der es einer von ihm in einer Stadt des Innern begründeten öffentlichen Sammlung zu schenken beabsichtigt. Eine größere Sammlung, namentlich von Kleinmeistern

der niederländischen Schulen, die ich leider nicht mehr sehen konnte, hat *Mr. C. Lambert* zusammengebracht; darin befinden sich u. a. die bekannten Fünf Sinne von *D. Teniers* aus der Sammlung *Secrétan*. —

*Chicago* besitzt bis jetzt nur Eine größere Sammlung alter Gemälde, die von *Mr. Charles T. Yerkes*; und diese Sammlung wird die „Weiße Stadt“ auch

großen Namen. Doch sind dies verhältnismäßig nur wenige Bilder, die der Besitzer gewiss über kurz oder lang ausscheiden und durch hervorragende Originale ersetzen wird. Immerhin ist die Sammlung auch jetzt schon eine sehr bemerkenswerte. Die Bilder gehören, bis auf ein vortreffliches großes Bild von *F. Boucher* und ein paar reizende kleine Bildnisse unter



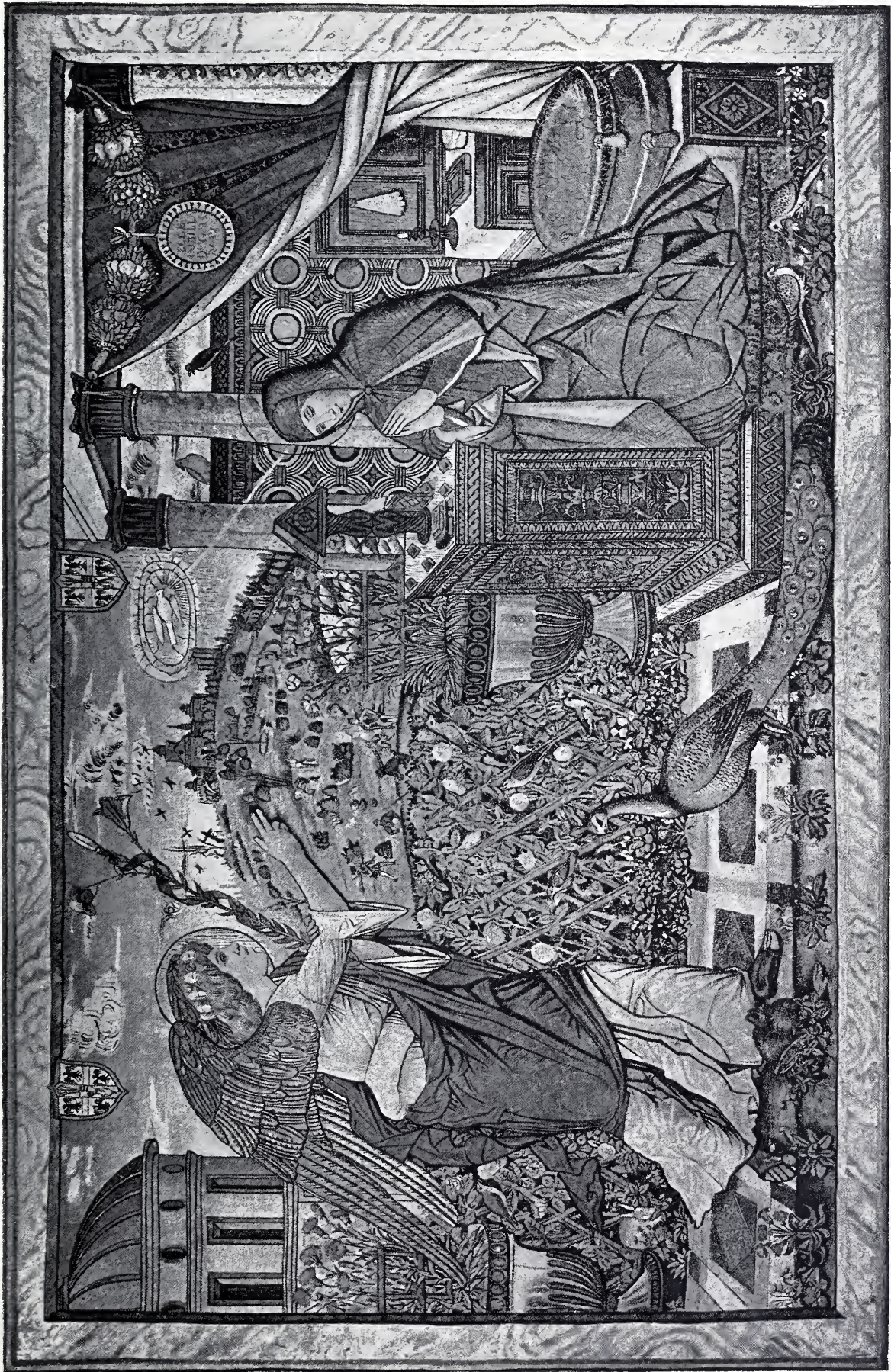
Porträt einer alten Frau von REMBRANDT vom Jahre 1640.  
Sammlung Havemeyer in New York.

in nächster Zeit verlieren, da *Mr. Yerkes* im Begriff ist, in sein neues Heim am Stadtpark in New York überzusiedeln. Doch soll die Sammlung, wie ich höre, auf die Dauer der Heimatsstadt des Besitzers gesichert sein. In dieser Galerie begegnen uns allerdings, was in anderen der neueren Bildersammlungen in den Vereinigten Staaten selten der Fall ist, neben echten und ausgezeichneten Werken geringwertige Bilder oder selbst Fälschungen unter

*Clouet's* Namen, der holländischen Schule an. Von *Rembrandt* besitzt die Sammlung vier echte Werke: eine kleine Aufweckung des Lazarus, der bekannten Radirung ähnlich (um 1629), der Offizier mit dem Gewehr vom Jahre 1632, das farbige Brustbild eines „Rabbiners“ (um 1635, aus Leigh Court stammend), endlich das sehr eigentümliche, malerische Bild von *Philemon und Baucis* aus dem Jahre 1655. Die Bilder von *Frans Hals* sind mindestens von gleicher Bedeutung: das große Kniestück einer sitzenden alten Frau, mit einem Buch in der Hand, aus dem Jahre 1635, höchst lebensvoll und dabei fast sorgfältig in der Durchführung; sowie zwei hellblonde Kinderköpfe von sehr reizvoller Farbewirkung und geistreicher Behandlung, erst kürzlich aus einer Privatsammlung in Mecklenburger erworben. Von *G. Terborch* das „Glas Limonade“ von der Vente

*Beurnouville*; von *G. Metsu* ein junges Mädchen im Boudoir; von *Jan Steen* drei Gemälde, darunter zwei ersten Ranges; ein paar Bilder von *A. van Ostade*, worunter eines seiner bedeutendsten Werke (aus der Vente *Demidoff*); zwei Bilder von *G. Dou*, zwei von *Pieter de Hooch*, jedoch aus seiner späteren Zeit, Bilder von *Jan Both*, *Jan van der Heyde* u. s. f.

In verschiedenen Häusern der Kunstfreunde und Mäcene *Chicago's* sind zwar nicht eigentliche Samm-



Verkündigung. Gobelin; italienisch, XV. Jahrh. (Ferrara). Aus der Sammlung Spitzer. Im Besitze des Herrn M. A. Eyerson in Chicago.

lungen, so doch eine kleinere Zahl von guten Bildern alter Meister vorhanden, die sich wohl bald zu Galerien erweitern werden. So besitzt *Mr. W. Ellsworth* in seinem sehr originell eingerichteten Hause neben vielen hervorragenden Bildern der neuesten amerikanischen Schule, guten antiken Gläsern, Vasen, Terrakotten und chinesischem Porzellan, das unter dem Namen *Tulp* bekannte, tüchtige frühe Männerbildnis *Rembrandt's* aus der Sammlung *Sagan* (1632). *Mr. Charles L. Hutcheson's* behagliches Heim ist geschmückt mit dem durch *Jacquemart's* Radirung berühmten kleinen Brustbild des Junkers *Heythuysen* von *Frans Hals*, mit ein paar kleinen, dem *Rembrandt* nahe kommenden Bildnissen von *N. Maes* (aus der Sammlung *Rothan*), einem vorzüglichem späteren Bildnisse von *J. G. Cuyp*, (1649), ein paar Bildnissen von *D. Teniers*, *C. Netscher* u. a. m. *Mr. Charles D. Hamill* besitzt u. a. eine geistreiche, monochrom behandelte Landschaft von *Jan van Goyen* (datirt 1646); *Mr. Allison V. Armour* ein größeres treffliches Bild von *Goyen* aus demselben Jahre, einen Waldesrand mit Vieh von *Jacob van Ruysdael d. j.*, und ein Bildnis von *F. Bol*, das sich in der Sammlung *Gsell* in Wien unter *Rembrandt's* Namen befand. *Mr. Martin A. Ryerson* hat sich aus der Sammlung der Fürstin *Demidoff* ein paar vorzügliche Bilder ausgewählt: „Am Pear“ von *Jan van Cappelle* (datirt 1651), und das Concert von *Jacob Ochtervelt*; außerdem besitzt er die interessanten Predellenbildchen, die in der Versteigerung *Dudley* unter *Perugino's* Namen gingen, den Studienkopf des *Alessandro de' Medici* von *Bronzino* (zu dem Bilde im Besitz des Fürsten *Liechtenstein*), einen guten *A. van Ostade* und nebenher eine ganz gewählte Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände, die jüngst in der Versteigerung *Spitzer* erworben wurde: darunter den herrlichen ferraresischen Gobelin der Verkündigung, eine Anzahl vorzüglicher, meist ornamental dekorirter Majoliken, deutsche Krüge, griechische Vasen, Gläser u. s. f.

Ein Ausflug nach *Montreal*, den ich der Gastfreundschaft von *Mr. van Horne* verdanke, hat mich auch in *Canada* mit einer Anzahl vorzüglicher alter Bilder bekannt gemacht. *Mr. George A. Drummond* besitzt vor allem ein sehr groß gehaltenes Männerbildnis von *Frans Hals*, aus dem Jahre 1643; außer-

dem Bilder von *Jan Both*, *J. van Goyen* (1643), *Goya*, *van Os* u. s. f. *Mr. R. B. Angus* besitzt ein hervorragendes Brustbild einer anmutigen jungen Frau, ein ganz malerisch behandeltes Werk der letzten Zeit *Rembrandt's*, die Studie zu dem köstlichen großen Frauenbildnis im Besitz von *Mr. R. Kann* in Paris; sodann von *Frans Hals* das bekannte kleine Familienporträt der Sammlung *Secrétan*, einen breit und geistreich behandelten kleinen Studienkopf eines jungen Mädchens von *Gerard Dou*, eine Reihe guter Porträts von *Sir J. Reynolds*, *Gainsborough*, *Romney* u. a. Bei *Sir Donald Smith* befinden sich unter vielen geringen Bildern ein paar gute *Guardi*, Bilder von *Netscher*, *Goyen* u. s. f. Auch *Mr. van Horne* besitzt neben einer trefflichen Sammlung japanischer Thonwaren und französischer Gemälde ein paar alte Bilder: ein Porträt von *F. Bol*, Bilder von *P. Claesz*, *D. van Tol*, vor allem die Skizze eines Gekreuzigten unter *Velazquez'* Namen, ein Werk von außerordentlicher malerischer Wirkung.

Was ich hier an hervorragenden älteren Gemälden in amerikanischen Sammlungen namhaft gemacht habe, ist zum weitaus größten Teil im Ausgange der achtziger Jahre für Amerika angekauft worden. In den letzten Jahren ist wenig hinzugekommen, infolge der Geldkrise, die schwer auf dem Lande lastet und die auch noch für die nächsten Jahre die amerikanischen Liebhaber vom Kaufmarkt fern halten wird. Diese werden aber, sobald die Krise vorüber ist, ihr Gewicht (und sie sind sehr viel „schwerer“ als die meisten kontinentalen Sammler!) bei allen namhaften Versteigerungen und im großen Kunsthandel mehr und mehr fühlbar machen und vor allem fast allen öffentlichen Galerien die Erwerbung ganz hervorragender Werke durch die Steigerung der Preise abschneiden. Werden doch jetzt schon in Amerika und für Amerika die guten alten Gemälde um fünfzig bis hundert Prozent höher bezahlt, als bei uns in Europa. Amerika wird in wenigen Jahrzehnten ein Land sein, das man auch wegen seiner Sammlungen von alten Kunstwerken besuchen muss, wie es heute schon für unsere moderne Kunst und das Kunsthandwerk im hohen Maße anregend und belebend wirken kann und hoffentlich wirken wird.







Skizze  
von G. KELLER.

## GOTTFRIED KELLER ALS MALER.

VON H. E. v. BERLEPSCH.

(Schluss.)

KELLER ist hier nur dem eigenen Zuge bezüglich der Art des Sujets gefolgt. Er hat weder etwas Großzügig-Klassisches noch romantische Empfindungen hinein zu verweben getrachtet. Wo er sich so äußerte, war die Äußerung sicher dem eigenen Wesen am verwandtesten, denn, vergleicht man den späteren Dichter damit, so wird man gerade durch diesen darauf hingewiesen, wie scheinbar gleichgültige, am Wege liegende Stoffe durch die künstlerische Arbeit zum wertvollen Kleinod werden. Um das zu erreichen, ist nicht im entferntesten das äußerlich Große, Imponirende nötig. Man denke nur an die Leute von Seldwyla! — Anders verhält sich dies bei weiteren Blättern der Münchener Zeit.

Da ist z. B. No. 25 des Katalogs der Stadtbibliothek in Zürich, Tuschzeichnung, eine öde, steinige Gegend, in der ein absterbender Eichbaum die einzige vegetative Erscheinung bildet. Dem Beschauer den Rücken kehrend, zieht ein Reitersmann den stillen Weg entlang, gefolgt von seinem Hunde. Die Stimmung ist natürlich düster, sonst wär's nicht romantisch. Das nämliche Thema behandelt eine Ölskizze. Es muss wohl eine sehr frühe Arbeit sein, denn die Art, wie mit dem Material umgegangen ist, bezeugt absolute Unerfahrenheit. Ebenso verhält es sich mit No. 51 derselben Sammlung, wo ein Hünengrab darzustellen versucht ist. Es sollte Zwielihtstimmung werden. Über dem noch vom letzten Schimmer des Tages erhellten Terrain ist der Vollmond aufgegangen. Es entsteht mithin eine doppelte Lichtwirkung. Zaghaft in der Wahl der Gegenstände war Keller also entschieden nicht, sonst hätte er sich solchen Farbenproblemen kaum zu nahen gewagt. Freilich ist er auch über den

heroischen Versuch nicht hinaus gekommen. Eine Baumlandschaft mit Kirchturm in Abendbeleuchtung, No. 50 desselben Katalogs, steht genau auf dem nämlichen Standpunkte. No. 49, Waldlichtung, Ölskizze, der gleichen Sammlung angehörend, ist sicher nicht Keller zuzuschreiben. Das verrät die ganze Anlage, die nur von einer gewandten Hand herrühren kann und eine Sicherheit verrät, die Keller nicht eigen war. Ob No. 54 unter bestimmtem Einflusse oder vielleicht nach einer fremden Studie entstanden ist, ob das Blatt überhaupt Keller zuzuschreiben sei, mag dahingestellt bleiben. Es zeigt eine Baumlandschaft, in der die rückwärts gelegenen Partien von der Sonne hell belichtet sind, während ein näher stehender einzelner Baum ganz im Schatten steht, wodurch eine ziemlich gute räumliche Wirkung erzielt ist. Ein mit No. 52 bezeichnetes unvollendetes Aquarell ist, das verrät Sujet und routinirte Behandlungsweise, entweder Kopie oder rührt von fremder Hand her. Es zeigt eine weite, abendliche Landschaft mit See und waldigen Bergen und ist ganz in der süßlich violetten Stimmung gehalten, ohne welche in jener Zeit kein solches Thema behandelt wurde. Man möchte bezüglich des Sujets beinahe auf Italien raten. No. 48 giebt ein Waldinneres, offenbar auch komponirt. Das geht aus den Baumformen, sowie aus dem ganzen Arrangement hervor. Über die Grenze der Skizze reicht das Blatt nicht hinaus. Auf der Rückseite desselben, beinahe ganz verwischt, findet sich eine Figurengruppe, Artilleristen am Geschütz (S.80). Die Uniform entspricht der schweizerischen jener Zeit, das angezapfte Fässchen neben der „Pièce“ braucht nicht gerade schweizerisch zu sein, ist es aber sicher. Ob Keller diese Gruppe entworfen hat? Bei aller Einfachheit ist das Ding

doch sehr lebendig. Oder sollte es von einem jener Schweizer Freunde, etwa Emil Rittmeyer herrühren, der später trefflich lithographirte Blätter „Erinnerungen an den Sonderbundsfeldzug“ herausgab?<sup>1)</sup> Dass Keller viele figürliche Versuche gemacht hat, dafür zeugen seine Skizzenbücher, wie auch die Protokolle, die er als Staatsschreiber geführt. Die kleine Skizze „Babeli Marti“ ist gut, die phantastischen Randzeichnungen aus späteren Lebensjahren oft ebenso drollig wie geschickt gemacht. Man sehe nur die beiden gegeneinander losmarschirenden Hohlköpfe mit den dünnen Beinchen und der wichtigen Pose, das seifenblasende Wesen, das in einen Schlangenschwanz endigt u. s. w. Einmal bekennt er sich sogar dazu, ein Porträt, das allerdings „etwas byzantinisch“ ausfiel, gemacht zu haben. Es war das seiner Jugendliebe, der Anna. Die beiden Köpfe, offenbar Münchener Typen, die sich in einem seiner Skizzenbücher vorfinden, sind äußerst geschickt hingeworfen. Von mehreren ebendasselbst sich vorfindenden Zeichnungen dieser Art behauptet der noch heute in Zürich lebende Münchener Zeitgenosse Keller's, Herr Hegi, sie rührten nicht von Keller her, und seien offenbar von fremder Hand in das Skizzenbuch gezeichnet worden. Dies nebenbei.

Ein im Besitze von Prof. Bächtold befindliches Ölbild (siehe Abb. S. 4) wird von diesem gleichwie ein anderes, im Besitze von Herrn von Tschudi zu St. Gallen vorhandenes, der Entstehung nach in die Münchener Zeit gesetzt. Ferner ist eine große Handzeichnung, ein mit wenigen Farben angetushtes Blatt der Züricher Stadtbibliothek (No. 47 d. Kat.), als in München zwischen 1840 und 43 entstanden bezeichnet. Dass das Bächtoldsche Bild in München entstanden sei, ist leicht anzunehmen. Es trägt durch die Felsenszenerie einen gewissen heroischen Charakter, und der große Baum im Vordergrund erinnert lebhaft an die Buchen-Studie von Glattfelden, denn der Künstler wollte da höher hinaus, als sein Rahmen es gestattete, in jeder Hin-

1) Nach Niederschrift der obigen Zeilen traf ich Emil Rittmeyer in St. Gallen persönlich. Er erinnert sich sehr wohl an seine Mithilfe bei Keller'schen Arbeiten, will aber weder das Fischer-Figürchen auf dem Welti'schen Bilde (siehe die Tafel) noch die oben genannten Kanoniere gemacht haben. Keller hat zuweilen mit ein paar Strichen sehr charakteristische Figuren gezeichnet, Schwierigkeiten seien ihm nur erwachsen, wo es sich um ein genaues Eingehen auf die Form gehandelt habe. Demnach kann also wohl angenommen werden, die Skizze rühre von K. her.

2) So nennt sich eine noch heute lebende Jugendgenossin Keller's, der das Schicksal die Größe normaler Menschen versagt hat. Sie pflegte den todkranken Dichter lange Zeit.

sicht. Dass dabei Bilder holländischer Meister, wie sie die bereits bestehende alte Pinakothek bot, zu Rate gezogen sind, liegt außer allem Zweifel. Recht bezeichnend ist der quer sich vor den Stamm legende Ast des vorderen großen Baumes. Er sollte eigentlich vorragen, indessen ist der Scurzo nicht geglückt, und so wurde die Richtung eben verändert. Auch hier hat's am nötigen Fleiße keineswegs gefehlt. Das Bild ist so durchgeführt, wie es selbst der kleinstädtische Kunstfreund nur wünschen kann. Im Ton ist es gut zusammen gehalten. Es wirkt grauer, nobler als das Welti'sche. — Ob das zweitgenannte, das Tschudi'sche Bild, in München entstanden ist, mag stark in Zweifel zu ziehen sein, obschon sich auf der Rückseite der Leinwand die Jahreszahl 1842 vorfindet. Bekanntermaßen sind die Rückseiten von Bildern nicht das Maßgebende, bei Datirungen ebenso wenig wie bei Namen. Es stellt eine ganz bestimmte Aussicht vom Zürichberg gegen Höngg und das Limmatthal hin gesehen dar, giebt eine ganz bestimmte Häusersilhouette im Mittelgrunde, kurz ist, wenn man so will, ein landschaftliches Porträt. Im Vordergrund stehen ein paar mächtige Kiefern als Haupterscheinung des Bildes. Sie ragen als dunkle Masse in den von abendlichem Lichtscheine übergossenen übrigen Teil der Landschaft, die im Mittelgrunde das leichtabfallende Gelände des Zürichberges in der Nähe des sog. Susenberges zeigt. Weiterhin sieht man die Höhenzüge, die das Limmatthal bei Schlieren und Dietikon einfassen, und fernhin sogar den Zug der Lägeren. Ob Keller das in München nach einer sehr genauen, früher schon angefertigten Naturstudie gemalt hat?

Eine solche musste zu Grunde liegen, wenn man nicht annehmen will, der größere Teil des Bildes sei überhaupt vor der Natur entstanden, denn dergleichen Dinge, die ein ziemlich reiches System von Linien-Überschneidungen zeigen, machen sich nicht ohne weiteres aus dem Gedächtnis. Gesetzt aber, es sei dies bei Keller der Fall gewesen, das Resultat vielfältiger Beobachtung habe es ihm ermöglicht, auch ohne einen Blick auf das Original richtig alles wiederzugeben, so müsste er auch bei anderen Aufgaben, die er sich gestellt, ähnliches gezeigt, nicht manches, was sich ihm förmlich aufdringen musste, ausser acht gelassen haben. Dass es auch hier nicht ganz ohne eine Beigabe der Phantasie abging, zeigt der Wassertümpel im Vordergrund. Dergleichen giebt es auf den Höhen des Zürichberges weit und breit nicht, aber ein Wässerlein gehörte nun in Gottes Namen einmal dazu. Das Ganze aber

hat als Bilderscheinung etwas ganz ausserordentlich Anmutiges und fein Elegisches.

Groß aufgefasst in des Wortes bester Bedeutung ist endlich das Blatt (No. 47 d. Kat. d. Z. Stadtbibliothek) „Blick auf Richterswyl“. Keine kleinliche Privatliebhaberei tritt hier störend in den Weg. Dabei ist das Dargestellte durchaus charakteristisch für die landschaftliche Erscheinung der Gegend. Das coupirte Vorterrain, links von Büschen und Bäumen begrenzt, welche vom Licht gestreift werden, senkt sich gegen die Seefläche. Da liegt, förmlich begraben unter den rundlichen Wipfeln unzähliger Obstbäume, das Dorf, dessen Kirchturm über die Baumkronen emporragt. Rückwärts sieht man die Insel Ufenau, die Höhenzüge der Schindellegi, weiterhin die Glarneralpen. Es ist geradezu frappierend, mit welcher künstlerischer Freiheit das Thema behandelt, mit wie wenig Mitteln all das erreicht ist, was zu einer vollkommenen Bildwirkung nötig war. Die Zeichnung ist auf grobes, graues Papier gemacht, die vorderen Partien sind leicht angetuscht, die fernen Berge in einem lichtbläulichen Tone gehalten. Keine Spur von Ängstlichkeit giebt sich kund, alles ist breit hingesezt und mit einer geradezu staunenswerten Anschauung behandelt, kurzum es zählt mit zum Besten, was Keller gemacht hat, und unterscheidet sich in jeder Beziehung von seinen landschaftlichen Kompositionen, die mehr oder weniger alle ein gewisses unsicheres Tasten verraten. Dass das Blatt in München entstanden sei, ist sehr zu bezweifeln, denn es verrät keinerlei fremden Einfluss und ist deshalb gut geworden, sicherlich weit besser als die auf den ersten Blick imponirende „Ossianische Landschaft“, in welcher Keller mehr den Einfluss anderer zum besten giebt, als das, was in ihm selbst steckte. Letzteres aber liegt in dem Blatte „Blick auf Richterswyl“. Da hat er alles falsche Pathos von sich geworfen und gab mit Stift und Pinsel ein Stück „Zürbiet“ ebenso herzerfreuend wieder, wie er im „Fähnlein der sieben Aufrechten“ einige urchig-zürcherische Mannstypen in unübertrefflicher Weise gezeichnet hat. Man wird also nicht fehl gehen, dieses Blatt einer Zeit zuzuschreiben, wo Keller zu sich selbst zurückgekehrt und frei von jenen Einflüssen war, die ihn während der Münchener Zeit in Befangenheit hielten.

Das unbestimmte Sich-Gehen-Lassen in München war natürlich eher alles andere als fördernd. Anfangs seines Aufenthaltes in der Isar-Stadt, am 21. Mai 1840, schreibt er an seine Mutter: „Ich

gehe mit dem Maler Scheuchzer, welcher sich viele Mühe mit mir giebt, etwa für vier Wochen auf's Land“. Scheuchzer, Keller's Landsmann, war ein bei Hofe angesehener Künstler, der u. a. Bilder für Hohenschwangau malte, „das malerische Bayern“ herausgab. Der Verkehr Keller's mit ihm ist jedoch nicht von langer Dauer gewesen. Die projektirte Studienreise, die vielleicht dazu angethan gewesen wäre, unseren Mann auf bestimmte Bahnen zu lenken, wurde, teilweise wenigstens, zu Wasser. Schlechtes Wetter veranlasste die Beiden nach kurzer Abwesenheit zur Heimkehr, — eine Maxime freilich, die sich für einen Landschaftler schlecht empfiehlt. Indessen stand Keller mit Geldmitteln von Anfang nur knapp ausgerüstet da. In der nächsten Nähe Münchens landschaftlich zu studiren, fiel keinem Landschaftler jener Tage ein. Die Schönheiten der Hochebene zu entdecken, blieb Späteren vorbehalten. Damals hieß die Losung „Ins Gebirge“. Dahin aber war es bei dem Mangel guter Verkehrsmittel immer schon eine ganz respektable Reise. — Unterm 14. Juli 1840 meldet er, was das Leben in München kostete. „Ich sehe schon ein, dass ich auf den Spätherbst selbst auskommen muss (mit dem gesandten Gelde), und deswegen habe ich mich auch in den Kunstverein aufnehmen lassen, welches für einen Fremden und zudem für einen Anfänger der einzige Weg ist, seine Bilder zu verkaufen. So geschickte Männer es hier hat, und so sehr ich mich anstrengen muss, nur einen Schatten von dem zu leisten, was jene, so werden doch häufig noch ziemlich schlechtere Sachen angekauft<sup>1)</sup>, als ich mir zu machen getraue“.

Krankheit überfiel Keller nun noch obendrein. Das für alle Fremden in München gefährliche „Schleimfieber“ (Typhus) warf ihn darnieder. Er schreibt darüber (19. Okt. 40):

„Ich lag vier ganze Wochen im Bett und bekam nichts als Fleischbrühe und Wasser zu saufen, so dass Dein Traum ziemlich erfüllt war; denn ich war so abgemagert und schwach, als ich wieder ausgehen konnte, dass ich vor mir selbst erschrak, als ich in den Spiegel schaute. Doch werde ich in Zukunft nichts mehr von dergleichen Sachen schreiben, es mag mir gehen, wie es will, da man zu allem Elend noch glaubt, ich lüge.“

Was das viele Geldbrauchen betrifft, so weiß ich am besten, für was ich es ausgabe; auf jeden Fall nicht für's Lumpen. Auch gehe ich nicht mit Lumpen, sondern einzig und allein mit Hegi von Zürich, welcher mein bester Freund hier ist, und wir sitzen meistens ganz allein bei einander.

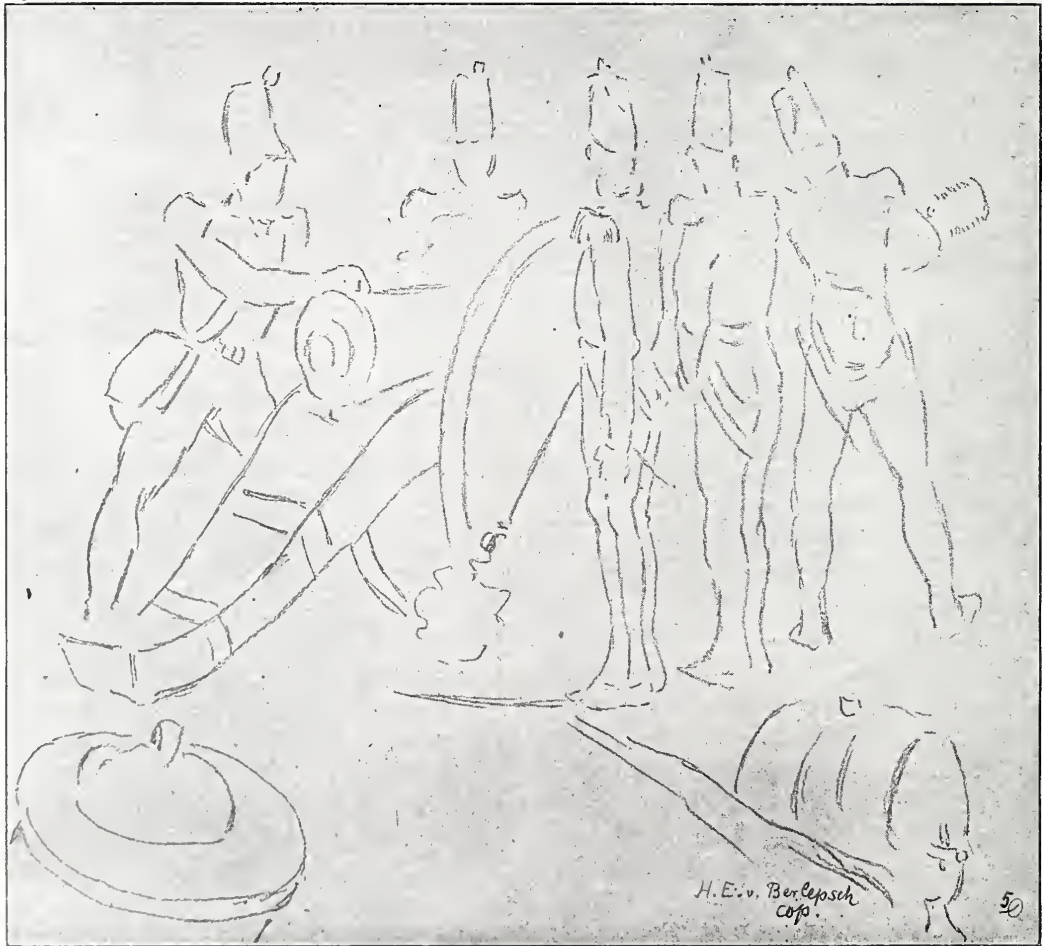
Du wirst Dich wahrscheinlich wundern, dass die letzten

1) Offenbar gehört der Ankauf solcher Arbeiten zu den festen Traditionen des Münchener Kunstvereins, bei dem weitaus das meiste Geld für geringe oder mittelmäßige Ware noch heute ausgegeben wird.

vier Louisd'or bereits wieder gebraucht sind, wenn Du nicht bedenkst, dass ich dem Doktor 16 Gulden, dem Apotheker 8 Gulden, der Magd, welche alle Nächte bei mir gewacht und mich sonst gut verpflegt hat, einen Thaler, und obendrein den Mietzins bezahlen musste. Dazu musste ich, als ich wieder essen und ausgehen durfte, feinere und kräftigere Speisen nehmen und eine Zeit lang Rheinwein trinken, um wieder zu Kräften zu kommen. Auch schaffte ich mir ein Flanelleibchen, Unterhosen und Überschuhe an, weil das Wetter hier immer nass und kalt ist, und ich mich vorzüglich auf den Winter warm halten muss. Du wirst mir viel-

den ganzen Tag essen, so ausgehungert bin ich durch die Krankheit worden". (Bächtold, Bd. I, S. 137.)

Wieder genesen, leben in ihm auch alle Hoffnungen auf eine gute Zukunft neuerdings auf: „Ich könnte, wenn ich wollte, jetzt schon mein Brot kümmerlich verdienen mit Koloriren und anderen Stinkereien; aber ich habe es mir einmal in den Kopf gesetzt, mit etwas Rechtem anzufangen, und ich hoffe, ich werde mich hier als Künstler und nicht



Schweizer Kanoniere. Skizze von G. KELLER.

leicht indessen auch wieder nicht glauben, dass der Doktor an meinem Aufkommen gezweifelt hat. Du wirst aus allem also einsehen, dass ich das übrige Geld noch brauche, weil ich wenigstens zwei Monat Zeit haben muss, um etwas zu machen, das ich verkaufen kann. Nachher trägt keine Sorge mehr für mich!

Was Deine Meinung im vorletzten Briefe betrifft, dass ich nämlich wieder nach Haus kommen sollte, so traust Du mir da nicht viel Charakter zu. Die Leuten würden ein schönes Gelächter haben. Ich habe einmal meine Bahn angetreten und werde sie auch vollenden, und müsste ich Katzen fressen in München. Fischer ist schon über zwei Wochen hier. Wir müssen nächstens Holz kaufen, denn es ist abscheulich kalt; und was mich betrifft, so muss ich

als Kolorist durchbringen können. Ich kann nachher noch machen, was ich will; auf jeden Fall gehe ich nicht heim". Manchmal rührt sich dennoch leise ein sehnsüchtig heimatlich Gefühl, zumal im Magen, der sich mit der groben Münchener Kost (sie ist auch heute noch so) nicht abfinden kann:

„Ich habe immer Sehnsucht nach den Fleischtöpfen Ägyptens, d. h. nach einem guten Stücke Speck mit gedörrten „Stückli“, oder nach einer „Böllenwähe“, oder zuletzt nur nach einer guten gesottenen Kartoffel; denn von allen diesen nahr- und schmackhaften Speisen kriege ich hier nichts zu sehen. Da ist nichts zu haben als magere Gans,

Enten- oder Hasenbrätlein, schlechte Koteletten und dergleichen mehr, und die Kartoffeln kann man nicht anders essen, als gebraten oder sonst gekocht.“ — (Bächtold, Bd. I, S. 143.)

Die Hoffnung, verkäufliche Bilder in Bälde malen zu können, ist bei ihm wie bei jedem anfangenden Kunstjünger außerordentlich groß. Das Verlangen nach bescheidenen materiellen Mitteln, „um nicht gezwungen zu sein, die Stücke um jeden Preis wegwerfen zu müssen“, ebenfalls.<sup>1)</sup> Daher denn das bekannte „Vergesst mir die dreißig Dukaten doch nicht“ auch hier, allerdings in bescheideneren Dimensionen stets wiederkehrt, und zwar immer unter Anführung alles dessen, wofür man nun eben einmal Geld braucht. Indessen werden allmählich seine sanguinischen Hoffnungen doch etwas herabgestimmt, denn unterm 13. August 41 schreibt er:

„Nun komme ich zum zweiten Abschnitt, welcher von mir handeln soll, und wozu Du wahrscheinlich den Mund ein wenig verziehen wirst. Du fragst mich, wie es mir ergehe? Würde ich persönlich vor Dir stehen, so würde ich die Achseln zucken und ein weinerliches Gesicht schneiden; so aber kann ich Dir nur melden, dass es nicht so geht, wie ich es geglaubt habe, und dass ich mich darin getäuscht habe, dass ich glaubte, ich könne schon genug, um mich durchzubringen, d. h. als Künstler. Nun aber muss ich zu meiner Demütigung erfahren, dass mir noch gar manches abgeht, und dass ich durchaus noch kein rechter Künstler bin. Ich weiß freilich alle Hauptsachen und habe auch Ideen und Auffassungskraft, habe hier vieles gelernt; aber es fehlt mir immer noch an Übung und derjenigen Vollkommenheit, die notwendig ist, um ein gutes Bild, das von Kennern gekauft wird, zu malen.

Ich habe schon früher geschrieben, dass hier jeder, der etwas Tüchtiges leistet, sein gutes Auskommen findet. Nun haben meine Sachen von den älteren Künstlern und Kennern wohl Beifall; allein sie sind noch nicht vollendet genug. Denn die großen Herren wollen nicht nur Bilder haben, die viel Talent verraten, sondern auch wohlstudirte Bilder. Zu diesem fehlt mir jetzt eben noch sozusagen die letzte Feile, oder die letzte Übung. Ich sollte noch eine Zeitlang ungestört die Fehler zu entdecken und zu verbessern suchen, ohne von außen gestört zu werden.

Wie ich jetzt bin, so muss ich mir halt eben immer so knapp durchhelfen. Manchmal habe ich etwas, manchmal nichts. Die Kleider sind auch wieder kapores, und ich muss mir wieder Rock und Hosen machen lassen; denn so schäbig an der Sonne herumzusteigen, ist mir einmal nicht möglich. Und dann vollends die Aussichten! Auf diese Art muss ich immer am gleichen Fleck kleben und sehe nicht ein, wie ich mich ohne ein besonderes Glück höher schwingen kann. Auch ist mir diese Lage ganz unerträglich. Denn immer

1) Zufällig liegen mir verschiedene Briefe anderer Künstler aus deren Jugendzeit vor, und zwar von Leuten, die sich nie gesehen und gekannt haben. In allen kehrt so ziemlich das nämliche wieder: „Bald werde ich Bilder verkaufen und gehörig Geld einnehmen, aber — jetzt muss ich mich rühren können, denn . . . Goldrahmen, Farben, Leinwand, das kostet Geld und man darf doch bei den Erstlingswerken nicht gleich mit Schleuderpreisen beginnen!“

nur mit wenigem hausen müssen, jeden Kreuzer zusammenstecken, damit man am Ende des Monats den Zins geben kann, ist mir durchaus nicht gegeben. Es sollte zwar nicht sein, ich weiß es wohl; aber es ist mir einmal pur unmöglich, so ängstlich leben zu müssen. Wenn ich etwas Bestimmtes und Ordentliches zu verbrauchen habe, so kann ich mich recht gut einteilen, aber unter solchen Lumpenumständen kommt man zu nichts. Wenn ich mir nur Zeit lassen könnte, etwas recht gründlich durchzuarbeiten, so könnte ich mich schon bald herausschwingen; aber eben das ist das Pech, dass ich alles nur flüchtig und schnell machen muss, um wieder Geld zu bekommen. Jetzt ist schon der zweite Sommer, wo ich keinen Strich nach der Natur machen kann, und das gereicht mir zum größten Nachteil. Ich könnte wohl vielleicht koloriren oder so etwas treiben; allein das werde ich nie und nimmermehr thun; lieber der Kunst ganz entsagen; denn nichts hasse ich so sehr wie das“. (Bächtold, Bd. I, S. 149.)

Es folgt dann der Vorschlag an die Mutter, sie möge auf ihr bisher schuldenfreies Haus fünfhundert Gulden aufnehmen, natürlich unter der Zusicherung seitens Gottfried's, dass es ihm binnen Jahr und Tag leicht sein würde, alles bei Heller und Pfennig zurück zu bezahlen, „denn ich kenne hier Künstler von fünfundzwanzig Jahren, die sich jährlich schon ein Schönes ersparen und doch bequem leben“. —

„— Drittens wirst Du sagen, dass ich jetzt schon lange genug gelernt hätte, um etwas zu verdienen, und dass ein solcher Schritt sehr leichtsinnig sein würde und der Ökonomie einer guten Familie ganz zuwider. Nun weißt Du, dass ich die Zeit in Zürich sehr schlecht anwenden konnte, indem es mir an aller Aufmunterung und Bekanntschaft mit besseren Künstlern fehlte. Mein erster Lehrer konnte selbst nichts, und der zweite prellte mich. Dazwischen tappte ich wieder einige Jahre im Dunkeln herum. Sodann muss ich Dir noch sagen, dass man gewöhnlich meinen Beruf und Stand viel zu oberflächlich beurteilt und glaubt, er lasse sich so zumftmäßig in einigen Jahren erlernen. Es giebt hier viele Künstler, die schon älter sind als ich und doch nicht selbständig sind, obgleich sie alles Talent haben. Das letzte, nämlich das Leichtsinngige eines solchen Schrittes betreffend, glaube ich, dass man sich heutzutage nur noch durch Opfer und Anstrengungen eine bequeme Existenz verschaffen kann, und dass es hierüber freilich sehr verschiedene Meinungen geben dürfte.

Ich kann ferner hoffen, dass ich unterdessen auch dies Jahr noch Verschiedenes verdienen kann, was alles eine destosicherere Grundlage bilden wird“. (Bächtold, Bd. I, S. 153.)

„In vier bis fünf Wochen“ hoffte er eine „große Komposition“, die bereits angefangen ist, nebst einer zweiten, die erst noch entstehen muss, gen Zürich zu schicken. Ludwig Vogel, der in Zürich wohnte, sollte dann den Ausschlag geben durch sein Urteil, das ja nach Gottfried's Meinung nur günstig ausfallen konnte. Vogel war nun um ein Stück älter als Keller und äußerst vorsichtig, absolut keine jener unglückseligen Enthusiastennaturen, die hinter jedem Pinselstrich das Genie erkennen, zum Künstlertum anfeuern und damit gar oft Schlimmeres anrichten,

als durch direktes Abraten vom künstlerischen Berufe. Die Mutter Keller's konsultirte ihn, ehe noch die Proben des Sohnes eingetroffen waren. Stirnrunzeln, manches Wenn und Aber war die Antwort, der sich die Bitte anschloss: „Dann schreiben Sie nur Ihrem Sohne (Gottfr. Keller), er soll nicht an mich schreiben, denn das Schreiben ist mir schrecklich verhasst. Ich lasse mich nie in gar keine Korrespondenz ein“.

„So freundschaftlich und geschwätzig er mir vorgekommen“, fährt die Mutter in ihrem Schreiben an G. Keller fort, „so schien es mir doch, als wollte er sich gerne ablehnen“. — — —

— „Noch etwas sagte er mir, ob Du inzwischen nichts verdienen könntest, z. B. etwa koloriren. Nein, sagte ich, diese Arbeit sei Dir verhasst . . . Dass Ihr Sohn nicht gern kolorirt, dünkt mich kurios. Es soll sich keiner schämen, zu arbeiten, sei es, was es wolle. Ich kenne einige große Künstler, welche keine Mittel von Hause hatten, welche solche Arbeit thaten, nur um sich momentan Geld zu verdienen. Einer ging sogar auf der Akademie in eine nahe gelegene Fabrik und malte auf Tabakdosen, Theebretter u. s. w. Ich ging endlich fort und zwar mit schwerem Herzen. — —

Du hast nun in kurzer Zeit vieles erfahren, hast auch einen Vorgeschmack von Not und Mangel; allein es könnte mit der Zeit noch schlimmer kommen. Nicht, dass ich Dich von Deiner Kunst abhalten will, aber meine mütterliche Meinung darf und muss ich Dir doch sagen . . . Was hast Du doch von einem Leben, wenn Du mit Not und vielen Schwierigkeiten Dich durch die weite Welt schleppen musst, um höchstens Dir nach dem Tode ein bischen Lob und Ruhm zu erwerben! Während Du in Deiner Heimat ein bequemes Leben und Deiner Mutter Freude und Erleichterung machen könntest. Herr Vogel sagte als ein erfahrener Kenner und Künstler, dass er niemals im stande wäre, seine Familie von seiner Kunst zu ernähren; obgleich man überall sagt, dass die Leute sehr einfach und häuslich leben. Bedenke daher Deine Zukunft! Gott lenke Dein Schicksal zu Deinem und meinem Glück!“ (Bächtold, Bd. I, S. 157.)

Natürlich lehnt sich der Kunstjünger gegen die erhobenen Einwände auf; er antwortet in einer Art von Entrüstung, die ihrer Sache nicht so ganz sicher ist, denn sie bedarf der Berufung auf das Urteil anderer! Er schreibt unterm 9. Sept. 1841 . . .

— — „Dass Herr Vogel ungern in die Sache einging und sie sogar ablehnte, mag daher kommen, dass Du zu

ihm gegangen bist, bevor er etwas von mir gesehen hat. Er urtheilt halt nur nach Steiger etc. und vermutet wahrscheinlich in mir einen gewöhnlichen Koloristenlehrlingen, welche derselbe sonst zu halten pflegt. Dass er sich meiner nicht erinnerte, ist merkwürdig, indem er mich doch durch Kaspar Rordorf in seinem letzten Briefe grüßen ließ.

Die Gründe und Ansichten Herrn Vogel's, das schwere Auskommen, die nötigen Talente etc. betreffend, sind mir eben so oft schon von Anfang an von allen Leuten vorgeleiert worden und werden jedem jungen Künstler gesagt, dass es eigentlich gar keine Künstler mehr gäbe, wenn jeder darauf horchen wollte. Es ist nur die Frage, welche auch Du mir stellst, und welche ich eben deswegen jetzt frisch wieder reiflich überdenke, ob ich wirklich zum Maler geschaffen sei und die nötigen Talente habe, oder nicht. Hier muss ich nun bemerken, dass mir von allen Leuten, Kennern und Nichtkennern, weder in Zürich noch hier gesagt worden ist, ich taue nichts dazu“. — — — — — „Wenn man in Zürich nun sagt, ich werde nichts, so kann ich wiederum die Stimme meiner jetzigen Umgebung, die eben nicht aus Mistfinken besteht, auch nicht verachten, und welche mich nur aufmuntert.

Wenn ich nun meinen Eifer und die einzige Neigung zur Landschaftsmalerei dazu rechne, welche ich immer gehegt, und dass ich mir gar keinen Beruf denken kann, bei dem ich mich besser befinden würde, so denke ich, die Frage ist nicht schwer zu entscheiden. Dass Herr Vogel sagt, er könnte mit seinem Verdienst seine Familie nicht ernähren, benimmt mir eben das Zutrauen an seine anderen Aussagen; denn wenn er wollte, so könnte er sechs Familien, wie seine, ernähren. Dass er sich nicht nach anderen Leuten zu richten braucht und seine Gemälde selbst zu behalten vermag, ist kein Grund zu seinen Ansichten.

Dem sei nun, wie es will, ich werde in den nächsten Wo-

chen zwei entworfene und leicht gemalte Landschaften heimschicken und dem Ausspruche unterwerfen. Herrn Vogel werde ich natürlich seinem Wunsche gemäß nicht schreiben; wenn Du meinst, er werde einige Augenblicke zum Ansehen der Bilder verwenden, so kannst Du ihn ja dazu noch bitten. Hingegen werde ich einen Brief an Herrn Ulrich mitschicken und ihn bitten, die Sachen anzusehen.

Indessen würde ich mich, selbst in dem Falle, dass man mir Talent nicht abspräche, nicht besinnen, etwas anderes zu ergreifen, wenn sich Gelegenheit zu einer schicklichen Stelle finden würde. Dass ich kein eigentliches Handwerk mehr erlernen könnte, oder etwa in einer Handlung als Postbub eintreten würde, wirst Du sehr begreifen; und es möchte daher schwer sein, irgend einen ordentlichen



Studie von G. KELLER.

Platz zu kriegen, wo ich nicht zu lange umsonst schaffen müsste. Hätte ich Vermögen oder Unterstützung, so würde ich vielleicht nicht ungern die Rechte studiren; aber so wird es am besten sein, ich bleibe bei meinem Leisten, und werde in diesem Entschluss durch das Beispiel von tausend anderen bestärkt, die nur durch Not und Erfahrung aller Art auf einen grünen Zweig gekommen sind.“ (Bächtold, Bd. I, S. 159.)

(19. Septbr. 1841.) — — „Ich kenne hier zu Dutzenden junge Künstler von drei-, vier- bis fünfundzwanzig Jahren, welche alle im Anfang die gleiche Geschichte und Not hatten, wie ich, und die nun sehr gut stehen. Wir wollen es also einstweilen getrost darauf ankommen lassen; denn wenn mir etwas anderes bestimmt wäre, so wären gewiss meine Gedanken etwa schon darauf gefallen, und ich habe bis jetzt keine Ursache, an der Vorsehung zu zweifeln.“ (Bächtold, Bd. I, S. 161). — — Und ebendas.: — — „Herr Vogel mag wohl sechs Jahr lang in einem abgeschabten Rock umhergegangen sein. Es war wahrscheinlich unter den damaligen Künstlern so Mode. Hier geht es einmal nicht; denn München ist noch ziemlich kleinstädtisch, wo man auf dergleichen Sachen so gut sieht, wie in Zürich.“

Die „zwei Bilder, welches in Öl gemalte Skizzen sind“, stehen zum Versand bereit. Keller erhofft nur Gutes davon, denn er schreibt unterm 19. Sept. 1841 weiter:

„Das Resultat oder die Meinung Herrn Vogel's oder Ulrich's in Zürich weiß ich schon; denn sie werden eben nicht viel anderes sagen können, als die Künstler in München: es gefalle ihnen u. s. f. Dass sie Dir raten würden zu dem bestimmten Entschlusse, nachdem sie die Sache gesehen, ist ziemlich gewiss.“ — — — „Künftigen Sommer ist wieder Ausstellung in Zürich, und da werde ich, weil dann die Fracht mich nichts kostet, mehrere Sachen hinschicken, die mich mit Ehren vor denen herausbeißen sollen, welche glauben, es werde nichts aus mir.“

Aber er muss vorher hinaus, nach der Natur arbeiten und dazu braucht man Geld:

„Noch ein anderer Grund lässt mich wünschen, bald Geld zu haben. Ich habe nämlich Gelegenheit, mit ein paar sehr geschickten älteren Künstlern ins Gebirge zu reisen, um dort Studien zu machen, was mir von großem Nutzen nicht nur im Lernen, sondern auch im Verdienen sein würde. Allein die 4 Louisd'or, welche Du mir so gut warst, zu schicken, reichen nicht für den ganzen Herbst hin, und wenn ich warten muss, bis die Sachen in Zürich ankommen und gesehen und beurteilt worden sind, so wird es zu spät dazu. Sei also so gut und schreibe mir vorher noch, ob ich sie verpacken soll, oder ob Du mir auf Treu und Glauben das Geld aufnehmen willst. Sollte dies letztere der Fall sein, so müsstest Du aber sogleich ohne Aufschub die Sache besorgen; denn es ist besser für Dich und mich, wenn es vorüber und man der Sorgen ledig ist.“

Daran knüpft sich eine Bemerkung, seine religiösen Gefühle betreffend:

„Ich gehe öfter in die Kirche, aber nicht in unsere, sondern in katholische, griechische und in die Judensynagoge, wo ich, während sie ihre Künste treiben, auf meine Art andächtig bin. Ich habe immerwährend das Bedürfnis, mit Gott in vertrauensvoller Verbindung zu bleiben; aber dessen ungeachtet ist es mir unmöglich, die nüchternen und kalten Predigten unserer reformirten Pfaffen zu hören und ihre alten, tausendmal aufgewärmten Gemeinprüche, die

doch so selten in unsere gegenwärtige Lage passen, zu wiederkauen.“

Die Sache mit dem Geldaufnehmen seitens der Mutter ging nicht so schnell, wie Keller sich einbildete, denn er dankt für die erste Rate unterm 20. Dezember. Nun war freilich die Gelegenheit zum Studienmalen nach der Natur abermals wieder für ein Jahr verpasst. Die Studien im Lechthale bei Augsburg, von denen er in einem früheren Briefe schreibt, waren weniger künstlerischer als bacchischer Art: es war, wie Bächtold berichtet, eine äußerst fidele Suite, die in Gesellschaft von Kameraden ausgeführt wurde.

Das von der Mutter gesandte Geld reicht kaum aus, die schwebenden Schulden, um welche sich bereits die hohe Polizei bekümmert hatte, zu zahlen. Keller wäscht sich rein von dem Vorwurfe, ein Verschwender zu sein, und schreibt (20. XII. 41):

„Ich bin nun über anderthalb Jahr hier und hatte bisher 300 Gulden von Haus empfangen, während die Häuslichsten 400 Gulden jährlich brauchen. Man kann mir vorwerfen, ich hätte schon lange etwas anderes ergreifen sollen; aber eben darin liegt der Has im Pfeffer, dass man ausharren und nicht bei anfänglichem Missgeschick den Zweck auf eine feige Weise aufgeben soll. — Ich hätte koloriren können, aber deswegen bin ich nicht in München, das könnte ich zu Hause thun; ich muss die Zeit, die ich in dieser lehrreichen Umgebung zubringen kann, köstlicher und nützlicher anwenden, als zum Koloriren, und die Jahre würden mich nachher mehr reuen, als wenn ich gar nichts gethan hätte.“ — — — „Ich weiß am besten, was meine Schuld ist und was nicht, und werde, so Gott will, noch alle die naseweisen alten Lebensprediger, die trotz ihren klugen alten Tagen noch nie allein ins Leben hinausgeworfen waren, und trotz ihren Erfahrungen, mit denen sie sich brüsten, noch nicht das eigentliche Unglück erfahren haben, zu beschämen wissen. Die 300 Gulden werde ich, wenn mir Gott Gesundheit und Leben schenkt, noch vor sechs Jahren abzahlen. Schreibe mir, wenn die Zinsen jährlich verfallen sind.“ — — — „Um Dir zu beweisen, dass ich meine Schulden allenfalls nicht durch Floribus und Wohlleben erworben habe, schreibe ich noch, was ich sonst nie gesagt hätte, dass ich bei alledem dennoch oft mehrere Tage nichts genossen habe, als Brot und ein Glas Bier; was mir aber im geringsten nichts macht. Ich kann mich an alles gewöhnen, und es soll mir's kein Mensch ansehen. Ich schreibe dies nur, um allen Vorwurf von Liederlichkeit abzuwehren.“

Von dem „Grillenfang“, der im Grünen Heinrich so köstlich beschrieben, von der monumentalen Kritzelei auf dem acht Schuh langen Carton, von dem zufällig durch den Borghesischen Fechter veranlassten Studium der Anatomie, das ihn allmählich auf ganz neue Gebiete hinüberbringt und den Zustand vollkommener Zerfahrenheit immer weiter entwickelt, ist in den Briefen nicht die Rede. Gleichwohl ist anzunehmen, dass auch hier der Grüne Heinrich wie in vielen andern Dingen, welche durch die Veröffentlichung der Briefe und Tagebücher

nicht als erfundene Roman-Situationen, sondern wahre Erlebnisse sich darstellen, getreulich ein Stück Selbstbiographie giebt. Sein Umgang mit Studenten mag ihn wohl — das kommt ja auch heut noch vor — zuweilen in die Hörsäle geführt haben. Er kam vom Hundertsten auf's Tausendste. Schnorr's Nibelungenbilder führten ihn auf Rechtsaltertümer, Sagen u. s. w.,

er wurde, wie er sich selbst ausdrückt, „eine Art von Halbstudent.“ Immerhin machte er sich Gedanken über das materielle Auskommen und findet, dass leichtsinniges Schuldenmachen eine sehr verwerfliche Geschichte sei.

„Diese großen Worte, mit denen ich mir den Rat eines weisen Vaters ersetzte, regten mein Gewissen doch so kräftig an, dass ich Anstalt traf, die Thore des Erwerbers aufzuthun.



*Luise's Markt*

Skizze von G. KELLER.

Ohne längeres Säumen machte ich mich an den Entwurf eines Landschaftsbildes von bescheidenem Umfange, dessen Verkauf nicht von vornherein unwahrscheinlich war.

Zu Grunde lag ein ansehnliches Studienblatt aus der Heimat, welches einen gerodeten Bergwald darstellte. Von diesem zog sich ein stehengebliebener Saum von Eichbäumen einen höheren Grat entlang und stieg auf demselben ins Thal herunter an einen schäumenden Waldbach, wie ein Zug schreitender Riesen, die sich unten sammeln und Rat halten. Als ich mit dem Entwurfe fertig war, fühlte ich das Bedürfnis, die Ansicht eines Kunstgenossen einzuholen, um nichts zu unterlassen, was ein Gelingen herbeiführen konnte. Denn der Ernst der Sache wurde mir mit jedem Striche fühlbarer.“ (Grüner Heinrich, Bd. IV, S. 35.)

Hier deckt sich Dichtung und Wahrheit wieder in jeder Beziehung. Im Grünen Heinrich ist die vortreffliche Charakteristik eines jener „beliebten“ Maler gegeben, die trotz ihrer sichtlichen Oberflächlichkeit Lieblinge des großen Publikums sind und es dadurch natürlich zu Wohlhabenheit und, wie viele Fälle es lehren, sogar zu offizieller Anerkennung, zu Titeln und Orden bringen. Der geschilderte Mann ist ein vorzüglich gezeichneter Typus, der überall, wo Kunst getrieben wird, seine Vertreter hat, damals wie heute.

„Der Mann besaß eine sichere und wirksame Technik; er brachte sozusagen keinen Pinselstrich zu viel oder zu

wenig an und jeder leuchtete mit ungebrochener Kraft; also waren auch seine Bilder überall gern gesehen, und er kam mit solchem Fleiße der Nachfrage entgegen, dass er schon begann, Mangel an Gegenständen zu empfinden und mehr Gemälde lieferte, als er Ideen dazu im Vorrat besaß. Er wiederholte sich öfter und war sogar um einzelne Wolken — oder Erdformen verlegen, da er alle schon ein oder mehrere Male irgendwie gebraucht hatte, obschon er noch nicht vierzig Jahre alt war. Denn er besaß eine stattliche Frau und eine Schar Kinder, die ernährt sein wollten, und da er bei dieser Bemühung einmal im glücklichen Schusse war, so gedachte er gleich auch wohlhabend zu werden. Wenn man für die alten Tage sorgen will, pflegte er zu sagen, so muss man das in den jungen Tagen thun. Auch sei es ihm unmöglich, die einzelnen seiner Kinder in der Armut zu denken; darum müsse er sie alle dagegen schützen und zugleich hiedurch bewirken, dass sie einstmals für ihre Kinder ebenso gesinnt seien; so nähmen die Dinge auf lange ihren guten Verlauf, einzig infolge eines entschlossen angewandten Grundsatzes.“ (Grüner Heinrich, Bd. IV, S. 35.)

Dieser Mann nun, der „mehr Gemälde lieferte, als er Ideen dazu im Vorrat besaß“, war der später hochangesehene Landschaftler *Julius Lange* aus Darmstadt. Aus Gründen der Phantasie- und Motivlosigkeit stibitzte er dem weniger Gewandten, unserm Keller, sein Motiv ab, indem er es in seiner Gegenwart auf ein Stück Papier zeichnet, scheinbar in der wohlwollenden Absicht, dem Unerfahrenen zu zeigen, worauf es ankomme. Das Unglück will es, dass die Bilder Beider gleichzeitig zur Ausstellung kommen, wobei natürlich Keller den kürzeren zieht und:

„Als ich im Weggehen einen Augenblick vor meinem verlassenen Bilde weilte, überzeugte ich mich, dass es statt besser zu werden, durch den Ratschlag des Meisters förmlich verarmt war, zum Beweis, dass auch in diesen Dingen der Fink nichts von der Drossel lernt.“ (Grüner Heinrich, Bd. IV, S. 39.)

Die Aussicht, ein ehrlich entstandenes Arbeitsprodukt in die Welt zu bringen, um dadurch den ersten Schritt zur gewollten Selbständigkeit wirklich zu thun, schlägt also fehl durch das wenig an-

ständige Benehmen eines geschickteren Kollegen. Von dem Unglücke aber, das dem Bilde selbst durch unvorsichtige Behandlung seitens des Autors passirte, ist in einem Briefe an seine Mutter die Rede: (21. März 42).

„— — Letzten Februar hatte ich einen Unfall. Der Kunstverein hier kauft alljährlich eine Menge Bilder an, welche dann verlost werden. Die Verlosung war am 16. Februar. Der Verein hatte noch eine Summe Geldes übrig,



Skizze von G. KELLER.



welche noch verwendet werden musste; aber es waren nicht genug Gemälde zum Verkaufe da. Man lud daher mehrere Künstler ein, etwas einzusenden, und ich wurde auch gefragt, ob ich vielleicht etwas Fertiges hätte, das ich zu verkaufen wünschte. Wenn ich ein kleineres Bild zu 60—80 Gulden hätte, so wolle man es nehmen. Ich lief vergnügt nach Hause und sah nach, fand eine Landschaft, die ich vor mehren Monaten schon gemalt hatte und zeigte sie vor. Man fragte mich um den Preis; ich sagte 6 Louisd'or. Wurde angenommen. Nur sollte ich noch eine kleine Abänderung machen. Ich pechirte wieder heim, pinselte noch schnell daran herum, und weil die Verlosung schon in zwei Tagen vor sich ging, so stellte ich das Bild an den Ofen, damit es schnell trockne, und verfügte mich darauf in die Kneipe, um ein Glas Bier auf den glücklichen Handel zu trinken. Ich sah das Bild nicht mehr an bis an den folgenden Morgen, und als ich es da vom Ofen wegnehmen wollte, siehe — da war meine arme Landschaft von oben bis unten angebrannt! Fahret hin, ihr teuren 60 Gulden!

Ihr könnt Euch denken, wie ich geflucht habe; denn ich hatte nichts anderes fertig, das ich statt des verbrannten hätte verkaufen können.“<sup>1)</sup> (Bächtold, Bd. I, S. 173.)

Schon früher hatte Keller geschrieben:

„Ich kann nun bei dem eifrigen Kunstleben, welches in Deutschland herrscht, meine Arbeiten so gut verkaufen als ein anderer, wenn ich fleißig bin und mich anstrengte. Ich werde deswegen den ganzen Sommer über ins Gebirge gehen, um nach der Natur zu zeichnen (was ich nun zwei Jahre nicht gethan habe und mein größter Schade war), damit ich im Herbst und über den Winter Stoff zu Bildern habe. Wenn ich das Bild in Zürich oder anderswo verkaufe, so kann ich den ganzen Sommer über wie ein König leben, und im Herbst weiß ich ganz sicher wieder eine Landschaft in München zu verkaufen.“ (Bächtold, Bd. I, S. 173.)

Er fühlte also den Mangel eingehender Naturstudien sehr gut. Indessen entschließt er sich, vorher noch etwas für die Züricher Ausstellung d. J. 1842 zu machen, das denn auch richtig abgeht.

1) J. C. Werdmüller, ein Münchener Zeitgenosse Keller's, erzählte mir diesen Vorfall, lang ehe die Keller'schen Briefe veröffentlicht wurden. Er hatte den Schaden selbst mit angesehen. Von ihm rührt eine kleine komische Radirung her, welche sich in der Sammlung der Züricher Stadtbibliothek findet. Da sieht man G. Keller, angethan mit großem Radmantel und gewaltiger Schirmmütze, das spanische Rohr — dess Abhandenkommen Keller in große Trauer versetzte — in der Hand. Darüber ein Wappen mit einem Bierfässchen und auf einem Spruchband die Worte: „Hier steht Herr G. Keller.“ Eine Bleistiftzeichnung von J. S. Hegi, datirt: 7. Okt. 1840, in der gleichen Sammlung befindlich und offenbar sehr ähnlich, stellt Keller dar, wie er auf dem Sopha eingeschlafen ist, die Mütze auf dem Kopf, unter dem die eine Hand liegt, während die andere in der Tasche steckt. Ein anderes Portrait, am gleichen Orte aufbewahrt, ist von verwandter Auffassung. Endlich ist irgend einer Heldenthat des Grünen Heinrich ein Denkmal gesetzt in einem ebenfalls der Bibl. zu Zürich gehörenden Blatte, gezeichnet von Werdmüller. Keller, auf dem Kopfe die große Schirmmütze, in aufgestülpten Hemdärmeln, hat den „Pfeifjoggel“ auf den Rücken gelegt. Ein Mädel in alter Münchener Tracht reicht dem Sieger einen Kranz, rechts ein lachender Bierkrug, im Hintergrunde die Frauentürme.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. H. 3.

Abermals verfolgt ihn das Pech. Das Bild litt nicht gerade Schaden auf der Reise, doch war es, wie sich die Mutter ausdrückt, „ganz voll Dreck und Mist“, wurde nicht ausgestellt, wohl aber im Kataloge aufgeführt. Statt dass nun jemand dem Abwesenden an die Hand gegangen wäre<sup>1)</sup> und den geringen Schaden in Ordnung gebracht hätte, wurde das Bild beiseite gestellt und erst nach allen nur denkbaren Schritten, welche Keller's Mutter dafür that, hervorgeholt, in Ordnung gebracht und ausgestellt. Alle Bemühungen, es für die Verlosung empfehlend in Erinnerung zu halten, nützten nichts. „Man kaufe nur ausgezeichnete Bilder“ war die stereotype Antwort. Dagegen ist erfreulich, was Ludwig Vogel der Mutter sagt und was sie ihrem Sohne mitteilt (8. Juli 1842):

„Obgleich Dein Bild hier leider nicht in die Auswahl gekommen, so muss ich Dir doch noch einmal darüber schreiben. Das eine wird Dich ermutigen, das andere wird Dich ärgern. Die Ausstellung wurde also für acht Tage verlängert bis Mittwoch den 22. Juli. Ich fasste noch den Mut und ging Montag d. 20. zu Herrn Vogel im „Berg“, hauptsächlich, ein richtiges Urteil über Dein Bild zu vernehmen. Er war sehr freundschaftlich und sagte: „Mit Freuden kann ich Ihnen sagen, dass mir das Ganze sehr gut gefallen bis auf die Luft. Das Gewölk ist viel zu schwer und zu dick. Es sollte viel leichter und reiner sein. Bemerken Sie ihm dieses, wenn Sie schreiben! Sonst verriet das Bild sehr viel Fassungskraft und Erfindungsgeist. Ich kann Ihnen sagen, dass ich dieses nicht von ihm erwartet habe. Ich habe mich beim Anschauen des Bildes sehr verwundert u. s. w. Ich hoffe, dass er später schöne Sachen liefern könne.“ (Bächtold, Bd. I, S. 180.)

Der gleiche Brief beleuchtet so recht bezeichnend die Zustände, unter denen die Ankäufe zu stande gebracht wurden. Der patzigste unter allen „Kunstfreunden“, an welchen sich die besorgte Mutter

1) Die Ausstellung war nicht so groß an Umfang, dass dies nicht hätte geschehen können. Sie zählte 249 Nummern. In die Verlosung kamen 39. — Es ist rührend, was die Mutter darüber schreibt: — — — „Es wurde mit großen Augen von uns Nichtkennern bewundert. Ich stand lange mit Nachdenken dabei und berechnete eben die Kosten der Rahmen und die Zeit der Arbeit. Und dann wieder die Besorgnis, wenn es hier nicht verkauft wird! Freude und Kummer wechselten stets meine Gedanken.“

Bezeichnend aber ist, was folgt: „Ich ging wieder zu Frau Dekan, weil sie auch etwa Einfluss hat. Sie sagte, dass sie Donnerstag den ganzen Nachmittag dort gewesen. Das Bild habe ihr ziemlich gefallen!“ — — — Es muss einem dabei doch unwillkürlich einfallen, was der schweizerische Bundesrat i. J. 1894 bezüglich des in Bern stattfindenden „Salons“ bestimmte. Bisheriger Gepflogenheit zuwider sollen nämlich in Zukunft Bilder, welche von Mitgliedern der Ankaufskommission gemalt sind, nicht mehr zum Ankaufe zugelassen werden! — Die Bestimmung ist nicht grundlos erfolgt.

wendet, ist ein „Kunst-“ und Flach-Maler (Anstreicher) Huber, der natürlich auch das breitmauligste Urteil abgibt.

Das Bild wurde nicht verkauft. Von der Not, die inzwischen über ihren Gottfried hereingebrochen war, hatte die Mutter keine Ahnung. Er schreibt zwar unterm 24. October 1842:

„Ich habe meine Not einigen älteren Herrn geklagt, welche mir den Rat gaben, einige Monate nach Hause zu gehen, dort fleißig zu arbeiten, weil mich das Leben nicht so hart ankommt, wie hier, und nachher wiederzukommen. Ich fand diesen Rat ziemlich gut, besonders, da ich ein wenig Heimweh verspüre und eigentlich fast keine andere Wahl ist, wenn ich nicht ärger in die Tinte kommen will. — — — — Dass ich also heimkomme für ein paar Monate, ist ziemlich nötig, und Du wirst mir Deine Thore gewiss nicht verschließen; ich werde mein Möglichstes thun, dass Dir meine Anwesenheit nicht zu beschwerlich fällt. Es handelt sich hauptsächlich um das Reisegeld. Ich erwarte zwar alle Tage mein Bild aus Basel zurück, welches ich auf jeden Fall für 40 oder 50 Gulden einem Händler verkaufen kann, um Reisegeld zu bekommen; aber da es auf dem Hinweg so unsicher ankam, so könnte es sich jetzt leicht auch verzögern<sup>1)</sup>. Ich muss aber bis in zehn Tagen mein Logis räumen und möchte nicht gerne noch ein neues mieten vorher. Wenn es Dir also möglich ist, so bitte ich Dich, mir 30 Gulden zu schicken, damit ich dadurch nicht aufgehalten bin und sogleich fort kann. Kommt mein Bild noch vorher, so bringe ich das Geld dafür wieder heim, und kommt's nachher, so wird ein Freund von mir es besorgen und überschicken. Nur muss ich Dich bitten, mir sogleich es zu schicken, oder im Nichtfalle mir zu schreiben. Über alles weitere hoffe ich mündlich Dich zu besprechen und zu beruhigen, da Du alle Ursache hast, über diese neue unverhoffte Lage der Dinge besorgt zu sein und zu glauben, es werde am Ende halt immer so gehen. Aber ich kann Dir nur versichern, dass es zwei Dritteln von den Künstlern so gegangen ist, und ich mache halt die Erfahrungen die ein jeder gemacht hat. Besser ist's, man hat in der Jugend zu kämpfen als im Alter. Freilich quält's mich genug, dass Du am meisten dabei zu leiden hast. Wäre ich früher nach München gekommen, so wäre ich früher aus dem Pech; denn ich sehe immer mehr ein, dass meine Zeit und Lehrjahre zu Hause rein verloren waren.“ (Bächtold, Bd. I, S. 185).

1) Keller macht in einem späteren Briefe an seine Mutter, geschrieben zu Frauenfeld, seinem gepressten Herzen über diese Zustände Luft: „Mein Bild habe ich den letzten Tag vor meiner Abreise noch erhalten, aber in welchem Zustande! Der Rahmen war ganz ruiniert. Es war lumpenmäßig eingepackt. Es nimmt mich nur Wunder, dass sich die hochmütigen und vornehmen Herrn Kunstgönner in der Schweiz nicht schämen, einen jungen Kerl und armen Teufel so um seine Sachen zu bringen“!! Ob's ihm heute anders erginge? Einem jungen, in München lebenden Schweizer Künstler wurde vor einigen Jahren bei der Kunst-Ausstellung in Bern ein Loch in sein Bild gestoßen. Auf seine Beschwerde hin wurde ihm der Bescheid: „Man könne ja ein Stück von dem Bilde abnehmen oder es oval zuschneiden, dann bliebe es immer noch eine ganz hübsche Ausstellungsnummer“. Der das schrieb, war aber nicht etwa oben genannter Herr Huber, „Kunst-“ und Flachmaler, ein „Seldwyler“ aber war er sicherlich.

Der nächste Brief ist datirt: Frauenfeld, den 22. November 1842. Keller hatte also den Rückzug von München angetreten und damit zugleich — er ahnte es vielleicht selbst noch nicht — den Rückzug vom bisherigen Streben. Die Ursachen, die ihn dazu zwangen, hat er im Grünen Heinrich niedergelegt. Er war manchmal geradezu am Verhungern. In dem Kapitel des Romanes „Das Flötenwunder“ ist ohne Umschweif die ganze Künstler-Misère erzählt. Keller nahm nochmals einen Anlauf, dem Schicksale zu trotzen, und malte ein paar kleinere Sachen, die er, ein öffentliches Ausstellen umgehend, beim Kunsthändler anzubringen hoffte. Bescheiden tritt er in die Räume des Mannes ein, „welcher auch ganz neue Bilder kaufte, wenn sie vor seiner Kenner-schaft Gnade fanden, oder seine Gewinnlust sonst durch irgend einen geheimnisvollen Vorzug reizten.“ Die Charakterisirung des Händlers und der Liebhaber-konferenz, „durch die solche Biedermänner ihrem Hazardspiel einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben pflegen“, ist vorzüglich. Es wäre heute nicht um ein Haar anders.

Getäuschte Hoffnung! Er darf seine zwei Bildchen nicht einmal vorzeigen. Ein Händler niederen Ranges ist die nächste Station. „Die Sachen sind nicht übel, aber sie sind nach alten Kupferstichen gemacht“, lautet der Bescheid. Keller beteuert, dass Naturstudien zu Grunde lägen.

„In diesem Falle kann ich die Bilder erst recht nicht brauchen. Man wählt nach der Natur keine Motive, die wie aus alten Kupferstichen aussehen. Man muss mit der Zeit leben und vorwärts schreiten.“

„Da hatte ich die ganze Stilfrage in einer Nuss!“ Weiter, weiter! Ein israelitischer Schneider, der auch mit Bildern handelt, „zeigt sich gleich bereit, die Sachen anzunehmen, betrachtet sie mit lüsterner Neugierde, ließ sich alles wie, was und wo erklären und fragte zuletzt, ob ich die Dinger wirklich selbst gemacht habe und ob sie gut gemalt seien? Das war gar nicht so naiv, wie es aussah; denn er blickte mich in der Zeit genau an, um aus meinen Mienen den Grad meines berechtigten oder eitlen Selbstvertrauens zu lesen, wie er einen andern, der ihm einen goldenen Ring antrug, zunächst frug, ob derselbe auch echt sei.“ Der Antrag lautet auf Übernahme in Kommission. Lauter fehlgeschlagene Hoffnungen! Dazu der Zwiespalt im eigenen Wesen:

„Während Wahl und Pflicht mich an das körperliche Schaffen banden, gewöhnte sich der Geist an das Leben in seiner eigenen Bewegung; das langsame, kaum mehr von Hoffnung beseelte Hervorbringen eines einzigen Gedankens durch die Hände schien voll unnützer Mühsal zu sein, wenn

in der gleichen Zeit tausend Vorstellungen auf den Flügeln des unsichtbaren Wortes vorüberzogen. Diese verkehrte Empfindung beschlich mich um so unbewachter, als meine Teilnahme an wissenschaftlichen Dingen sich auf Hören und Lesen, auf bloßes Empfangen und Genießen beschränkte und ich die Arbeit wissenschaftlichen Hervorbringens nicht aus Erfahrung kannte. So drehte ich mich gleich einem Schatten umher, der durch zwei verschiedene Lichtquellen doppelte Umrisse und einen verfließenden Kern erhält.“ — (Grüner Heinrich, Bd. IV, Seite 56).

Das Einbinden eines Manuskriptes kostet den Restbestand der mageren Barschaft und zum ersten Male hungert er, und zwar gleich mehrere Tage hintereinander. Als erstes, was zur Linderung der schlimmsten Not versilbert wird, kommt die Flöte dran. Mit bellendem Magen muss er dem Trödler auch noch was vorspielen und wählt hierzu die Arie aus dem Freischütz: „Und ob die Wolke sie verhülle — die Sonne bleibt am Himmelszelt.“ — — Der Flöte folgt der „bescheidene Bücherschatz“, dann Studien und Zeichnungen, erst einzeln, dann partienweise. Schließlich werden die großen Kartons in kleinere Stücke zerschnitten, um quantitativ nach

mehr auszusehen, und als diese Quelle des Lebensunterhaltes endlich auch versiegt, lässt er sich von seinem alten Trödelmännchen anstellen, um Fahnenstangen anzustreichen. Bald geht die Arbeit gut von statten. Der schon einmal genannte Werdmüller sagte, dass auch dies keineswegs in's Gebiet der Dichtung gehöre, sondern dass man in der letzten Zeit Keller selten gesehen und er selbst auch nie gesagt habe, wo er tagsüber weile. Farbenspuren an den Händen und Kleidern hätten aber verraten, dass er „anstreiche.“

Keller hat später einmal, auf die anfänglichen Misserfolge seiner lyrischen Gedichte anspielend, gesagt: „Wenn man mit einer Sache nicht durchdringt, so liegt die Schuld nicht an den andern, sondern am Urheber selbst, der entweder voreilig und leichtsinnig verfahren ist oder schlecht beraten war.“ Vielleicht ist dies auch auf den Maler Gottfried Keller anwendbar. Er kehrte der Kunststadt den Rücken und zog im Herbst 1843 wieder heim, gen Zürich.

## KLEINE MITTEILUNGEN.



Aus Eichendorff's Taugenichts.  
(Hans Looschen.)

*Moderne Elzevir-*ausgaben bringt eine neue, junge Verlagsfirma, Hermann Seemann in Leipzig, in den Handel. Es sind kleine Sedezbändchen nach dem Muster französischer und englischer Luxausgaben, durch zierliche Holzschnitte illustriert und mit gutem Geschmack ausgestattet. Seither erschienen folgende Bändchen: Chamisso,

Peter Schlemihl, Shakespeare, Romeo und Julia, Heine, Harzreise, Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts, klassische Balladen von Goethe und Schiller, Lessing's Miina von Barnhelm. Jedes Bändchen kostet geheftet 2 M.; in weichem, sehr ansprechendem Ganzlederband 3 M. Sechs Bändchen in elegantem Lederkästchen sind für 20 M. erhältlich und bilden eine treffliche Weihnachtsgabe.

Auf Wunsch der Vorstände des *Britischen Museums* sollen auf dem sog. Parliament Hill in der Nähe von London Ausgrabungen vorgenommen werden. Es handelt sich um die Lösung der Frage, ob unter dem dortigen Tumulus die Königin Boadicea begraben ist, wie der Volksmund behauptet. Sie versuchte England vom Joche der Römer zu befreien, nahm Verulamium im Gebiete der Catavellauner ein, und drang bis Londinium vor, nachdem sie in einer großen Schlacht

angeblich 90000 Römer hatte töten lassen. Von Suetonius Paulinus besiegt, vergiftete sie sich im Jahre 63 n. Chr. — Fachmänner sind der Ansicht, dass die Königin mit ihrer *Goldkette*, die von Tacitus ausführlich beschrieben wird, begraben wurde, so dass die Identität etwaiger vorgefundener Gebeine leicht festgestellt werden könnte. —:—

Im „*Bolletino archeologico*“ zeigt Professor Orazio Marucchi den Fund eines fragmentarischen *antik-römischen Kalenders* auf dem Esquillinus an. Dieses Calendarium wurde bei den Erdarbeiten, welche gegenwärtig zur Verlängerung der Via dei Serpenti ausgeführt werden, auf einem Grundstück vor dem Kolosseum ausgegraben. Marucchi verlegt die Zeit der Anfertigung des Kalenders in die ersten Regierungsjahre des Tiberius, weil die göttlichen Ehren darauf Erwähnung finden, welche dem Andenken des Augustus im Jahre 767 der Stadt erwiesen wurden. Marucchi schließt daraus für die Entstehungszeit des Calendariums auf die Jahre 768 oder 769. R. Ek.

Der Akademie der Inschriften in Paris teilte Homolle, der Direktor der französischen Schule in Athen, mit, dass der zweite mit antiken Musiknoten versehene Hymnus, der im Schatzhause der Athener zu Delphi ausgegraben wurde, sich von dem im letzten Jahre entdeckten *Apollon-Hymnus*, der so großes Aufsehen erregte, dadurch unterscheidet, dass er nicht nur mit Gesangs-, sondern auch mit Instrumentalnoten versehen ist. — Da die Griechen für die Instrumente ein anderes, altertümlicheres Notenalphabet brauchten, als für die Stimmen, ist ein Irrtum unmöglich. Diese großartige archäologische Entdeckung wird endlich in die Frage Licht bringen, inwiefern die Griechen Harmonie anwendeten. —:—



Aus Chamisso's Peter Schlemihl.  
(Hans Looschen.)

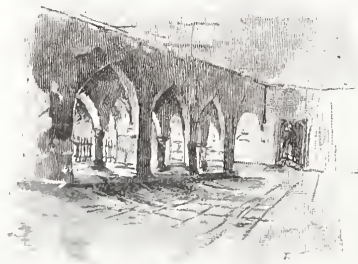
gethan; absolvirte dort eine vierjährige Lehrzeit und ging als Malergehilfe nach Berlin. Nachdem ich majorenn geworden, benutzte ich ein kleines Ertheil zum Besuch der dortigen Kunstakademie, doch stand ich bald ohne Mittel und musste mir meinen Unterhalt durch kunstgewerbliche Arbeiten zu erringen suchen, um somit die Akademie weiter besuchen zu können. Mir gefiel jedoch die Berliner Malweise nicht, und so trachtete ich immer, nach München zu kommen, was ich im Jahre 1886 auch ausführen konnte. Ich trat hier in die Malschule des Herrn Prof. v. Linden-

*Zu unserem Bilde.* Die diesem Hefte beigegebene Originalradirung von K. Jahncke „Die heilige Nacht“ gehört zu den Radirungen, die bei der Konkurrenz im Oktober 1892 von den Preisrichtern für würdig erachtet wurde, angekauft zu werden. Über seine Entwicklung teilt uns der Künstler folgendes mit: „Ich bin in Güstrow in Mecklenburg-Schwerin als Sohn eines Realschullehrers am 20. April 1860 geboren, verlor meine Eltern frühe, und da von meinen Verwandten für nötig befunden wurde, dass ich bald auf eigene Füße gestellt werde, so wurde ich in die Lehre zu einem Maler und Lackirer

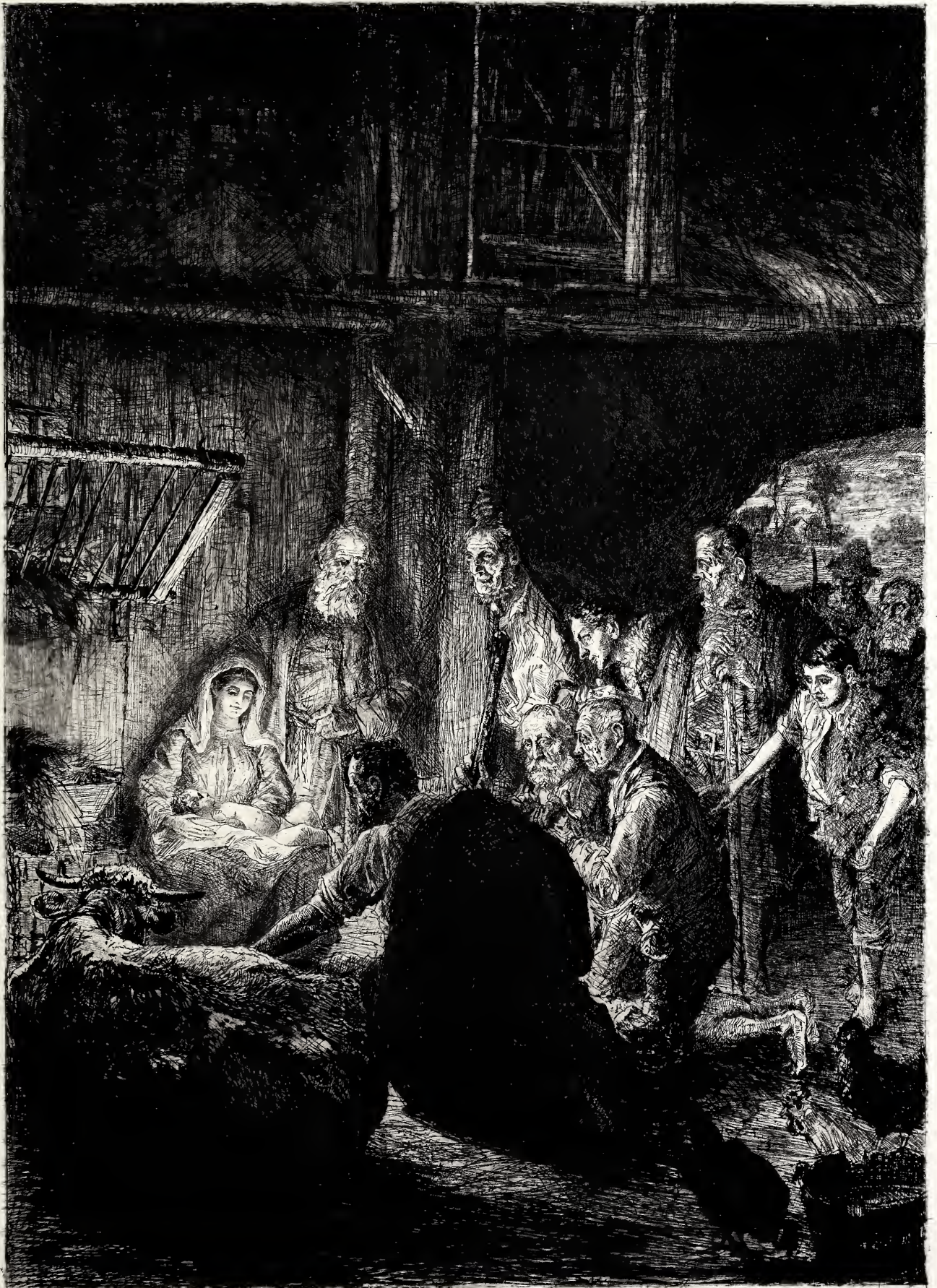
schmit und später in das Atelier für Radirung des Herrn Professor J. L. Raab und wurde vom Professorenkollegium auch mit einer Medaille für meine Arbeiten ausgezeichnet. Im Jahre 1889 machte ich mich selbständig und habe seit dieser Zeit alle Jahre im Glaspalast, Wien, Berlin, Chicago etc. ausgestellt. Meine ersten Arbeiten waren Porträts in Ölfarbe und kann ich wohl sagen, dass dieselben nicht unbeachtet blieben. Inzwischen hatte ich eine große Radirung nach dem Bilde O. Gebler's (Reineckes Ende, neue Pinakothek) gemacht, und bei einer von dem hiesigen Kunstverein ausgeschriebenen Konkurrenz wurde mir auf oben erwähnte Radirung hin der Auftrag zu teil, nach dem bekannten Gemälde des Herrn Prof. W. v. Diez (Das Verhör) eine große Platte zu radiren, was ich auch zur Zufriedenheit des Vorstandes des Kunstvereins that. Von meinen Originalradirungen wurde meine „Heilige Nacht“ derzeit von Ihnen angekauft und wird somit wohl am meisten bekannt werden“.



Aus Heine's Harzreise. (Ludw. Stein)



Aus Hauff's Phantasien. (Adelb. Niemeyer.)



Originalauftragung v. K. Jahneck.

DIE HEILIGE NACHT.

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig.

Druck v. L. Angerer, Berlin.











Stürmische Wogen. Monumentalbrunnen in Dresden von R. Diez.

## DIE NEUEN DRESDNER MONUMENTALBRUNNEN.

MIT ABBILDUNGEN.



ENN man die Summen vergleicht, welche die einzelnen deutschen Staaten für öffentliche Kunstzwecke jährlich aufwenden, wird man finden, dass auf diesem Gebiete der sächsische Staat in erster Reihe zu nennen

ist. Ähnlich verhält es sich mit der Haupt- und Residenzstadt Dresden, die durch eine Reihe nicht unbeträchtlicher Stiftungen in der Lage ist, von Zeit zu Zeit größere Aufträge für ihre Verschönerung durch die Kunst zu erteilen. Es ist gar keine Frage, die Staatsregierung ebensowohl wie die Stadtverwaltung sind in Dresden eifrig bemüht, die monumentale Kunst zu fördern. Wie weit dieses Bestreben von Erfolg gekrönt ist oder nicht, darüber gehen allerdings die Meinungen der Kunstverständ-

igen oft sehr auseinander, und thatsächlich erfährt so manche Schöpfung, die der Dresdener Lokalpatriotismus in den Himmel erhebt, außerhalb eine ziemlich kühle Beurteilung. Um so erfreulicher erscheint daher der Umstand, dass die neueste Bereicherung an Kunstwerken, die Dresden durch die Errichtung der beiden Monumentalbrunnen auf dem Albertplatz erfahren hat, einstimmig als eine überaus dankenswerte Gabe der Güntz-Stiftung an die Stadt bezeichnet worden ist. Die beiden Brunnen bilden eine entschiedene Anziehungskraft für die Neustadt, die sich bisher eines künstlerischen Schmuckes von ähnlichem Werte nicht zu erfreuen hatte, und wenn wir auch die von Dresdener Kritikern wiederholt ausgesprochene Versicherung, dass *keine deutsche Stadt* so herrliche Brunnen wie diese besitze, nicht zu unterschreiben vermögen, weil wir uns sofort an die schönen Renaissancebrunnen süddeutscher Städte,

z. B. an die Brunnen in Wien, München, Augsburg und Nürnberg erinnern und billig genug denken, um auch dem Leipziger Mendebrunnen und dem neuen Berliner Schlossbrunnen ihr Recht widerfahren zu lassen, so stimmen wir doch allen denen bereitwilligst zu, welche die beiden Dresdener Brunnen als höchst bedeutende Leistungen anerkennen.

Ihr Schöpfer ist der Bildhauer *Robert Diez*, der sich schon durch seinen im Jahre 1888 vollendeten Gänsedieb auf dem Brunnen am Ferdinandsplatz in der Altstadt einen geachteten Namen errungen und als Nachfolger *Hühnls* bereits erfreuliche Proben seiner Wirksamkeit als Lehrer an der Dresdener Akademie abgelegt hat. Fast zwei Jahrzehnte lang hat sich Diez mit dem Gedanken an diese Brunnen beschäftigt, da bereits im Jahre 1875 bei der Anlage der beiden großen Wasserbecken der Plan auftauchte, sie mit plastischem Schmuck zu versehen. Bei dem vom Rat im Jahre 1879 ausgeschriebenen Wettbewerb wurde der Diez'sche Entwurf neben zwei anderen durch Verleihung eines Preises ausgezeichnet. Doch vergingen noch eine Reihe von Jahren, bis eine endgültige Entscheidung getroffen wurde. Erst zu Weihnachten 1883 erhielt Diez vom Rat den Auftrag, den figürlichen Schmuck der beiden Brunnen nach seinen inzwischen umgearbeiteten Entwürfen für den Erzguss zu modellieren. Der Guss erfolgte in der Erzgießerei von *Albert Bierling* in Dresden, aus der in neuerer Zeit eine Reihe technisch wohlgelungener Werke hervorgegangen sind. Die beiden großen, aus geschliffenem Granit hergestellten Wasserbecken, aus denen die Diez'schen Gruppen hervorragen, sind das Werk des Architekten *Weidner*, während der Schmuck der bronzenen Schalen über den Figuren von dem Bildhauer *Clemens Grundig* herrührt.

Beide Brunnen gehören auf das engste zusammen und bilden trotz der Gegensätze, die in ihnen verkörpert erscheinen, eine in sich geschlossene künstlerische Einheit. In der einen Gruppe hat Diez versucht, die „stürmischen Wogen“, in der anderen das „stille Wasser“ darzustellen. Er that dies in der Weise, dass er in dem ersten Falle männliche Kraft und wild bewegte Leidenschaft, in dem zweiten weibliche Anmut und Schönheit und idyllischen Frieden zu Trägern seines Gedankens erhob. Zu diesen Zwecke griff er in die uns von den Alten überlieferte Welt der Wassergötter und Wassermenschen, aber er vermied die große Gefahr, uns frostige Allegorien und Gestalten nach bekannten Mustern zu geben, und hat sich gerade dadurch als

ein selbständiger, mit reicher Phantasie begabter Künstler erwiesen.

Im einzelnen seine Gestalten und Gruppen auf ihre spezielle Bedeutung untersuchen zu wollen, halten wir für verfehlt. Man kann sich leicht eine Erklärung ausdenken und ein sinniges Märchen dazu erfinden; wenn man aber im Angesicht der Brunnen die Probe machen will, kommt man bald in die Brüche und muss sich gestehen, dass auch eine andere Auffassung möglich sei. Darin liegt vielleicht ein Mangel der Diez'schen Schöpfungen, ein Mangel wenigstens für den, der auch bei dem Betrachten eines Kunstwerkes nicht über die süße Gewohnheit des Schulmeisters hinauskommt. Wer aber ein großes Kunstwerk als Ganzes zu erfassen weiß und der Phantasie des Künstlers möglichst unbeschränkte Rechte zugesteht, wird nicht mäkeln wollen, wenn ihm der Zusammenhang der Gruppen im einzelnen nicht unmittelbar klar ist, ebenso wenig wie er geneigt sein wird, *Böcklins* Bilder oder *Klingers* Radirungen deshalb zu verwerfen, weil ihm nicht jede in ihren Schöpfungen hervortretende Beziehung sofort verständlich wird.

Am deutlichsten, das ist für uns unzweifelhaft, hat der Künstler seine Absichten in den „stürmischen Wogen“ auszudrücken gewusst, die uns in jeder Hinsicht als die bedeutendere Leistung erscheinen. Wie gewaltig ist die männliche Figur, die auf dem aus dem Gewühl sich mit äußerster Kraftanspannung emporarbeitenden Meerross mit den Krallenfüßen dem Beschauer entgegenstürmt. Der Künstler mag sich dabei wohl die Personifikation des Sturmes gedacht haben, der die Wogen und Wellen zum tosenden Kampf aufruft. Aber auch alle übrigen Gestalten dieser Gruppe zeigen sich in leidenschaftlichster Bewegung begriffen. Der Aufruhr des Elementes ist, wenn wir den Künstler recht verstehen, nichts anderes, als die Wirkung, die der Hass und die Feindschaft seiner Bewohner untereinander erzeugt. Wenn aber der Kampf ausgetobt hat und die bösen Geister sich zeitweilig zur Ruhe gezwungen haben, dann senkt sich Frieden und Seligkeit über die Wasser und die lieblichen Bewohner der Tiefe, die der Dichter sich nur in Gestalt schöner Meermädchen und Meerfrauen denken kann, steigen empor und verlocken die Menschen durch ihren Gesang und ihre Schönheit, in ihr Reich unterzutauchen. Diese Gedanken werden durch die weiblichen Figuren, die das „stille Wasser“ verkörpern sollen, ausgedrückt. Aber, merkwürdig genug, so wahrhaft genial Diez in der Darstellung der Kraft und

Leidenschaft erscheint, so wenig sicher fühlt er sich in der Schilderung weiblicher Anmut und Schönheit. Die ganze Gruppe, die, wie die der „stürmischen Wogen“, in vier Einzelgruppen zerlegt werden kann, ist ohne Zweifel ungemein schön komponirt. Aber dass sie komponirt erscheint und nicht so, wie die der Wogen, unmittelbar wirkt wie das Leben, darin liegt ihr relativer Mangel. Dazu kommt noch der weitere Fehler, dass die eine oder die andere dieser weiblichen Gestalten den Eindruck akademischer

lich zum Ausdruck, ohne dass von einer Übertreibung, wie sie die Barockkunst in solchen Fällen häufig zeigt, die Rede sein könnte. Der Künstler muss die sorgfältigsten Naturstudien gemacht haben, um so, bis aufs Kleinste herab, seine Aufgabe bewältigen zu können. Nur in einem Falle können wir uns mit seiner Ausführung nicht einverstanden erklären; oder hätten wir Unrecht, wenn wir behaupten, dass solche Hüften, wie sie der oben erwähnte Reiter zeigt, nicht mehr männlich, sondern entschieden weiblich



Stilles Wasser. Monumentalbrunnen in Dresden von R. DIEZ.

Korrektheit und Leere macht, was z. B. bei der sitzenden Figur, die einen Blumenstengel betrachtet, und bei der singenden Gestalt, die das Saitenspiel rührt, der Fall ist.

In technischer Hinsicht verdienen die Diez'schen Figuren die höchste Anerkennung. Diez erweist sich hier als ein Meister, der auch die schwierigsten Aufgaben zu bewältigen versteht. Namentlich ist die Durchbildung der männlichen Körper, bei denen die heikelsten Verkürzungen vorkommen, geradezu staunenswert. Die wilde Energie, die ihre Seele erfüllt, kommt in der Anspannung der Muskeln deut-

sind? Doch genug mit solchen Ausstellungen. Der Größe der Diez'schen Leistung können sie nichts anhaben. Die beiden Brunnen<sup>1)</sup> sind Kunstwerke, auf die Dresden stolz sein kann, weil sie sich dem Besten würdig anreihen, was die deutsche Kunst in unserer Zeit aufzuweisen hat. *H. A. LIER.*

1) Die Nachbildungen, die wir bringen, sind nach Photographien von *E. Sonntag* in Dresden hergestellt, der zwölf Aufnahmen von den Brunnen gemacht hat. Sie sind in jeder Hinsicht vorzüglich ausgefallen und verdienen die Beachtung der Kunstfreunde in hohem Maße.



## BURNE-JONES.

MIT ABBILDUNGEN.



O WEIT auch die Ansichten über den Wert der Werke von Burne-Jones auseinander gehen mögen, so viel steht fest, dass er augenblicklich einer der beliebtesten englischen Maler ist und dass für seine Bilder sich ein unausge-

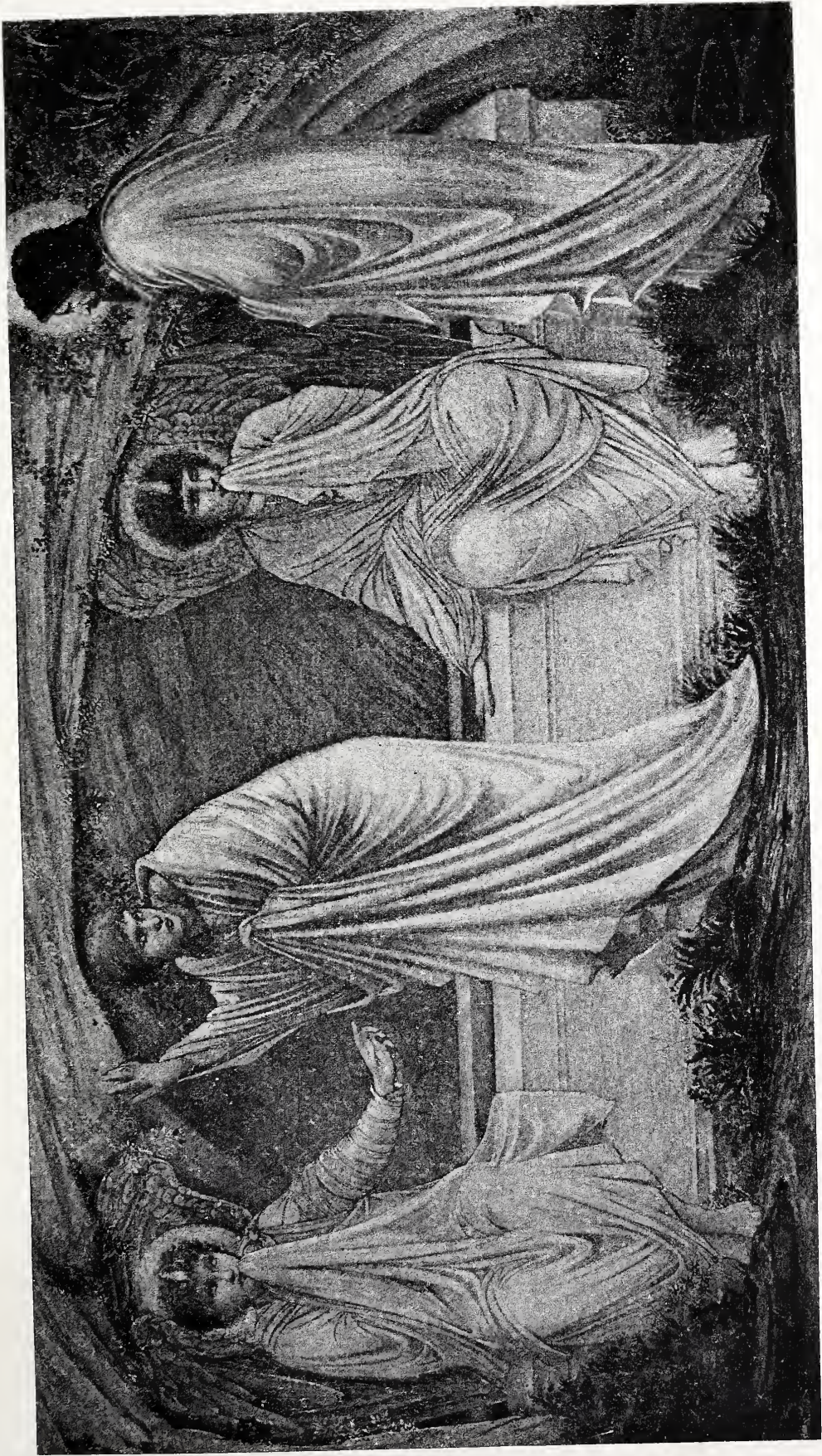
setzt wachsendes Interesse bekundet. Burne-Jones ist der Repräsentant eines besonderen Stils und ein Originalmeister ersten Ranges. Er sieht das Leben durch das Medium seines eigenen poetischen Temperaments, und hat, um Anerkennung zu finden, einen langen dornenvollen Weg zurücklegen müssen, bis er schließlich siegreich zum Ziele gelangte. Der Geist der Wissenschaft ist in jeden Zweig der bildenden Kunst eingezogen und Burne-Jones hatte deshalb besonders zu kämpfen, da er hiervon in der Malerei nichts hören will. Schönheit und Darstellung des inneren Seelenlebens, leidenschaftlicher Enthusiasmus für die Vergangenheit bilden das Fundament seines Schaffens. Der verstorbene Herzog von Marlborough, der ein sehr bedeutender Kenner und Sammler war, hat in seiner letzten, kürzlich veröffentlichten Schrift über Kunst Burne-Jones als den „Wagner“ in der Malerei bezeichnet. Der Meister führt uns in das Traumgebiet seiner Empfindung, aus der wir eine alte Romanze zu vernehmen glauben, die uns mit magischem Zauber berührt. Worin liegt sein Genius? Was hat sich vereinigt, um den besonderen Stil seiner künstlerischen Kraft hervorzurufen, und welche Tendenzen sehen wir in seinen Werken gekennzeichnet?

Sein Genius entspringt zunächst einer tief poetisch angelegten Natur. Er sieht Schönheit in zarter Frauengestalt, in dem Reiz der Jugend, in der Natur, in der Legende, in dem Reich der Feen, in

klassischer Erzählung und in heidnischer Mythologie. Über das ganze Reich der Mystik und Romantik sind seine Sujets verteilt; Homer, Virgil und die Minnesänger ziehen ihn gleichmäßig an. Das Reich der Vergangenheit, durch seine Einbildungskraft und wunderbare Kunst berührt, bildet für ihn eine unerschöpfliche Fundgrube des Schaffens. Wir besitzen keinen modernen Maler in der ganzen Welt, der so unberührt ist von dem Zeitgeist, von dem Fortschritte der Wissenschaften oder den Ereignissen des Augenblicks. Seine Erfindung ist reich und durchdringend, aber niemals willkürlich, ein Umstand, aus dem der Ernst seiner Arbeit sich ergibt. Ob er in letzter Instanz auch in kommenden Zeiten populär bleiben wird, ist fraglich, da er sich niemals an Lokales oder Nationales anlehnt.

Das Heitere, das Spielende liegt ihm fern, diese Seite des menschlichen Lebens, ebenso wie die Humoreske, das Grotteske und Melancholische hat keinen Platz bei ihm. Er liebt die gesamte Natur, aber seine Natur ist unberührt von menschlicher Hand, er malt niemals einen Garten, einen Park oder einen gepflügten Acker. Die Landschaft in dem „Spiegel der Venus“ ist ein unbewohntes Thal zwischen Hügeln, schön, aber einsam. Die Rose im „Dornröschen“ ist nicht die Gartenrose, sondern die mit außerordentlicher Naturtreue wiedergegebene wilde Rose. Der Engel in den „Sechs Tagen der Schöpfung“ steht an keiner Erdenküste, aber niemals hat man so schöne Muscheln in Farbe und Ton gesehen. In jedem seiner Werke ist irgend ein tiefer Gedanke. Burne-Jones ruft uns zu: alle Kunst ist symbolisch!

Wenn man Burne-Jones mit einem deutschen Maler vergleichen wollte, so könnte dies nur mit Böcklin geschehen, obschon ersterer an Genialität



Christus und die Frauen am Grabe. Gemälde von BURNE-JONES.

dem deutschen Meister nachsteht, dafür aber des dämonischen Zuges in seinen Werken entbehrt. Man kann alle Künstler in zwei Klassen scheiden: die, welche wie Raffael, Correggio und Tizian in einer beständigen Metamorphose begriffen sind, ewig streben, und jene, welche wie Paolo Veronese und wie viele der Holländer fertig auf die Welt kommen und sich dann immer gleich bleiben. Beide Künstler gehören zu der ersteren Klasse, sind echte Dichter in Farben und stellen sich bei jedem Bilde ein neues Problem; trotzdem erkennt man ihre malerische Handschrift leicht heraus. Beiden gemein ist die große Stimmungsmacht, über welche sie in ihren Ideallandschaften, unter Ruinen und bei Meernixen, verfügen, obschon bei Burne-Jones der Ausdruck seiner Stimmung Glaube und Offenbarung ist, während Böcklin die Kunst wohl mehr als Mittel zur Lösung realistischer Probleme und als ein Reich der Fabel behandelt. Aus den Werken beider glauben wir die Worte zu vernehmen: „Meine Gedanken sind nicht Eure Gedanken“; wie seltsam sie auch oft auf uns wirken, sie prägen sich dem Gedächtnis unauslöschlich ein.

Der Einfluss Botticelli's, des Meisters, dem Burne-Jones so gern folgt, ist fast in all seinen Werken vorherrschend. Die ersten Bilder, namentlich die Aquarelle, sind unter Anlehnung an Rosetti entstanden. Bezeichnend genug sagt man von ihm: er sei der einzige lebende englische Maler, der mit den großen alten Meistern gleichzeitig genannt werden dürfe, und dessen Bilder man getrost morgen in den früh-italienischen Saal der „Nationalgalerie“ hängen könne, ohne die Harmonie zu stören. Man denke sich die Maler der englischen Kinderstube und des Sports in Gesellschaft mit Crivelli, Mantegna und Botticelli: das Resultat würde unaussprechlich sein.

Die Studien zu seinen Bildern bereitet Burne-Jones, der ein sehr guter Zeichner ist, mit der größten Sorgfalt vor. Manche mögen seinen Stil nicht anerkennen, aber das ist Geschmackssache; so lange er korrekt und harmonisch bleibt, sowie den Buchstaben des Gesetzes nicht verletzt, muss er immerhin als führende Kraft gelten. Es vergeht kein Tag, an dem der Meister nicht eine Bleistiftzeichnung anfertigte, wobei ihm sein großes Formengedächtnis gute Dienste leistet.

Sehr viel zu der Bewunderung seiner Bilder trägt die unvergleichliche Schönheit der Farbe bei, in der er wahrhaft königlich gebietet, und die als harmonisch, reich und voll bezeichnet werden muss. Es ist nicht das Kolorit der alten Venetianer,

sondern das Glühen der früh-florentinischen Schule. Warme Töne in zarten, abgetönten Schattierungen lassen das Auge mit Wohlgefallen verweilen. Er malt niemals einen kalten englischen Himmel, dagegen benutzt er in den Schattierungen und im Haar häufig Gold, um den Eindruck des Reichen und Kostbaren hervorzurufen. Burne-Jones ist ein äußerst gewissenhafter Maler. Seine Bilder hängen oft Jahre im Atelier; denn er malt niemals direkt zu einer Ausstellung oder für einen vorgeschriebenen Zweck. Als bester Beweis seiner vollendeten Technik mag ein Vergleich mit anderen Bildern aus früherer Zeitperiode — vor etwa 30 Jahren — dienen, die wohl oft, wegen ihrer Verflüchtigung, keine Aussicht haben, auf die Nachwelt zu kommen. Die seinen zeigen sich nicht nur vollständig erhalten, sondern haben sogar an leuchtender Kraft zugenommen. In all seinen Bildern finden wir die durchsättigten Tinten des Südens, und fühlen wir uns jedenfalls jenseits der Alpen oder in einem Feenlande.

Wie erwähnt, hängen die Bilder des Künstlers oft lange Zeit in seinem Atelier, da er unaufhörlich über den Gegenstand sinnt, und nur falls es ihn hinzieht, beginnt er von neuem an den alten Bildern zu arbeiten; er lebt nur in diesen, denn seine Kunst ist sein Leben, und es decken sich beide ohne Rest. — Seine Frauentypen scheiden sich in zwei Klassen: religiöse und weltliche. Wie bei vielen alten Meistern, so finden wir auch in seinen religiösen Gestalten stets denselben Typus. Ein Künstler, der sein Ideal gefunden, hält es fest und sieht es überall, im Strom, in der Quelle, in der ganzen Natur. Er ist auch deshalb kein Porträtmaler im eigentlichen Sinne, denn es entsteht für denjenigen, welcher dasselbe Ideal nicht anerkannt — und es sind ihrer viele — eine gewisse Monotonie. Um gerecht zu sein, muss aber hervorgehoben werden, dass trotz dieser Idealisierung seines wiederkehrenden Frauentypus jede Szene ihre eigene Individualität besitzt. So hat „die Auferstehung“ ihren mystischen Reiz, „das Fest des Peleus“ erinnert in der Außendekoration an Veronese, aber aus der Seele der Göttin spricht das Wort Dante's: „Es giebt keinen größeren Schmerz als an verlorenes Glück zu denken“. Diese Art der Melancholie mag als das Gewand angesehen werden, das Burne-Jones als passendsten Ausdruck für seine poetischen Gedanken erkennt. Da wo viel Licht, ist auch viel Schatten, und will man daher von den Fehlern Burne-Jones' sprechen, so muss man außer der bereits hervorgehobenen Monotonie der Auffassung in seinen weiblichen

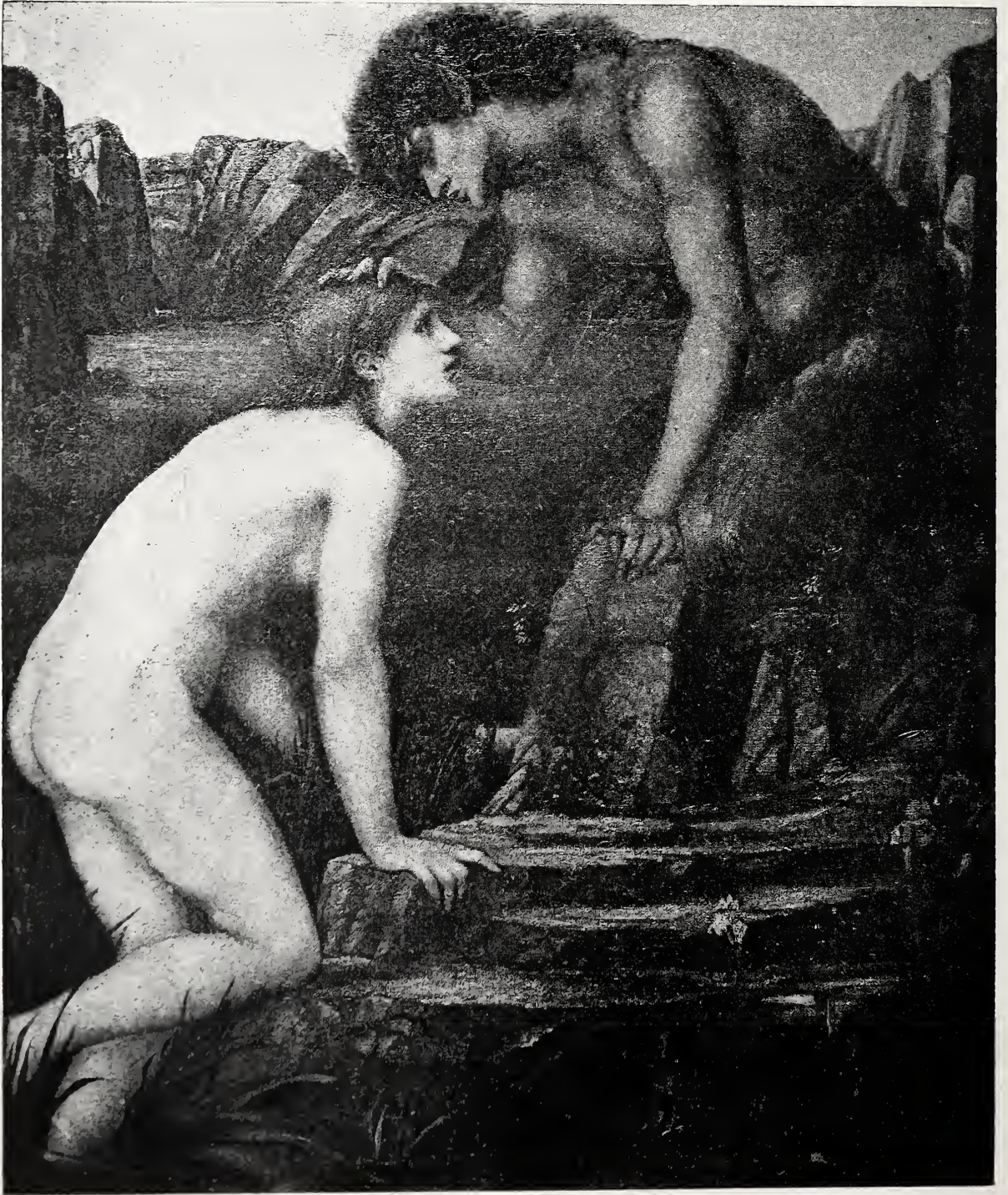
Charakteren eine gewisse wiederkehrende Weichheit in den männlichen Typen tadeln, ohne daß letztere jedoch übertrieben oder ungesund wären. — Wenn der Meister Joseph und Maria darstellt, sei es nun in Bethlehem oder auf dem Wege nach Ägypten, so behält das Bild stets seine mystische Schönheit und das Verehrungswürdige in der Manier des Giotto oder des Fra Angelico da Fiesole. Nach der Tradition der alten Schule und mancher ihrer Meister haben seine Engel oft Flammen an der Stirn. Keinen größeren Gegensatz unter modernen Malern kann man sich in dieser Beziehung denken, als den von Burne-Jones und dem Engländer Dudley Hardy. Letzterer hatte vor einiger Zeit im „Verein Berliner Künstler“ eine „Flucht nach Ägypten“ ausgestellt, von der ein Berliner Kritiker sehr treffend sagte: „Diese Madonna würde gänzlich incognito reisen, wenn nicht ihr Nimbus vorhanden wäre. Kann diese von echt englischem Nebelqualm eingehüllte Gegend noch zum Orient gerechnet werden? Maria und Joseph sind beide in wasserdichte graue Regenmäntel verummte Gestalten“.

Burne-Jones ist Mitglied der königlichen Akademie der Künste. Bei seiner Einführung 1871 als Professor an der Universitäts-Kunstschule hielt er eine kurze Ansprache, die in dem Satze gipfelte: „Es gilt eine Welt zu schaffen, nicht aber das Gesehene einfach zu imitieren“. Es giebt denn wohl auch kaum jemand, der eine selbständigere Form des Ausdrucks besitzt als Burne-Jones.

Die von ihm herrührenden Aquarelle und Ölgemälde beginnen mit dem Jahre 1860. Die Erstlingswerke sind in der Technik schwächer, wie z. B. „Merlin“ und zeigen den Einfluss des Millais. Zu dieser Klasse von Bildern gehört ferner „Clara und Sidonia von Borck“, die Heroinnen in Meinhold's Roman: „Die Hexe“. Hier findet man schon die außerordentlich mühsame und



Die goldene Treppe. Gemälde von BURNE-JONES.



Faun und Nymphe. Gemälde von BURNE-JONES.



gewissenhafte Durchführung des Details als eine von des Meisters charakteristischen Eigenschaften. Eine ungemein schwierige Aufgabe hat Burne-Jones in dem Aquarell: „Der vergebende Ritter“ gelöst. Letzterer, obwohl imstande, den in seine Hand gegebenen Feind zu töten, vergiebt ihm, und als er dann vor einem Cruzifix betet, neigt sich Christus mit seinem Oberkörper zu ihm herab, umarmt und küsst ihn, während der untere Teil des Körpers am Kreuz befestigt bleibt. — Die Steigerung der Leistungsfähigkeit des Meisters nimmt unausgesetzt zu. Eine seiner besten Conceptionen ist: „Das Glücksrad“. Die Göttin stellt in Kraft und Würde, aber mit fast gleichgültigem Ausdruck, die unabänderliche Tragik des Schicksals und den Wechsel des Glücks dar. Ein Sklave ist oben auf dem Rade angelangt, mit dem Fuß auf die Krone des unter ihm befindlichen Königs tretend; aber auch seine Zeit kommt bei dem Drehen des Rades, an dessen unterster Stelle augenblicklich ein mit dem Lorbeer geschmückter Dichter oder Künstler vergeblich ringt. Ferner sind hervorzuhebende Bilder: „Temperantia“, „Die Delphische Sibylle“; das Porträt der Tochter des Malers, „Die Verkündigung“ in früh-italienischer Manier, „Laus Veneris“, „Der Spiegel der Venus“ und „Chant d'Amour“, ein Pastorale von wunderbarer Farbenharmonie, im Tone an Giorgione erinnernd. Dieses Bild kam 1886 bei Christie zur Auktion und wurde mit 3500 £ bezahlt. Da die Werke von Burne-Jones fast alle in festen Händen sind, so ist es die größte Seltenheit, dass eins derselben in den Handel kommt, und der Preis beträgt in solchen Fällen durchschnittlich 3000 £.

Zur Ausstellung der königlichen Akademie in Burlington-House hat der Künstler im Verlauf seiner ganzen Thätigkeit überhaupt nur ein Bild gesandt: „Die Tiefen des Meeres“. Das Gesicht der Nixe mit dem Fischschwanz leuchtet triumphierend, während sie ihr lebloses Opfer in den Armen hält und im Begriff ist, den Jüngling in dem Palast auf dem Meeresgrunde zu betten. Das verführerische Lächeln der Seejungfrau und die durchsichtige Tiefe des Meeres sind bewundernswert gemalt. Eines der anmutigsten und ansprechendsten Bilder ist: „Die

goldene Treppe“ mit einer Menge hübscher Mädchen von harmonischen Farbentönen. Die Treppe selbst hat Elfenbein-Marmorfarbe. — Seit 1870 ist ein abermaliger bedeutender Fortschritt in den Werken des Meisters bemerkbar, so unter anderen in „Der Wein der Circe“ „Pygmalion“ „Orpheus und Eurydice“, „Die Romanze der Rose“, „Die Schöpfung“, „Flamma Vestalis“, in der Profilstudie eines vorzüglich modellirten jungen Mädchens, „Liebe unter Ruinen“, „Dies Domini“ und „die Legende der heiligen Dorothea“.

In dem 1887 gemalten Bilde „Der Garten des Pan“, ist der Ausdruck des der Musik lauschenden Mädchens ein höchst fesselnder. Wenn es dem Dichter leicht wird, aufeinander folgende seelische Affekte zu schildern und zu erklären, so ist andererseits der bildende Künstler in solchen Fällen in eine bedeutend schwierigere Lage versetzt. Er kann nur einen einzigen, einheitlich angelegten Gesamtvorgang ausdrücken, und die Zeitfolge nicht zur Anschauung bringen. In dem erwähnten Bilde ist die ungeahnte Freude des Mädchens über die Musik, die Leidenschaft für den Jüngling und ihre Trauer darüber, sich an der Schwelle der Erkenntnis zu befinden, geradezu genial wiedergegeben.

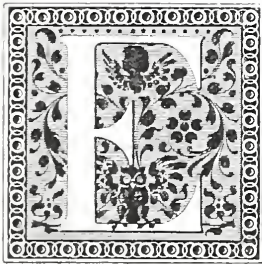
Burne-Jones hat gelegentlich auch Bücher und Manuskripte illuminiert; diese in Aquarellfarben ausgeführten Miniaturen, ohne einen bestimmt ausgesprochenen Charakter, bekunden modernen Geist zum Teil, aber zum Teil auch Anklänge an die alten Misalien der byzantinischen, romanischen und gotischen Miniaturschulen. — Schließlich ist noch zu bemerken, dass der Meister schon zu Lebzeiten in Malcolm Bell einen ebenso geistreichen wie gründlichen Biographen gefunden hat. Außer dem Porträt von Burne-Jones von Watt, befinden sich etwa 100 seiner Werke als Illustrationen in dem Buche. Der Titel des Prachtwerkes lautet: „Edward Burne-Jones, a Record and Review by Malcolm Bell“, herausgegeben in London von George Bell und Söhnen. Dieses litterarische Werk bildet ein bleibendes Denkmal für eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Kunst unserer Zeit.

SCHL.



# THOMAR UND BATALHA.

VON JOSEF DERNJAC.



S sind jetzt drei Jahre her, dass wir die vortreffliche Arbeit Albrecht Haupt's über die „Portugiesische Renaissance“ in diesen Blättern einer eingehenden Besprechung unterzogen.<sup>1)</sup> Im

Nachfolgenden knüpfen wir an die kürzlich erschienene reich ausgestattete Publikation Vicomte de Condeixa's über Batalha etliche eigene Beobachtungen, Randbemerkungen und Schlussfolgerungen.<sup>2)</sup>

1) „Die Renaissance in Portugal.“ Zeitschr. f. b. Kunst. N. F. II, S. 35 ff.

2) Visconde de Condeixa: O Mosteiro da Batalha em Portugal. Monographia ornada da vinte e seis gravuras heliographicas. Lisboa, Manuel Gomes; Paris, Firmin-Didot & Cie. 1893. gr. Fol. Mit französischer Übersetzung. Den 26 guten Abbildungen hätte die Zugabe einiger Ansichten von Thomar entschieden keinen Eintrag gethan und eine Reproduktion des inneren Portales der Capellas imperfeitas, besser als die S. 144—145, sicherlich nicht geschadet. Was den Text betrifft, so ist es auch für jemanden, der die einschlägige Litteratur schon kennt, keine Sünde an dem weltmännischen Verfasser, zu wünschen, dass durch Fußnoten auch andere in den Stand gesetzt worden wären, dessen Angaben Schritt für Schritt einer Kontrolle zu unterziehen. Die alte Arbeit Murphy's hat auf die Kapiteleinteilung Condeixa's zweifelsohne Einfluss geübt. Er entnimmt derselben nicht nur den Grundriss, sondern auch die Tafel mit der Restauration des durch das Erdbeben zerstörten Turmhelmes am Mausoleum des Erbauers; er unterlässt es nicht, wie Murphy, der Besprechung des eigentlichen Thema's auch seinerseits „Noticias acerea do estylo gothico“ voranzuschicken. Manches von dem, was er über den bei der Konzeption der mittelalterlichen Bauten mitspielenden Mysticismus in diesem Abschnitte vorbringt, könnte in irgend einem landläufigen „Abriss der Geschichte der Baustile“ seinen Platz finden, ohne dessen Kurswert wesentlich zu gefährden. Die Stellen, in denen er selbst nach dem in Batalha's Grundriss verborgenen Mysticismus auf die Suche geht, sind, wie sich oben zeigen wird, die schwächsten seines Werkes.

Die Geschichte der Portugiesen beginnt mit der Zueignung der Grafschaften Portugal (Portus Calli) und Lissabon (Ulyssippo) an Alphonso's VI. von Castilien Tochtermann, Heinrich von Burgund im Jahre 1072, also nur um nicht ganz drei Dezennien früher als der erste Kreuzzug (1099). Sein Wachstum von dem Augenblicke an, da Heinrich's Sohn Alphonso den Grafen- mit dem Königstitel vertauscht, ist selbst das Ergebnis von Kreuzfahrten, bei welchen, wie bei jenen in Palästina, die Tempelherren in erster Linie stehen. Wir finden sie im Lande sesshaft noch vor ihrer Anerkennung durch das Concilium von Troyes (1128); ihr Waffenruhm erreicht seinen Gipfelpunkt, als von den Riesenheeren der Sultane von Marokko das eine im Angesichte von Santarem in Stücke gehauen wird (1184), das andere an den heldenmütig verteidigten Mauern ihrer Residenz Thomar zersplittert (1190). Es ist demnach ganz natürlich, dass aus der „époque la plus glorieuse des Templiers“<sup>1)</sup> in Portugal daselbst noch Baudenkmale sich finden, aufgeführt von jenen fahrenden Werkleuten, die von den französischen Bauhütten weg und mit den Rittern nach dem Gelobten Lande gezogen sind, nach der Aufführung von Bauten, die in Palästina und Syrien, Cypem und Rhodus heute noch das berechtigte Erstaunen von Reisenden erregen, hinterher die Eindrücke des Orients an den Dombauten ihrer Heimat, wie z. B. die für Syrien charakteristische Tierwelt im plastischen Schmucke der Kathedrale von Sens, künstlerisch verwertet, oder im Orient selbst Bauhütten gegründet und in denselben die nationale Bauweise den Verhältnissen ihres Aufenthaltsortes entsprechend charakteristisch durchgebildet haben. Es mag ja geschehen sein, dass diese zugewanderten fränkischen Gesellen und Meister, welche die ersten Kirchen der

1) Raczynski, Les Arts en Portugal. Paris, 1846. 8°. S. 409.

Kreuzfahrer noch im Rundbogenstile erbauten, aus purer Würdigung der technischen Vorzüge des Spitzbogens in der Folge für letzteren eine bis zur ausschließlichen Anwendung sich steigernde Vorliebe bekundeten. Die Frage ist, wo treffen wir den Spitzbogen zuerst und ob man angesichts der Thatsache, dass Richard Löwenherz als Gefangener des Comnenen Isaak II. die (1190) erbaute spitzbogige Kirche von Machaira in Cypern besucht hat, dass die romanisch begonnene Notre-Dame von Paris nach der Rückkehr Philipp August's im gotischen Stile fortgesetzt ward, nicht etwa vermuten darf, dass auch „der Wunsch der Mächtigen“ auf sie nicht ganz ohne Einfluss gewesen.

Für die Mächtigen besaß vielleicht die Form des Spitzbogens, von der sie wussten, dass sie bei den Kirchenbauten des Orients schon längere Zeit in Gebrauch, einen heiligen Beigeschmack; überdies besaßen auf sie gerade die Templer den mächtigsten Einfluss. Auffällig sind an den Tempelbauten die Rundtürme, von denen beispielsweise vier bekanntlich die Hauptmasse des berühmten „Temple“ in Paris umgaben, nach denen u. a. die berühmte Commende „Kolossi“ auf Cypern den Namen führt. Dass gerade alle diese Kalé's (arab. Türme) den christlichen Centralbauten (Kirkos = circus, Kirche, Church?) nachgebildet und ausnahmslos die militärisch dürftigen und kahlen Oratorien des in Bezug auf Andachtübungen zum knappsten Haushalt mit der Zeit angewiesenen Ritterordens gewesen, möchten wir nicht, wie Condeixa, behaupten. Gewiss ist, dass die Templer keinem Monumente eine so schwärmerische Verehrung widmeten, keines in ihren eigenen Kirchen so häufig kopirten, als das „Templum Domini“, das sie mit der gläubigen Menge wohl gelegentlich für eine gelungene Reproduktion des alten Judentempels betrachteten, hinter dessen architektonischen Formen sie, wie Condeixa hinter denen von Batalha, einen „geheimen Sinn“ vermuteten, und von dem sie den Namen führten.<sup>1)</sup>

Da die „Dankesmoschee“ des Islam<sup>2)</sup> (Sakhar = Dank), Kubbet-es-Sachra, unter dem Chalifen Omar von einem christlichen Architekten im siebenten Jahrhundert erbaut, den Spitzbogen zeigt, so darf uns der Gebrauch desselben bei anderen

Moscheen, Ibn Tulun z. B., nicht Wunder nehmen. Derselbe war, wie eine vor beiläufig einem Vierteljahrhundert in den Ruinen des cyprischen Salamis durch d'Orcet und Duthoit gefundene, auf die spitzbogige Wasserleitung Justiniana bezügliche Inschrift beweist, im byzantinischen Reiche für Profanbauten schon unter Justinian im Gebrauch. Wie die Gotteshäuser der „Tempel“ in London, Paris und in Deutschland, wie jene von Segovia, von Montmorillon, von Laon und von Metz<sup>1)</sup>, so ist auch die alte Kalé von Thomar, erbaut gleichzeitig mit dem ältesten Teil der Feste auf und mit den Trümmern der antiken Stadt Nabancia, in architektonischer Beziehung als eine echte „Tochterkirche“ von Kubbetes-Sachra zu betrachten. Sie dürfte, ihrer Entstehungszeit 1160 nach, zwar nicht der früheste, wie Condeixa behauptet, wohl aber mit dem zwanzig Jahre älteren Chor von St. Denis (1140) und mit der gleichzeitig mit letzterem eingeweihten Cappella Palatina von Palermo, mit dem Beginn der Gotik und mit der Vollendung des Siculo-Romanismus, eines der frühesten spitzbogigen Baudenkmale in ganz Europa sein.

Das Konzil von Vienne (1312) unterdrückte den Templerorden. Die Bulle des Papstes Johannes XXIII. stellte auf königlichen Wunsch denselben als „Ritterorden unseres Herrn Jesu Christi“ (A Ordem de Nosso Senhor Jesus-Christo) für Portugal wieder her. Die meisten Templer, ihr Meister von Portugal nicht ausgenommen, traten in den neuen Orden über, der durch die über alle Erwartung großartige und kühne Lösung der Aufgabe, die ihm durch seine Ansiedlung in Castro Marim am äußersten Südrande von Algarve, Afrika gegenüber, in der Bekämpfung des Islam zugewiesen worden war, zu welthistorischer Bedeutung sich emporgerungen hat. Das Banner, das als das erste europäische bei der Erstürmung von Ceuta (1415) unter dem Großmeister Lopo de Sousa auf afrikanischem Boden flatterte, die Flagge, unter welcher der Großmeister Heinrich „der Seefahrer“, Herzog von Vizeu seine Flotillen auf unbekanntes Meere sandte, zierte das „durchbrochene Kreuz“, jenes uns bereits von dem charakteristischsten Denkmal des „Zeitalters der Entdeckungen“, dem Torre São Vicente von Belem her bekannte Emblem<sup>2)</sup>, von Wappenkundigen auf eine Stelle im Propheten Jeremias bezogen (LII, 21), im ersten Kreuz-

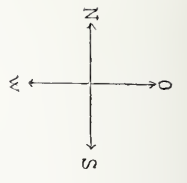
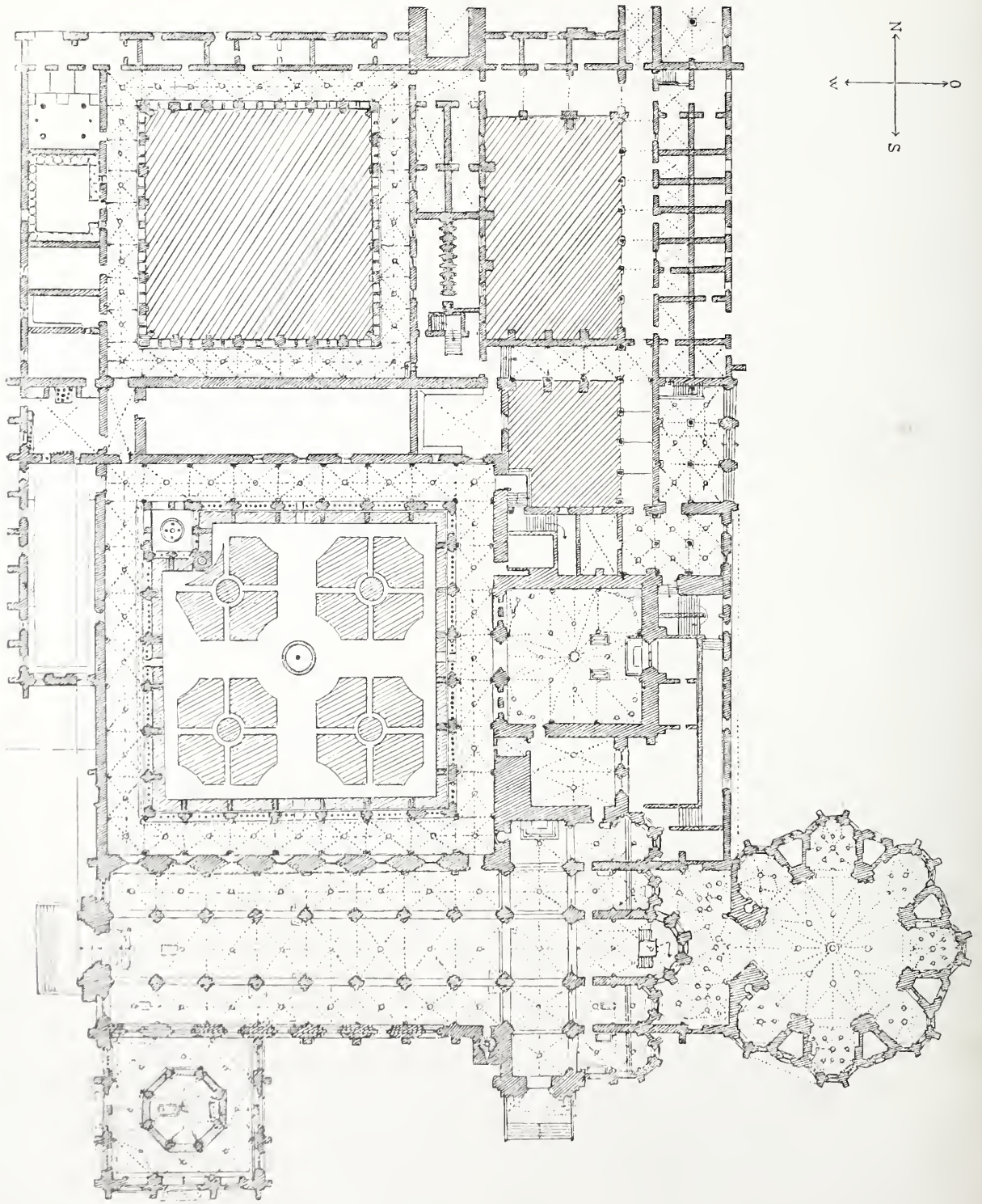
1) Vgl. Vogüé, Les Églises de la Terre sainte. Paris, 1860. 4<sup>o</sup>. S. 281: „La foule frappée des ses formes toutes nouvelles, éblouie par la magnificence de son ornementation crut voir le Temple des Juifs“.

2) Übrigens übersetzt auch Vogüé „Dom des Felsens“.

1) Ebendas. nach der später zu citirenden Arbeit von Lenoir.

2) S. darüber Haupt und unseren eingangs citirten Aufsatz.

Grundriss des Klosters Baltha.





Lichtdruck v. Albert Frisch, Berlin W.

Kloster zu Batalha  
Gesamtansicht.



zuge von Raymond von St. Gilles, Grafen von Toulouse und von der Provence an seiner Heldenbrust getragen, von dessen überstarrköpfigen Descendenten in den Albigenserkriegen bei den „wahrhaft Frommen“ als „ghibellinisch“ ein wenig in Verruf gebracht, aber vielleicht gerade deswegen vom König Dionys zur Insignie des neuen Jesus-Christus-Ordens, der dem Papste nicht, wie die guelfischen Templer, mehr gehorchen sollte als dem König, auserkoren. Seit der Maurenschlacht am Flusse Salado (zwischen Sevilla und Granada, 1340), die ein Ruhmesblatt in der Geschichte der neuen Templer, erlebte die Hochburg der alten Templer, Thomar, zur Residenz des Christus-Ordens und zum Sitze von dessen drittem Würdenträger, dem Großprior erhoben, eine neue Periode der architektonischen Entwicklung. Auch Emmanuel der Große, der auch als König auf die Würde eines Großmeisters des Jesus-Christus-Ordens nicht verzichten mochte, hat daselbst viel gebaut. In dem sogen. Mausoleum Emmanuels zu Batalha haben wir eine Nachahmung der alten Kalé von Thomar, deren Muster Kubbet-es-Sachra zu erblicken; als König Emmanuel die Kirche von Thomar neu erbaute, gab ihm jene von Batalha dafür das Vorbild ab.<sup>1)</sup>

Mit reichen Lorbeeren bedeckte der Orden sich in der Schlacht von Aljubarrota, in welcher das Kriegsglück binnen einer halben Stunde zwischen den beiden Kronprätendenten, Johann, dem Meister des Ordens von Avis und Johann König von Castilien zu Gunsten des Ersteren entschied. An diesen für die ganze weitere Entwicklung von Portugal hochwichtigen 14. August von 1385 erinnert heute noch das „Mosteiro de Nossa Senhora da Victoria“, bekannter unter dem Namen „Convento da Batalha“ (Schlacht). Es war zu Ende des vorigen Jahrhunderts, dass, aufmerksam gemacht durch Zeichnungen, welche zwei englische Offiziere ihm übermittelt hatten, der gelehrte Irländer James Cavannah Murphy zur Erforschung dieses in Bezug auf kunsthistorisches Interesse den großen Kathedralen Frankreichs, Englands und Deutschlands durchaus nicht nachstehenden Baudenkmal<sup>2)</sup> eine eigene Fahrt nach Portugal

unternahm. Das Resultat derselben waren eine Reisebeschreibung<sup>1)</sup> und jene bekannte, „mit Kupfern“ ausgestattete Monographie, die zwar für jene Zeit eine außerordentlich verdienstvolle Leistung und sehr gewissenhaft gearbeitet, aber zumal in Bezug auf Ansichten über die Gotik überhaupt gegenwärtig gründlich veraltet und namentlich in den Tafeln nichts weniger als zuverlässig ist.<sup>2)</sup> Wie alle in den kunsthistorischen und in den Reisewerken über Batalha verbreiteten Ansichten, so geht auch die zuletzt mit Albrecht Haupt von uns geteilte Ansicht, dass englische, mit Philippa von Lancaster, Gemahlin Johann's I., ins Land gekommene Arbeiter die Erbauer von Batalha gewesen seien<sup>3)</sup>, in letzter Linie auf Murphy zurück. An dem Mausoleum des Gründers und seiner Gemahlin (la capella do Fundador) ist ein oder der andere Anklang an englische Gotik thatsächlich vorhanden, die Thätigkeit englischer Künstler also immerhin möglich. Eine etwas lebhaftere Phantasie wird am Grabmal des Königspaares selbst des Englischen noch etwas mehr, z. B. die (rote) Rose von Lancaster, zu entdecken un schwer im stande sein. Am Ende haben an dem Votivbau König Johanns I. auch Normannen mitgethan. Bei einigem guten Willen entdeckt man an demselben auch normännische Anklänge. Gesamteindruck: Das Bauwerk zeigt in der Periode der späten Gotik frühgotische Formen. „Es ist ein Werk reinen und edlen gotischen Stils, das in dieser Beziehung alle anderen Bauten der Halbinsel und selbst manche gleichzeitigen Monumente der nördlichen Länder übertrifft und die späte Zeit seiner Entstehung nur durch die abstrakte Regelmäßigkeit im Gegensatz gegen die Frische der Frühgotik verrät.“<sup>4)</sup> Im 17. Jahrhundert wollte „ein mönchischer Geschichtschreiber“, Frey Luis de Sousa, von etlichen Architekten und Steinmetzen wissen, vom Könige „aus den entferntesten Ländern“ zum Baue herbeigerufen.<sup>5)</sup> Sind etwa England und die Normandie auch „entfernteste“ Länder, oder bloß „entfernte“ Länder?

être considéré comme un des restes les plus intéressants et même les plus séduisants de la pure architecture gothique“. Raczynski, a. a. O., S. 460.

1) Trawels in Portugal. London, 1795. 4<sup>o</sup>.

2) Plans, elevations, sections and views of the Church of Batalha. With the History and Description by Fr. Luis de Sousa, with remarks to which is prefixed an introductory discourse on the principles of Gothic architecture. Illustr. with 27 plates. London. Fol.

3) S. unseren eingangs citirten Aufsatz.

4) Schnaase, VIII, S. 609.

5) Ebendas. S. 610, Note 1.

1) „En effet, le plan de cette rotonde, qui est bien plus celui d'une mosquée que d'une église reproduit exactement celui de la rotonde de Gualdim Paes.“ (S. 157). „Le roi Dom Manuel répéta exactement le plan de l'église de Batalha en reconstruisant celle de Thomar“ (S. 139).

2) „Mais on peut dire que (à l'exception d'une vingtaine des plus belles cathédrales de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Belgique, d'Italie et d'Espagne . . . Batalha peut

Auf was für Länder, wenn nicht auf die beiden letztgenannten, deuten gewisse Eigentümlichkeiten am Äußeren des Gebäudes, wofern an der bisher als „unbewiesen“ ignorirten Nachricht Luis de Sousa's doch etwas dran ist?

Eine charakteristische Besonderheit der Kirche

schließen.“<sup>1)</sup> Und worin sich das Bauwerk von den meisten gotischen Monumenten noch unterscheidet, ist, dass in seiner Verzierung das tierische Element, bis etwa auf die Wasserspeier, keine Stelle gefunden hat. Terrassendächer, nur denkbar in einem Lande, dem Schneefälle unbekannt sind, eine nur Vegeta-



Fontaine im Kloster Batalha.

von Batalha wenigstens ist längst konstatiert, bisher aber nicht genügend betrachtet worden. Mit ihr zusammengehalten, gewinnt auch eine andere eine bisher noch nicht vermutete Bedeutung. „Das Äußere unterscheidet sich von nordischen Bauten dadurch, dass alle Teile statt des Daches mit Steinplatten belegt sind und daher mit horizontalen Linien ab-

bilisches reproducirende Ornamentation, die in der Scheu, die Muselmänner zu verletzen, in der Notwendigkeit, den Gesinnungen von Christen ikonoklastischer Sekten Rechnung zu tragen, ihren Ursprung hat: das sind die hervorstechenden Merk-

1) Ebendas.



male der großen Kirchen auf der Insel Cypern, wie San Giacomo in Famagusta, Sancta Sophia in Nicosia, der Cisterzienserabtei Lapais u. a. Die Entstehungszeit dieser Kirchen ist das 13. und 14. Jahrhundert<sup>1)</sup>; sie bilden den Gipfelpunkt der Entwicklung der franco-orientalischen Gotik, die durch französische Werkmeister, welche mit den Kreuzfahrern nach Palästina gekommen sind, begründet, in ihrem Typus ähnlich der niederländischen, zwar auf einer frühen Stufe der Entwicklung stehen bleiben, dabei aber in gewissen Details den Bedingungen des Landes entsprechende Veränderungen erfahren musste. „Das Maßwerk der Fenster ist durchaus englischen Stils, indem es durchweg aus einem Netzwerk konzentrischer Bögen mit eingelegten Pässen besteht.“<sup>2)</sup> Im Jahre 1191 wurde Cypern von Richard Löwenherz erobert. Ist es nicht denkbar, dass die Übereinstimmung des Maßwerkes von Batalha mit jenem einzelner englischer Monumente in der Gemeinsamkeit des Vorbildes ihren Ursprung hat?<sup>3)</sup>

Von Richard Löwenherz ging die Insel durch Schenkung über an Guido Lusignan. Der franco-orientalische Stil fand, wie alle flüchtigen Trümmer der durch die Kreuzfahrer in Palästina gepflanzten christlichen Civilisation, in Cypern eine neue Heimstätte. Seine Blüte daselbst bleibt für immer mit dem Namen der Lusignan verknüpft. Die Übertragung einer architektonischen Form von Cypern nach Portugal ist, wenn man die politische Lage in Betracht zieht, wohl erklärlich. Wenn der Sohn König Johann's in die Lage kam, zum König von Cypern erwählt zu werden und die Krone abzulehnen, so müssen zwischen beiden Ländern sehr enge Beziehungen bestanden haben. Von Künstlern, die am Bau von Batalha beschäftigt gewesen sind, werden uns genannt: Affonso Domingues (1388—1402), ein gebürtiger Portugiese, vermutlich nicht nur mit der Obsorge über den administrativen und finanziellen Teil des ganzen Unternehmens betraut, auf den wohl die Fundamentirung und der Ausbau eines Teiles der Kirche und des Mausoleums zurückgeht; der später in „Hacket“ verdrehte und angesichts der vorerwähnten englischen „Anklänge“ hinterher natürlich zu einem Engländer oder Irländer

gestempelte Huguet (1402—1438), mutmaßlich ein unbekannt wo zur Welt gekommener Abkömmling fahrenden französischen Künstlervolkes, wohl in Cypern geschult und in Venedig weiter ausgebildet, dem die Vollendung der Grabkapelle des Stifters und der Kirche, sowie der Bau des Kapitelsaales, der Sakristei, des „Königs-Kreuzganges“ (Claustro real) endlich der Beginn der „capellas imperfeitas“ zuzuschreiben ist; Martin Vasques, beschäftigt unter König Duarte (bis 1448), auf den der Beginn, dessen Neffe Fernão d'Evora, auf den unter Alfonso V. die Vollendung des nach diesem Könige benannten Kreuzganges zurückzuführen; die beiden Matheus Fernandes, Vater und Sohn (bis 1515 und bis 1525), die Meister der „Emmanueliana“ am Gebäude, der wunderbaren Fensterfüllungen des Königs-Kreuzganges, des oft abgebildeten Prachtportales am sogen. Mausoleum Emmanuel des Großen; Antonio de Castilho (seit 1528), der, und zwar bereits im Renaissancestil, den Kreuzgang Johannes III., und Antonio Gomes, der unter demselben Könige das Dormitorium, das Krankenhaus, die Bibliothek und die sonstigen profanen Klostergebäude, beziehungsweise klösterlichen Profangebäude erbaute. Alle diese Meister, deren namenlosen Nachfolgern eine Thätigkeit zugefallen, die sich zu der ihrigen verhält, wie die der heutigen „Dombaumeister“ und „Schlossverwalter“ zu jener der alten Bauhüttenchefs und fürstlichen „surintendants des bâtimens“, hatten, wie die Verschiedenheit ihrer Formensprache beweist, in Beziehung auf Dekoration thatsächlich ein bedeutendes, in Rücksicht auf die Konzeption und den Entwurf des Ganzen aber, behauptet Condeixa, nur ein bescheidenes Maß von Freiheit und dies um einer Persönlichkeit willen, der zwischen dem Lande der Lusignan und Portugal in Rücksicht auf künstlerische Formen die eigentliche Vermittlerrolle zugefallen war.

Der Plan der Anlage von Batalha rührt nach Condeixa vom König Johann selbst her, der, wie alle Ordensritter seiner Zeit, schon des Festungsbaues wegen, auch etwelche architektonische Kenntnisse besitzen musste. Nun gab es im Johanniterorden zu Malta bekanntlich auch eine portugiesische „Zunge“. Ein Ritter dieser „Zunge“ dürfte Gelegenheit gehabt haben, Cypern zu bereisen und in der Folge betreffs der Konstruktion und der Grundzüge der Dekoration des Königs Mitarbeiter gewesen sein. Nach unserer Ansicht geht zu weit, wer, geleitet von seiner aristokratischen Empfindung, der Ansicht huldigt, der Zutritt beim Hofe von Portugal sei der archaischen Gotik von Cypern nur in dem Falle, wenn es ihr

1) Vgl. darüber Vogüé, a. a. O., S. 378. Daselbst, so wie bei Condeixa, auch die sonstige Litteratur über Cypern.

2) Schnaase, a. a. O.

3) Wir meinen das Maßwerk in den Bogen, nicht in den Füllungen der Kirchenfenster. Eine Abbildung des Kreuzganges von Lapais bei Cassas, Voyage en Syrie, Taf. CIV.

glückte, sich in einem mehr oder minder hochgeborenen Individuum zu personifizieren, möglich gewesen. Uns will es absolut nicht einleuchten, warum nicht vielleicht auch z. B. der „franco-orientalische“ Plebejer, dem Condeixa selbst die T-förmige Gestaltung des Lang- und Querhauses vindizieren möchte<sup>1)</sup>, derjenige Meister gewesen sein könnte, dessen Ideen des Königs Majestät in Bezug auf alle Teile des Baues als die allerhöchsteigenen gelten zu lassen die Gewogenheit und Gnade gehabt. Das Kloster von Batalha war für die Mönche des heiligen Dominikus bestimmt. Dieselben mussten bei irgend welchem maßgebenden Einfluss auf den Bau, zur Gestaltung des letzteren durchaus nicht, wie Condeixa meint, einen Brunelleschi, die Jacobelli und Pietro da Venezia, sowie andere berühmte Zeitgenossen des königlichen Stifters herbeizitieren. Die Kirche von Batalha zeigt den Typus der Dominikanerkirchen von Venedig und der Terra ferma. In Übereinstimmung mit San Giovanni e Paolo, der wichtigsten derselben, ist an ihr der Schluss der fünf Chornischen „nicht durch einen Winkel, sondern in gewohnter Weise durch eine volle Polygonseite bewirkt.“<sup>2)</sup> Der Bau, beziehungsweise die Vollendung der Grabkirche der venetianischen Dogen fällt in die Jahre 1395—1430, i. e. in dieselbe Zeit, wie die des Gotteshauses von Nossa Senhora da Victoria. Wir haben oben gesehen, wer in dieser Periode die Arbeiten an letzterem leitete. Es ist derselbe Mann, bei dessen Säulen im Kapitelsaale Condeixa nicht nur einen byzantinischen, sondern auch einen venetianischen Einfluss vermutet und bei dem uns eine Weiterbildung in Venedig angesichts der bekannten engen Beziehungen dieser Stadt mit Cyprien nicht zu wundern braucht. Huguet wird vermutlich mehr Anteil gehabt haben an der Umwandlung der königlichen Bauidee in einen ausführbaren Baugedanken, als der für seine Zeit vielgerüstete Con-

deixa'sche Maltheserritter. Letzterer steht, wie es uns bedünken will, so ziemlich in der Luft.

Befremdend wirkt an der Anlage von Batalha die Form des Schlüssels, in welcher die dem Kultus gewidmeten Gebäude an einander geordnet sind. Dieselbe ist nicht abzuleugnen und soll aus den Buchstaben O und L (O) sich zusammensetzen. OL Cle, zwei Worte von angeblich hebräischer Provenienz und „Superabit omne“ bedeutend, sollen auch auf einem Originalentwurf der Kirche von Batalha zu lesen sein. Als Torsos ragen über den „Capellas imperfeitas“ der Rotunde König Emmanuels, die, wie schon gesagt, der Kalé von Thomar nachgebildet ist, sechs gewaltige Pfeiler in die Höhe, die aussehen, als beständen sie aus Masten, die der Sturm entzwei-gebrochen und die man mit Tauen in Bündel zusammengebunden hat. Die Restauration, welche Murphy von diesem Gebäude versucht (s. Taf. 14) sieht sich heute etwas komisch an. Die Pfeiler dürften wahrscheinlich bestimmt gewesen sein, eine Kuppel zu tragen, welche ca. 80 m, also ungefähr 20 m mehr als das von Murphy konstruierte Gebäude Scheitelhöhe gehabt und die ganze Kirche, die abweichend von den abendländischen und selbst cypriischen Kirchen (s. Vogüé) keine Türme an der Fassade, sondern nur einen kleinen Glockenturm über der Sakristei besitzt, effektiv dominirt hätte. Es müssen nicht gerade, wie Condeixa meint, die „islamitischen Reminiscenzen“, welche sie erweckte, die Nichtvollendung der Rotunde Emmanuels verschuldet haben. Der Bau derselben ward unter König Johann III. in einer Periode eingestellt, da auch so manch' ein anderer im Mittelalter begonnene Bau ins Stocken geriet. Wer aber nach solchen Reminiscenzen sucht, wird sie finden und bei gefälliger Einsichtnahme in einige neuere Werke über Indien auch auf die Prototypen nicht bloß der Füllungen in den Kirchenfenstern, welche unserer Überzeugung nach ihre weiße Farbe, wie die des Königs-Kreuzganges in die Zeit Emmanuels versetzt, sondern auch der gewissen „sieben Kettengewinde“ am inneren Portale der Emmanuelrotunde, bei der Deutung dieser Kettengewinde aber sicher nicht auf „die Bande, in welche der Islam geschlagen worden ist“, verfallen.<sup>1)</sup>

Wenn Condeixa schließlich, weil der „Rost“ des Escorial eine mystische Bedeutung besitzt, auch für den „Schlüssel“ von Batalha sich nach einer solchen umsieht und in denselben Portugal — die

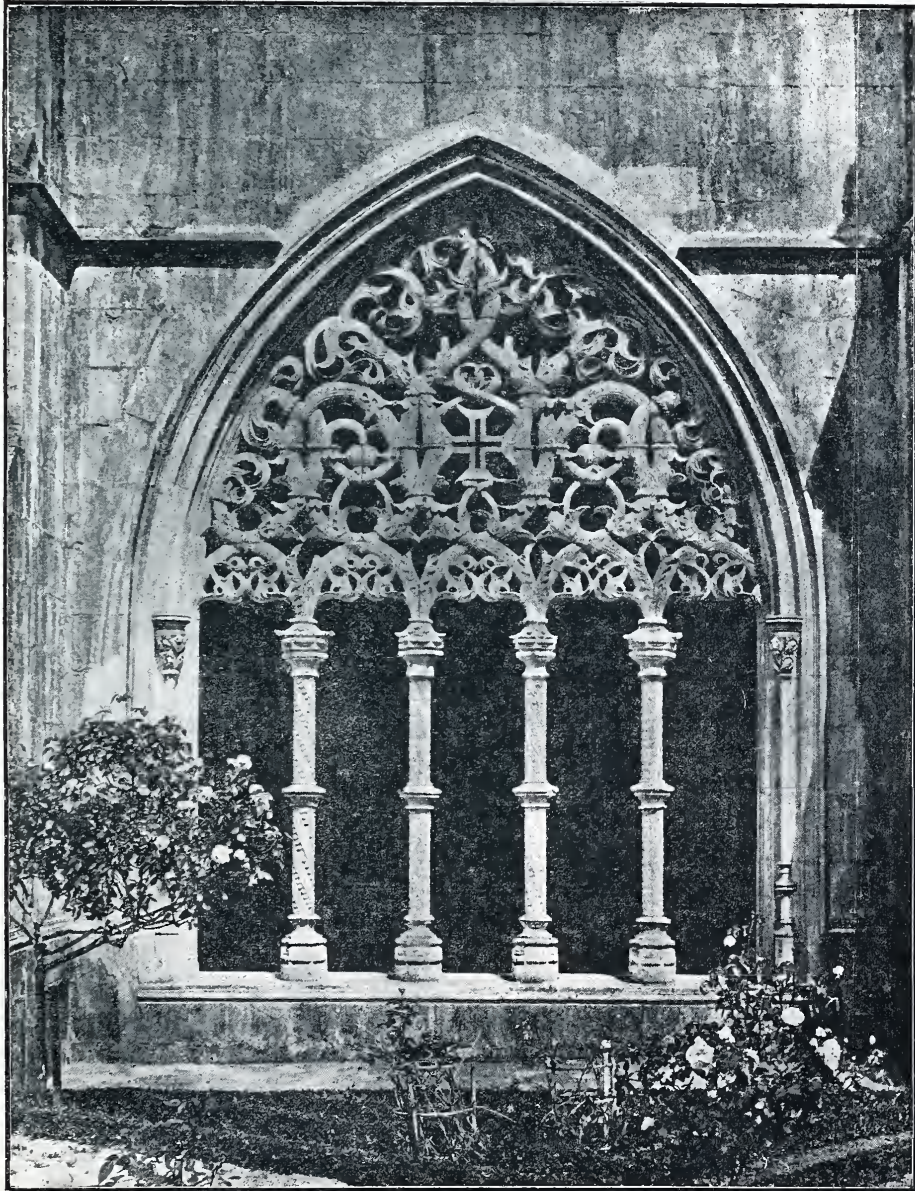
1) „Une nouvelle preuve de l'intervention d'un architecte franco-oriental: ce sont les proportions de la croix latine dont le chevet est tellement réduit, qu'il se borne à une simple abside contenant tout juste la „capella mór“ de sorte que la croix se trouve réduite à la forme d'un T. . . le chevet réduit à l'abside est une des particularités du style franco-oriental“ (S. 119). Ob die Absidenreihe auch an den cypriischen Kirchen vorkommt, ist aus dieser Stelle nicht ersichtlich und sind wir in diesem Augenblicke nicht in der Lage, zu konstatieren.

2) Schnaase VII, 129. Condeixa selbst ist eine Verwandtschaft mit dem venetianischen Stil aufgefallen: „dans lequel on eut constater certains signes de parenté avec cependant plus de lourdeur.“ (S. 113).

1) Man vgl. die Tafeln bei Cole, The Architecture of ancient Delhi. Fol.

Grabkapelle des Stifters — getrennt durch den gläubigen Occident — die Kirche — von dem ungläubigen Orient — dem sogenannten Mausoleum Emanuels hineingeheimnisst, so ist dergleichen, aufrichtig gesagt, für uns zu hoch, und war es vermutlich auch für die Zeit, in der das Kloster von Nossa Sen-

holung des Kirchenbaues von Batalha in Thomar dem Jesus-Christus-Orden vindiziert. Der Jesus-Christus-Orden wird ihn wohl auch nicht erfunden, sondern, wie seine Vorfahren, die Templer, ein Gebäude des hl. Landes sich zum Muster genommen haben. Es wird mutmaßlich dasselbe sein, welches



Fenster im Kloster Batalha.

hora da Victoria erstanden ist. Im Übrigen aber stimmen wir mit Herrn Vicomte de Condeixa vollständig überein, wenn er der Ansicht huldigt, dass der Plan von Batalha, speziell der der Kirchengebäude, nicht das geistige Eigentum des Königs ist, von dem er herrührt. Nur genügt es uns nicht, wenn er ihn mit Berufung auf die schon oben angeführte Wieder-

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. H. 4.

auch der Abteikirche von Charroux zu Grunde liegt.<sup>1)</sup> Somit wäre denn auch für den Schlüssel von Batalha ein Schlüssel gefunden. Derselbe erweist sich

1) S. den Grundriss bei Lenoir, *Influence de l'Architecture byzantine dans toute la chrétienté*. *Annales archéologiques*, XII, S. 182—183.

als eine höchst geistreiche Weiterbildung des Motivs der hl. Grabeskirche von Jerusalem.<sup>1)</sup>

Dies alles vorausgesetzt, dass die Sache sich so verhält, wie Condeixa behauptet, dass die Rotunde von Batalha schon von vorneherein als das Hauptgebäude der ganzen Anlage in Aussicht genommen und im Entwürfe König Johann's schon enthalten war, dass König Duarte ihren Bau schon begonnen und König Emmanuel denselben nur fortgeführt hat. Die Kirche von Batalha hat, was ihren Typus betrifft, in Portugal weder Vorgänger noch Nachfolger, bemerkt Condeixa. In älteren kunsthistorischen Werken wird das System der flachgehaltenen Dachlinien, der fehlenden Giebel, der als ein wesentliches Element in die Formen der Fassade aufgenommenen Strebebögen vor allem den spanischen Kirchen als ein charakteristisches Merkmal vindiziert.<sup>2)</sup> Wir möchten nicht behaupten, dass unter diesen Kirchen noch eine zweite durch die „fehlende Dachschräge“, durch ihre „langen Horizontalen“ (Schnaase a. a. O. VII, 607) und wohl auch durch ihre Verzierung jener von Batalha in so bedeutendem Grade ähnlich sieht, als die Kathedrale von Sevilla, begonnen 1403, also um dieselbe Zeit, da Huguet die Leitung des Baues von Nossa Senhora da Victoria übernahm. Sollte auf die Entwicklung der spanischen Gotik außer der französischen nicht noch eine zweite Strömung, jene vom Südwesten her von maßgebendem Einfluss gewesen sein? Sie wäre die Vorgängerin von jener anderen, welche, wie Haupt uns nachgewiesen, von Portugal aus die Formensprache von Bauten wie das Collegio San Gregorio zu Valladolid und das Palacio ducal del Infantado zu Guadalajarra bestimmt hat.<sup>3)</sup>

Damit gelangen wir am Schlusse unserer Arbeit zu jener wunderbaren Ornamentik, gemischt aus

gotischen und Renaissance-Elementen, in welcher die portugiesische Steinmetzkunst, der arabischen gelehrige Schülerin, wie in Belem, so auch hier, ihr Höchstes geleistet hat. In der Rotunde dieses Königs, wie in den Fensterfüllungen im Königs-Kreuzgang<sup>1)</sup>, da sind es vor allem zwei Motive, welche bald als winziger Zierrat an irgend einer untergeordneten Stelle, bald als Mittelpunkt der gesamten Ornamentkomposition die Aufmerksamkeit des Beschauers fesseln müssen. Die Insignien des Jesus-Christus-Ordens und die Astrolabiumchiffre Emmanuel des Großen sind am Siegesdenkmal im Felde von Aljubarrota vorzüglich am Platze. Ohne Lopo da Sousa's und seiner Christusritter Anschluss hätte der Großmeister des Ordens von Avis niemals die Entscheidungsschlacht geschlagen, an welche Batalha erinnert; ohne als König-Großmeister des Jesus-Christus-Ordens weltumfassende Pläne zu verfolgen, Emmanuel der Große die Votivkirche seines Ahnherrn niemals so prunkvoll verziert. Die weiteren Geschieke von Batalha und Thomar und somit die des Jesus-Christus-Ordens zu skizziren, ist nicht mehr unsere Aufgabe. Derselbe war längst mönchischer Regel unterworfen und schließlich zu einem simplen „Verdienstkreuz“ herunter „reformirt“ worden, d. h. abgestorben, als Philipp II. und Philipp IV. ihm in der berühmten Wasserleitung und in dem „Kreuzgang der beiden Philippe“ zu Thomar sein prächtiges Mausoleum errichteten.

„Die Geschichte der Tempelritter ist die Geschichte der Kreuzzüge“<sup>2)</sup>. Was ist die der Christusritter? Wie verhalten sich die Entdeckungsreisen dieser zu den Heerfahrten jener? Sollte ein Historiker an die Beantwortung dieser Fragen schreiten, so wird ihm der von Condeixa erwiesene Zusammenhang zwischen den Rotunden von Thomar, Batalha und Kubbet-es-Sachra, zwischen den Kirchen von Cypern, Batalha und Thomar, dabei vortrefflich zu statten kommen.

1) S. den Grund- u. Aufriss derselben bei Vogüé, a. a. O. S. 174 ff., Taf. VIII u. IX.

2) Romberg, J. A. u. Faber, Conversations-Lexikon für bildende Kunst, Leipzig 1816. II, S. 82 ff.

3) S. darüber unseren eingangs citirten Aufsatz.

1) Über das Material ebendort.

2) S. Vogüé, S. 289.



# GOTTFRIED KELLER ALS MALER.

VON H. E. v. BERLEPSCH.

(Schluss.)

*Der malende Dichter.*



IT der Rückkehr zur Mutter, mit dem Scheiden aus einer Umgebung, die ihm zum mindesten das Wort „Kunst“ fortwährend zu hören gab, trat ein allmähliches Zögern im malerischen Schaffen Keller's ein. Ganz an den Nagel

gehängt hat Keller es nie. Seine Augen blieben die des stets beobachtenden Künstlers, auch wenn er das Malen nicht mehr als den Hauptlebenszweck betrachtete. Das beweisen seine Anschauungen über künstlerische Dinge, die er in verschiedenen Arbeiten niedergelegt hat (davon später noch ein Wort); es beweist sich aber am besten durch seine Schreibweise, die ungleich farbiger ist als jene manches berühmten Zeitgenossen.

„Ein Mann ohne Tagebuch (er habe es nun in den Kopf oder auf Papier geschrieben) ist, was ein Weib ohne Spiegel.“ Der Trieb zu schriftlicher Äußerung ist damit vollständig gekennzeichnet. Das Tagebuch wird in der ersten Zeit die hauptsächlichste Stätte, wo Reflexionen aller Art niedergelegt werden. Hin und wieder findet auch die Beschäftigung des Malers darin Berücksichtigung. Von Gedichten, selbstverfassten und gelesenen, von Erzählungen ist des öfteren die Rede, kritische Gedanken über diesen und jenen Dichter füllen ganze Seiten, dazu kommt auch gelegentlich die Bemerkung „Nach der Natur gezeichnet“ und daran reihen sich Vorsätze:

„Ich habe eine große alte Föhre angefangen mit Bleistift. Ich werde trachten, mir eine hübsche genaue Zeichnung anzugewöhnen, denn abgesehen davon, dass die Studienblätter an sich selbst einen inneren Wert dadurch bekommen und mir noch

lange nachher zur Freude gereichen, so nützen sie mir auch bei der Anwendung mehr als die rohen Farbenleckse, die ich früher machte. Auch will es mich bedünken, dass es auch einem Landschaftsmaler gar nichts schadet, wenn er mit Bleistift oder Feder in einem gewissen Stile gewandt umzugehen weiß; wenn schon viele es verachten und höchstens plumpe Schmieralien mit rußiger Kreide und Weiß zu machen wissen. Überdies kommt das gute Zeichnen mit der Feder einem sehr zu statten in dem Falle, wo man etwa auf den Gedanken kommt, etwas zu radiren.“

Ein andermal findet sich neben der kurzen Notiz „Nach der Natur gezeichnet“ ein längerer Bericht über das Studium des Lebens in einem Ameisenhaufen, der offenbar diesmal einer eingehenderen Betrachtung als das zu zeichnende Motiv gewürdigt wurde. Dann kommen, wie schon früher, allerlei Aufzeichnungen über „Landschaftliche Kompositionen“ vor, nachdem mit 1) 2) 3) 4) verschiedene Thematata zu Gedichten skizzirt sind. Da findet sich denn als Nr. 5 „Mittelalterliches Bild“ der Gedanke zu dem Entwurfe ausgeführt, der bereits besprochen wurde und im Grünen Heinrich in die Münchener Zeit verlegt ist, die „mittelalterliche Stadt“. Das Vorhandensein der Zeichnung beweist, dass Keller es beim Niederschreiben der Gedanken nicht bewendet sein ließ, sondern offenbar mitunter viel Zeit auf diese Seite seiner Thätigkeit verwandte, denn die Herstellung des Kartons beanspruchte sicherlich nicht Tage, sondern Wochen. Indes gewinnt doch der Schriftsteller mehr und mehr die Oberhand. In dem bereits einmal citirten Aufsätze „Autobiographisches“ ist das deutlich und klar ausgesprochen:

„Ohne (in München) etwas geworden zu sein, musste ich nach drei Jahren zurückkehren und gedachte mich in der Heimat neu zu kräftigen und

durch kühne Erfindungen emporzubringen. Die Kartons zu ein paar poetischen Landschaften waren so umfangreich, dass ich dieselben in meinem alten Malkämmerchen nicht aufstellen konnte, sondern genötigt war, außer dem Hause einen eigenen Raum dafür zu mieten. Es war gerade Winter und jener Raum so unheizbar, mein inneres Feuer für die spröde Kunst auch so gering, dass ich mich meistens an den Ofen zurückzog und in trüber Stimmung über meine fremdartige Lage, hinter jenen Kartonswänden versteckt, die Zeit wieder mit Lesen und Schreiben zuzubringen begann. — Allerlei erlebte Not und die Sorge, welche ich der Mutter bereitete, ohne dass ein gutes Ziel in Aussicht stand, beschäftigten meine Gedanken und mein Gewissen, bis sich die Grübeleien in den Vorsatz verwandelte, einen traurigen kleinen Roman zu schreiben über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn, an welcher Mutter und Sohn zu Grunde gingen. Dies war meines Wissens der erste schriftstellerische Vorsatz, den ich mit Bewusstsein gefasst habe, und ich war etwa 23 Jahre alt. Es schwebte mir das Bild eines elegisch-lyrischen Buches vor mit heiteren Episoden und einem cypressendunkeln Schlusse, wo alles begraben wurde. Die Mutter kochte unterdessen unverdrossen an ihrem Herde die Suppe, damit ich essen konnte, wenn ich aus meiner seltsamen Werkstatt nach Hause kam.“

Im Herbst 1848 verließ Keller seine Vaterstadt zum zweitenmal, freilich nicht, um abermals sein Glück als Künstler zu versuchen, sondern als „Student der Philosophie“. Die nächsten beiden Jahre verbrachte er in Heidelberg. Dieser Zeit, die ihn eigentlich fernab von künstlerischer Thätigkeit auf die Wege anderer Studien führte, entstammen zwei im Jahre 1849 entstandene Aquarelle, die sich heute im Besitze von Frau Anna Kapp in Zürich befinden. Der Maler verlangte also trotz aller Erfordernisse anderweitiger Studien noch immer von Zeit zu Zeit seine Rechte. Keller führte offenbar seine Malrequisiten mit.

Das eine der beiden Blätter ist wohl eine Züricher See-Reminiscenz: im Vordergrund ein Bauerngärtchen mit Sonnenblumen, rückwärts unter Bäumen liegende Bauernhäuser, weiterhin Kornfelder, ein Stück See, ferne Berge, alles mit großer Sorgfalt gezeichnet. Das andere Blatt zeigt einen Wassertümpel mit Schilf und Boot, über dem herbstlich gefärbte Baumkronen aufragen. Zwischendurch sieht man einen Zaun mit Thor, umrankt von Kürbistauden, dahinter einen blühenden Rosenbusch. In

der Ferne ein Seespiegel, Bäume, Berglinien. — Dass dies nicht die einzigen malerischen Resultate jener Zeit waren, scheint aus einem Briefe von *Christian Köster* (Bächtold, Bd. I, 336) hervorzugehen, wo dieser an Keller schreibt (Dezember 1848): „Ihre Skizzen haben mir sehr wohl gefallen. Sie stehen hier der Natur einsam und allein gegenüber, ohne sich in fremden Manieren oder in nordischen Formeln zu bewegen, und das thut gemüthlich so wohl; obgleich der Wunsch rege wird, durch mehr Vereinfachung und Gelenkigkeit des Traktaments einen Punkt zu erreichen, wo sich die kunstfreie Thätigkeit mit den Schranken der Naturtreue umschlungen hält, durch Gewinnung eines Stils, — freilich leichter gesagt als gethan.“ — Vielfach verkehrte Keller auch mit dem zu jener Zeit in Heidelberg lebenden Rottmann-Schüler *Bernhard Fries*.

Er schreibt über diesen an seinen alten Münchener Freund Hegi: „— — — er war lange in Italien und hat auch aus der Schweiz ganz grandiose Zeichnungen mitgebracht. Er wird nächstens zwei kolossale Bilder malen zu Goethe's Lied: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen“, ein italienisches und ein schweizerisches Gebirgsbild, zu welchem letzterem er das Motiv vom Monte Rosa hernimmt. Ich werde ihm helfen untermalen und hantieren dabei, zu Nutz und Vergnügen, an müßigen Nachmittagen.“

Fries muss mithin etwas von Keller gehalten haben, denn den ersten besten Dilettanten lässt man nicht mithelfen bei einer Anlage, die unter Umständen für die Weiterführung der Arbeit sehr ins Gewicht fällt.

Das Berühren künstlerischer Arbeit kommt sonst in den Briefen der Heidelberger Zeit nur äußerst selten vor. Desto mehr ist die Rede von philosophischen und litterarischen Studien, von eigenen Arbeiten (der Grüne Heinrich war im Entstehen begriffen), von der badischen Revolution.

Im April 1850 siedelte Keller nach Berlin über, seine Studien weiter fortzusetzen.

Missgeschick, was er als Maler nicht überwand, es vermochte den Dichter nicht aus dem Sattel zu heben. Der Hunger hat auch da an seine Thüre geklopft, aber Keller ging siegreich aus der harten Probe hervor.

In einem Briefe an Freiligrath bezeichnet er das Theater als seine „Hauptunterrichtsanstalt“ und sagt dem Adressaten: „Aus dem Titel „Kunstmaler“ ersehe ich, dass Du das Gedächtnis für verworfene Hallunkereien noch nicht verloren hast.“ Einem

Schreiben an Hettner ist zu entnehmen, wie ihn die Umgebung Berlins und die Berliner anmuten. Er sagt da u. a.: „Dass es Ihnen am Meere gut ging und gut gefiel, freut mich; ich bin nur neugierig, ob ich auch noch den Tag erlebe, wo ich wieder in eine vernünftige Gegend komme und entweder Meer oder Gebirg sehe. Die märkische Landschaft hat zwar etwas recht Elegisches, aber im ganzen ist sie doch schwächend für den Geist; und dann kann man nicht einmal hinkommen, da man jedesmal einen schrecklichen Anlauf nehmen muss, um in den Sand hinein zu waten. Ich bin fest überzeugt, dass es an der Landschaft liegt, dass die Leute hier unproduktiv werden. Ich sagte es schon hundertmal zu hiesigen Poeten, die sich domizilirt haben, und sie stimmten alle ein und schimpfen womöglich noch mehr als ich; aber keiner weicht vom Fleck . . . Wie sehr werde ich mich spüten, wenn ich einmal kann! Denn ich fühle wohl, dass ich hier auch eintrocknen würde. Ein Hauptgrund zu der Impotenz ist auch die verfluchte Hohlheit und Charakterlosigkeit der hiesigen Menschen, die gar keinen ordentlichen fruchtbaren Gefühlswechsel und -Ausdruck möglich macht. — — Ein vorübergehender Aufenthalt hier hingegen ist jedenfalls auch für künstlerische und andere Seiltänzeraturen gut. — — —“

Die Zahl der Briefe, welche aus der Berliner Zeit stammen und im zweiten Bande der Bächtold'schen Biographie mitgeteilt sind, ist nicht klein. Beinahe befremdend wirkt es, dass über Dinge der bildenden Kunst so gut wie gar nicht die Rede ist, während über Theater und Litteratur ausführlich gesprochen, gelegentlich auch scharf losgezogen wird. Freilich boten ja die künstlerischen Zustände jener Zeit in Berlin wenig Erquickliches; indessen lebte immerhin ein Menzel daselbst, dessen lange missverständene Art in immer mächtigerer Weise sich entfaltete. Einmal hatte Keller, wie es scheint, versprochen, einen Bericht über die akademische Kunstausstellung an Hermann Hettner zu schicken, doch — — :

„Den versprochenen Aufsatz über die Berliner Ausstellung habe ich nicht geschrieben. Die Ausstellung ist ein solcher Ausdruck einer inneren geistigen Armut und Bettelhaftigkeit der jetzigen Staffeleikunst, dass nichts zu sagen war, als etwa über diese Armut selbst. Und dazu fühlte ich mich nicht aufgelegt, da ich mich nun lieber der positiven Beschäftigung zuwende. Freilich ist auch nicht viel gesandt worden von außen her. Aus Frankreich und England gar nichts, von München und Wien zwei oder drei Bilder und selbst aus Düsseldorf wenig.

Die glänzendste Repräsentation genoss die vornehme Porträtmalerei in gut gemalten Bildnissen von Fürsten, Adeligen, Diplomaten und eleganten Damen. Selbst die guten Landschaften übersteigen nicht ein halbes Dutzend; gute Genrebilder bringen es nicht einmal so hoch, und doch zählt die Ausstellung 1300 Nummern etc.“

Keller hat auch in Berlin in stillen Stunden gelegentlich wieder zum Pinsel gegriffen, trotzdem er nichts darüber berichtet. Ein im Besitze von Frau Justine Rodenberg zu Berlin befindliches Aquarell, datirt „Berlin 1853“, giebt ein Motiv aus der Gegend von Treptow wieder: Kiefern, Wassertümpel, Regenstimmung. Gelegentlich der Schenkung des Blattes an die jetzige Eigentümerin schrieb Keller rückwärts folgende Worte:

Dies trübe Bildchen ist vor dreiundzwanzig Jahren  
Im einstigen Berlin mir durch den Kopf gefahren;  
Mit Wasser wurd' es dort auf dem Papier fixirt,  
Von Frau Justinen nun dahin zurückgeführt,  
Wo es entstand. Vom regnerischen Zürichsee  
Bis hin zur altberühmt- und wasserreichen Spree.  
Auf Wellen fährt so, ein Niederschlag der Welle,  
Des Lebens Abbild hin, die blöde Aquarelle.

Im Dezember 1855 kehrte Keller endlich wieder in die Heimat zurück, freilich nicht, um den gelegentlich einmal in Aussicht gestellten Posten eines Professors für Litteratur- und Kunstgeschichte an der neuerrichteten polytechnischen Schule in Zürich zu übernehmen, sondern um sich ganz und gar mit seinen litterarischen Arbeiten zu beschäftigen. An *Chr. Schad*, den Herausgeber des „Deutschen Musenalmanach“, schreibt Keller als Postskriptum: „Die Benennung „Maler“ bitte ich künftig weglassen zu wollen, da sie mir längst nicht mehr zukommt.“ Und dennoch steckte ihm der Maler in den Knochen. Man lese in den nachgelassenen Schriften den Aufsatz „Am Mythenstein“ (1860): „Ich fuhr mit dem Frühboot von Luzern weg in die klassische Gebirgswelt hinein, welche in grauem Morgenschatten vor uns stand, geheimnisvoll gleich einem Theatervorhang den goldenen Morgen verhüllend, der im Osten hinter ihr heraufstieg. Da ich nichts als Fest<sup>1)</sup>, Tell und Schiller im Kopfe trug, so war es mir wirklich wie in einem Theater zu Mute, so erwartungsvoll, aber auch so absichtlich. Ich gedachte der Telldekorationen, die ich da und dort gesehen, und harrte fast ängstlich kritisch auf das erste Erglühen eines Berghauptes. Da, plötzlich und unversehens, indem ich

1) Es handelt sich um das Fest am 21. Oktober 1860 gelegentlich der Enthüllung einer Gedenktafel für Schiller am Mythenstein im Vierwaldstätter See.

mich rückwärts wandte, war die Klippenkrone des Pilatus rosig beglänzt und durch Linien des ersten Herbstschnees fein gezeichnet. Es war ein gar stattliches Versatzstück; ich wandte kein Auge davon, vergass die mitgebrachte Theaterkultur und verfiel der malerischen. Ich erwog die technischen Mittel, welche für diesen Effekt aufzubieten waren, die Untermalung und die Lasuren, trug das Pastose auf, überzog es mit dem Transparenten, und indem ich so mit dem Pinsel um die Formen herum modelirte, merkte ich, dass es mit meiner Zeichnung nicht gut beschlagen war. Ich zog also in Gedanken den Stift hervor und ging den zerklüfteten Riesengebilden auf den Grund, vom Schlaglicht des Morgens geleitet.“

„So zeichnete, wischte, tuschte, kratzte und malte ich mit den Augen, indem das Schiff weiter fuhr, wie in saurem Tagelohn, und es war fast nöthlich anzusehen, wie ich mich befliss, keine der vorüberziehenden Erscheinungen mir entweichen zu lassen. Ganz niedrig und nah am Schiff saß noch eine zurückgebliebene Nebelflocke auf einem Felsen, schief aufwärts um ein Tännchen gewickelt. Sogleich überlegte ich, auf welche Weise sie am düftigsten anzubringen wäre, trug etwas Weiß mit Rebenschwarz auf und handhabte eben den Vertreiber, als ein Lufthauch die Flocke losmachte und wie einen verlorenen Frauenschleier an der Bergwand entlang wehte. Das Geisterhafte des Anblicks schob mir nun die Dichterei in das Malen hinein und stracks war ich dahinter her, ein Bergmärchen auszuspinnen, als ich endlich dieser modernen Befangenheit und Machsucht inne ward.“

Und wenn man nun im gleichen Aufsätze weiter, und die Entwicklung der Idee von groß angelegten Schauspielen liest — — —:

„Wären die Farbenreihen der Gewänder nach bestimmten Gesetzen berechnet, so gäbe es Augenblicke, wo Ton, Licht und Bewegung, als Begleiter des erregtesten Wortes, eine Macht über das Gemüt übten, die alle Blasirtheit überwinden und die verlorene Naivität zurückführen würde, welche für das notwendige Pathos und zu der Mühe des Lernens und Übens unentbehrlich wäre; denn ohne innere und äußere Achtung gedeiht nichts Klassisches“ — wenn muss da nicht von selbst die Überzeugung kommen, dass der das dachte und sprach, selbst ein Künstler von Gottes Gnaden sein müsse! Ein Künstler, ja, er brauchte deswegen nicht just ein Maler zu sein, denn nicht jeden Maler kann man auch als Künstler bezeichnen, lange nicht jeden, sogar nur recht wenige!“

Dass Keller's Malerlaufbahn unterbrochen worden ist, hat ihn nicht gehindert, dennoch ein großer Künstler zu werden, Darin liegt der Beweis, dass, was künstlerische Rasse hat, nicht von der handwerklichen Äußerlichkeit, vom Ausdrucksmittel, abhängt.

Keller, der Maler, der Poet, ist bekanntermaßen mit seinem 42. Jahre in den Staatsdienst getreten als Staatsschreiber.

Vom Staatsschreiber Keller rührt die kreisrunde Landschaft her, deren Original im Besitze von † Prof. Ad. Exner in Wien war. Wo im Laufe der Jahre und unter dem Einflusse vielartig sich ändernder, in den wenigsten Fällen günstiger Verhältnisse eine solche Abklärung sich vollziehen konnte, da muss die Kraft von unverfälschter Art sein. Wenn das auch manche, viele nicht eingesehen haben, so ändert es doch an dem Faktum nichts, dass in Keller eine ganz stark entwickelte malerische Potenz wohnte. Dass sie sich selbst nach dem Verlassen der eigentlichen Malerlaufbahn immer wieder regte, ist nur ein Beweis für ihre Echtheit. Kraftlosen Naturen entfällt in solchen Umständen leicht und ohne Schmerzen das, wovon sie sich trennen müssen. Bei Keller pochte immer und immer wieder der Maler an, wenn er auch für die Welt längst begraben war oder in den Augen jener, die eben so in den Tag hineinschwatzen, ohne zu wissen, was sie sagen, als ein Dilettant dastand. — Das kreisrunde Bild ist, wie Prof. Bächtold sagt, vom Jahre 1878, mithin von Keller etwa im beginnenden sechzigsten Lebensjahre gemalt und unter allem, was bis zur Stunde an malerischen Arbeiten seiner Hand bekannt ist, unzweifelhaft das Beste, eine Arbeit, die, um empfunden und auf ihren künstlerischen Wert richtig geprüft zu werden, keines gelehrten Verständnisses bedarf.

Noch zwei kleinere Aquarelle, die indessen, was die Auffassung des Gegenstandes betrifft, nicht auf gleicher Höhe mit dem vorgenannten stehen, befinden sich im Besitze von Frau Prof. Frisch, geb. Exner, in Wien. Das eine giebt nach links sich senkendes, baumbeständenes Bergterrain mit Ausblick auf waldige Halden, das andere eine mehr ebene Landschaft mit zierlichen Baumgruppen, hinter denen sich eine weite Wasserfläche dehnt, jenseits deren mächtige, stotzige Bergwände aufsteigen. Beide Blätter sind mit der Jahreszahl 1873 versehen und wurden vom Staatsschreiber Keller gelegentlich eines Ferientaufenthaltes am Mondsee im Salzkammergut gemalt und der jetzigen Besitzerin dediziert.



Es ist absichtlich hier davon abgesehen worden, eine förmliche Liste, etwa das aufzustellen, was die Franzosen beim Künstler als „l'œuvre de sa vie“ bezeichnen. Will man vom Lebenswerke Keller's sprechen, so liegt es auf einem anderen Gebiete als dem der bildenden Kunst. Ob nicht aber diese und seine Begabung dafür ihn erst recht befähigten, als Schriftsteller manches zu sagen und zu sehen, was andere, mit minder geschärften Augen zu sehen, folglich auch zu sagen nicht im stande sind, selbst solche, die in Sachen der Kunst immer ein bis zum Rande gefülltes Tintenfass in Bereitschaft haben!

Wie er über neuere Kunst dachte, hat er an vielen Orten gesagt. Wie gerecht er den verschiedensten Anschauungen gegenüber zu sein vermochte, zeigt der in seinen nachgelassenen Schriften veröffentlichte Aufsatz: „Ein bescheidenes Kunstreis-

chen“, in dem über einige wenige Maler weit mehr Gescheites und Zutreffendes gesagt ist, als in manch spalten- und bogenlangen Ausstellungsberichten derer, die das „Richten“ als etwas Bedeutsameres anschauen als das „Fühlen“, das man allerdings nicht lernen kann. — Wie wäre es sonst möglich gewesen, dass enge Freundschaft Gottfried Keller bis ans Ende seiner Tage mit Arnold Böcklin verband, der, das ist keine allgemein bekannte Thatsache, eine herrliche Keller-Medaille modellirt hat, freilich eine frei empfundene, hochkünstlerische, die wahrscheinlich aus diesem Grunde an offizieller Stelle jene Würdigung nicht fand, die ihr von künstlerisch Empfindenden dargebracht worden wäre, zumal für den Zweck, dem sie dienen sollte: eine Erinnerung an Gottfried Keller's siebzigsten Geburtstag zu sein, ein künstlerisches Andenken an einen großen Künstler.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

### BÜCHERSCHAU.

**Anleitung zur Ölmalerei** von *H. S. Templeton*. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von *O. Strassner*. Stuttgart, Paul Neff. 1893.

Es ist ein unbestreitbares Verdienst des Übersetzers und Verlegers, die vorliegende Schrift dem deutschen kunstpflegenden Publikum, dem das englische Original aus irgend einem Grunde nicht zugänglich ist, zum Studium geboten zu haben. Der beste Prüfstein, der zuverlässig die Brauchbarkeit jedes Buches zeigt, ist die Zahl der Auflagen, die ihm seine eigene Güte und die ihm dadurch zugewandte Gunst des Interessentenkreises verschafft. Das englische Original hat bis heute 47 Auflagen erlebt. Strassner, der sehr fachmännisch-gewandte Übersetzungen liefert, macht uns auch noch auf einige andere Werke begierig, die er für die nächste Zeit verspricht und die, wie das hier angezeigte, aus dem in dieser Richtung bekannten Verlage von G. Rowney u. Comp. stammen. Unser kleines Werk ist für sich ein Ganzes, findet aber noch eine vorzügliche Erweiterung in der „Anleitung zur Landschaftsmalerei in Öl“ von *Clint* und in der „Abhandlung über Porträtmalerei nach dem Leben sowohl als auch nach Photographien und auf Photographien“ von *Haynes*. Es steht über jedem Zweifel, dass gerade solche in engen Grenzen gehaltene Darstellungen den beabsichtigten Zweck, eine Anleitung zu bieten, viel besser erreichen als umfangreiche Publikationen dieser Art, die nur zu häufig — selbst immer nur sehr gute Arbeiten vorausgesetzt — besonders den Anfänger verwirren und durch ein Zuviel dort zum Experimentiren verleiten, wo eine einzige apodiktisch hingestellte Anweisung für immer ein festes Fundament bildet. — Von diesem Standpunkte aus sei das instruktive Büchlein bestens empfohlen.

RUD. BÖCK.

**Kurze Anleitung zur Tempera- und Pastelltechnik** etc. von *Fr. Jaenicke*. Stuttgart. Paul Neff. 1893.

Diese Arbeit des durch seine verwandte Themen behandelnden Bücher wohlbekannten Autors führt besonders das Kapitel über Pastelltechnik, Gobelins- und Fächermalerei und die Kolorirung von Photographien aus und ist speziell Adepten des Kunstgewerbes im Hinblick auf seine einfache, leicht verständliche Vortragsweise bestens zu empfehlen.

R. BK.

**Anleitung zur Modellirkunst.** Mit 41 Illustrationen von *H. Bouffier*. Leipzig, Moritz Ruhl. 58 S. Gr. 8<sup>o</sup>.

Die Broschüre ist mit Rücksicht auf den Liebhaber geschrieben; sie will, was ja sehr löblich ist, den Sinn für Plastik in weiteren Kreisen wieder beleben oder besser aus dem tiefen Schlaf erwecken, in den er leider bei uns verfallen ist. Dass sich der Autor dabei besonders an die Damenwelt wendet, scheint uns nicht der glücklichste Weg für ein Prosperiren seiner Absicht zu sein; wohl aber stimmen wir ihm in der Meinung bei, dass von unseren Kunstschulen, namentlich denen niederen Ranges, mehr für die Popularisirung der Plastik geschehen sollte, und zwar am besten, wie uns dünkt, durch öffentliche Kurse, ähnlich den allgemeinen Zeichenschulen. Besonders beherzigenswert ist der an dieser Stelle von uns wiederholt ausgesprochene Wunsch, der Polychromie in der Plastik wieder zu ihrem uralten Rechte zu verhelfen, das ihr nur der akademische Zopf geraubt hat. — Das klar und fasslich geschriebene kleine Buch, das manchem Liebhaber und vielleicht auch manchem echten Talente eine gute Stütze sein wird, bespricht außer den Materialien zum Modelliren die verschiedenen Richtungen dieser Kunst in recht übersichtlicher Weise, das Modelliren selbst, das Formen nach dem Modelle und der Natur (auch von Totenmasken), die Retouche und das Verviel-

fältigen. Besonders das Kapitel über das Abformen ist für den Kunstfreund zur praktischen Anwendung sehr brauchbar. Den letzten Abschnitt widmet der Verfasser der Gummiknetmasse, die heute auch in der Hand des Malers für Rahmenmodellirung nach eigenem Geschmack zu so häufiger Anwendung kommt, umso mehr als die Polychromirung derselben mit allen Arten von Farben, Wasser-, Gouache, Öl- und Bronzefarben etc., leicht zu bewerkstelligen ist. — Das Büchlein ist für grundlegende Winke in Ermangelung eines leitenden Lehrers und Praktikers jedenfalls sehr empfehlenswert.

RUD. BÖCK.

\* *Siebzehn Rembrandt's der Casseler Galerie*, das sind nahezu sämtliche Bilder, welche die Sammlung von dem großen holländischen Meister besitzt, bilden den Gegenstand einer höchst beachtenswerten Publikation, welche die Photographische Gesellschaft in Berlin soeben herausgegeben hat. Und zwar in Photogravüren auf japanischem Papier, welche an Schärfe der Wiedergabe und Feinheit des Tons den vorzüglichsten Leistungen der modernen Technik sich anreihen. Als besonders gelungene Reproduktionen bezeichnen wir das Bildnis des Alten mit Halskette und Kreuz, die Saskia, die Heilige Familie, den Bruyningh und den Scen Jakob's. Die Wirkung einiger Blätter hätte durch Retouchen mit der Nadel erhöht werden können, was jedoch — wie es scheint — grundsätzlich vermieden worden ist.

\* „*Die Bedeutung der Amateur-Photographie*“ betitelt sich eine neue Schrift von Direktor Dr. A. Lichtwark in Hamburg, in der dieser geistvolle, für die Verbreitung des Kunstsinnes auf praktischem Wege rübrig thätige Autor für die Amateur-Photographie energisch eintritt. Den Ausgangspunkt für seine beachtenswerten Darlegungen bildete die Hamburger Amateur-Photographie-Ausstellung v. J. 1893, und die Leistungen der besten auf derselben vertretenen Amateur-Photographen, vor allem die der HH. R. Eiekemeyer jun. in New-York und Bar. A. Rothschild in Wien sind in vorzüglichen Wiener Heliogravüren von Blechinger dem bei W. Knapp in Halle erschienenen Buche beigegeben. Wir empfehlen dasselbe der allgemeinsten Beachtung.

*Wienerstadt!* Lebensbilder aus der Gegenwart, geschildert von Wiener Schriftstellern. Gezeichnet von Myrbach, Zusche, Engelhart, Mangold und Hey. Wien und Prag, F. Tempsky; Leipzig, G. Freytag. 1893—1894. Lieferung 10—12.

In diesem von uns schon früher besprochenen Werke brillirt in den vorliegenden Lieferungen wieder Myrbach als Meister der tonigen Federzeichnung, besonders in seinen Bildern des Parterres der Oper, des Orchesters und der Philharmoniker. Weniger bedeutend ist sein Hofball mit bekannten, zum Teil abgetretenen, zum Teil gestorbenen Größen: Taaffe, Gautsch, Schmerling etc., derselbe Ball, bei dem der Zug ins Große selbstverständlich und notwendig ist; unvergleichlich besser wusste der Künstler das Charakteristische, den Qualm und Lärm des Fiakerballs festzuhalten; auf

kleinem Raum zeichnet er da gegen hundert Köpfe und Halbfiguren voll Leben, einen wahrer als den andern, alle zusammen das echte Ballgedränge dieser Qualität bildend, alles in der echten Ballluft, der man ansieht, dass sie keine Lüft ist, sondern zum Schneiden dick. Sehr verliert neben Myrbach, Mangold, Engelhart und Hey der flotte Chik-Zeichner des „Figaro“ Zusche, der schablonenhaft arbeitet. Engelhart schuf dagegen in seinem „kunstsinigen Ehepaar im Rubenssaale im neuen Museum“ ein Genrebild von solchen Vorzügen der Charakteristik und schärfsten Beobachtung, so voll Humors, dass kein Kunstfreund\*versäumen sollte, damit Bekanntschaft zu machen: die alte Wiener Schule lebt darin neu verjüngt auf. Der einzige Wunsch, den wir so oft bei Engelhart äußern mussten, ist: mehr Geduld für seine Arbeiten, sowie er sie auf den letzten Pastellen der Internationalen Ausstellung zeigte, — wenn man auch sieht, dass er sich Gewalt anthun muss, um ruhig zu bleiben und nicht schleuderisch zu werden. Vortreffliche neue Kräfte lernen wir in Mangold und Hey schätzen, namentlich bewahrheiten des letzteren Tuschrungen aus den Kirchen Wiens den oben bei Engelhart ausgesprochenen Satz — in Folge ihrer Solidität in noch höherem Grade als bei diesem — von der *Renaissance der Allwienner Genrekunst*. Seine „Andacht vor dem Gnadenbild Maria Pötsch in der Stephanskirche“, seine „Einsegnung“ oder seine „Fastenpredigt“ in der Caroluskirche des älteren Fischer von Erlach, das sind — selbst ohne Farbe — Bilder von bleibendem Werte. Zum Schluss eine textliche — vielleicht Druckfehler-Berichtigung: Das „heilige Grab“ der Karwoche wird in Wien nirgends „Heiligenkreuz“ genannt. R. Bk.

\* Peter Halm's Name ist allen Freunden der Radirkunst wohlbekannt; die feinsinnige Studie, die wir dem gegenwärtigen Hefte beigegeben, entstand aus Anlass der Radirungskonkurrenz, die der Verleger der Zeitschrift vor zwei Jahren ausschrieb. Das Blatt war nicht rechtzeitig fertig geworden, wurde jedoch nachträglich erworben. Der Vorwurf, den der Künstler sich wählte, ist nicht gerade bildmäÙig im gewöhnlichen Sinne, sondern eine Naturstudie, ein künstlerisches Augenblicksbild, das um eines momentanen Reizes willen vom Künstlerrauge erfasst und von der nachfühlenden Hand wiedergegeben wurde. Es sind auch keine starken Kontraste und besonderen malerischen Reize darin zu suchen, aber die Leichtigkeit, Freiheit, Reinheit der Technik, die Gefälligkeit der Darstellung machen auch dies Blatt zu einem schätzenswerten und verraten von Halm's künstlerischem Charakter dem Kenner eben so viel wie andere mühevoller und ausführlicher durchgearbeitete Radirungen. Ja, uns will bedünken, dass gerade von solchen geistreichen Improvisationen der angehende Radirer die besten Fingerzeige hat, mit deren Hilfe es sich schon eher weiter fühlen lässt, wenn man nach rechten Mitteln des Ausdrucks noch sucht.







TRUTH

Illustration nach Max Klinger's Radirung





Handzeichnung von MAX KLINGER.

## MAX KLINGER'S „BRAHMS-PHANTASIE“.

MIT ABBILDUNGEN.

**B**EWUNDERT viel und viel gescholten!“ Auf wen möchte das Goethe'sche Wort besser passen als auf Max Klinger, den stillen bescheidenen Künstler, der — unbeirrt von der Parteien Gunst und Hass — seinen einsamen Pfad bergan verfolgt hat und nun, in der Vollkraft des Schaffens, jenem heiteren Himmel nahe ist, von dem herab die ewigen Sterne der Kunst in ruhiger Klarheit uns armen Sterblichen leuchten!

Bewundert viel und viel gescholten, hat er es gewagt, in der langen Reihe seiner radirten Folgen den wechselnden Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die ein Menschenherz in Freud und Leid durchzittern, und wenn er auch in mancher Brust ein frohes Echo geweckt hat und keiner tiefer veranlagten Natur gleichgültig geblieben ist, so zählt er doch nach wie vor zu den einsamen Menschen, die der tausendköpfigen Menge rätselhaft, ja unverständlich bleiben, weil sie nicht, dem Philister gleich, auf dem allgemeinen Fahrweg der Gedanken dahinziehen.

Nur einen ihm ebenbürtigen Genossen hat er auf seinem Lebenswege getroffen: Arnold Böcklin, und nur der Genius dieses größten deutschen Künstlers hat es vermocht, ihn zeitweilig derart in seinen Bannkreis zu ziehen, dass er eine kleine Zahl Böcklin'scher Gemälde mit den Mitteln graphischer Kunst wiederzugeben oder umzudichten unternahm. Aber

dennoch ist er in allem, was er sonst geschaffen, sich selbst treu geblieben, und keines seiner Gemälde, keine seiner Radirungen oder plastischen Arbeiten verrät im mindesten Anklänge an Böcklin's künstlerische Eigenart. Was er mit dem ihm in inniger Freundschaft verbundenen Baseler Meister indes redlich geteilt hat, das ist der bittere Spott und die boshafte Schmähsucht des Unverstandes, wie sie sich fast bei jedem neuen Werke Klinger's gleicherweise im Publikum und in der Kritik breit machten.

„Es ist ein furchtbares Schicksal, in Deutschland ein großer Künstler zu sein“, sagt Lichtwark in einer seiner lesens- und beherzigenswerten Schriften:<sup>1)</sup> „Anerkennung und Zustimmung aus dem Publikum pflegen auf einem Missverständnis zu beruhen. Das Lob hat keine Freude, aber der Tadel aus dem Munde des Unverstandes trifft mit doppelter Härte.“ Er ist Max Klinger so wenig erspart geblieben, wie Arnold Böcklin. Aber die Zeiten haben sich geändert, und der Ruhm Böcklin's steht heute so fest begründet, dass es kein Gebildeter oder doch keiner, der dafür gelten will, mehr wagt, bei diesem Namen zu spotten. Er hat sich Anerkennung erzwungen und gilt sogar der kalt reflektirenden Vernunft des Berliners, dessen Empfindungs-

1) Wege und Ziele des Dilettantismus. München 1894.

weise er naturgemäß am fremdesten bleiben sollte, für unverletzlich. Klinger ist an Jahren der Jüngere und daher noch nicht so nahe dem Gipfel unbestrittenen Ruhmes. Noch hemmen breite Nebelseichten den erwärmenden Sonnenstrahlen seines Talentes den Weg. Aber schon leuchtet sich das Gewölk, und auch für ihn wird der Tag kommen, wo das deutsche Volk mit Stolz zu ihm aufblickt als zu einem seiner edelsten Söhne, und die kritischen Spötter, die sich einst so erhaben über ihn dünkten, der eigenen Lächerlichkeit anheimfallen.

Der neue Cyklus von Radirungen des Künstlers, der uns hier beschäftigen soll, trägt den Namen: „Brahms-Phantasie“. Es sind sechs Lieder, die Klinger teils durch größere oder kleinere Radirungen, teils durch lithographirte schmale Leisten neben den Noten illustriert hat. „Illustriert“ ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck, denn der Künstler verschmäht es, den Wortlaut der Lieder in landläufiger Weise zu Bildern umzugestalten. Seine Radirungen sind vielmehr Transskriptionen der Brahms'schen Melodien, und wie die Musik, als die in ihrer Erscheinung flüchtigste und geschmeidigste unter allen Schwesterkünsten, dem Empfinden des Einzelnen den weitesten Spielraum gewährt, ihn nicht zwingt das vom Künstler Gewollte nur von einem, von seinem Gesichtspunkte aus zu betrachten und zu genießen, so lässt auch Klinger denen, die sich in seine Schöpfungen vertiefen wollen, die volle Freiheit des Denkens und Empfindens, des Deutens und Erklärens.

Wie ein Präludium berührt das erste, an die Spitze der Lieder gestellte Blatt: „Aeolus“. Auf erhöhtem Platz über der bewegten Meeresflut sitzt der Künstler am Flügel und entlockt seinem Instrument den Grundton, der aus dem Rausehen der Wogen zu ihm emporklingt. Die Nixen des Meeres schlagen ihn an auf der riesigen, mit einer singenden Maske geschmückten Harfe, die ein bärtiger Wassergeist hält. Die Gleichheit des Aeolus symbolisirt eine neben dem Künstler sitzende Frauengestalt, die mit der einen Hand auf den Naturlaut der singenden Harfe, mit der anderen auf das Notenheft zeigt. Und über die Wellen steuert pfeilschnell ein einsames Schiffelein dahin, — „fliehet den hellen Inseln entgegen“, den seligen Gestaden der Phantasie, wo sieh aus dem Schatten dunkler Cypressen der Schönheit Tempel erheben, überragt von den schneebedeckten Häuptern des Gebirges, die sich, von dichten

Wolkenschleiern umspinnen, weit in der Ferne verlieren.

Das Lied „Alte Liebe“ von Candidus eröffnet den Reigen:

„Es kehrt die dunkle Schwalbe  
Aus fernem Land zurück,  
Die frommen Störche kehren  
Und bringen neues Glück.  
An diesem Frühlingsmorgen,  
So trüb verhängt und warm,  
Ist mir, als fänd ich wieder  
Den alten Liebesharn.“

An diese Worte knüpft Klinger an: Der Künstler liegt, lässig hingestreckt, auf dem Balkon seines Hauses, von dem sich ein herrlicher Blick über die Dächer und Kuppeln der Siebenhügelstadt öffnet. Rechts sieht man auf den verlassenen Flügel im Zimmer, vor dessen Thür melancholisch der geflügelte Liebesgott sitzt. Er zeigt mit der Spitze seines Pfeiles auf ein Häuflein verstreuter Briefe, von denen immer mehr noch einem geöffneten Kästchen entquellen. Gedankenvoll den Kopf in die Hand stützend, schaut der Einsame auf die papiernen Zeugen entschwundenen Glückes, und unten rollt das Rad der Zeit unaufhaltsam hinab über den blumigen Rasen, der alle Erinnerungen der Lebenden deckt. Aber vor dem geistigen Auge des stillen Träumers erhebt sich das morsche Gemäuer eines zerfallenden Turmes, den die dunkeln Schwalben umkreisen, während drunten im abendlichen Schatten der Kastanien ein glückliches Paar wandelt, berauscht vom kurzen Frühlingstraum der alten Liebe.

Schwermütig ertönt das böhmische Volkslied: „Hiuter jenen diehten Wäldern weilst Du meine Süßgeliebte“. Klinger hat die Musik mit den reizendsten Randleisten umrahmt, die man erdenken kann. In den schmalen, kaum zollbreiten Raum bannt er die ganze Poesie des dichten Waldes, dessen dunkles Laub sich im klaren, stillen See widerspiegelt samt den flimmernden Sternen, die vom dunkeln Abendhimmel herniederstrahlen. Eine größere Radirung zeigt uns „die ferne süße Maid“, an einen Baumstamm gelehnt, zwischen den Wasserlilien des Seeufers, und auf einem zweiten kleineren Bilde ruht der Liebende im hohen Gras vom hellen Schein des Mondlichts übergossen, während sich vom Himmel herab die Geisterhand der „Süßgeliebten“ auf sein sehndes Herz legt.

Dem mit zwei reizvollen Randleisten geschmückten Paul Heyse'schen Liede „Am Sonntag Morgen“ folgen die Dichtungen „Waldeinsamkeit“ von Almers und „Kein Haus — keine Heimat“ von Friedrich

Halm. Nur die erstere der beiden hat Klinger illustriert, und zwar schließt sich seine Radirung diesmal ausnahmsweise eng den Anfangsworten des Textes an:

„Ich ruhe still im hohen grünen Gras  
Und sende lange meinen Blick nach oben,  
Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlass,  
Von Himmelsbläue wundersam umwoben“.

In der ersten Randleiste kauert ein winziger Mensch zu Füßen des großen Pan, der im Ährenkranz, eine schwere Blüten- und Fruchtguirlande auf den Schultern, als Verkörperung der geheimnisvoll waltenden Naturkräfte auf der Erdkugel steht, während über seinem Scheitel der Sonnenball, die Quelle des Lichts und des Lebens, strahlt. In der zweiten Leiste schweben zwei Liebende, die Hände ineinander geschlungen, die Gesichter zum Kuss sich neigend, empor durch den dunkeln Äther:

„Die schönen weißen Wolken zieh'n dahin  
Durchs tiefe Blau wie schöne, stille Träume;  
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin  
Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.“

Die fünf kleinen Lieder sind verklungen, und ihre schwermütigen Weisen haben gewissermaßen nur die Stimmung vorbereitet, die in dem sechsten, in Hölderlin's grandiosem „Schicksalsliede“ zu immer mächtigeren Tönen anschwillt und ausklingt. Der Künstler hat hier alle Kraft gesammelt, um den Kern der Dichtung in einen Cyklus von acht großen Radirungen zusammenzufassen, die er dem Schicksal der den Olymp stürmenden Giganten und der Prometheussage widmet. Ein zweites Präludium knüpft an das Titelblatt des Werkes an und zeigt uns wieder den einsamen Künstler am Meer, dessen rauschenden Wellengesang er mit immer volleren Accorden begleitet. Begeistert wendet er den Blick empor zu der singenden Meeresharfe, die neben ihm auf der Brüstung steht, und dahinter erscheint ihm in unverhüllter Schönheit mit ausgebreiteten Armen ein herrliches Weib. Gewand und Maske hat sie von sich geworfen: es ist die Muse selbst, die ihn zuerst den Urlaut aller Melodie gelehrt. — Und über den Wassern jagen die Wolken dahin und verdichten sich zu himmelstürmenden Giganten und Kentaurern, Felsblöcke schleudernd und Pfeile entsendend, zahllos, gewaltig und unaufhaltsam in wildem, vergeblichem Trotz gegen die Himmlischen.

Hätte Klinger nichts geschaffen als diese eine von höchster dramatischer Kraft erfüllte, herrliche Komposition, sie würde genügen, seinem Namen die Unsterblichkeit zu sichern. Mächtiger, leiden-

schaftlicher als diese bildgewordene Verkörperung der Musik lässt sich nichts erdenken, und es verdient ausgesprochen zu werden, dass noch kein Künstler die wilde Großartigkeit des Meeres ohne Zuhilfenahme der Farbe mit gleicher Wahrheit wiederzugeben gewusst hat. Glaubt man doch die dunkeln, schaumdurchzogenen Wellen mit ihren weißen Kämmen durch das Geländer der Brüstung und die Saiten der Harfe hindurch auf- und niederfluten zu sehen! Immer neue Wogen rollen heran und entlocken der singenden Harfe die mächtigen Töne des Schicksalsliedes — „wie die Finger der Künstlerin heiligen Saiten“.

Klinger hat den großen Radirungen kurze Bezeichnungen gegeben, die, meist in ein einziges Wort zusammengefasst, seine Abneigung gegen jede „Erklärung“ in charakteristischer Weise darthun. Den in der „Evocation“ schon als Luftgebilde angedeuteten Gedanken an den Gigantenkampf spinnt er im zweiten Blatt „Titanen“ weiter. Von hohen Bergespitzen aus setzen die riesigen Erdensöhne den Kampf gegen die Götter fort. Bis zum Himmel empor ragen ihre mächtigen Leiber, von ziehenden Nebelstreifen umwallt. Aber hoch über den Wolken thronen in sicherer Ruhe die Unsterblichen, Apoll und Diana entsenden ihre nimmer fehlenden, todbringenden Pfeile, und ob sich die kühnen Angreifer auch hinter breiten Felsplatten zu bergen suchen, einer nach dem anderen sinkt getroffen hinab. — Auf dem dritten Blatt: „Nacht“ decken die Körper der toten Giganten weithin die entvölkerte Erde. Nur Möven flattern ängstlich über die finstere Meeresflut, und oben, wo sich der Himmel vom Licht eines neuen Tages erhellt, sitzt die Sage und erzählt dem jugendlichen Prometheus vom Schicksal der Titanen, die es gewagt, den Unsterblichen zu trotzen. Mitgefühl mit den Leiden der Besiegten und feste Entschlossenheit, die Niederlage der Väter zu rächen, spiegeln sich in Blick und Haltung des jungen Helden. — Zum Manne gereift, sehen wir ihn auf dem vierten Blatt: „Raub des Lichtes“, wie er in kühnem Fluge, die Fackel in der hoherhobenen Hand, zur Erde schwebt und den in dichte Finsternis gebannten armen Sterblichen, die ihn jauchzend umringen, das himmlische Feuer herniederbringt.

Die Freude der Griechen schildert das fünfte Blatt: „Fest“, eine der köstlichsten Kompositionen des ganzen Werkes. Vor dichten Lorbeerbäumen, durch deren Stämme man weit auf das Meer hinausblickt, erhebt sich der Altar mit dem heiligen Feuer. Um ihn und den auf erhöhtem Platz die Menge überragenden Prome-



theus, dessen Haupt ein Lorbeerkranz ziert, schlingt sich der jubelnde Reigen glücklicher Menschenkinder. Mit wahrhaft bezaubernder Grazie ist hier das Rhythmische und Gesetzmäßige des Tanzes verkörpert, die von der weiblichen Anmut gebändigte männliche Kraft. Wie ernst und feierlich windet sich die Kette der Mädchen unter den erhobenen Armen der Jünglinge hindurch, um sich hinter dem Altar in den heiteren Wirbel des paarweisen Tanzes aufzulösen! Glaubt man nicht eine Illustration zu Schiller's bekannten Versen vor sich zu sehen?

„Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die  
Paare

Drehen! Den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.“

„Wie, vom Zephyr gewiegt, der leichte Rauch in die Luft fließt,  
Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Flut,  
Hüpft der gelehrige Fuß auf des Taktes melodischer Woge;  
Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.

Jetzt, als wollt' es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,  
Schwingt sich ein mutiges Paar dort in den dichtesten Reihn.  
Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm  
schwindet,

Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.“—

Aber die Rache der Götter schläft nicht. Auf dem sechsten Blatt: „Entführung des Prometheus“ wird der Frevler eiligen Fluges von Merkur und dem Adler des Zeus durch die Luft getragen, um, an den Felsen geschmiedet, ewige Strafe zu dulden. Wie überzeugend schildert der Künstler hier die rasende Schnelligkeit, mit der die beiden Götterboten den Befehl ihres Gebieters vollziehen! Hoch über der weiten Meeresflut tragen sie ihr Opfer dahin, dem der entblätternde Kranz vom Haupt sinkt, und schwarze Gewitterwolken verhüllen die Sonne, legen sich um die schneebedeckten Gipfel des Gebirges, finstere Schatten werfend über die Wogen des Meeres.

Angstvoll beugt sich das gedemütigte Menschengeschlecht im Staube vor der Allmacht des grollenden Zeus und opfert anbetend dem unbesiegbaren Herrn der Welt, der in einsamer Größe über den Wolken thronet. Seine Füße ruhen auf dem der Meerflut entragenden Felsen, an den der gefesselte Prometheus geschmiedet ist, und weithin bedecken die Körper toter Titanen den sonnigen Strand.

Hier setzt das „Schicksalslied“ ein. Kein Geringerer als der greise Homer stimmt es an. Begleitet von seinem treuen Hunde steht er am Meerestage, die Leier auf ein riesiges, dem Sande entragendes Haupt gelehnt, indes die Wellen der besiegten Giganten Leiber ans Ufer spülen. Zeus und Juno schweben auf hohem Wolkensitze über den

Wassern, und in den Randleisten ruhen in heiteren Himmelshöhen lässig hingestreckt die Unsterblichen:

„Ihr wandelt droben im Licht  
Auf weichem Boden, selige Genien!  
Glänzende Götterlüfte  
Rühren Euch leicht  
Wie die Finger der Künstlerin  
Heilige Saiten!“ —

Dunkles Gewölk bedeckt die von einem grellen Blitz beleuchteten aufspritzenden Wogen, aus deren Mitte sich die schaumgeborene Göttin der Schönheit erhebt. Ihr blondes Haar flattert mit dem wehenden Gewande empor in den lichten Äther, in flimmernde sonnige Lüfte reckt sie die weißen Arme und richtet begeistert den Blick nach oben:

„Und die seligen Augen  
Blicken in stiller  
Ewiger Klarheit.“

Doch zu Füßen der Göttin treiben auf den Wellen des irdischen Lebens die ohnmächtig mit den Fluten ringenden Menschen, den sterbenden Blick emporgekehrt zu den unerreichbaren Höhen des Jenseits. Ungehört verhallt ihr letzter Seufzer, ihr verzweifelnder Aufschrei:

„Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahrlang in's Ungewisse hinab.“

Klinger, der den Tod in all seinen Gestalten geschildert, ihn als die Geißel der Menschheit und als ihren Erlöser darzustellen verstanden hat, weiß auch hier lieber und länger bei ihm, als bei den seligen Göttern des Olymp. In den sechs Randleisten, welche dem herrlichen Venusbilde folgen zeigt er uns die leidenden Menschen von Polypenarmen zur Tiefe gezogen oder über steile Felsen, an denen sie vergeblich Halt suchen, herabgleitend, den gläubig Sterbenden, der noch das Kreuz in der festgeschlossenen Hand hält, indes ihn der Tod in öder Landschaft als urweltlich wildes Tier mit seinen Krallen gepackt hat, endlich den Sturz der Lawinen, die den Menschen mit Haus und Hof zerschmettern, ob er in ohnmächtigem Zorn emporblickend die Faust ballt oder wie das arme Weib am Wege angstvoll betend niederkniet. — Auf der vorletzten der kleineren Radirungen erscheint er noch einmal als schwarzer Ritter auf abgetriebenem Ross und winkt mit der eisernen Hand dem blühenden Mädchen, das auf blumenübersäeter Wiese im Grase sitzend den

Blick nicht auf den Tod, sondern aufs sonnige Leben richtet. Und das Schlussbild zeigt eine düstere Landschaft, über der auf hellen Wolken ein strahlendes Maß erscheint, das ewige Gleichmaß der Dinge, von dem die Hand des Schicksals das Lot abreißt und jede Norm aufhebt. Unten raucht als Sinnbild des Friedens der Schornstein einer einsamen Hütte, und der Bauer schreitet gebückt hinter dem Pflug daher, aber aus den Ackerfurchen, die er gezogen, schießt von neuem die Saat des Todes empor. Säbel und Bajonette wachsen wie dichte Halme aus dem Boden, und auf den kurzen Frieden folgt der männermordende Krieg.

Hier endet das Schicksalslied, doch damit ihm der versöhnende Schluss nicht fehle, lässt Klinger als letztes Blatt die „Befreiung des Prometheus“ folgen. Vornübergebeugt und das Antlitz in den Händen bergend, sitzt der Dulder auf hohem Felsen. Neben ihm steht in männlicher Jugendkraft sein Befreier Herakles, auf den Bogen gestützt, mit dem er den Adler erlegte, das Haupt in stummer Teilnahme gesenkt. Aber drunten brandet das ewige Meer, und aus den schäumenden Wogen klingt der Jubel der Okeaniden empor zu dem befreiten Helden. —

Wenn ich in Vorstehendem der Versuchung nicht habe widerstehen können, die Phantasien Klingers zu deuten und seinen Schöpfungen meine eigenen Gedanken unterzulegen, so möchte ich mich von vornherein dagegen verwahren, dass ich mir einbildete, überall, ja auch nur in der Mehrzahl der Fälle erraten zu haben, was der Künstler gewollt und gemeint. Ganz und gar nicht, denn solch Beginnen wird immer Sache des subjektiven Empfindens sein, und Phantasiekunst wird stets — auch wo sie nicht wie hier neben Dichtung und Melodie geschwisterlich einherschreitet — musikalisch auf uns wirken und wirken müssen. Das eben ist ihr schönstes Vorrecht und ihr stärkster, mächtigster Reiz, dass sie dem einen dies, dem anderen jenes ins Ohr flüstert, dass alle ihr gerne zuhören und jeder glaubt, ihr hohes Geheimnis ganz zu verstehen. — So lange aber die Augen ungezählter Tausende noch nicht gelernt haben, ein Werk der bildenden Kunst mit gleicher Verständnisinnigkeit auf sich wirken zu lassen, wie das Ohr des musikalisch Gebildeten ein Werk der Tonkunst, so lange wird es der Vermittler und der Zeichendeuter bedürfen, um die Kunst eines Böcklin — eines Klinger zum Gemeingut der Nation zu machen.

Die Brahms-Phantasie hat Klinger fünf Jahre hindurch neben seiner Thätigkeit als Maler und Bildhauer beschäftigt. Unter den zahlreichen Probedrucken, wie sie besonders das Dresdener Kabinet in großer Menge bewahrt, datiren einige vom Juni 1890. Um diese Zeit, also während seines römischen Aufenthalts, entstanden die Evocation und der Raub des Feuers. Noch in demselben Jahre radirte er die Accorde, den Turm <sup>1)</sup> und den Homer, 1891 den träumenden Mann mit den Liebesbriefen, die drei kleineren Illustrationen zum Schicksalslied und die Befreiung des Prometheus, 1892 Gigantenkampf und Opfer. Die übrigen Blätter entstanden während der beiden folgenden Jahre in Leipzig und Berlin <sup>2)</sup>. Zwei Platten verwarf der Künstler beim Abschluss des Werkes und ersetzte sie durch neue, von denen mir die Eingangskomposition zu dem böhmischen Volkslied „Hinter jenen dichten Wäldern“, wie ich gestehen muss, nicht die glücklichere erscheint.

Mehr als in seinen früheren Werken hat sich Klinger in der Brahms-Phantasie neben der Radirung der kalten Nadel und besonders des Grabstichels <sup>3)</sup> als Ausdrucksmittel bedient, und von seiner unübertroffenen Meisterschaft in der Anwendung der Aquatinta den ausgiebigsten Gebrauch gemacht <sup>4)</sup>. Auf dem „Opfer“ ist sogar der Schatten im Vordergrund durch Vernis mou wiedergegeben. Große Flächen in einzelnen Radirungen sind mit dem Schaber übergangen, und der Künstler erzielt damit in manchen Fällen, besonders bei der „Evocation“, eine noch ungewohnte, aber außerordentlich male- rische Wirkung. Dass er bei zwei Randleisten zum Schicksalslied sogar dem farbigen Druck das Wort verleiht, möchte ich allerdings nicht billigen. Klinger hat uns so oft bewiesen, welche erstaunliche Farb- keit er in Schwarz und Weiß zu erzielen vermag, dass es der wirklichen Farben hier nicht bedurft hätte. Aber abgesehen von dieser kleinen Ausstellung ist die Brahms-Phantasie auch rein technisch von epoche- machender Bedeutung für die Geschichte der gra- phischen Künste, und wie Dürer in der Anwendung der kalten Nadel und der Eisenätzung wird Klinger stets als Bahnbrecher auf dem noch einer großen

1) Der Turm und die erste Randleiste zum Schicksals- lied (die Frau unter der Palme), ursprünglich Radirungen, sind im Werke selbst durch Steindrucke ersetzt.

2) Ich verdanke diese Angaben der Güte des Herrn Dr H. W. Singer, der einen ausführlichen Katalog der Radi- rungen, Stiche und Lithographien Klinger's vorbereitet.

3) Accorde, Evocation, Fest, Homer, Venus.

4) Accorde, Evocation, Entführung des Prometheus.

Vervollkommnung fähigen Gebiete der kombinierten Stichradirung genannt werden müssen.

Die hohe Bedeutung, welche die radirten Folgen Max Klingers: „Eva und die Zukunft“, „Dramen“, „eine Liebe“, „ein Leben“, „vom Tode“ für die Kunst- und Kulturgeschichte unseres Jahrhunderts besitzen, entspricht vollkommen derjenigen, welche Dürers großen Holzschnitt-Folgen: der Apokalypse, der Passion und dem Marien-Leben ihre ewige Gültigkeit für die Würdigung des Erwachens der Geister zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts verliehen hat. Diese Thatsache wird freilich heute noch nicht allgemein anerkannt, am allerwenigsten von denen, die sich ausschließlich mit der alten Kunst beschäftigen und so gern das Dogma von der den Epigonen

unerreichbaren Größe der Väter predigen. Aber künftige Geschlechter werden die künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit mit unbefangenerem Auge betrachten und in Max Klinger den neuen Prometheus erkennen, der in Zeiten dichter Finsternis den Menschen das heilige Feuer vom Himmel brachte. Dann wird auch dem bescheidenen Dulder ein neuer Herakles erstehen, der den Adler der Missachtung und Verkennung erlegt und den Geistestitanen des neunzehnten Jahrhunderts dauernd befreit. — Bis das geschieht, möchten wir den Blinden und Kurzsichtigen unserer Tage zurufen, was ein anderer Maximilian Klinger, der Dichter von „Sturm und Drang“, einst von Goethe sagte: — „Den könnt Ihr nun wieder alle nicht fassen und begreifen!“ —

MAX LEHRS.



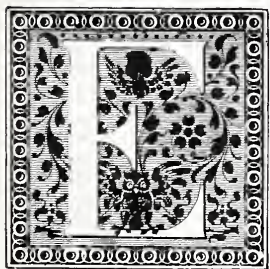
Azaleenzweig. Handzeichnung von MAX KLINGER.



Die frühere Villa Braila in Gasturi.

## DAS ACHILLEION DER KAISERIN ELISABETH AUF KORFU.

MIT ABBILDUNGEN.



INE Stunde südlich von der Hauptstadt Korfu, an der steilen, gegen Albanien zu-gekehrten Ostküste der alten Phäakeninsel, liegt hoch zwischen Olivenpflanzungen und Platanengruppen das malerische Dorf Gasturi mit seinen hell schimmernden Landhäusern und Orangengärten. Die meisten der schlichten, flachgedeckten Wohngebäude ziehen sich gegen die Thalschlucht hinab. Nur für einen größeren Landsitz, den zur Zeit der englischen Herrschaft der Lord Oberkommisär von Korfu im Sommer zu bewohnen pflegte, die ehemalige Villa Braila, hatte sich ihr Erbauer ein außerhalb des Ortes gelegenes Bergplateau aus-ersehen, das nach allen Seiten hin, besonders nach Norden und nach Osten, herrliche Fernsichten dar-bietet. Diese alte, von Ölbäumen und Cypressen wild umwachsene Villa Braila auf der Höhe von Gasturi, von der unsere obige Illustration dem Leser ein Bild giebt, bezeichnet die Stelle, wo gegen-wärtig das Achilleion der Kaiserin Elisabeth von Österreich steht,

Der verstorbene Baron Alexander von Wars-berg war es, welcher die Aufmerksamkeit der Kai-serin zuerst auf die Schönheit der Lage von Gas-turi hinlenkte. Im Jahre 1889 — Warsberg beklei-dete damals das Amt eines k. und k. Generalkonsuls auf Korfu — brachte die hohe Frau zwei Monate stiller Zurückgezogenheit in der Villa Braila zu; und im Gefühle der Dankbarkeit für die dort ihr zu teil gewordene Kräftigung von Körper und Seele mag es geschehen sein, dass die Herrscherin den Plan fasste, an der von der Natur gesegneten Stätte sich ein dauerndes Heim zu gründen.

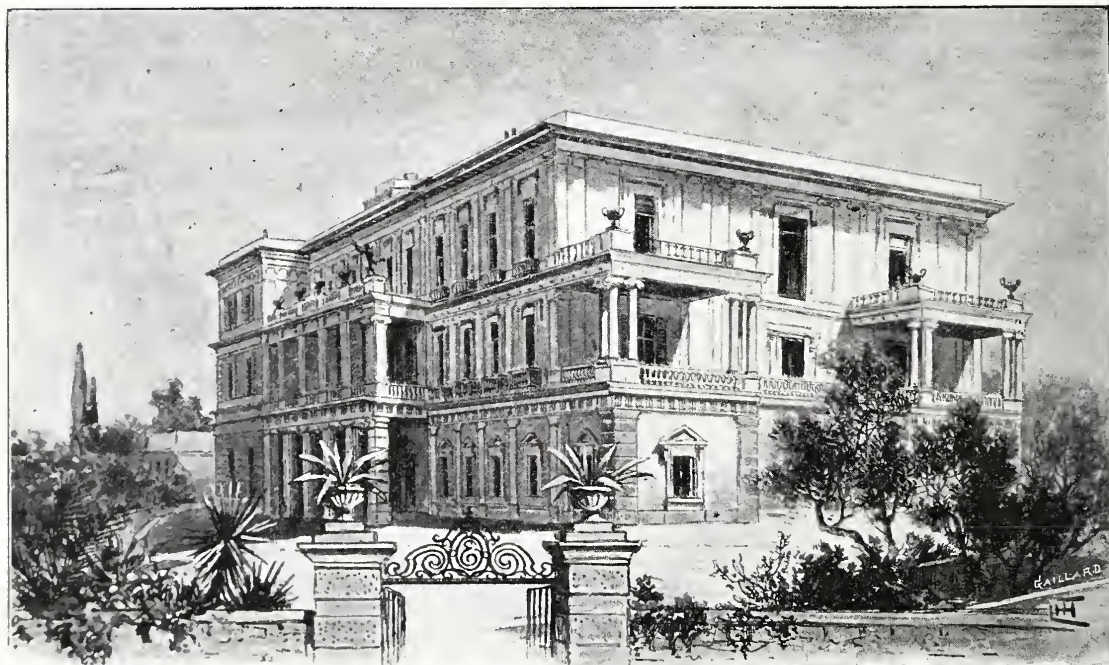
Zwei Jahre genügten, um den Plan zu verwirk-lichen. Italienische, österreichische und deutsche Künstlerhände wurden aufgeboden, um den schlich-ten Edelsitz in eine Villa von fürstlichem Reichtum umzuwandeln, sie mit herrlichen Anlagen zu um-geben und ihr Inneres mit sinnreich erfundener Pracht so glänzend auszuschmücken, dass die Er-innerungen an den von Homer geschilderten Palast des Phäakenkönigs Alkinoos in der Seele dessen wach gerufen werden, der heute die Räume durch-wandert. Im September 1891 besuchte die Kai-serin zum erstenmal das damals eben vollendete

Feenschloss und seit jener Zeit hat sie bereits zu wiederholten Malen hier den Frühlings- oder Herbstaufenthalt genommen, und erst kürzlich ihrer Schöpfung wieder neue künstlerische Zierden zugeführt.

Der Platz bot Raum zu einer weiten Area, genügend für das große Wohngebäude, einen Vorhof mit Wirtschaftslokalitäten und für die lang ausgedehnte Gartenterrasse. Wir treten zunächst auf die letztere hinaus, ehe wir die Villa selbst näher ins Auge fassen. Der Ausblick von der Terrasse (s. die Abbildg.), ungefähr derselbe, wie man ihn einst vom Gartensaal der alten Villa genoss, ist einer

kahlen, schroffen Bergzüge von Albanien. Vornehmlich Abends, wenn ihr nacktes Felsgestein in rötlichem Glanze strahlt, gewährt ihr Anblick, zusammen mit dem des tiefblauen Meeres und der dunklen Vegetation des Vordergrundes, das alles vom Lichte der südlichen Sonne durchglüht, ein Bild von unvergleichlicher Pracht.

Wir wenden nun den Blick dem Garten selber zu, in dem wir stehen. Inmitten des nördlichen Vorsprungs der Terrasse, dessen Rand von einer Balustrade eingefasst ist, steht vor einer halbkreisförmigen Exedra die kolossale Marmorstatue des



Ansicht des Achilleion von der Einfahrtseite.

der wundervollsten der Welt. Über die tief in das Inselland einschneidende Bucht hinschauend, sieht man in der Ferne die Häuser der Stadt Korfu mit der doppelten Kuppe ihres Festungsvorgebirges und darüber, in blauem Dufte verschwimmend, den breiten Grat des Pantokrator. Rechts im Meere, vor der tief eingreifenden Bucht, lässt der Blick von der Villa Braila aus (s. oben) noch die kleine „Mausinsel“ erkennen. Sie gilt in der Sage als das versteinerte Schiff der Phäaken, auf dem Odysseus nach Ithaka heimgekehrt sein soll. Dahinter, am Strandvorsprunge, liegt der schöne Aussichtspunkt „il canone“, — nach einer venetianischen Batterie so benannt — ein beliebtes Ausflugsziel der Korfioten. Den Abschluss des Hintergrundes bilden die

verwundeten Achill (s. die Abbildung S. 127), nach welcher die Villa ihren Namen führt. Sie ist das Werk des Berliner Bildhauers, Prof. *Ernst Herter*.<sup>1)</sup> Ein Standpunkt von gleich klassischer Schönheit, wie der des verwundeten Achill auf der Höhe der sagenumwobenen Insel des Alkinoos, ist wohl nicht leicht einer bildnerischen Schöpfung von deutscher Meisterhand zu teil geworden. — Eine Kopie des ruhenden Hermes im Museum zu Neapel und die zwei bronzenen Ringkämpfer derselben Sammlung schmücken den oberen, südlichen Teil der Terrasse.

1) Von demselben Künstler rührt auch die Marmorstatue des Hermes her, welcher im Garten der kaiserlichen Villa bei Lainz unweit von Wien aufgestellt ist.

— Riesige Agaven und Kakteen zieren die regelmäßig angelegten Beete des Gartens, welcher gegen die Villa hin ansteigt und auf seinem oberen Absatz einen Springbrunnen mit wasserwerfendem Delphin, dem Sinnbilde des Korfiotischen Kaiserschlosses, trägt. Mächtige Cypressen, Magnolien und Ölbäume umstehen das Rund der Fontaine. — Beide Langseiten der Terrasse sind von Laubengängen eingefasst.

Gegen Osten fällt das bewaldete Terrain steil gegen das Meer ab. Eine Marmortreppe führt von

Decke umhüllt, und in der herabhängenden Hand hält er ein Blatt, worauf die Worte zu lesen sind:

„Was will die einsame Thräne?  
Sie trübt mir ja den Blick.“

Wir kehren zur Gartenterrasse zurück und betreten von hier aus das Innere der Villa durch die reichgeschmückten Hallengänge, durch welche sich der Bau gegen die Terrasse öffnet. Wie unser Bild zeigt, sind Statuen vor den Säulen der Halle aufgestellt, und die Schäfte der Säulen, die Wände und



Ansicht des Achilleion von der Gartenseite.

dem eigens für die Villa hergestellten Landungsplatze durch den Wald empor. Am oberen Ende dieser Treppe erhebt sich das Rundtempelchen, in dem das von dem dänischen Bildhauer *Hasselbriis* modellirte Sitzbild Heinrich Heine's in weißem Marmor aufgestellt ist: das einzige bisher dem Dichter errichtete Denkmal! Hell schimmernde Säulen tragen das Kuppeldach des Tempelchens, auf dessen Höhe eine vergoldete Nike, den Lorbeerkranz erhebend, steht. Die Gestalt des Dichters ist müde in den Stuhl zurückgelehnt, die Kniee sind mit einer

die Decken des Hallenganges tragen farbenhelle pompejanische Malerei. Denselben Stil zeigt die ganze innere Ausstattung des Gebäudes: im Vestibül wie in den Empfangsräumen, in den Wohnzimmern und den Badelokalitäten. Nicht nur zierliches Ornament, sondern auch große figürliche Kompositionen aus der antiken Sage und Geschichte, dazu landschaftliche Veduten und plastische Verzierungen mannigfacher Art schmücken das Innere in allen seinen Räumen. Wie sich das Äußere von der Eingangsseite darstellt, zeigt unsere Ansicht.



Ausblick von der Gartenterrasse des Achilleion.

Es ist ein zweistöckiger Bau mit säulengetragener und mit Bildwerken bekrönter Vorhalle und Balkons, im Stil jener schlichten, edlen Renaissance, wie wir ihn besonders in modernen Bauten Süditaliens heute vielfach angewendet finden.

Von dorthier stammt denn auch der Architekt der Villa, *Raffaele Carito*, der in Neapel eine Anzahl schöner Bauten ähnlichen Charakters ausgeführt hat. Aus Neapel kamen ferner zahlreiche, nach Zeichnungen des Professors *Caponetti* im dortigen *Albergo dei poveri* ausgeführte Möbel, sowie die Urheber der figürlichen und ornamentalen Malereien des Innern, *Car. Paliotti*, *Postiglione* und *Scanni*. Das große Gemälde im Treppenhaus, Achill mit der Leiche des Hektor die Mauern Troja's umfahrend, ist ein Werk des Wiener Professors *Franz Matsch*. Die Statuen vor der Gartenhalle und die bildnerischen Zierden im Inneren wurden teils in Rom, teils in Florenz und Neapel beschafft. Es sind darunter mehrere Werke aus früherem Borghesischen Besitz, eine Tänzerin von *Canova*, eine auf den Flügeln eines Schwans hingestreckte *Peri* u. a. An der Rückwand der Gartenhalle stehen Hermenbüsten von antiken Rednern und Philosophen.

Mit der Leitung der Arbeiten und der Vollendung der Dekoration des Gebäudes war der k. und k. Linienschiffs-Lieutenant *v. Bukovics* betraut. Ihm wurde der Auftrag, dafür zu sorgen, dass bei der Ausstattung des „Achilleion“ auch der österreichischen Industrie der ihr gebührende Anteil zufalle. Gleich beim Eintritte in den Schlosshof stoßen wir auf ein treffliches Werk der Wiener Eisen-

industrie: das gusseiserne Thor von der Firma *R. Ph. Waagner (Gustav Ritter v. Leon)*. Es trägt in griechischen Lettern die Überschrift: Achilleion. Die achtundzwanzig Salons und Zimmer der Villa zeigen Parketböden von höchstem Reichtum und wunderbarer Ausführung aus der Fabrik der *Gebr. Engel* in Döbling. Sie sind, wie der Wandschmuck und die Möbel, in griechischem Stil gehalten. Im Einklang damit stehen selbstverständlich auch die Tapeziererarbeiten von *Kowy* und *Jwinger* in Wien, das aus der Berndorfer Fabrik von *Arthur Krupp* stammende Metallgerät, das von *J. Schreiber* und *Neffen* in Wien gelieferte kostbare Glasservice, die in pompejanischer Weise bemalten Porzellangeräte von *Knoll* in Karlsbad, endlich das von *J. Trettenhann* in Wien gelieferte Leinenzeug. Alle diese Einrichtungsstücke tragen das Wappen des Achilleion, den Delphin mit der Kaiserkrone. Die Monarchin hat jedes Stück selbst geprüft und über die Anordnung des Ganzen verfügt. In der Wahl der Stoffmuster waltete ihr persönlicher Geschmack.

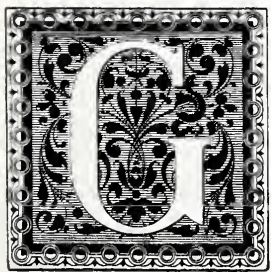
Es braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden, dass auch die moderne Beleuchtungstechnik dazu berufen wurde, hier ihre Wunder zu entfalten. Ein weißes Häuschen mit rotem Ziegeldach, welches rechts vom Molo am Strande steht, birgt die Maschinen für das elektrische Licht, dessen Zauberwellen, wenn die Kaiserin in ihrem Besitze weilt, bei eintretender Dunkelheit aus zahllosen Ampeln und andern Leuchtkörpern die Räume des Innern und die Hallen- und Laubengänge der Terrasse durchfluten.

CARL v. LÜTZOW.



Fürst Roman von Galizien. Ölgemälde von N.-B. NEWREW.

## VON RUSSISCHER KUNST.



**G**AR wenig noch weiß man draußen von russischer Kunst. Man glaubt wohl vielfach, es gäbe gar keine noch, man kennt höchstens einige einzelne Künstler. Die Fachlitteratur hat natürlich schon längst auch dem Kunstleben im fernen Osten ihre Aufmerksamkeit zugewandt, aber in das große Publikum dringt davon immerhin nur wenig; und auch Einzelschriften über russische Kunstzustände und russische Künstler, die im Laufe der letzten 20—30 Jahre in deutscher, französischer, englischer Sprache erschienen sind, können aufklärend doch nur in kleineren Kreisen wirken, in Kreisen, die der europäischen Kunst überhaupt ein größeres Interesse entgegenbringen, wo nur daher solche Bücher und Schriften gekauft werden.

Als ich 1891 die internationale Kunstausstellung in der deutschen Reichshauptstadt besuchte, konnte ich mich davon überzeugen, welch ein Interesse gerade die russische Abteilung erregte: ein Interesse, das hier sich mit Neugier, dort mit unverkennbarem Staunen verband. Und die Kritik — nun, die Kritik sprach sich anerkennender aus, als es je die einheimische gethan hatte, wenigstens was die hier ausgestellten Bilder betraf. Denn waren auch in der That einige der namhaftesten Maler vertreten, so waren sie es doch lange nicht aufs beste, und zudem fehlten viele, die für die Kunst Russlands bezeichnend sind. Aus allem war aber zu entnehmen, dass man mit dieser Kunst noch sehr wenig bekannt war. Dasselbe erlebten wir auch wieder in Chicago. Man ist eben in erster Linie überrascht, verwundert. Wo man eine Wüste wähte, da zeigen sich auf einmal eine ganze Menge ungeahnter Oasenschön-



heiten und wo andere nur chinesischen Kuriositäten begegnen zu können glaubten, da sehen sie sich plötzlich europäischem Empfinden und Können gegenüber.

Fragen wir nach den Gründen dieser Erscheinung, so muss vor allem zur Entschuldigung solcher Unkenntnis und solcher falscher Vorstellungen darauf hingewiesen werden, dass eben das Material fehlt, nach dem der Westeuropäer sich ein Urteil bilden könnte. Er sieht zu wenig von dem, was russische Künstler schaffen. Diese beteiligen sich nur gar spärlich an internationalen Ausstellungen, und sehen wir von dem Dutzend Malern und Bildhauern ab, die in Paris eine kleine russische Künstlerkolonie bilden und von dem halben Dutzend, das in Rom lebt, so dringt von ihnen eigentlich nichts in die Welt außerhalb des Vaterlandes hinaus. *Aiwasowski*, der phantastische, farbenschwärmende Marinemaler, *Wassili Wereschtschagin*, der berühmte Antikriegs- und Indiemaler, *Antokolski*, der geniale Bildhauer, *Heinrich Siemiradski*, der blendende Kolorist und Historienmaler, *Konstantin Makowski*, der „russische Makart“, in jüngster Zeit noch etwa *Ilja Repin*, Russlands bedeutendster und nationalster Genremaler — ja, ich glaube, andre Namen sind den meisten kaum geläufig, wenn von russischer Kunst die Rede ist, und bis auf den letztgenannten, haben ihre Träger zu meist selbst dafür gesorgt, dass sie in Europa bekannt wurden.

Außer durch Ausstellungen lässt sich das doch wohl nur durch Reproduktionen erreichen. Und gerade auf diesem Gebiete ist's in Russland noch gar schlimm bestellt. Illustrierte Ausstellungskataloge, die regelmäßig erscheinen, Reproduktionen in illustrierten Zeitschriften — es ist noch nicht gar lange her, dass wir denen häufiger begegnen; noch seltener aber sind Alben, Sammelwerke u. dgl. Woran das liegt, das darzulegen würde mich zu weit führen. Genug, es ist so. Und das erklärt auch die Unbekanntschaft mit russischen Kunstwerken im Auslande sicher in erster Linie. Was helfen denn die schönsten und kenntnisreichsten Aufsätze in Kunstzeitschriften und die besten Monographien, — die große Masse will vor allem Bilder und Bildwerke *sehen*, nicht ihre Beschreibungen, und mögen sie noch so lebendig und poetisch sein, lesen, wenn anders sie sich ein Urteil über die Kunst eines Landes bilden soll.

\* \* \*

Und wenn auch, wie gesagt, in der letzten Zeit die Vervielfältigung eine bessere, regere Entfaltung

zeigt, — es bleibt doch fast alles im Lande. Mit großer Genugthuung muss daher jedes Unternehmen dieser Art begrüßt werden, das russische Kunst im Auslande zu popularisiren bestrebt ist. Einem solchen auch gelten diese Zeilen vor allem.

Aber ehe wir uns etwas näher mit ihm befassen, vorerst noch einige Worte über die augenblickliche Sachlage.

Die ist derart aber, dass, wer nicht selbst nach Russland kommt, keine blasse Ahnung von dem Kunstschaffen dort gewinnen kann. Und um das gründlich kennen zu lernen, muss er zudem nach Moskau gehen. Nur in dem Herzen des Zarenreichs findet er das Wesen dieser Kunst heraus, nur hier kann er sie in ihrer Entwicklung während der letzten fünfzig Jahre eingehend studiren. Petersburg besitzt ja noch immer nicht eine richtige Nationalgalerie. Dürftig und einseitig nur ist die russische Kunst in den Galerien der k. Akademie der Künste, ja selbst in der Eremitage vertreten und auch die meisten Privatgalerien weisen fast ausschließlich Meister des Westens auf, aus der Zeit des Cinquecento bis auf unsere Tage. Die Schätze der Eremitage, die in Bezug auf spanische Meister und Franzosen nur der Madrider Galerie und dem Louvre nachstehen, für vlamändische Künstler kaum von einer anderen Galerie übertroffen werden, während für die holländische Schule die Sammlung der Eremitage bekanntlich als die erste dasteht, die ferner das unvergleichliche Museum von Kertsch aufzuweisen haben und in jüngster Zeit durch die Überführung des historischen und archäologischen Museums von Zarskoje Szelo und noch andere kostbare Kollektionen bereichert worden sind, — sie enthalten nicht mehr als etwa 70—75 russische Bilder und von ihnen reicht das allermeiste nicht über die Mitte unseres Jahrhunderts hinaus. Und was die Galerien der Akademie betrifft, so finden wir dort wohl einige hundert Kunstwerke von den Zeiten Peters des Großen bis in die Gegenwart hinein, aber es sind ausschließlich Arbeiten von Professoren und Schülern dieser Anstalt, Programm- und Prüfungsarbeiten u. s. w.

Moskau aber besitzt nun — neben einigen echt russischen Privatgalerien — seit dem Herbst 1893 eine echte rechte Nationalgalerie, d. h. besitzt sie seitdem als eine städtische. Denn sie war früher schon vorhanden, aber auch nur als eine private. Es ist das die ehemals *Tretjakow'sche* und ihre Eröffnung erfolgte im August vorvorigen Jahres. Zur Erinnerung an dieses für das Kunstleben Russlands denkwürdige Ereignis ward kürzlich im Mai v. J. in

Moskau auch der erste russische Künstlerkongress veranstaltet. Denkwürdig aber ist dieses Ereignis vor allem deswegen, weil die Galerie nicht etwa durch Kauf in die Hände der Stadt übergegangen ist, sondern als Geschenk seitens des Gründers, oder richtiger der Gründer. Eine wahrhaft fürstliche Spende, denn die Sammlung zählt weit über tausend Nummern und hat einen Wert von anderthalb bis zwei Millionen Rubel. Die Brüder Kommerzienrat

wie der Zufall es fügte, sondern ganz systematisch. Der ältere der Brüder, Ssergei, wandte sein Interesse hauptsächlich dem Auslande zu, und seine Sammlung spiegelt vornehmlich das moderne Kunstschaffen Frankreichs, Hollands, Deutschlands u. s. w. wieder. Paul sammelte russische Bilder, Zeichnungen, Stiche. Und gerade auf ihn bezieht sich, was ich soeben von System und Plan sagte. Er wollte eine nationale Galerie anlegen, die ein möglichst vollständiges



Menshikoff im Exil. Ölgemälde von P.-A. SURIKOFF.

Paul und Wirklicher Staatsrat Ssergei Michailowitsch Tretjakow, — der letztere war mehrere Jahre Stadthaupt von Moskau — Sprösslinge einer reichen und angesehenen moskauischen Kaufmanns- und Fabrikantenfamilie, waren von Jugend an große Kunstfreunde, und ihre Mittel gestatteten es ihnen, dieser Liebhaberei gründlich zu fröhnen. Sie waren nicht nur in den Ateliers und Galerien gut zu Hause, sie unterstützten nicht nur jüngere und ältere Künstler, sondern sie kauften auch viel, nicht planlos und

Bild von dem Kunstschaffen in Russland namentlich während des letzten halben Jahrhunderts lieferte, obschon er immerhin beträchtlich weiter zurückgriff, sogar bis in die Zeit Katharina's II. Und so begann er zu sammeln und natürlich, je mehr er sich der Neuzeit näherte, mit immer größerem Erfolge, insbesondere was die letzten dreißig Jahre betrifft.

Wie ich in meinem Aufsatz über Ilja Repin, der im Februar 1892 in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde, ausführlicher dargethan habe, vollzog

sich in der Mitte der sechziger Jahre im Kunstleben Russlands ein großer Umschwung, der, die freiheitlichere Richtung im gesamten geistigen und sozialen Leben des Reiches widerspiegelnd, u. a. auch zur Lostrennung einer großen Gruppe jüngerer, und zwar der besten Künstler von der Akademie der Künste führte, die sich dann später zu dem damals so lebensfrischen und aufstrebenden Vereine der „Wanderaussteller“ zusammenthats, welche die Devise „Wahrheitssinn und Volkstümlichkeit“ auf ihr Banner setzten und treu daran festgehalten haben bis auf den heutigen Tag, wo der Verein als geschlossene Opposition seine Daseinsberechtigung eigentlich schon verloren hat. Denn die Grundsätze der „Wanderaussteller“ haben sich allmählich überall Bahn gebrochen und, wie nachher gezeigt werden soll, vor allem in der k. Akademie der Künste selbst, die im Augenblick einer radikalen Umgestaltung unterzogen wird und in der jetzt gerade jene Protestler von ehemals die leitende Rolle spielen.

Nun, unter dem belebenden Einflusse des freiheitlicheren Umschwungs der sechziger Jahre, erwachte auch in weiteren Kreisen der Gesellschaft wärmeres Interesse und tieferes Verständnis für heimische Kunst.

Und eben in dieser Zeit begannen auch die Tretjakow als Sammler hervorzutreten. Was erst Liebhaberei und Vergnügen war, das wurde für Paul Michailowitsch mit der Zeit eine Pflicht und eine Lebensaufgabe, die ihm schließlich mitunter gar lästig gefallen sein mag. Er ward so recht ein Märtyrer seiner Lust, der hagere, gebückt gehende, blonde Mann mit dem schütterten Vollbart, der keine hervorragendere russische Ausstellung, keine bedeutendere Kunstauktion unbesucht ließ, der überall seine Agenten hatte und mit allen Künstlern Fühlung unterhielt und vornehmlich der Abgott der Wanderaussteller war. Ein Märtyrer seiner Lust, — denn er ließ es sich viel Mühe und Verdruss kosten, um sich dieses oder jenes bestimmte Bild, als ein besonders typisches und charakteristisches, zu verschaffen; er kaufte aus demselben Grunde Bilder und Kunstwerke, die ihm persönlich gar nicht zusagten, nur um der Vollständigkeit willen, damit der und der Name, die und die Richtung gut vertreten wären. Und er that das um so gewissenhafter, seitdem er den Beschluss gefasst hatte, seine stets wachsende Sammlung nach seinem Tode der Stadt Moskau zu vermachen. Für ihn existirten nicht die Spaltungen und das Klikenwesen, die beide die russische Künstlerwelt so traurig auszeichnen — übr-

gens nur sie allein? — er kannte bloß eins: russische Kunst im allgemeinen. So ist es denn gekommen, dass seine Sammlung alle in den letzten dreißig Jahren in Petersburg, in Moskau und in Kiew entstandenen Galerien, wie die seines Bruders, die Botkin'sche, die Kokorew'sche, die Ssoldatenkow'sche, die Tereschtschenko'sche, die Goljaschkin'sche, in jüngster Zeit die Kusnezow'sche u. a. an Planmäßigkeit und Vollständigkeit weit übertrifft.

Beide Brüder besaßen zusammen ein Haus. Auf gemeinschaftliche Kosten hatten sie es zu einem Kunstmuseum ausgestaltet, das jetzt in bescheidener, anspruchsloser Hülle einen dem inneren Wesen nach unschätzbaren Kern birgt. Auf gemeinschaftliche Kosten schafften sie auch manche Perlen der Sammlung an, so z. B. die berühmte Kollektion der Bilder und Studien W. Wereschtschagin's (über 230 Nummern). In dem Testament, das der im Jahre 1893 verstorbene S. M. Tretjakow hinterließ, fand sich unter anderen Geschenken für die Stadt auch das seines Teiles des Hauses mit einem Teile der Sammlung ausländischer Meisterwerke, sowie eines Kapitals von 125000 Rubel, von dessen Zinsen immer neue und zwar nunmehr russische Bilder und Skulpturen angeschafft werden sollen. Und da entschloss sich denn Paul Tretjakow, auch seinen Teil des Hauses und seine ganze große Sammlung schon bei Lebzeiten der Stadt zu übergeben. Der Stifter hat sich nur ausbedungen, bis zu seinem Tode mit seiner Frau die bisherige Wohnung im Hause beizubehalten, wofür er aber auch alle Unterhaltungskosten tragen wird. Das Haus darf nie seine Bestimmung wechseln; lebenslänglich ist Paul Tretjakow Kurator des Museums, und nach seinem Tode sein Neffe N. S. Tretjakow; die Galerie hat vier Tage in der Woche jedermann unentgeltlich offen zu stehen, darunter an allen Sonn- und Feiertagen, damit eben auch gerade der Mann aus dem Volke, der Arbeiter, sie besichtigen kann. Als Kurator hat der Spender das Recht, den Bestand der Sammlung im einzelnen zu verändern, ohne dass ihr Gesamtwert vermindert wird, was also mit anderen Worten heißt, dass er auch noch für ihre Vervollkommnung Sorge tragen will.

Unter so glänzenden Bedingungen fiel der Stadt Moskau das Geschenk zu, und sie besitzt jetzt in ihm die größte national-russische Galerie, die sie in dankbarer Erinnerung an die Spender „Städtische Kunstgalerie der Brüder Paul und Ssergei Michailowitsch Tretjakow“ genannt hat. Und wie reichhaltig ist sie! Sie weist 1276 russische Ölgemälde,

Skizzen und Studien auf, wovon etwa nur 200 in die Zeit vor 1850 fallen, sowie 471 Zeichnungen, Aquarelle, Radirungen. Die Skulptur ist nur mit 9 Nummern vertreten, aber unter ihnen befindet sich ein solches Meisterwerk wie Antokolski's Marmorstatue „Zar Iwan der Schreckliche“. Zu diesen 1756 Werken einheimischer Künstler kommen 83 Bilder und Zeichnungen, sowie 5 Skulptur-Arbeiten von Ausländern, unter denen wir beispielsweise von Deutschen den Namen Knaus, Vautier, Pettenkofen, A. und O. Achenbach, Dücker, Meyerheim, Ad. Menzel begegnen.

Es wäre nun sehr verlockend, einen flüchtigen Rundgang durch die in zwei Stockwerken liegenden, sehr einfach ausgestatteten 22 Säle und Zimmer zu unternehmen, aber es würde uns heute zu weit führen und es sei mir daher ein anderes Mal gestattet, den Leser mit dieser kostbaren Sammlung bekannt zu machen. Nur so viel: es fehlt kein einziger irgendwie hervorragender Name in der möglichst systematisch geordneten Sammlung; die bedeutenderen, ohne Ansehen von Schule oder Richtung, sind, wofern es möglich war, nicht ein paarmal, sondern Dutzende von Malen, ja mitunter gar mit hundert und mehr Nummern vertreten. Meister wie P. A. Fedotow, den Gogol unter den Malern (1816 bis

1852), A. A. Iwanow, den Maler des „Johannes der Täufer“ (1806 bis 1858), den Geuremaler W. G. Perow (1833 bis 1882), den genialen Landschaftler F. A. Wassiljew (1850 bis 1873), den Bildnismaler N. N. Kramskoi (1837 bis 1887), den Historienmaler V. G. Schwarz (1838 bis 1869), W. W. Wereschtschagin, W. E. Makowski, J. J. Schischkin, Ilja Repin und viele andere noch kann man überhaupt gar nicht kennen lernen, wenn man nicht das alles gesehen hat, was hier von ihnen vorhanden ist.

Leider fehlt es noch an einem Catalogue raisonné der einzigartigen Sammlung, und erst recht an Ausgaben, die ihre Perlen reproduzieren, und wäre es auch nur in annehmbaren Photographieen. Es wäre sicher eine schöne Art, das Andenken der fürstlich freigebigen Spender zu ehren, wenn man lieferungsweise ein Album von 150—200 photographischen Blättern herausgeben wollte, das die besten Werke dieser Galerie in verständnisvoller und umsichtiger Auswahl reproduzierte und so dieselben in weiten Kreisen bekannt machte. Ein Plan, der mir entschieden lebensfähig erscheint, jetzt, wo das Interesse für heimische Kunst in immer größeren Schichten der russischen Gesellschaft Boden findet.

(Schluss folgt.)



Der verwundete Achill. Marmorstatue von E. HERTER. (Siehe S. 120.)

# WIELAND UND ANDERE NEUENTDECKTE GEMÄLDE VON ANTON GRAFF.

VON PAUL WEIZSÄCKER.

**J**N seiner verdienstlichen Lebensbeschreibung Anton Graff's unterscheidet Richard Muther bei der Aufzählung seiner Werke: erhaltene Porträts, solche, die nur in Kupferstichen vorhanden sind, und verschollene, d. h. solche, von denen nur noch litterarische Kunde vorhanden ist, endlich Kopieen, Radirungen, Silberstiftbildehen und Zeichnungen. Durch meine Studien über die Bildnisse Wieland's wurde ich veranlasst, mir die Kreidezeichnung Graff's, die Muther S. 112, Nr. 9 erwähnt, näher anzusehen, und erkannte in ihr sofort eine Wiederholung jenes nur in dem schlechten Stich von Bause 1797 und dessen Nachahmungen erhaltenen Wielandporträts (Muther, Nr. 233), das Graff auf die Ausstellung der Dresdener Kunstakademie am 5. März 1796 lieferte, und zu dem Wieland während seines Dresdener Aufenthalts in der ersten Hälfte des August 1794 dem Maler gesessen war.<sup>1)</sup> Da Wieland dem Maler nur vier Vormittage widmen konnte, so ist anzunehmen, dass in dieser Zeit das Bild nicht fertig gemalt wurde, und dass daher Graff vor Wieland's Abreise noch jene Zeichnung, die nur den Kopf des Dichters zeigt, zur Stütze für sein Gedächtnis entwarf. Dass in der Zeichnung Wieland nach rechts, in dem Stich nach links gewendet ist, rührt davon her, dass Bause seine Vorlage, wie immer, direkt auf die Platte brachte, so dass auf allen seinen Bildern die Dargestellten nach der entgegengesetzten Richtung des Originals schauen. Bot schon die Zeichnung Graff's einen erfreulichen Ersatz für das verschollene Gemälde gegenüber der abscheulichen Fratze, die Bause daraus gemacht hatte und über die sich Wieland in komischer, aber gerechter Entrüstung in einem Briefe an Götschen aussprach, so kann man dieses Machwerk vollends nicht mehr ohne Abscheu ansehen und darf man es nicht mehr als ein gültiges

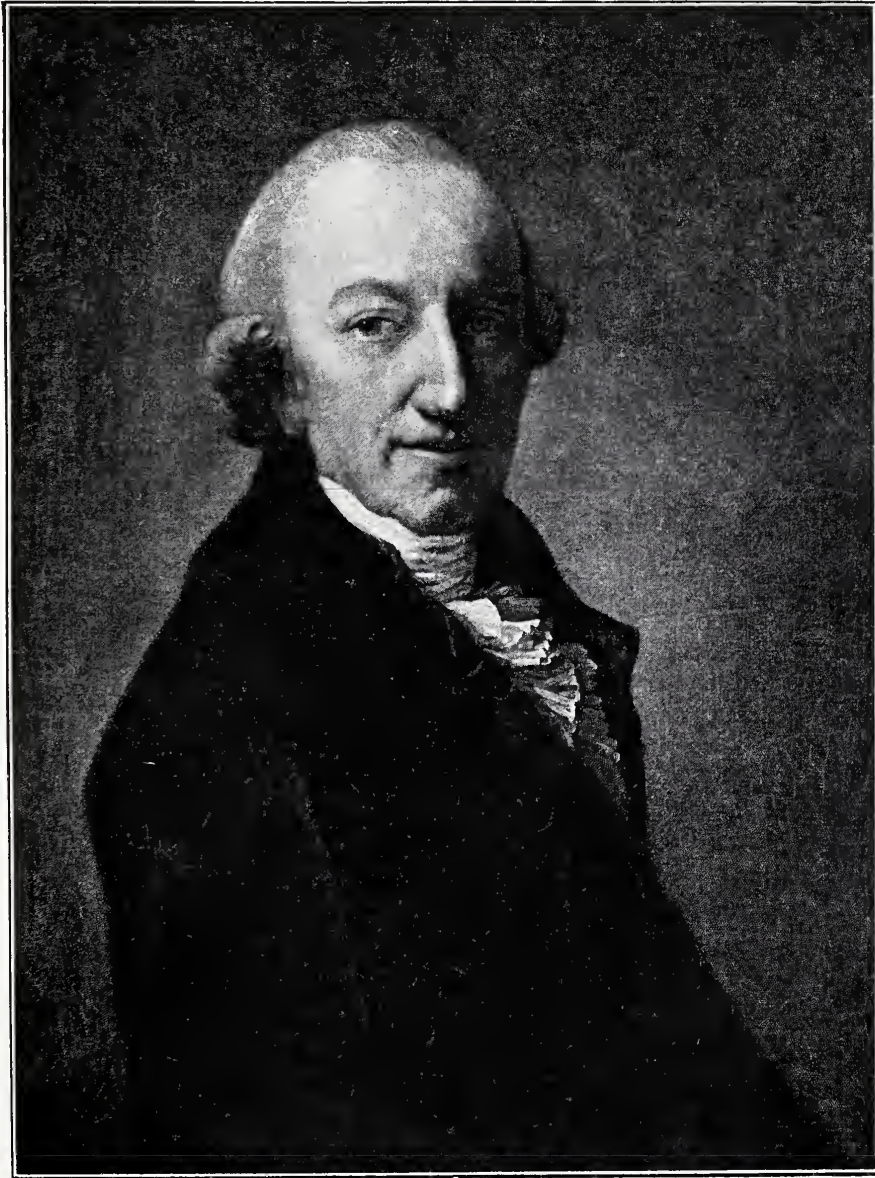
Bild Wieland's betrachten, seitdem zur Freude aller Verehrer des Dichters und des Malers und zur wahren Ehrenrettung des letzteren das Originalgemälde wieder aufgetaucht ist. Der Besitzer desselben, Herr Sahrer von Sahr auf Dahlen, königlich sächsischer Kammerherr, hat mir, sobald er erfuhr, dass der Verbleib des Originals unbekannt sei, nicht nur Nachricht von seinem Besitz gegeben, sondern auch zugleich zwei Photographieen davon beigelegt, ja er hat auch in zuvorkommendster Weise das Bild zu einer neuen Vervielfältigung zur Verfügung gestellt. Eine solche erscheint um so notwendiger, als der Dargestellte eine der berühmtesten Persönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts, einer der ersten Dichter Deutschlands, und der Künstler einer der trefflichsten Porträtmaler aller Zeiten ist, und als eben aus diesem Grunde gerade dieses Bild Wieland's leider in der unverzeihlichsten Entstellung und Verfälschung durch Bause und zum Nachteil des Dichters wie des Malers die weiteste Verbreitung gefunden hat. Wer die neue vorzügliche Wiedergabe dieses freundlichen und geistvollen Kopfes mit Bause's Leistung vergleicht, wird zugeben müssen, dass eine neue Abbildung des vortrefflichen Werks, das sich den besten Graff's würdig anreihet, wirklich nicht überflüssig war, und es trifft sich schön, dass diese genau hundert Jahre nach der Entstehung des Originals das Licht der Welt erblickt zur Sühne eines ein Jahrhundert alten Unrechts gegen den Dichter und den Maler.

Doch ich bin noch den Nachweis schuldig, dass das glücklich entdeckte Ölgemälde auch wirklich das Graff'sche Original ist. Nun, eine Ölkopie mit Benutzung des Bause'schen Stiches ist es nicht, das lehrt der Augenschein. Höchstens könnte es eine Kopie des Originals sein, die entweder, wie das auch sonst geschah, von Graff selbst oder von einem anderen nach Graff's Original vor dessen Verschwinden im Privatbesitz gemalt wurde. Selbst wenn

1) Die Bildnisse Wieland's, S. 23 ff.

das letztere der Fall sein sollte, so wäre es kein Unglück, denn das Bild zeigt alle Vorzüge der Porträtkunst Graff's und der Kopist hätte dann sein Original vollkommen erreicht. Es ist aber kaum ein Zweifel möglich, dass wir wirklich das Original Graff's vor uns haben. Das Bild wurde einst für

von dem Oheim des jetzigen Besitzers von der Arnold'schen Kunsthandlung in Dresden erworben wurde. Leider vermag der jetzige Inhaber dieser Firma über die Vorgeschichte des Bildes keine Auskunft zu geben, da er die betreffenden Bücher und Korrespondenzen seines Vorgängers nicht mit übernom-



Martin Wieland. Ölgemälde von ANTON GRAFF. (Im Besitze des Herrn Sahrer von Sahr auf Dahlen in Sachsen.)

den Buchhändler Göschen gemalt. Alle meine Nachforschungen bei den Nachkommen Göschen's, die mir alle die bereitwilligste Auskunft gaben, waren erfolglos. Es blieb also nur die Annahme übrig, dass das Bild entweder vernichtet oder veräußert worden sei. Nun fehlen alle Spuren desselben bis zum Jahre 1864, wo das hier wiedergegebene Bild

men hat. Trotz dieser Lücke in der Überlieferung werden wir kein Bedenken tragen dürfen, in dem Bilde einen echten Graff zu erkennen, zumal da der Käufer desselben ein großer Sammler und Kenner war und auf seinen Neffen, den jetzigen Besitzer, noch weitere zehn Graff'sche Porträts vererbte, die ich nachstehend nach seiner gütigen Mitteilung aufzähle:

- 1) Friedrich August der Gerechte (Muther 106, aber in anderer Uniform), 66 × 50 cm.
- 2) Maria Amalia Augusta (Muther 108, aber in rotem Kleide), 71 × 55 cm.
- 3) Prinz Heinrich von Preußen, viereckiges Brustbild ohne Hände, im Kürass, 77 × 61 cm. Ohne Zweifel das „nur in Stichen erhaltene“ Porträt: Muther 203, gemalt in Rheinsberg 1777, gest. v. Bause 1779. „Der Prinz, nach links (also auf dem Original nach rechts) gewendet, trägt frisirtes Haar, von dem eine Locke auf die linke (Orig. rechte) Schulter herabfällt, einen Harnisch mit darüber liegendem Ordensband und über der rechten (Orig. linken) Schulter einen Hermelinmantel.“ Muther, Beschreibung nach dem Stich.
- 4) Thomas, Freiherr von Fritsch (Muther 26, aber in rotem Rock), 78 × 63 cm.
- 5) Gräfin Hoym, geb. Gräfin Beichlingen, ovales Brustbild ohne Hände, 66 × 51 cm.
- 6) Wieland. Farbe des Rockes rotbraun, 68,5 × 54,5 cm.
- 7) Tiedge, mit Wieland gleichzeitig von Arnold gekauft, Brustbild mit Händen, 68 × 54 cm (also der Größe nach ein Gegenstück).
- 8) Elisabeth Chudleigh Duchess of Kingston, Brustbild ohne Hände, 59 × 48 cm.
- 9) Männliches Bildnis, im Pelz über Uniform, wahrscheinlich Christoph Friedrich von Schönfeld, geb. 1744, gest. 1771. Brustbild mit Hand. 84 × 68 cm.
- 10) Gräfin Johanna Erdmuth von Bünau, geb. von Schönfeld, Korrespondentin Gellert's, Brustbild mit Händen, 83 × 62 cm.
- 11) Graf Johann Hilmar Adolf von Schönfeld, kursächs. Gesandter am kaiserlichen Hofe zu Wien. Brustbild mit Händen, 83 × 62 cm (Seitenstück zu 10).

Endlich ist noch zu erwähnen, dass von den beiden „verschollenen“ Porträts des Ministers Grafen von Einsiedel (Muther 271 und 273) eines sich im Besitz des Grafen Detlev Einsiedel, Majors im Gardékürassierregiment zu Berlin, befindet, wie mir ebenfalls Herr Sahrer von Sahr, ein naher Verwandter des Besitzers, freundlichst mitgeteilt hat.

Von dem Bilde Wieland's schreibt der Besitzer noch insbesondere, dass es in der Farbenwirkung ganz reizend sei. Diese vermag das Abbild leider nicht wiederzugeben, aber der warme Dank, den wir Herrn Sahrer von Sahr für seine Mitteilungen und sein

Entgegenkommen schulden, soll darum nicht unausgesprochen bleiben. Ein Wort der Charakteristik dieses Porträts scheint notwendig, wenn wir uns erinnern, wie absprechend sich Wieland immer, namentlich aber 1802 dem Bildhauer Schadow und später 1808 dem Maler Kugelgen gegenüber, über seine früheren Bildnisse geäußert hat. Namentlich gegenüber seinen überschwenglichen Lobpreisungen des Bildes von Kugelgen scheint es unerlässlich, das Verdienst des Graff'schen Gemäldes besonders hervorzuheben. Denn wenn auch Kugelgen selber behauptete, dass in allen gemalten und gestochenen Bildnissen, unter denen Wieland's Name stehe, zwar mehr oder weniger eine Art von Ähnlichkeit sei, dass aber allen gerade nur das Einzige fehle, was nicht fehlen dürfe, wenn ein Bild das *Wieland's* werden sollte, und wenn er sich vermaß, aus Wieland's Seele und seiner alten pockennarbigen Fratze, der Ähnlichkeit unbeschadet, ein harmonisches Ganzes zu machen<sup>1)</sup>, so geht daraus hervor, dass er so wenig wie Wieland, von dem wir dies nach dem erwähnten Briefe von Göschen als sicher annehmen dürfen, das Originalgemälde Graff's gesehen hat, sondern lediglich nach dem Stich von Bause urteilte. Wenn wir heute beide Bilder, das von Graff und das von Kugelgen, miteinander vergleichen, so kann die Entscheidung nur zu Gunsten von Graff ausfallen; denn trotz aller Versicherungen über die „unübertreffliche Ähnlichkeit“ und unvergleichliche Schönheit des Bildes von Kugelgen wird sich jeder Beschauer sagen müssen, dass in dem Bilde von Graff unendlich mehr Wahrheit liegt, dass Kugelgen zwar einen wenig schönen, aber geistreichen alten Mann recht schön gemalt, Graff aber ein viel lebenswahreres Bild des klugen, witzigen, geistvollen Dichters geschaffen hat, und dass die Liebenswürdigkeit des alten Herrn, die beide zum Ausdruck bringen wollten, bei Kugelgen zur Süßlichkeit geworden ist, während Graff, ohne zu verschönern und zu schmeicheln, den ganzen Charakter des Mannes in seiner vollen Eigenart erfasst hat. Dort haben wir ein trotz vieler Sitzungen doch nur vom Maler erdichtetes Phantasiebild, hier trotz der wenigen Sitzungen doch ein echtes Charakterbild.

Ein früheres Bildnis Wieland's von Graff, das nur aus der Erwähnung in Meusel's Künstlerlexikon II (Lemgo 1789, Muther 274) bekannt ist, harrt noch der Entdeckung.

1) Ludw. Wieland, Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland, 2, 163 ff.

# LOMBARDISCHE MINIATUREN UND RANDLEISTEN<sup>1)</sup>.

MIT ABBILDUNGEN.

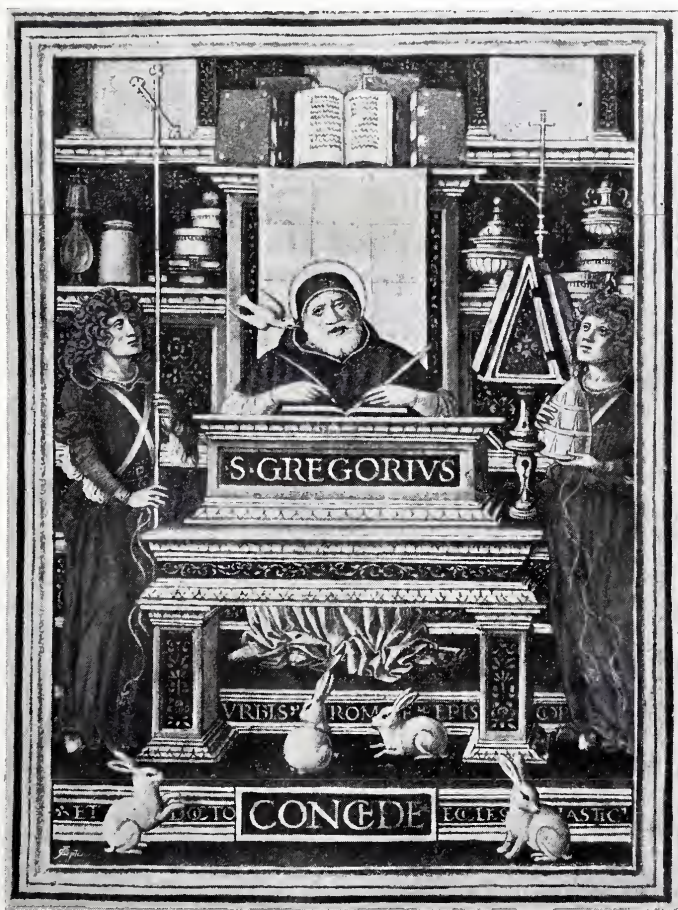
**D**IE Kunst der Renaissance hat uns kein vollendetes Werk der Miniaturmalerei hinterlassen, als das Andachtsbuch der Bona Sforza, Herzogin von Mailand, welches 1871 durch J. C. Robinson von Madrid nach England gebracht ward, dort zunächst in den Besitz des Herrn John Malcolm von Poltalloch und 1893 durch Geschenk desselben in das Eigentum des Britischen Museums

überging. Herr *G. F. Warner*, Direktorialassistent an der Handschriftensammlung dieses Museums, hat soeben eine vorzügliche phototypische Ausgabe<sup>1)</sup> des kostbaren Bandes veranstaltet und dadurch eine der Perlen lombardischer Kunst vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts dem Studium weiterer Kreise zugänglich gemacht. Wir teilen den Lesern zwei Proben der schönsten Miniaturen des Buches mit und fügen zur kunstge-

schichtlichen Würdigung derselben ein drittes größeres Blatt, eine reichverzierte Randleiste aus der Sforziade in der Grenville-Bibliothek des Britischen Museums, bei, welche in Figuren und Ornamentik denselben Stil zeigt, wie die Miniaturen des Andachtsbuches.

Letztere stammen übrigens — das möge hier vorausgeschickt werden — nicht sämtlich von der

Hand italienischer Meister her. Ein Teil ist flandrischen Ursprungs und wahrscheinlich einige Decennien später hinzugefügt, nachdem das Manuskript in den Besitz Kaiser Karl's V. übergegangen war, mit welchem es nach Madrid kam. Wir lassen diese sechzehn flandrischen Miniaturen hier außer Acht, so viel des Interessanten und Schönen sie auch darbieten. Die achtundvierzig Blätter italienischen Ursprungs zerfallen in zwei Klassen: die eine derselben, neun Blätter umfassend, ist entschieden von geringerer Hand und wurde daher in der Warner'schen Ausgabe nicht reproduziert; die andere, die übrigen



Der heilige Gregor.

Miniatur aus dem Andachtsbuche der Bona Sforza im Britischen Museum.

1) Miniatures and borders from the book of hours of Bona Sforza, Duchess of Milan, in the British Museum. With introduction by *George F. Warner*, A. A. Assistant Keeper of Manuscripts. London, published by the Trustees. 1894. 4.



neununddreißig Miniaturen in sich schließend, bildet den künstlerisch wertvollsten Teil des Ganzen; die Blätter dieser Klasse stammen offenbar, wenn nicht aus einer Hand, so doch wenigstens aus derselben Schule. Sie stehen in Komposition, Zeichnung, Proportionen, Ausdruck, in flüssiger Behandlung des Faltenwurfes und des Haares auf sehr respektabler Höhe und sind im Kolorit von außerordentlicher Frische und Leuchtkraft. In diese Kategorie gehören zunächst die neun Szenen aus der

Passion, von denen das Buch fünf reproduziert. Darunter das Abendmahl, eine der schönsten Darstellungen der Handschrift überhaupt. — Dann die Einzelbilder der Heiligen, von denen wir das in Zeichnung und malerischer Ausführung exquisiteste Blatt, den heil. Gregor, in Zinkotypie diesem Aufsatze beifügen. Während Gold im allgemeinen sparsam angewendet ist, findet es sich hier in reicher Fülle: am Vorhang hinter dem Kopfe des Heiligen, am Pult, an der Stufe, in der Unterschrift. Auch die Farben sind auf diesem Blatt von besonderer Brillanz. Einen hohen Reiz in den Blättern der Heiligenfolge besitzen die

Architekturen; sie sind von staunenswerter Wahrheit und Feinheit in der Durchbildung, wie auf dem Blatte mit dem heil. Gregor auch die Zeichnung der Wand mit ihren Gestellen, Utensilien, Büchern u. dgl. uns zeigen kann. — Endlich kommen dazu die große Zahl höchst anmutiger, in Gold und Farben prangender Zierleisten, von denen wir gleichfalls ein Beispiel hier anfügen. Der ornamentale Teil dieser köstlichen Randornamente weist den bekannten Apparat von Formen und Motiven auf, mit dem die Frührenaissance Italiens zu schal-

ten pflegt: Vasen, Trophäen, Kandelaber, Blumen, Blätterwerk, Bandverschlingungen, Greife, Sphinx, Putten aller Art, ferner antike Gemmen, Perlen, Edelsteine in der täuschendsten realistischen Ausführung. Am unteren und bisweilen auch am oberen Rande sind kleine Miniaturbilder von Engeln und ähnlichen idealen Gestalten eingesetzt, die zu den reizendsten Bestandteilen des Ganzen zählen. Diese Bilder und die dazu gehörigen Embleme stehen in manchen Fällen zu dem Text des Andachtsbuches

in deutlicher Beziehung. Von großem Interesse unter den Miniaturbildchen sind z. B. die Engel mit Musikinstrumenten, von denen Warner sechs Beispiele mitteilt. Sie stehen im Stil dem von uns vorgeführten schönen Blatt sehr nahe. Nicht minder interessant sind die zahlreichen, mit frappantem Realismus behandelten Tiere, namentlich Vögel, z. B. die beiden in das Randornament eines dieser Blätter eingefügten Pfauen, die der Miniator in der vollen Farbenpracht ihres Gefieders wiedergegeben hat.

Es ist leider bisher nicht möglich gewesen, die Künstler zu bestimmen, von denen die Miniaturen



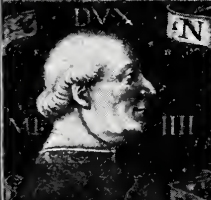
Randleiste aus dem Andachtsbuche der Bona Sforza im Britischen Museum.

und Bordüren dieses prächtigen Andachtsbuches herühren. Hoffentlich trägt die Warner'sche Publikation dazu bei, durch Vergleichung auf den richtigen Weg zu kommen. Das Britische Museum, das an Miniaturen aus der zunächst in Betracht kommenden Mailänder Schule nicht so reich ist wie an florentinischen, besitzt gleichwohl einige gleichzeitige Werke verwandten Stils, welche für die Lösung der Frage von Belang sind. Warner unterzieht sie einer sorgfältigen Analyse und kommt auf Grund derselben zu beachtenswerten Resultaten.

LIBRO PRIMO DELLA HISTORIA DELLE COSE FACTE DALLO  
INVICTISSIMO DVCA FRANCESCO SFORZA SCRIPTA IN LA  
TINO DA GIOVANNI SIMONETTA ET TRADOCTA IN LIN  
GVA FIORENTINA DA CHRISTOPHORO LANDINO FIOREN

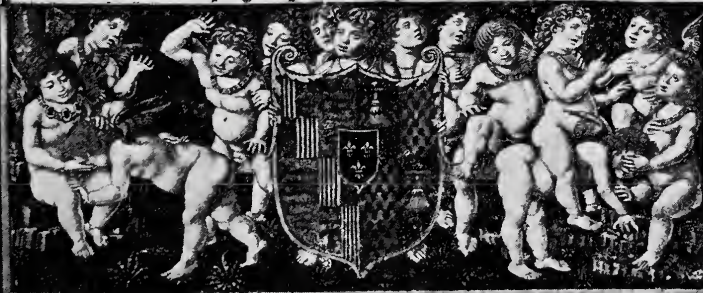
FRANCESCO SFORZA

TINO



PATER PATRIA

IN  
E TEMPI CHE LA REGINA GIOVANNA SE  
conda figliuola di Carlo Re regnaua: perche era suc  
ceduta nel regno Neapolitano a Lautilao Re suo fra  
tello: el quale parti di uita senza figliuoli: Alphonso  
Re daragona con grande armata mouendo di Cata  
ogna uenne in Sicilia: Isola di suo Impero. La cui  
uenuta excito gli huomini del Neapolitano regno a  
quanti fauori: & a diuersi consigli: & non con piccoli  
mouimenti di quel regno: Impero che Giouana Regina: per molti & uari  
suoi impudichi amori era caduta in soma infamia. Et desperandosi che ler  
femina potessi adempiere lofficio del Re: & amministrare tanto regno: fece  
a se marito Iacopo di Nerbona Conte di Marcia: el quale per nobilita di san  
gue: & bellezza di corpo; ne meno per uirtu era tra Principi di Francia excel  
lente. Ma accorgendosi in breue che quello desideraua piu essere Re: che  
marito: & quella non molto stimaua: mosso da femminile leuita: lo rifiuto: &  
prio dogni administratioe. Questo fu cagione che il suo regno: el quale per  
sua natura e prono alle dissensionis & discordie: arrogandosi e no honesti  
costumi della Regina: ritorno nelle antiche factioni: & partialita: & comin  
cio ogni giorno piu a fluctuare & uacillare. Erano alcuni a quali no dispra  
ceua la signoria della dona: perche benche il nome fussi in lei: loro niented  
meno com'ad auono: Altri desiderauano: che Lodouico tertio Duca dangosto  
figliuolo di Lodouico el quale era nomato Re di Puglia: & di uolante: nara  
della Reale stirpe daragonia: fussi adoptato dalla Regina. Costui poco auanti  
pe conforti di Martino tertio somo Pontefice: & di Sforza Attendolo excel  
lentissimo Duca in militare disciplina: & padre di Francesco sforza de cui  
egregii facti habbiamo a scriuere era uenuto a liti di Campagna: Et cogit  
tos Sforza: hauea mosso guerra alla Regina. Ma quegli che repugnauano  
a Lodouico: metteuano ogni industria: che Alphonso fussi adoptato in fi  
gliuolo della Reina: accio che in Napoli fussi tal Re: che con le sue forze &  
di mare & di terra potessi resistere alla possa de Franciosi. Adunque in cosi  
uehemete contentione de baroni: & piu huomini del regno: Alphonso chia  
mato dalla Reina in herede & compagno del regno: diuene no solo illustre:  
ma anchora horribile: Et el nome Catalano el quale insino a quegli tempi  
no era molto noto & celebre se non a popoli marittimi: ma inuiso & odioso:  
comincio a crescere: & farsi chiaro. Ma & da Lodouico & da Sforza tanto  
ogni giorno piu erono oppressi: el Re & la Regina: che diffidandosi nelle pro  
prie forze: conduxono Braccio Perugino: el quale era el secondo Capitano  
di militia in Italia in quegli tempi co molte honoreuoli conditioni: & maxime



Eines der zum Vergleich herbeizuziehenden Werke ist die gedruckte Sforziade, die Lebensbeschreibung des Francesco Sforza-Visconti, vierten Herzogs von Mailand, von Giovanni Simonetta, welche in lateinischer Übersetzung von Christ. Landino 1490 in Mailand erschienen ist. Wir geben die von Warner in verkleinertem Maßstabe mitgeteilte kolorierte Randleiste dieses Buches in gleicher Größe, wie sie bei dem englischen Autor erscheint, in nebenstehender Abbildung wieder. Das an und für sich höchst merkwürdige Blatt bietet nicht nur in der Komposition und Zeichnung, sondern auch in der Wahl und Zusammenstellung der Farben mit den Bordüren des Andachtsbuchs der Bona Sforza die schlagendsten Analogieen dar. Seine vornehmsten Zierden bilden die beiden mit größter Sorgfalt ausgeführten Miniaturporträts, links des Herzogs Francesco Sforza, rechts seines Sohnes Lodovico il Moro. Auf den Beinamen des letzteren spielt der Mohrenkopf in der Mitte der oberen Randleiste an. Unten prangt das von Amoretten umspielte Wappen des Lodovico mit den Lilien von Frankreich im Mittelschild. — Die übrigen fünf unserem Autor zur Vergleichung dienenden Werke, zwei Manuskripte, zwei Drucke und ein Pergamentblatt des Britischen Museums mit den Miniaturporträts des Lodovico und der Beatrice d'Este (v. J. 1494), haben wohl den gleichen Werkstatt-

charakter, jedoch ohne dass darin für die Bestimmung einer ausgesprochenen künstlerischen Persönlichkeit genügende Anhaltspunkte geboten würden.

Von *Antonio da Monza*, *Girolamo da Milano*, *Liberale da Verona* und *Giovanni Pietro Birago*, deren Namen bei der Untersuchung der Künstlerfrage genannt wurden, kann — wie Warner nachweist — ernstlich nicht die Rede sein. Dagegen verdient allgemeine Beachtung die dem Herausgeber kürzlich auf persönlichem Wege zugegangene Notiz von Dr. Müller-Walde, dem bekannten Lionardo-Forscher, dass die Mehrzahl der Miniaturen des Andachtsbuchs der Bona Sforza mit einer Donatus-Handschrift in der Bibliothek Trivulzi zu Mailand die auffallendste Ähnlichkeit zeigen, und dass die Miniaturen dieses Codex Trivulzianus von keinem Geringeren als von *Ambrogio de Predis*, dem durch Lermolieff wieder zu Ehren gebrachten Maler der Bianca Maria Sforza, herrühren. Danach würde also demselben Künstler, welcher das Bildnis der Bianca Maria in der Ambrosiana malte, die leitende Stellung bei der Ausschmückung des Andachtsbuchs ihrer Mutter Bona zuzuschreiben sein. Dass *Ambrogio de Predis* als der Urheber des Miniaturschmucks der Trivulzi-Handschrift zu betrachten sei, hat auch Lermolieff bereits ausgesprochen. C. v. L.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

\* „*Italien in sechzig Tagen*“ von Dr. *Th. Gsell-Fels*, das bekannte praktische Reisebuch des Bibliographischen Instituts (Leipzig und Wien) liegt seit kurzem in fünfter Auflage vor. Sie bildet einen ziemlich starken Band, ist jedoch in zwei leicht auseinander zu trennende Abteilungen gegliedert, deren jede bequem in der Tasche zu tragen ist. Wenn man etwas an den gediegenen Reisewerken des trefflichen Gsell-Fels aussetzen wollte, so war dies ihre Überfülle an gelchrtem Stoff. Dieser ist in der gedrängten Anordnung des vorliegenden Führers glücklich abgeholfen, und er wird dem Reisenden jeglicher Gattung ausgezeichnete Dienste leisten.

*Düsseldorf* im Januar. Das erste Glied eines Cyklus von Wandgemälden, welche für den Rathaussaal in Danzig bestimmt sind: „Der Hochmeister Ludolf König legt den ersten Stein zur Stadtmauer der Rechtsstadt Danzig im Frühjahr 1343“ hat in der *Kunsthalle* Aufstellung gefunden. Eine sehr gute Probe dessen, was das immer beliebter werdende Casein auszurücken vermag, kann es wohl als das fertigste und reifste Bild Professor *Ernst Rober's* gelten. Das Casein gewinnt mit jedem Versuch neue Freunde und empfiehlt sich jedenfalls, seiner außergewöhnlichen Leuchtkraft

wegen, für Wandmalerei im großen Stil. Man muss ein solches Bild an Ort und Stelle denken. Selbstverständlich fällt es, inmitten von fein gestimmten und auf „Ton“ gearbeiteten Landschaften, die auf das „Intime“ zielen, aus seiner Umgebung heraus, aber die reinen, leuchtenden Farben bilden einen hellklingenden, etwas harten, in sich abgeschlossenen Accord. Die Komposition ist sicher und klar, die Zeichnung kräftig, und nur im Himmel erinnert der blaue Äther, einige Grade zu tief gehalten, etwas an Waschblau. Vortrefflich ist der niedere Baumwuchs behandelt, der den Charakter der Landschaft mit den Dünenketten dahinter scharf hervorhebt. Unter den Gestalten der Bauern erkennt man einige typische Köpfe aus Professor Janssen's „Schlacht bei Worringen“ wieder, beliebte Akademiemodelle, welche auf diesem Wege zu historischer Bedeutung gelangen! — Der historische Vorgang, auf den an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann, stellt den Augenblick dar, wo vor dem versammelten Orden der Deutschritter, den Vertretern der Kirche und dem Gemeindevorsteher der Grundstein eingeseget wird. Die sich lang hinziehenden Dünen bilden einen stimmungsvollen Hintergrund zu der feierlichen Handlung, und über die Dächer der Hütten und die Dünen hin-

weg begrenzt das blaue Ostseebecken den Horizont. Gerade der landschaftliche Teil ist dem Künstler gut geraten und vergebens sucht man nach einer Stelle, die „herausfällt“: eine Thatsache, die für eine so umfangreiche Arbeit voll ins Gewicht fällt. Der nordische Charakter mit seiner zähen Energie spricht aus dem landschaftlichen wie figürlichen Teil des Bildes und das Ganze ist aus einem Guss erfasst und durchgeführt. — Bei *Eduard Schulte* stellte *Hans von Volkmann* eine vielseitige Kollektion feiner Landschaften aus, Ölbilder, Zeichnungen, Aquarelle, Studien, Humoristisches. Die größeren Ölstudien, worin eine warme Naturauffassung, mit intimer Durchführung verbunden, jedesmal eine Bildwirkung erzeugt, haben den meisten künstlerischen Wert. Die Farbentöne, teils in sonnig warmen, teils in kühlgrauen Motiven, sind außerordentlich fein empfunden. In der zeichnerischen Sicherheit und soliden Grundlage der „Mache“ offenbart sich der gute Einfluss der Karlsruher, insbesondere Schönlebers. Interessant war mir die erste kleine Vorstudie „Haferfeld“ zu dem von der Pinakothek angekauften Bilde. Einfacher und treuer kann man der Natur nicht gegenüberstehen. — Die Aquarelle sind humoristischen Inhalts, kleine kecke Zeichnungen („Das Volk Israel in der Wüste“, „Angelsachse und Pelikan“), die in ihrer Vermenschlichung der Tiere manchmal an die Kaulbach'schen Illustrationen zum Reineke Fuchs erinnern. — Zwei große Marinen sind durch ihre Gegensätze von Interesse. Das eine „Die letzten Drei“ von *Carl Leopold* wirkt durch seine Stimmung groß und tief. Die letzten Sonnenstreifen am Horizont sind fein eingesetzt in die tiefe eintönige Luftstimmung. Leider ist das Wasser ohne jede Feuchtigkeit und auch das Boot, mit den drei letzten Opfern des Schiffbruches, fährt so unbeweglich, so „ungeschaukelt“ auf diesen grünen Wellenbergen, dass es den Eindruck eines Patentfahrzeugs gegen die Seekrankheit macht. *Carl Salzmann's* „Am Cap Verde“ ist dagegen viel seemännischer aufgefasst, und in der Behandlung der tiefblauen schweren Wellen des Ozeans zeigt sich eigene Anschauung und Gefühl für Bewegung. Auch die Segel sind richtig gegen die Luft eingesetzt, aber alles ist Farbe, schwere Farbe, die, wären nicht die Glanzlichter recht geschickt und lebendig aufgetragen, jedes Reizes entbehren würde. — Da zieht ein hochmodernes, vorzüglich gemaltes Bild aus der neueren Münchener Schule: „Die letzten Stunden“ von *Georg Jauff* durch sein koloristisches Feingefühl weitaus am meisten an. Hier ist ein Lichtproblem, die Lampe, welche am Bett der sterbenden Frau steht, und deren letzter, flackernder Schein mit dem Morgensonnenstrahl kämpft, der durch das Fenster hereinbricht, mit stupendem Können gelöst.

W. SCHÜLERMANN.

\* Der „Verein bildender Künstler Münchens“ (Sezession) wird seine dritte internationale Kunstausstellung in seinem eigenen Ausstellungsgebäude an der Prinzregentenstraße in der Zeit vom 1. Juni bis Ende Oktober d. Js. abhalten. Circulare und Formulare mit den genauen Ausstellungsbestimmungen werden im Monat April zur Versendung kommen.

□ *Aus den Wiener Ateliers.* Prof. *E. von Lichtenfels* arbeitet gegenwärtig an einigen Landschaften, deren technische Ausführung in mehreren Punkten von den früheren Verfahrensarten des genannten Künstlers abweicht. Lichtenfels hat diese neuen Bilder, welche Motive aus der Gegend von Spital a. P. und Dürrenstein a. d. D. behandeln, in englischer Tusche mit dem Haarpinsel auf weißem Grunde vorgezeichnet und dann mit dem Borstenpinsel leicht untertuscht. Das nun folgende Fertigmalen in Ölfarbe lässt die Schatten sehr durchsichtig erscheinen, soweit man nach den

fast vollendeten Stellen schließen kann, die auf einem großen Breitbilde mit einer Gebirgslandschaft zu sehen sind. — Der Maler *Berthold von Lippay*, bekannt durch einige Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten, hat seit einigen Monaten in Wien ein ständiges Atelier. Dasselbst findet man auf den Staffeleien mehrere Porträts, die nahezu fertig sind. Fast vollendet ist das lebensvoll aufgefasste Antlitz des jungen Königs von Serbien, der vom Maler in lebensgroßem Kniestück dargestellt wird. Das lebensgroße Bildnis eines ungarischen Magnaten ist erst untermalt, ebenso das reizende Köpfcchen einer schönen jungen Dame. Nahezu beendet ist die Arbeit an dem Brustbilde des Direktors Swetlin, der lebensgroß und von vorn gesehen gemalt ist. Lippay benutzt seit einiger Zeit Petroleumfarben.

Im preussischen Unterrichtsetat 1895/96 sind folgende für das Kunstleben besonders interessante Titel eingestellt: der Fonds zur Vermehrung der Sammlungen der Museen in Berlin wird um 60 000 Mark erhöht, desgleichen ein Betrag von 7000 Mark ausgeworfen für die weitere Reinigung von Bildwerken, insbesondere der bei Pergamon gemachten Funde. — Zur Sicherung und ordnungsmäßigen Aufstellung der Sammlungen von Handzeichnungen und Kunstdrucken der National-Galerie in Berlin insgesamt 10 000 Mark. Für die photographische Aufnahme von Werken, der monumentalen Malerei und Plastik, sowie zu ihrer Vervielfältigung und Verbreitung 19 500 Mark. Die aus Mitteln des staatlichen Kunstfonds ausgeführten und fernerhin auszuführenden Werke monumentaler Malerei und Plastik bedürfen geeigneter Veröffentlichung und Verbreitung, um dem Urteile der Künstler und Kunstfreunde zugänglich gemacht und dem Genusse und Studium im weiteren Umfange dargeboten zu werden. Zu diesem Zwecke wird beabsichtigt, die aus Staatsmitteln oder mit Staatsunterstützung hergestellten Malereien etc., welche ihrer Natur nach an den Ort ihrer Entstehung gebunden sind, auf photographischem und sonstigem mechanischen Wege zur Veröffentlichung. — Für die Wiederherstellung des Schlosses in Marienburg sind weitere 50 000 Mark ausgeworfen.

\* \* Über das bekannte pompejanische Mosaikbild der Alexanderschlacht, das sich im Museo nazionale in Neapel befindet, hat Prof. *Adler* in Berlin im dortigen Architektenverein einen Vortrag gehalten, in welchem er neue Hypothesen über die Herkunft des Bildes aufgestellt hat. Nachdem er alle bekannten Nachrichten über ein angeblich von der Malerin Helena, einer Zeitgenossin Alexanders des Großen, ausgeführtes Gemälde der Alexanderschlacht, das von Vespasian aus Alexandria nach Rom gebracht worden ist, rekapituliert hatte, warf er die Frage auf, wer denn ein Interesse daran gehabt hätte, in Alexandria ein so großes Gemälde der Schlacht bei Issos ausführen zu lassen. Er vermutet, dass es Ptolemäus gewesen ist, der sich in der Schlacht bei Issos besonders ausgezeichnete und dem nach Alexanders Tode die Herrschaft über Ägypten zufiel. Hier, in der rasch entstandenen Stadt Alexandria, die einen beispiellosen Aufschwung nahm, entwickelte sich auch die Technik der Herstellung künstlerischer Mosaiken zuerst. Es liegt also die Vermutung nahe, dass auch hier das Mosaik der Alexanderschlacht entstanden ist, als unvergängliche Kopie des kostbaren Originals. Nur ein Fürst konnte sich auch den Luxus einer solchen Kopie gönnen, die nur von Künstlern hergestellt werden konnte und enorme Kosten verursacht haben muss. Das Bild ist 2,47 m hoch, 5,50 m lang, hat also 13,31 qm. Es ist nur in natürlichen, farbigen Marmorsteinen von außerordentlicher Kleinheit ausgeführt, so dass 14—15 Stück auf 1 qcm gehen. Die Figuren haben  $\frac{3}{5}$  der

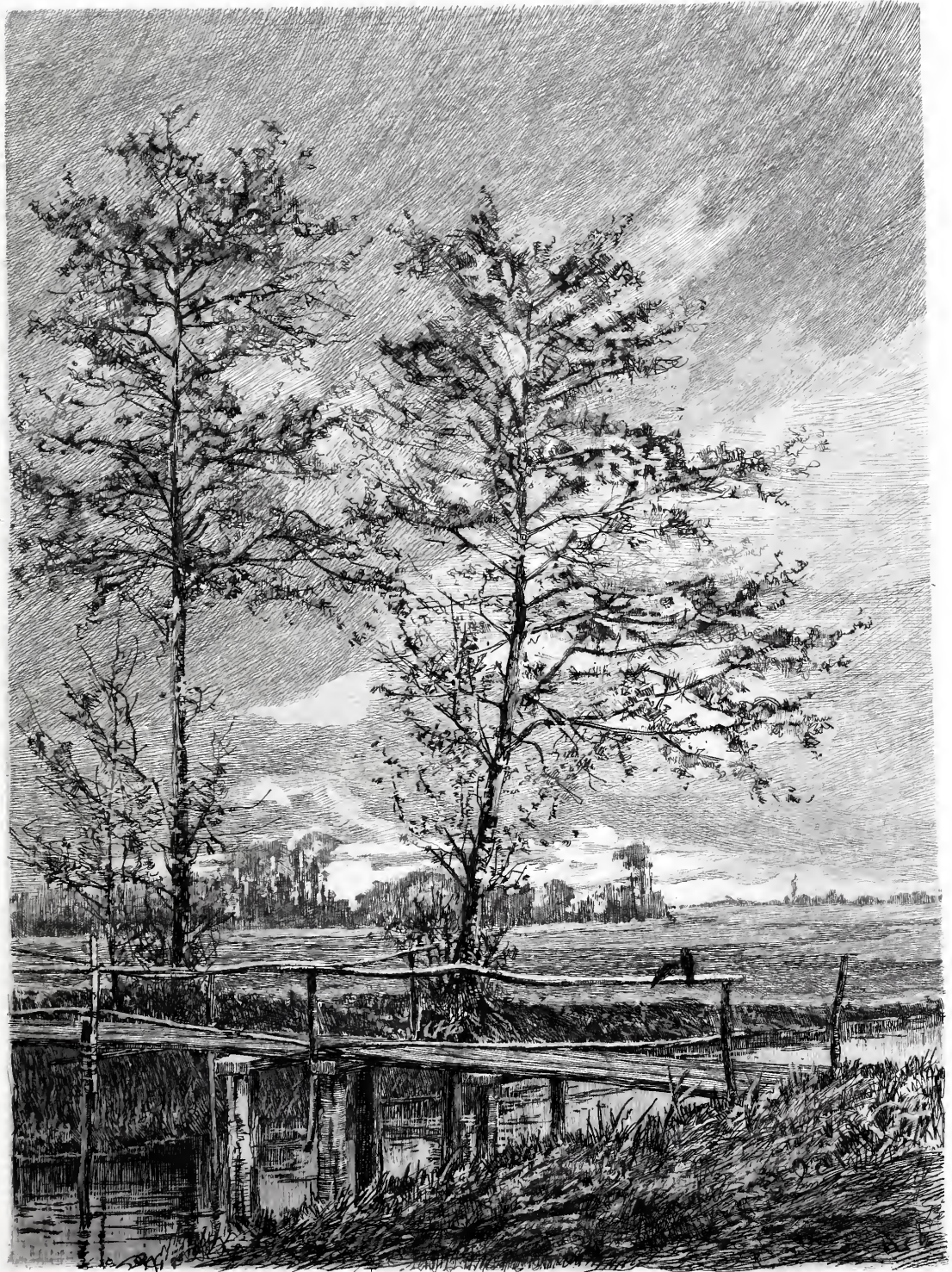
natürlichen Größe, und es ist anzunehmen, dass das Tafelbild, das, wie im Altertum üblich, jedenfalls auf Holz gemalt gewesen ist, dieselbe Größe hatte. Wie kann nun das Bildwerk nach der Casa del Fauno in Pompeji gekommen sein? Diese Villa ist eine der größten und ältesten. Sie ist in Tuff mit vorzüglichem Stuck ausgeführt, d. h. einem Material, wie es sich nur noch an sieben kleinen Gebäuden findet, die nachweislich zu den ältesten gehören. Sie stammt wahrscheinlich aus der Zeit 200 v. Chr. In diesem prächtig ausgestatteten Gebäude, das nur einem reichen Manne gehört haben kann, finden sich keine der sonst üblichen Wandgemälde, sondern nur Mosaiken, und zwar deren zwölf, aus deren ganzer Anordnung hervorzugehen scheint, dass der Besitzer, der diese Mosaiken aufkaufte, ihnen zu Liebe die ganze Anlage des Hauses vorgenommen hat. Wichtig ist, dass mehrere der Mosaiken direkt auf Ägypten hinweisen. So findet sich eine Katze, die mit einem Rebhuhn spielt. Die Katze war aber nur in Ägypten heimisch und bekannt. Horaz kennt noch keine Katze, sondern nur das Wiesel als das mäusefangende Haustier. Ein anderes Mosaik stellt Enten dar, welche Lotosblumen und Papyrus fressen. Auf einem dritten ist eine Scene aus dem Dionysos-Kult dargestellt, der besonders in Alexandrien getrieben wurde. Ein anderes Mosaik giebt eine ganze Kollektion der ägyptischen Fauna, Nilpferd, Krokodil, Ichneumon u. s. w., kurz überall findet sich der Hinweis, dass diese Bildwerke in Ägypten selbst entstanden sind. Die Frage ist nun weiter, wo haben sich die Mosaiken früher befunden, und dabei ist Prof. Adler zu dem Schlusse gekommen, dass sie eins der großen Prachtschiffe geschmückt haben, von denen wir wissen, dass man in ihre Fußböden kostbare Mosaikbilder einlegte. Mit dem Verfall der Ptolemäerherrschaft ließ man wohl auch diese unbrauchbaren Kolosse, von deren einem uns Abmessungen überliefert sind, die mit denen des bekannten „Great Eastern“ übereinstimmen, verkommen. So war es dem reichen Pompejaner, der sich offenbar im Winter im Süden aufhielt, denn sein Haus hat keine Winterräume, keine Heizung, wohl möglich, sie aufzukaufen und, da sie leicht aus den Schiffsböden herausgenommen werden konnten, sein neu zu erbauendes Haus damit zu schmücken. Es sind dies zwar nur Voraussetzungen, die aber aus den Darstellungen der Mosaiken, dem ganzen Befunde, dem mehrfachen Hinweis auf nur in Ägypten bekannte Glastechniken u. s. w. einen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich haben.

\* \* *Technischer Unterricht in Wiederherstellung von Gemälden.* Seit geraumer Zeit werden an Gemälden neueren Ursprungs bedenkliche Beobachtungen gemacht, welche die preußische Kunstverwaltung nötigen, eingreifende Mittel anzuwenden, um die Haltbarkeit der Kunsterzeugnisse zu sichern. Unter den verschiedenen Ursachen, welche den häufig hervortretenden Verfall moderner Gemälde erklären, ist die mangelhafte Kenntnis der Natur und Beschaffenheit des Malmaterials eine der erkennbarsten. Nachdem auf mannigfaltige Weise für die Verbreitung technisch-handwerklicher Unterweisung durch Schrift und Wort Vorsorge getroffen worden, handelt es sich darum, den jungen Künstlern durch praktische Anleitung in Lehranstalten die Mittel zur zweckmäßigen Handhabung der Materialien zu verschaffen. Zu

diesem Zweck soll bei der akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin probeweise der Unterricht über Eigenschaften, Präparation und Behandlung der für die Kunstmalerei dienenden Farben u. s. w. eingeführt werden. Die Kosten der ersten Einrichtung, einschließlich des Honorars für die Vorträge und chemischen Versuche, sind auf 5800 M. im Staatshaushalt veranschlagt.

In der „*Revue Bleue*“ ergeht sich *Paul Flat* anlässlich der Eröffnung eines neuen *Louvre-Saales*, der die Gemälde der deutschen Schule übersichtlich vereinigt, in den äußersten Lobeserhebungen über diese Thatsache. Nachdem er zuerst die Administration des Louvre zu diesen wertvollen Veränderungen beglückwünscht, kommt er auf die Bilder selbst zu sprechen und preist begeistert die Schönheit der deutschen Kunst. „Man kann dort — im neuen Louvre-Saale nämlich — wo der nötige Raum zwischen den Gemälden gelassen ist, so dass sie besser zur Geltung gelangen, in logischer Folge die soliden und kräftigen *Holbein'schen* Porträts betrachten, die früher in der langen Galerie am Flussufer vereinzelt umhergestreut waren, man kann die Bilder von *Cranaach* und die leider so spärlichen von *Dürer* bewundern, vor allem aber jene großartige und wahrhaft einzige *Kreuzabnahme der Kölner Schule*, die das schönste und bedeutendste unter allen Werken ist, die wir aus der deutschen Schule besitzen, ja, die so schön ist, dass ich meinerseits, wenn ich meine Erinnerungen befrage, nicht wüsste, welchem anderen Werke sie zu vergleichen wäre. Erst in diesem Raume nimmt sie den Platz ein, der ihrer würdig ist, erst durch die neue Anordnung und durch die sie umgebenden Gemälde gelangt man zu einer vollen Schätzung ihres Wertes.“

*Hugo Ulbrich*, der Urheber der Originalradirung, die diesem Hefte beigegeben ist, ist einer jener Künstler, die sich ihre Laufbahn erst erkämpfen mussten. Er wurde am 10. November 1867 in Diesdorf bei Nimptsch in Schlesien geboren, und nachdem er das Realgymnasium in Reichenbach in Schlesien besucht hatte, musste er zunächst einen weniger unsicheren Beruf wählen als den des Malers. Er wurde Buchhändler, benutzte aber seine freie Zeit, um zu zeichnen. Der Zufall führte ihn mit dem Verleger dieser Zeitschrift zusammen, der zuerst die Zeichnungen aus Duderstadt (in Jahrg. III d. N. F. d. Bl.), später die aus Brieg (Jahrg. V d. N. F.) bestellte. Eine Zeit lang war der junge Künstler alsdann als Ätzer und Retoucheur bei der Firma Riffarth & Co. in Berlin thätig, und da lag es nahe, dass er sich auch in der Technik der Radirung versuchte. Die erste Platte dieser Art, 1892 entstanden, erwarb der Verein für Originalradirung: Am Kgl. Schlosse in Berlin. Im Jahre 1894 wurde Ulbrich Meisterschüler K. Köpping's. Er ist jetzt Mitarbeiter bei der Herausgabe der *Kunstdenkmäler Schlesiens*. Eine größere Radirung: „Altes Schloss im Sturme“ wird binnen kurzem vollendet sein. Die Zeichnungen und Radirungen, die von dem Künstler bis jetzt vorliegen, beweisen seine ausgesprochene Begabung für die malerische Darstellung der Architektur und der Landschaft; er bedarf nur der Förderung, um sein Talent zur Entfaltung bringen zu können.



H 10. V. 11

ORIGINALRADIRUNG VON HULBRICH.

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig.











Wanddekoration aus dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan zu Rom.

## DAS BADEZIMMER DES KARDINALS BIBBIENA.

MIT ABBILDUNGEN.

**R**APHAEL hatte mit Beihilfe des Giulio Romano für den Kardinal Bibbiena den Entwurf für die Ausschmückung eines Badezimmers gemacht und Zeichnungen dazu geliefert. Als dann das ganze Werk von seinen Schülern in Fresko ausgeführt war, hat es, wie es scheint, allgemeinen Beifall gefunden. In der Villa Palatina wurden durch Giulio Romano einige der Hauptbilder in vergrößertem Maßstabe wiederholt. Marc Anton Raimondi, Marco da Ravenna und Agostino Veneziano vervielfältigten die Zeichnungen durch den Kupferstich. Aber bald nach dem Tode des Kardinals und des Papstes Leo X. suchte man diesen allerdings ungeistlichen Bilderschmuck in Vergessenheit zu bringen. Das Gemach wurde verschlossen und unzugänglich gemacht; es war nicht mehr die Rede davon. Dazu wirkte der Umstand mit, dass die wechselnde Gunst der Zeit sich vorherrschend der Bolognesischen Schule und den Epigonen der ersten Meister des Cinquecento zuwandte. Das versteckte Raphaelische Kunstwerk blieb verschollen; niemand erwähnte es mehr während der folgenden zwei Jahrhunderte. Zuerst um das Jahr 1780 erscheinen, wie es in dem Verzeichnis der „Raphael

Collection“ des Prinzen Albert (S. 276) heißt, Umrissstiche eines Anonymen: „Veduta del Ritiro di Giulio Secondo“. Passavant deutet (Bd. II, S. 278; französ. Ausgabe I, 1, p. 228) auf dieses Werk hin; ich habe es leider nicht zu Gesicht bekommen <sup>1)</sup>.

Vorher hatten weder Bellori <sup>2)</sup> noch Volekmann <sup>3)</sup>, um nur zwei der sorgfältigsten Berichterstatter über die Kunstschatze des Vatikans aus dem 18. Jahrhundert zu nennen, etwas von dem Badezimmer zu berichten gewusst.

Erst in der für die Papstherrschaft so verhäng-

1) Soeben erhalte ich durch die Vermittelung von Prof. Ehlers in Göttingen die folgende gütige Mitteilung des Hrn. Hofrat Ruland in Weimar: „Es ist ein Einzelblatt, das nicht ganz zwei Wände des Zimmers im Umrissstich darstellt, daher ohne jeden Text. Ich habe das einzige mir bekannte Ex. vor mehr. als 20 J. bei einem Trödler in Rom aufgelesen und in der Windsor-Sammlung niedergelegt.“ — Ruland fügt hinzu: „Im J. 1864 war ich in dem Zimmer, ohne die Fresken zu sehen, denn man hatte die Wände verschalt und übertapezirt. Es war das Vorzimmer zu dem von Monsignore Talbot bewohnten Appartement.“

2) Bellori, Descrizione delle Imagini dipinti da Raffaele nel palazzo Vaticano etc. Roma 1751.

3) P. Volekmann, Historisch-kritische Nachrichten über Italien, . . . insbesondere über die Werke der Kunst. Bd. II. 1770.

nisvollen Zeit am Ende des vorigen und im Anfang des jetzigen Jahrhunderts, als die Franzosen im Vatikanischen Palaste so gut wie die Herren waren, wurde das schlafende Dornröschen geweckt. Passavant berichtet, dass M. A. Maestri Zeichnungen von den Malereien des Badezimmers machen konnte, von denen die Reihe der sechs Amorinen von Cocqueret gestochen und kolorirt im J. 1802 in Paris erschienen sind. Von diesem Werk besitze ich die sechs einzelnen Blätter. Auf ihnen ist der Zeichner Maestri nicht genannt, auch keine Jahreszahl angegeben; aber aus der Unterschrift: „dépôts à la Bibliothèque nationale“ geht hervor, dass sie vor 1805 herausgegeben sind. Nur die Bezeichnung: Amor nobile, poëtico etc. auf jedem Blatt deutet auf die italienische Herkunft. In meiner Raphael-Sammlung befinden sich Zeichnungen von fünf der Amorinen, mit der Feder konturirt und mit Sepia schraffirt und lavirt<sup>1)</sup>. — Sie sind von der gleichen Größe wie die Wandgemälde und zeichnen sich vor den glatten und eleganten Blättern von Cocqueret durch kecke Ursprünglichkeit der Zeichnung und schärfere Charakterisirung aus. — Außer dem kolorirten Werke führt Passavant noch ein zweites an, das nur in Konturen gestochen sei und nebst der Widmung an Kardinal Leon. Antonelli auch die Angabe der Örtlichkeit enthalte. Diese Ausgabe ist mir leider unbekannt geblieben.

Die um die angegebene Zeit erschienenen konturirten Abbildungen bei Landon und Piroli sind offenbar nach obigen Werken und nach den Kupferstichen der Raimondischen Schule kopirt, ebenso einige Einzelbilder von Ruschewey, Campanella u. a.

Nachdem der Papst aus der Napoleonischen Verbannung zurückgekehrt und aufs neue Herr im Vatikan geworden war, ist das Zimmer wieder unzugänglich gemacht worden. Keine zuverlässige Nachricht darüber gelangte in die Öffentlichkeit.

Alle die zahlreichen, seitdem erschienenen Werke schweigen entweder, wie z. B. der „Cicerone“ des trefflichen J. Burckhardt, oder sie wiederholen mit verschiedenen Varianten und unerheblichen Zusätzen das, was Passavant sagt. E. Müntz in seinem mit wahrem Bienenfleiß zusammengetragenen Literaturverzeichnis über Raphael (Les historiens et critiques de Raphael, Paris 1883, p. 83) hat über das Badezimmer nur zwei unerhebliche Notizen zu geben. — Es scheint, dass es nur selten jemandem gelungen

ist, Zutritt zu demselben zu erhalten. L. Gruner ist wirklich hineingelangt. Er giebt in seinem schönen chromolithographischen Werke (Specimens of ornamental Art etc. London 1850), nach Aquarellen von Consoni und Bartocchini, eine vollkommen treue farbige Abbildung der Hinterwand und der einen Hälfte der linken Seitenwand des Gemaches, welche wir hierbei in Zinko teilweise reproduzieren.

Mancherlei Erzählungen<sup>1)</sup> gehen über die Veränderungen, die das Badezimmer erfahren habe, um. Es sei in eine Kapelle verwandelt worden, indem man die Wandgemälde durch Vertäfelung ganz zugedeckt und an Stelle der Badeeinrichtung einen Altar errichtet habe. Crowe und Cavalcaselle (Raphael, Deutsche Übersetzung v. Aldenhoven, B. II, S. 266) versetzen diese Umwandlung in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Andere behaupten, das Zimmer sei als Küche oder Speisekammer benutzt worden. Passavant sagt einfach, die Wohnung des Kardinals sei der päpstlichen Dienerschaft überlassen worden, und ich kann aus guter Quelle die Nachricht hinzufügen, die Wäscherin des vatikanischen Haushaltes habe in der zweiten Hälfte der 60er Jahre einen Teil der ehemaligen Kardinalswohnung innegehabt.

Was in der neuesten Zeit aus dem Badezimmer geworden ist, darüber liegen sichere Nachrichten nicht vor. Senneville berichtet (Gazette des beaux arts, 1874, T. IX, p. 476) von einem vergeblichen Versuch des Hrn. Gruyer, den Raum zu betreten. Trotz der nachdrücklichsten Empfehlungen wurde er mit den Worten abgewiesen, es sei alles zerstört. Dieses „tutto rovinato“ hatten auch wir schon zu hören bekommen. Minghetti in seinem Werke über Raphael (Deutsche Übers. v. S. Münz 1887, S. 189) sagt: „Seit langer Zeit ist der Eintritt verboten, man zweifelt sogar an dem Vorhandensein dieser Gemälde.“

Die eigentliche literarische Wiedergeburt des schönen Kunstwerkes verdanken wir einzig Passavant, der in seinem grundlegenden Werke über Raphael (Deutsch 1839; in französ. Übers. 1860) ausführlich das Badezimmer und alle damit im Zusammenhang stehenden Verhältnisse behandelt.

Einem Zusammentreffen günstiger Umstände hatte ich es im Jahre 1869 zu verdanken, dass ich Zutritt zu dem verschlossenen Zimmer erhielt und meiner Anschauung die ganze Örtlichkeit und deren malerische Ausschmückung fest einprägen konnte. —

1) Wahrscheinlich die nämlichen Zeichnungen, die in der Raphael Collection des Prinzen Albert als im Besitz eines Herrn Heubel in Berlin angeführt sind.

1) Eine erheiternde Fabulirung liefert E. Pelletan über das Bad Julius II., wie er es nennt, in dem „Cabinet de l'Amateur“. T. III, p. 442. 1844.

Als ich dann, von der Romfahrt heimgekehrt, meinen langjährigen getreuen Führer in Sachen Raphael's, Passavant (franz. Ausg. I, 1, p. 235; II, p. 228) wiederum zu Rate zog, fand ich zu meinem Erstaunen, dass seine Beschreibung der Lage des Gemaches und der Verteilung der Malereien teils unklar, teils sogar unrichtig ist. Damals vielfach anderweit beschäftigt, ließ ich die Sache ruhen und hoffte, es werde mit der Zeit eine Aufklärung an den Tag kommen. Aber als auch in dem Werke von Crowe und Cavalcaselle über Raphael (deutsche Übersetzung von Aldenhoven, 1885) nichts zu finden war<sup>1)</sup> und auch späterhin Weiteres nicht bekannt wurde, nahm ich den Gegenstand wieder vor. Ausgerüstet mit fast sämtlichem Material, hielt ich es für eine Art Pflicht, mit meiner dem Augenschein entnommenen Darstellung hervorzutreten. Ich lasse diese hier folgen.

Auf einer Nebentreppe links vom Cortile di S. Damaso steigt man bis zum dritten Stock hinauf und betritt dann einen schmalen Gang, der, rechtwinkelig von der Loggienfassade des Palastes, auf dessen südwestlicher Seite hinläuft. Ungefähr in der Mitte dieses nach einem Seitenhofe schauenden Ganges befindet sich der Eingang zu der ehemaligen Wohnung des Kardinals Bibbiena. Deren erster Raum ist ein mäßig großer Vorplatz mit mehreren Thüren, von denen die rechterseits zu dem Badezimmer führt. Dieses ist ein ziemlich kleines Gemach mit zwei kürzeren und zwei längeren Seiten. Auf der einen kürzeren (südlichen) Seite befindet sich das breite Fenster, das sich nach dem erwähnten Gange hin öffnet. Da auf diese Weise das Licht nicht unmittelbar von außen kommt, ist die Beleuchtung des Gemaches ziemlich ungünstig. Man hat demnach auch aus dem Fenster selbst keinen Ausblick in den Hof, geschweige denn auf die Kuppel von St. Peter, wie Passavant angiebt. — Die Langseite rechts wird von der Thür in der Ecke und von einer groß ausgebauten Nische für die Badeeinrichtung in Anspruch genommen. Auf den beiden anderen Seiten sind die hauptsächlichsten Malereien angebracht. Die flachgewölbte Decke zeigt die reichste Verzierung, inmitten welcher vier größere und mehrere kleine Malereien harmonisch verteilt sind<sup>2)</sup>. — Was nun die Wandmalereien betrifft, so

sind sie auf drei großen Feldern ausgeführt, von denen das eine, etwas breitere, die Rückwand, dem Fenster gegenüber, einnimmt. Die beiden anderen, etwas schmalere Felder bedecken die linke, der Badeeinrichtung gegenüberliegende Seitenwand. Zwischen diesen letzteren beiden Feldern ist eine kleine Nische angebracht, in der eine Venusstatue aufgestellt werden sollte; da diese aber dazu viel zu groß war, blieb sie weg.

Jedes der drei Wandfelder ist durch symmetrisch verteilte Malereien geschmückt. Oben wölbt sich über jedem ein breiter Bogen, der sich auf ein quer durchlaufendes Gesims stützt. Auf den beiden Feldern der Seitenwand sieht man in der Mitte eine Art Blindfenster, das nur leicht ornamentirt ist und mit einem Rundbogen das eben erwähnte gemalte Gesims durchbricht. Auf jeder Seite dieses länglichen Mittelraumes ist in mittlerer Höhe eines der Hauptbilder angebracht, weiter unten je ein kleineres Bild mit einem Amorn, unterhalb der Blindfenster in Grau gemalte Grottesken. Das Feld der Rückwand unterscheidet sich von den beiden anderen nur dadurch, dass es etwas breiter ist und statt eines Blindfensters eine breite Blindthüre in der Mitte zeigt.<sup>1)</sup> Hierdurch wird ein passendes Gegenüber zu dem wirklichen Fenster des Gemaches hergestellt. Die drei Wandfelder sind untereinander und mit der Decke durch anmutige Ornamentirung verbunden.

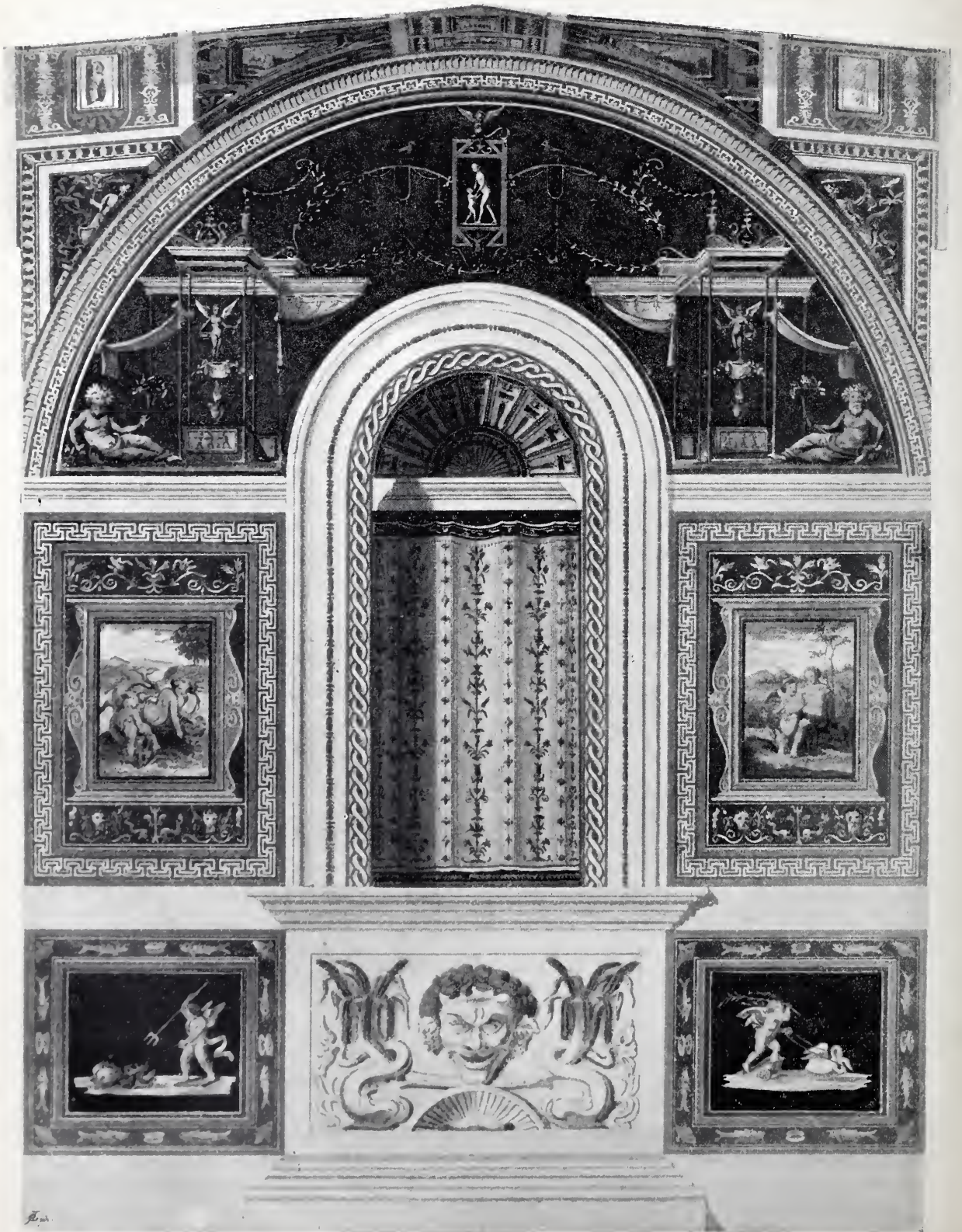
Drei der erwähnten größeren Bilder sind nach Zeichnungen Raphael's gemalt. Sie beziehen sich auf die Geschichte der Venus und die Macht des Amor. Sie zeigen: Venus aus dem Meere geboren, Venus und Amor auf den Meereswellen, Venus, die dem Amor ihre Wunde zeigt. Die Kupferstiche des Marc Anton und seiner Schüler geben einen Begriff von der Schönheit der Darstellungen. Die drei letzten Bilder von der Hand des Giulio Romano sind: Venus und Adonis, Pan und Syrinx und Vulcan und Minerva.

Die unterhalb dieser größeren befindlichen sechs kleineren Bilder stellen, wahrscheinlich auch nach Zeichnungen des Raphael, Amornine dar, jeder verschieden von den anderen. Die reizenden kleinen Figuren stehen auf Siegeswagen und allerlei phantastischen Fahrzeugen mit Gespannen von Tieren und Drachen, jeder in Ausdruck, Haltung und Thätigkeit treffend charakterisirt.

1) Diese zwei blinden Fenster und die Thüre sind wahrscheinlich die drei Nischen, welche Passavant als zwischen den Bildern befindlich angiebt.

1) Bemerkenswert ist ihre Mitteilung, dass die Wandgemälde der ehemaligen Villa Palatina nach Petersburg in die Eremitage gekommen sind.

2) Diese Dekoration ist ganz ähnlich derjenigen der Gewölbe der Villa Madama auf Monte Mario.



Wanddekoration aus dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan zu Rom.

Leider haben diese Malereien mehr oder weniger gelitten, einzelne bis fast zur Unkenntlichkeit, die nach Raphael gemalten noch am wenigsten. Indessen der so ungemein harmonische Gesamteindruck ist nicht aufgehoben und bietet dem Auge noch genug des durch Vergoldung gehobenen Formen- und Farbenreizes.

Vergleicht man nun die soeben gegebene Darstellung mit der Beschreibung von Passavant, so stößt man auf abweichende Angaben, die sich kaum genügend erklären lassen. So z. B. in Bezug auf die Lage des Badezimmers heißt es (französ. Ausg. T. I, p. 235): „le Cardinal habitait au troisième étage du Vatican — quelques chambres . . . dont la sortie donne sur les loges supérieures.“ Das erstere ist unbestimmt ausgedrückt, das letztere unrichtig. In der deutschen Ausgabe wird dem Gemach mit Recht nur ein Fenster zugewiesen, in der französischen Ausgabe wird aber einmal gesagt (T. I, p. 237): „à la partie supérieure des murs près des fenêtres et de trois niches“ . . . Was die drei Nischen anlangt, so kann man nur vermuten, was gemeint ist (s. o.). Die Art, wie Passavant die Verteilung der Wandbilder über die Räume des Zimmers beschreibt, leidet nicht minder an Unklarheit. In der französ. Ausg. liest man (T. II, p. 229): „cette chambre — contient sept tableaux principaux . . . dont deux sur chaque face de mur, à l'exception du mur où se trouve la porte avec une seule peinture.“ Passavant nimmt offenbar an, dass die Hinterwand, die linke Seitenwand und die Fensterseite je eines der großen Mittelfelder mit je zweien der Hauptbilder und zwei Amoren erhalten hätten. Wenn demnach die linke Seitenwand von einem einzigen Malfelde bedeckt wäre, wo bliebe dann die Marmornische für die Venusstatue, die ja dem Bade gegenüberstehen sollte? In Wirklichkeit befinden sich auf dieser Wand zwei der drei großen Gemäldefelder und zwischen diesen die kleine Marmornische. Die Fensterwand hat die ihnen zugeschriebenen Malereien überhaupt nicht. Würde sich auch wohl ein Maler entschließen, mit dem Fensterlicht vor den Augen in die engen dunkeln Winkel hineinzumalen? — Von dem als neben der Thür befindlichen siebenten Hauptbilde habe ich ebenfalls nichts gesehen; es wäre dort auch kaum der Platz dafür. In dem beschreibenden Verzeichnis der Hauptbilder (T. II, p. 229 u. ff.) werden wiederum sieben gezählt, während ich immer nur sechs auffinden konnte. Allerdings sagt Passavant von dem siebenten Bilde an der Thür, es habe sehr gelitten und der dazu gehörige Amor sei vorlängst

ganz zerstört worden. Man erfährt aber nicht, welche von den von ihm beschriebenen Darstellungen sich auf diesem unfindbaren siebenten Bilde befunden habe, wahrscheinlich aber war es die Venus, die sich den Dorn aus dem Fuße zieht. Von diesem Bilde erzählt er selbst (I, 2, p. 251), es sei ursprünglich angebracht gewesen, aber nachher herausgenommen worden. Gleichwohl zählte er es in dem mehrerwähnten Verzeichnis wiederum auf und musste nun für diese Nr. 7 einen Platz suchen. — An die Stelle des weggenommenen Bildes scheint die noch vorhandene, sehr unscheinbar gewordene Darstellung von Venus und Adonis<sup>1)</sup> gekommen zu sein. Die Venus mit dem Rosendorn wurde für die Villa Palatina im Großen kopirt, ein Ölgemälde nach dieser Kopie befindet sich in der Mannheimer Galerie und ist von Audouin vortrefflich in Kupfer gestochen worden. Nach der ursprünglichen Zeichnung des Raphael hat Marco da Ravenna einen besonders schönen Kupferstich geliefert. — In der Reihenfolge der Venusbilder im Badezimmer wäre diese Darstellung der Venus nur eine unwesentliche Episode gewesen, während die Vereinigung der Göttin mit ihrem Geliebten einen passenderen Abschluss der ganzen Folge bildet. — Ebenso wenig wie das erwähnte Bild von dem Inhalte der darzustellenden Gegenstände gefordert erscheint, ebensowenig würde es in seiner Vereinzelung neben der Thüre zu dem Systeme der ganzen Dekoration passen. Eine solche unsymmetrische Sieben könnte nur störend wirken.

Nach den gegebenen Erörterungen fasse ich als Ergebnis nochmals zusammen: die rechte längere Seite des Badezimmers enthält die Thüre und die Badeeinrichtung, die gegenüberliegende Wand hat in der Mitte die kleine Nische für die Venus, dieser zu Seiten je ein bemaltes Feld, von denen ein jedes ein gemaltes Blindfenster, zwei Hauptbilder und ebenso viele Amoren zeigt, — die etwas schmalere Hinterwand trägt das dritte Malfeld mit zwei Hauptbildern, zwei Amorinen und in der Mitte eine breite gemalte Blindthüre, letztere als passendes Gegenüber zu dem wirklichen Fenster der Vorderwand, — darüber wölbt sich die reich geschmückte Decke des Zimmers.

So stellt sich das Ganze dar als ein bis in alle Einzelheiten wohlbedacht entworfenes und reizend ausgeführtes Meisterwerk der dekorativen Kunst.

Hannover, im Dezember 1894.

Prof. K. E. HASSE.

1) In Kupferstich von Marc Anton und Agostino Veneziano unter der Bezeichnung Angelika und Medor.

# PETER PAUL RUBENS.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.

## IV. Rubens in Italien, 1600—1608.



ENN manden Versuch macht, die in unserer Darstellung noch nicht erwähnten, zahlreichen Werke des jungen Meisters, die nach dem übereinstimmenden Urteile der neueren Forscher in Italien ausgeführt worden sind<sup>1)</sup>, nach der Zeit ihrer Entstehung zu ordnen oder doch wenigstens örtlich zu fixiren, so geben uns die Reisen, die Rubens im eigenen Interesse nach Rom und im Gefolge seines Herzogs nach anderen Städten Italiens gemacht hat, einige, wenn auch unsichere, Anhaltspunkte. In Rom war er, wie wir schon erwähnt haben, während seiner Dienstzeit beim Herzog von Mantua dreimal, jedesmal zu längerem Aufenthalt, dessen Abkürzung ihm immer sehr schwer wurde und den er auch unter allerhand Vorwänden zu verlängern wusste. Fesselten ihn doch hier nicht bloß die Werke der toten Meister, die für den Inbegriff der künstlerischen Vollendung galten, sondern auch der Verkehr mit den Lebenden, die damals gerade aus der nordischen Heimat, aus den Niederlanden und Deutschland nach Rom strömten und sich dort zu Bruderschaften zusammenthaten. Einer lernte vom andern, einer gab dem andern wohl auch seine Geheimnisse kund, wie Rubens selbst später von dem Frankfurter Maler Adam Elsheimer berichtet, der dem jungen Vlamen die Komposition eines guten Ätzgrundes für Radirungen angab.<sup>2)</sup> Von Elsheimer

nahm Rubens auch gewisse Lichtwirkungen, gewisse landschaftliche Stimmungen in seine Kunst auf, die gelegentlich einmal, als er schon mehrere Jahre wieder in Antwerpen schuf und ein Größerer geworden war, so sehr in ihm mächtig wurden, dass er auch ein paar Bilder in der Art Elsheimers malte, vielleicht nach Erinnerungen aus der römischen Zeit. Wie tief diese in ihm nachwirkten, zeigt sich am deutlichsten in den Landschaften, die er im letzten Jahrzehnt seines Lebens, als er einen Teil des Jahres auf seinem Landgut Steen zubrachte, gemalt hat. Die Motive sind wohl der Heimat entnommen; aber die figürliche Staffage, die Bauern und die Bäuerinnen, die Knechte und Dirnen, zeigen die Pracht römischer Glieder in frei angeordneten Gewändern. In diesen Fahrten und Gängen zum Markt, diesen Heimkehren von der Feldarbeit und Ernte, diesen Kirmessen steckt etwas von der bacchantischen Lust der römischen Winzer und der Campagnolen, und dass Rubens genug soleher Studien während der schönen Jahre in Rom gemacht hat, beweisen außer einigen Zeichnungen und Skizzen, von denen wir nur die Tuschezeichnung mit den Ruinen des Mons Palatinus in der Albertina zu Wien (s. S. 234 des vor. Jahrgangs) und den Tanz römischer Bauern in der Sammlung der Wiener Kunstakademie<sup>1)</sup> eitreten, einige direkte Zeugnisse. Der berühmte Bauerntanz im Museum zu Madrid, zu welchem das Wiener Bild eine Vorstudie mit nur leicht ange deuteter landschaftlicher Umgebung ist, wird sowohl in dem Verzeichniss von Rubens' Nachlass als auch in den Verhandlungen mit dem Bevollmächtigten des Königs von Spanien, der das Bild aus dem Nachlasse kaufte, ein „Tanz italienischer Bauern“ genannt. Auf dem

1) Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens V, p. 423—424 hat ein Verzeichniss von 74 Gemälden und Skizzen und 14 Zeichnungen aufgestellt, deren italienischer Ursprung hinreichend beglaubigt ist.

2) Rosenberg, Rubensbriefe, S. 63.

1) Nr. 645 des Katalogs von C. v. Lützw

von Schelte à Bolswert ausgeführten Stiche nach jener Zeichnung der Albertina (s. S. 233 des vor. Jahrgangs) liest man: „Pet. Paul Rubens pinxit Romae“, und von einer zweiten, ebenfalls von Schelte à Bolswert gestochenen Landschaft, die sich im vorigen Jahrhundert in der Sammlung des Herzogs von Richelieu befand und vermutlich mit einer bei Sir Adrian Hope in London befindlichen Landschaft mit dem Schiffbruch des Äneas identisch ist, bezeugt Roger de Piles, der, wie wir wissen, aus den Aufzeichnungen der nächsten Verwandten des Meisters schöpfte, dass sie „die Ansicht eines Fanals (Leuchtturms) auf einem Berge bei Porto Venere“ darstelle. Auch die im Louvre vorhandene Landschaft mit dem Regenbogen hält Rooses für ein Werk aus Rubens' italienischer Zeit, worin sich der Einfluss der Landschaften von Annibale Carracci kundgebe.

Sicherer als dieses Bild ist aber ein anderes beglaubigt, das unter Rubens' italienischen Arbeiten eine vereinzelte Stellung einnimmt und zugleich an ein interessantes biographisches Detail anknüpft: der Hahn und die Perle im Suermondt-Museum in Aachen dessen Gründer es 1882 auf der Versteigerung der Kraetzerschen Sammlung in Mainz erworben hat (s. die Abbildung S. 144). Obwohl die Geschichte dieses merkwürdigen Bildes nicht weiter zurückverfolgt werden kann, ist doch jeder Zweifel an seiner Echtheit, dank dem von Mariette aufgespurten Zeugnis seines ersten Besitzers, ausgeschlossen. Es ist der aus Bamberg gebürtige Arzt Johannes Faber, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom als Heilkünstler in Lehre und That wirkte. In seinem 1651 in Rom erschienenen Sammelwerke „*Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*“ erzählt er, dass er einst den in Rom schwer an Pleuritis (Brustfellentzündung) darnieder liegenden Peter Paul Rubens mit Gottes Hülfe wieder hergestellt hätte, wofür ihm dieser zum Dank sein Porträt gemalt und außerdem noch das Bild eines Hahnes mit der scherzhaften Widmung geschenkt hätte: *Pro salute. V. C. Joanni Fabro M. D. Aesculapio meo olim damnatus. L. M. votum solvo.* Ob Rubens im Gefühl seiner wiedergewonnenen Gesundheit sich mit seinem Äskulap einen Spaß gemacht und ihn unter dem Bilde des Hahnes, der nach der Fabel eine Perle aus dem Miste herauskratzt, dargestellt oder ob er seinem Lebensretter nur ein gerade vorhandenes Bild aus Erkennlichkeit dargebracht hat, dürfte schwer zu entscheiden sein. Dafür hat Ruelens aus einer Fülle von Korrespondenzen festgestellt, dass Rubens wirklich im Juli 1606 so schwer krank gewesen ist, dass sogar sein

Bruder Philipp, der vermutlich schon Ende 1605 das Ziel seiner unstillbaren Sehnsucht wiedersehen durfte und mit Peter Paul in gemeinsamem Haushalt lebte, an des Malers Stelle die Bittbriefe um Gehaltszahlungen nach Mantua schrieb, wo damals die Finanzlage besonders schwierig war.

Nach den Berechnungen, die Ruelens<sup>1)</sup> angestellt hat, scheinen die Brüder, die zugleich durch gemeinsame wissenschaftliche Interessen verbunden waren, Ende November 1605 in Rom eingetroffen zu sein. Dass sie, wenigstens im Sommer 1606, zusammenwohnten, wird durch einen Notariatsakt bezeugt, worin die Herren Peter Paul und Philipp Rubens, wohnhaft in der Strada della Croce bei der Piazza di Spagna, am 4. August 1606 ihrer Mutter eine General-Vollmacht über das gesamte Vermögen erteilen.<sup>2)</sup> Der tägliche Verkehr mit seinem Bruder Philipp, der noch dazu bestimmten antiquarischen Studien oblag, führte auch Peter Paul wieder mit neuem Eifer der alten Kunst zu. Die Beschäftigung damit muss beide Brüder so stark in Anspruch genommen haben, dass der oben erwähnte Arzt in seinen Aufzeichnungen zuerst von dem „Liebhaber und Kenner von Altertümern in Marmor und Erz“ und in zweiter Linie von dem weit und breit berühmten Maler spricht. Er und sein Bruder Philipp, „der sich durch Herausgabe von Büchern bekannt gemacht, seien einst Schüler von Justus Lipsius gewesen und würdig, als dessen Nachfolger seinen Lehrstuhl einzunehmen“. Um diese Zeit arbeitete Philipp Rubens gerade an seinem großen Werke „*Electorum libri II*“, einer Sammlung von antiquarischen und philologischen Abhandlungen. Denn die Druckerlaubnis dieses im Jahre 1608 in Antwerpen erschienenen Buches trägt das Datum des 15. November 1607. Philipp bezeugt in diesem Werk selbst, dass sein Bruder Peter Paul ihm dabei nicht bloß „mit seiner kunstreichen Hand“, sondern auch „nicht wenig mit seinem scharfen und sicheren Urteil“ beigestanden habe. Von den sechs in Antwerpen ausgeführten Stichen, die das Buch begleiten, ist nur einer nach einer Vorlage gearbeitet worden, die nicht das Gepräge von Rubens' Hand zeigt. Um so deutlicher zeigen es die übrigen fünf, die zudem noch antike Statuen und Reliefs darstellen, die sich damals in Rom befanden. Die interessantesten davon sind

1) *Correspondance de Rubens* I, p. 305 ff.

2) Aus dem Archivio urbano in Rom veröffentlicht von A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*. Florenz 1880. S. 138—140.



der Titus im Vatikan, eine sitzende Minerva und die berühmte Flora Farnese, die sich jetzt im Museum zu Neapel befindet. Es ist selbstverständlich, dass wir keine Nachbildungen vor uns haben, die den modernen Forderungen nach archäologischer Treue entsprechen. Wie es Rubens von Giulio Romano und seinen Schülern gelernt hatte, wie es seine italienischen Zeitgenossen, insbesondere die Carracci und ihre Schule thaten, sah Rubens die Denkmäler altrömischer Architektur und Plastik mit den Augen des Malers an. Vielleicht ohne es selbst zu wissen oder auch nur zu empfinden, zwang er sie gewissermaßen unter seine Individualität. Es ist nicht angebracht, hier von einer spezifisch flämischen Derbheit gegenüber der Antike zu sprechen. Dieser derbe, gewissermaßen vergrößernde Zug bei der Wiedergabe antiker Denkmäler durch Zeichner und Kupferstecher geht vielmehr durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch und noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein, bis die Wiederbelebung der Studien klassischer Kunst durch Winkelmann allmählich auch Zeichnern und Malern die Augen öffnete.

Noch freier und unabhängiger trat Rubens schon



Der Hahn und die Perle.  
Gemälde von P. P. RUBENS im Suermondt-Museum in Aachen.

in jener Zeit werdender Meisterschaft der Antike gegenüber, wenn er ein altes Bildwerk in eines seiner Gemälde hintibernahm. Unter den anderthalb Dutzend in Italien entstandenen Bildern, die Gegenstände aus der antiken Mythologie und Geschichte behandeln, ist das interessanteste Beispiel dafür der sterbende

Seneca in der Münchener Pinakothek. Es ist selbstverständlich, dass der Schüler von Lipsius auch ein Verehrer des römischen Philosophen war, dessen angeblicher Büste wir schon auf dem in Italien entstandenen Bilde „Justus Lipsius und seine Schüler“ begegnet sind. Es scheint sogar, dass diese Büste mit einer antiken Marmorbüste identisch ist, die sich in Rubens' eigener Sammlung befand und die er demnach selbst in Italien erworben haben muss.<sup>1)</sup> So erregte auch eine merkwürdige antike Statue, die sich damals in der Villa des Kardinals Borg-hese befand, das ganz besondere Interesse des jungen Künstlers, weil sie nach der Meinung derer, die sie nach

der Gewohnheit der damaligen Zeit ergänzt hatten, einen im Bade durch Öffnung der Adern sterbenden Seneca

1) Eine Nachbildung der Flora und des Titus bei Rosenberg. Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einfluss des Rubens, S. 4 und 5.

1) Das wird ausdrücklich von Balthasar Moretus in der Vorrede zu Lipsius' Seneca-Ausgabe bezeugt, für die Rubens die Büste zu einem vom Verstorbenen gestochenen Bildnis des sterbenden Seneca benutzt hat. Die Büste stellt übrigens nicht Seneca, sondern anscheinend einen Dichter der hellenistischen Zeit dar.

darstellte. Um zu dieser Fiktion zu gelangen, hatte man den nach vorwärts gebeugten, aus schwarzem Marmor gebildeten Körper mit den Füßen in ein Marmorbecken gestellt, das für diesen Zweck angefertigt worden war. Mit den übrigen Antiken der Villa Borghese ist das Bildwerk später in das Louvre

sich daraus erklären, dass er auf seinen Fang aufpasst. Obwohl Rubens sonst in antiquarischen Dingen ein scharfsinniger Interpret war, lag es ihm wie allen seinen gleichen Studien obliegenden Zeitgenossen durchaus fern, in die hergebrachte Benennung eines antiken, also schon durch seine Her-



Romulus und Remus. Gemälde von P. P. RUBENS in der Galerie des Kapitols in Rom.

gekommen, und dort hat die nachprüfende Forschung aus der Tragödie des römischen Philosophen eine einfache Idylle, ein Genrebild im alexandrinischen oder pompejanischen Stil gemacht. Der schwarze Mann ist in Wirklichkeit ein afrikanischer Fischer, dessen vorgebeugte Haltung, dessen gebogene Kniee

kunft geheiligten Kunstwerks Misstrauen zu setzen. Was hat er nun daraus für seine Kunst gemacht? Nur die Statue hat er benutzt. Aber auch sie hat er in farbiges Leben umgesetzt. Die Füße des Greises stehen nicht in einer Marmorwanne, sondern in einem Becken von leuchtendem Kupfer, in welches das aus

den geöffneten Adern des linken Arms strömende Blut fließt. Ein bärtiger Sklave zu seiner Linken hat eben die traurige Pflicht vollzogen. Zwei gewappnete Krieger zu seiner Rechten sind die Zeugen, die über die Ausführung des Todesurteils zu wachen haben. Sie scheinen mit Ernst und Andacht den letzten Worten des Sterbenden zu lauschen, der sein edles Haupt wie verklärt gen Himmel hebt. Mit schwärmerischer Begeisterung folgt ihnen aber ein junger Schüler mit einem wahren Johanniskopf, der zur Seite des verehrten Lehrers am Boden hockt und seine letzten Reden mit fliegendem Griffel in ein Buch einträgt. Es giebt kaum ein zweites Beispiel im ganzen Werke des Meisters, in dem wir die Freiheit und die Genialität, womit sich Rubens Schöpfungen der Antike zu eigen machte, so genau kontrolliren können wie an diesem. Wie es die großen Künstler unserer Zeit zu thun pflegen, benutzte er ein antikes Denkmal nur als ein Dokument, als ein urkundliches Hilfsmittel, das er mit der schöpferischen Kraft des echten Künstlers in sein Idiom übertrug.

Rooses weist die Entstehung des Bildes in das Jahr 1606, was gerade mit der Zeit übereinstimmen würde, wo Rubens und sein Bruder Philipp ganz von den Studien antiker Kunst und Wissenschaft erfüllt waren. Zu dieser Zeit stimmt auch der malerische Stil, der dunkle Ton des Hintergrundes und die Charakteristik der Nebenfiguren, die durchaus das Gepräge der Carracci trägt. Schwieriger ist es um die Datirung der übrigen mythologischen Bilder bestellt, die Rooses in seinem Katalog in die italienische Zeit verweist. Wenn wir nur die noch in Italien vorhandenen ins Auge fassen, ergeben sich hinsichtlich ihrer Datirung zwischen Rooses und Bode (Cicerone), die wir als die ersten Autoritäten in der Kritik Rubens'scher Bilder zitiren dürfen, ganz beträchtliche Differenzen. Zwei große Bilder im Palazzo Adorno in Genua, die Herkules und Deïanira darstellen, schreibt Bode z. B. der letzten Zeit des Künstlers zu, während Rooses sie in die Zeit von 1600—1605 verweist. Die Auffindung des Romulus und Remus in der Galerie des Kapitols in Rom (s. die Abbildung S. 145) zählt Rooses ebenfalls zu den italienischen Jugendwerken,<sup>1)</sup> wogegen Bode sie etwa um 1616 ansetzt. Da diese und andere Bilder, die hier in Frage kommen, zum Teil durch Restauration entstellt sind, da sich überdies nichts über ihre Herkunft ermitteln lässt, wird man gut thun,

1) Eine skizzenhaft behandelte, anscheinend spätere Wiederholung des Bildes befindet sich in der Galerie Friedrichs des Großen in Sanssouci.

den unsicheren Boden der Mutmaßungen zu verlassen und wieder nach sicheren Anhaltspunkten Umschau zu halten. Nur der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass die prächtigen, von Humor strotzenden Halbfiguren zweier Satyrn, von denen der eine, dem Beschauer zugekehrte in stiller Wonne des Vorgenusses eine volle Traube an seine Brust drückt, während der andere im Hintergrunde behaglich seine Schale Wein schlürft (in der Münchener Pinakothek), der Herkules am Scheidewege (zwischen Minerva und Venus) in den Uffizien zu Florenz, der trunkene Silen, der von einem Faun, einer Faunin und einer Negerin heimgeleitet wird, in derselben Sammlung und die aus der Sammlung des Lord Lyttelton in den Besitz des Kunsthändlers Sedlmeyer in Paris übergegangene, unter dem Namen „Tigris und Abundantia“ oder „die Vermählung des Wassers mit der Erde“ bekannte Allegorie mit mehr oder weniger Sicherheit der italienischen Zeit des Meisters zugeschrieben werden. Wenn diese Datirungen, die zumeist durch den dunklen, fast schwärzlichen Grundton, durch den bräunlichen, für Rubens' italienische Werke besonders charakteristischen Fleischtön und den festen, fast zähen Farbauftrag unterstützt werden, richtig sind, würde Rubens schon damals die ersten Keime zu zwei Reihen von Kompositionen gelegt haben, auf die er während seines ganzen Lebens wieder zurückkam: zu den Bacchanalen, deren Mittelpunkt der Dickwanst Silen bildet, und zu den allegorischen Darstellungen von Fluss- und Landgottheiten in Verbindung mit exotischen Tieren und den Symbolen der Fruchtbarkeit.<sup>1)</sup>

Dass Rubens sich in Italien wirklich schon mit solchen und ähnlichen halb mythologischen, halb allegorischen Darstellungen beschäftigt hat und dass es ihm nicht an Kraft gebrach, an Stärke des dramatischen Ausdrucks und an Reichthum des Kolorits mit den ersten seiner italienischen Zeitgenossen zu wetteifern, wird uns durch die beiden, fast gleichgroßen Gemälde „die Krönung des Tugendhelden“ und „der trunkene Herkules“ in der Dresdener Galerie bezeugt, die vor allen anderen größeren Sammlungen Rubens'scher Bilder den Vorzug hat, dass man in ihr den ganzen Rubens, von der ersten bis zur letzten Phase seiner Meisterschaft, studiren kann und zum

1) Eine Versammlung von Nymphen und Satyrn in arkadischem Gefilde, die sich im Besitze des Herrn J. L. Menke in Antwerpen befindet, weist Rooses ebenfalls in die italienische Zeit. Das Bild ist in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ von 1888 zuerst durch eine Radirung von W. Linnig (bei S. 246) reproducirt worden.

Teil auch in Hauptwerken kennen und genießen lernt. Die beiden Bilder (s. die Abbild. S. 148 u. 149) sind bis zu ihrer 1743 erfolgten Überführung nach Dresden nicht aus Mantua herausgekommen. Rubens hat sie dort im Auftrage seines Herzogs gemalt, wie es scheint, in der ersten mantuanischen Zeit, als er noch mit den ersten Eindrücken kämpfte. Die Bilder sind sehr dunkel im Ton, vielleicht auch nachgedunkelt, und die Komposition ist steif und unbeholfen, was aber in dem Bilde des trunkenen Herkules nicht so auffallend ist wie in dem des von der Victoria bekränzten Helden. Vielleicht hat Rubens zuerst in schuldiger Ehrfurcht vor dem neuen Herrn das Ceremonienbild geschaffen, dessen symbolische Bedeutung keineswegs der Wirklichkeit entsprach, und als er dann das Gegenstück malte, ließ er seiner Phantasie freien Lauf, indem er nach der burlesken Umdeutung, die die antike Herkulesgeschichte durch allerlei Parodisten erfahren hat, den trunkenen Riesen mit dem losen Volk von Satyrn und Bacchantinnen umgab.

Bei der Fülle von Urkunden, die wir über Rubens' Aufenthalt und Thätigkeit in Mantua und Rom besitzen, ist es schwer zu erklären, dass sich in den mantuanischen Archiven nicht die geringste Spur von einem Dokumente über andere Reisen in Italien gefunden hat. Und doch hat er längere Zeit in Genua gewohnt. Sein Aufenthalt in Genua muss sogar seinen Zeitgenossen in dauernder Erinnerung geblieben sein; denn Bellori, Rubens' zweitältester Biograph, schreibt, dass er sich nächst Rom in keinem anderen Orte Italiens so lange aufgehalten habe wie in Genua. Das scheint jedoch nur eine willkürliche Voraussetzung Bellori's zu sein, die sich auf die große Zahl der Gemälde von Rubens stützt, die in Genua vorhanden waren und zum Teil noch dort geblieben sind. Zumeist wird aber eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen nach genuesischen Palästen, die Rubens im Jahre 1622 veröffentlicht hat, die Sage von seinem längeren Aufenthalt in Genua unterstützt haben. Von diesem Werke scheint nun die erste, von Rubens selbst veranstaltete Ausgabe, die nur den einfachen Titel „Palazzi di Genova“ ohne Angabe des Druckers und ohne Jahreszahl trägt, in weiteren Kreisen über die Niederlande hinaus nicht bekannt geworden zu sein, sondern erst die zweite von 1652, die den Titel trägt: *Palazzi Moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens.*<sup>1)</sup> In der von Rubens der ersten Aus-

gabe vorausgeschickten Vorrede, die auch in der zweiten nicht fehlt, sagt der Meister aber selbst, dass er „die Pläne, Aufrisse und Ansichten mit ihren Längs- und Querschnitten (con li loro tagli in croce) gesammelt“, nicht selbst gezeichnet habe, und dazu hätte er auch keine Zeit gehabt, weil sein Aufenthalt in Genua sich höchstens auf acht Wochen erstreckt haben kann.

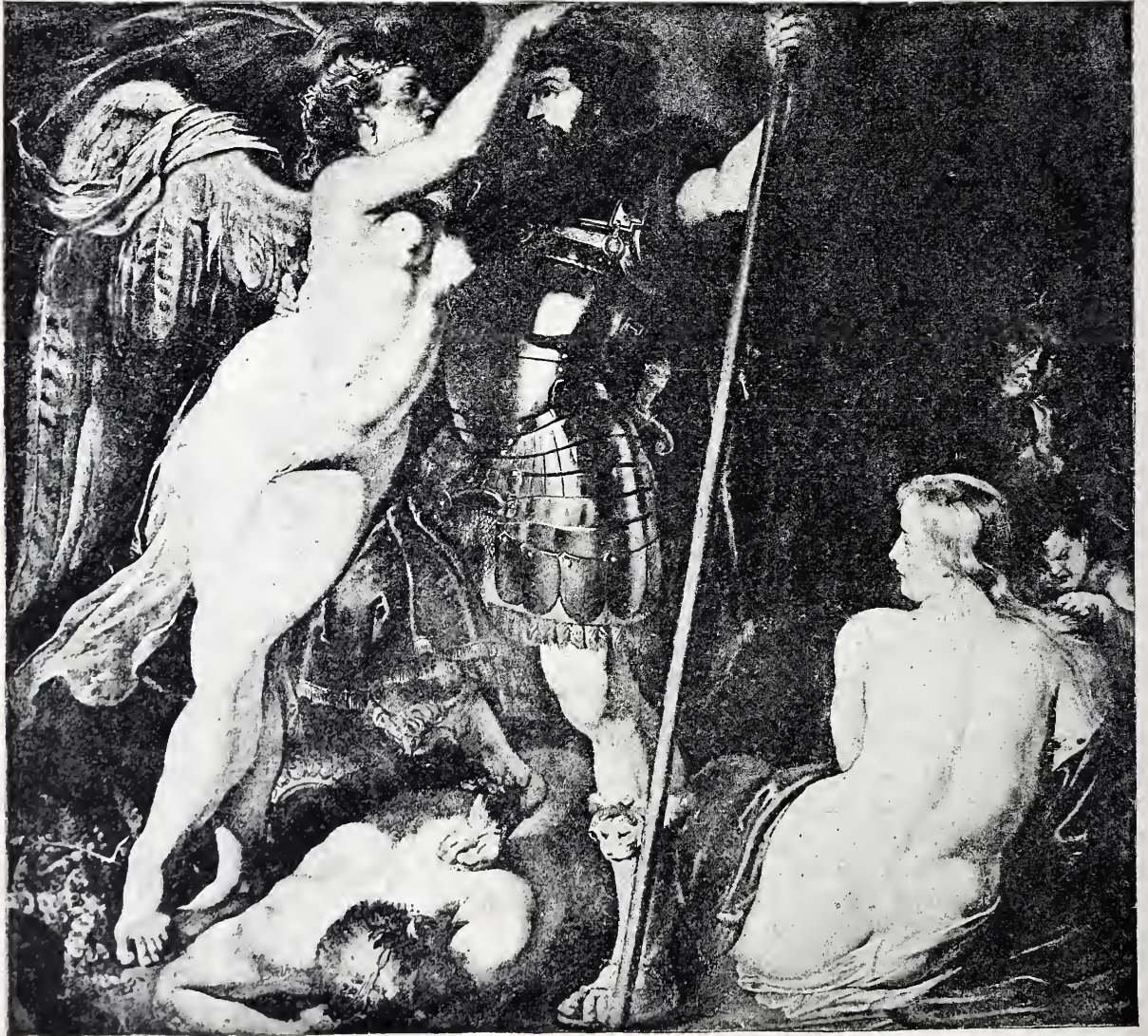
Rubens hatte zur Ausführung seines großen Altarwerkes für die Kirche Sa. Maria Vallicella in Rom von seinem Herzoge einen längeren Urlaub erhalten. Da er zur Vollendung der Bilder nicht ausreichte, bewilligte ihm der Herzog auf sein Ansuchen am 15. Dezember 1606 in gnädigen Worten einen neuen Urlaub mit der Weisung, er möchte sich nächste Ostern in Mantua einstellen. Auch diesen Termin hielt Rubens nicht ein. Erst Anfang Juni, als ein neuer, in sehr entschiedener Form abgefasster Befehl des Herzogs zur Rückkehr nach Mantua eintraf, musste sich Rubens zur Abreise entschließen. Der Herzog war nämlich vom Rheumatismus geplagt, und da er schon einmal die Bäder von Spa mit Erfolg gegen sein Leiden gebraucht, hatte er sich zu einer abermaligen Kur in dem heilkräftigen belgischen Bade entschlossen. Was war natürlicher, als dass ihn sein vlämischer Hofmaler begleiten sollte, dem es am Ende auch nicht unlieb war, die Seinigen wiederzusehen, zumal da seine Mutter schon seit Monaten ihr Ende nahen fühlte? Als Rubens aber in Mantua eintraf, hatte der Herzog seinen Entschluss wieder geändert. Er zog es vor, die heiße Jahreszeit in San Pier d'Arca bei Genua zuzubringen, das damals der beliebteste Landaufenthalt des genuesischen Adels war, wovon noch heute zahlreiche Villen und kleine Paläste zeugen. Nachdem er an seinen Freund Giovanni Antonio Spinola die Bitte gerichtet, ihm sein dort gelegenes Landhaus überlassen zu wollen, schlug ihm der Sohn Spinola's den geräumigeren Palazzo Grimaldi vor, der besser seinen Bedürfnissen entsprechen würde, und am 4. oder 5. Juli 1607 traf der Herzog dort ein. Die vorhandenen Briefe und sonstigen Urkunden bieten nicht den geringsten Anhalt dafür, dass Rubens den Herzog begleitet habe. Aber es fehlt nicht an inneren

\_\_\_\_\_ habe, indem er schreibt: „Attese egli quivi (in Genua) all' Architettura e si esercitò in disegnare i palazzi di Genova con alcune Chiese.“ Das Werk enthält in seinem ersten, 72 Tafeln umfassenden Bande die Pläne und Fassaden von zwölf Palästen, in seinem später erschienenen zweiten Bande auf 67 Tafeln die Pläne u. s. w. von neunzehn Palästen und vier Kirchen.

1) Bellori zitiert zwar die Ausgabe von 1622, glaubt aber doch, dass Rubens die Zeichnungen selbst angefertigt

Gründen, die diese Annahme wahrscheinlich machen. Ruelens, der diese Gründe zusammengestellt hat, bemerkt mit Recht, dass es einem einfachen Maler, der sich nicht im Gefolge eines Fürsten befand, schwerlich möglich gewesen wäre, den Zutritt zu allen Palästen zu erlangen, deren Außen- und Innenansichten Rubens in seinem Werke über die geneue-

in dem Werke wiedergegeben, und als letztes Beweisstück kommt noch ein Brief des Paolo Agostino Spinola an Rubens' Beschützer Chieppio hinzu, worin sich jener beklagt, dass er so lange von Rubens keine Nachrichten erhalten habe. Er möchte so gern wissen, wann Rubens die bei ihm bestellten Bildnisse — sein eigenes und das seiner Gemahlin —



Die Krönung des Tugendhelden. Gemälde von P. P. RUBENS in der Dresdener Galerie.

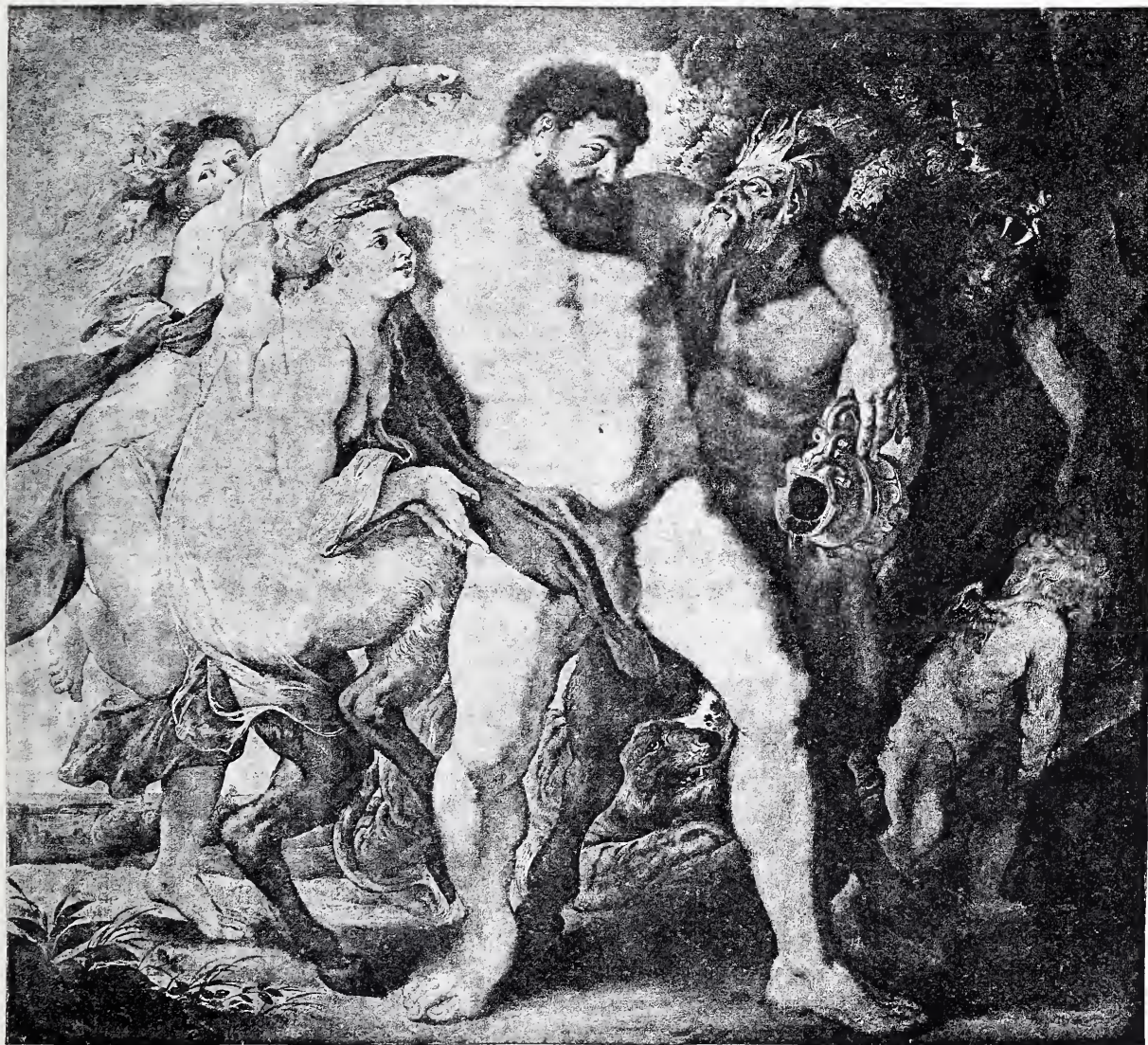
sischen Paläste veröffentlicht hat. Unter diesen Palästen befinden sich auch drei, die der Familie Grimaldi gehörten, und darunter auch der des Giovanni Battista Grimaldi, worin der Herzog gewohnt hat. Ferner ist das Werk einem Mitgliede der Familie, dem Signor Carlo Grimaldi, gewidmet. Die Paläste der Pallavicini und der Spinola, die der Herzog von Mantua später bewohnte, sind ebenfalls

ausführen würde. Dieser Brief bereitet leider insofern einige Schwierigkeiten, als er neben dem Monatsdatum, dem 24. September, deutlich die Jahreszahl 1606 trägt. Das würde mit allen übrigen Daten und mit allen damit in Einklang stehenden Wahrscheinlichkeitsberechnungen nicht stimmen. Um die Mitte des Septembers 1607 war der Herzog wieder in Mantua. Es liegt also näher, einen Schreibfehler

Spinola's anzunehmen, als einen früheren Aufenthalt des Künstlers in Genua zu vermuten, der keine andere Stütze als diesen Brief haben würde.

Schwieriger ist die Frage, welche von Rubens' Werken, die sich in Genua befinden, noch während seines Aufenthaltes in Italien infolge von dort erhaltenen Aufträgen entstanden sind, und welche

ein Bild, das erst um 1620 vollendet wurde und um dieselbe Zeit nach Genua gekommen ist. Hier muss wieder die Stilkritik helfen, die zunächst das Bild des Hochaltars in derselben Kirche, die Beschneidung Christi, mit vielen Gründen in die italienische Zeit weist. Ein hervorragendes Werk ist es freilich nicht. Roosees nennt es sogar für des Meisters durchaus un-



Der trunkene Herkules. Gemälde von P. P. RUBENS in der Dresdener Galerie.

er später für genesische Familien gemalt hat, mit denen er damals Beziehungen angeknüpft hatte, die sich noch lange Jahre erhielten. An Urkunden fehlt es durchaus, und die Angaben Bellori's, die ältesten, die vorhanden sind, sind durchaus unzuverlässig. Er lässt einfach alle Bilder, die er in Genua gesehen hat, auch in Genua gemalt sein, darunter auch die „Wunder des heiligen Ignatius“ in San Ambrogio,

würdig und erklärt, angesichts der vorhandenen Zeugnisse, sein gegenwärtiges Aussehen daraus, dass es durch die Zeit und ungeschickte Restauration stark gelitten hätte. Bode (im Cicerone) hat das Bild offenbar häufiger und schärfer betrachtet. Es ist nach seiner Anschauung, die uns die richtige zu sein scheint, eines jener italienischen Jugendwerke, in denen sich mehrere Einflüsse kreuzen, ohne zu

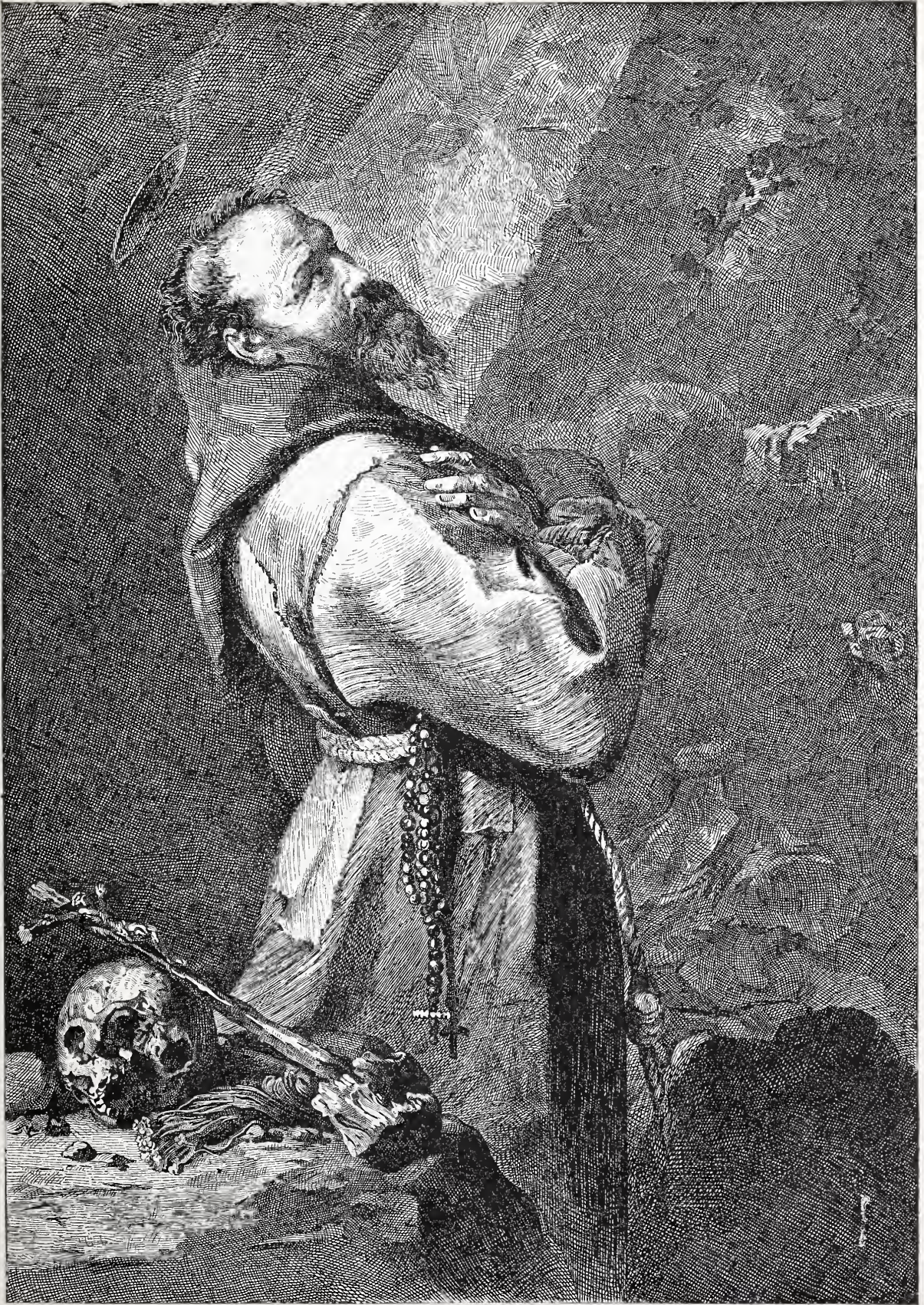
einem erfreulichen Einklang zu gelangen, hier neben dem „Studium nach den Typen der Carracci in den kolossalen Gestalten zugleich ein sehr starker Einfluss von Correggio, dessen „Nacht“ Rubens offenbar bei der Komposition seines Bildes vorschwebte.“ Bode ist auch geneigt, das Bild etwa um 1605 anzusetzen. Denn 1607 war Rubens schon erheblich weiter in der Bewältigung fremder Einflüsse vorgeschritten. Es ist darum wahrscheinlich, dass Rubens, als ihm der Marchese Nicolaus Pallavicini den Auftrag zu zwei Bildern für die Kirche San Ambrogio gab, zunächst ein in seiner Werkstatt vorhandenes Bild, das der Beschneidung, ablieferte und ihn wegen des zweiten auf spätere Zeit vertröstete. In Rubens' Werk hat die „Beschneidung“ in San Ambrogio also nur den Wert eines Zeugnisses, dass der Künstler auch dem Studium Correggio's nicht fremd geblieben ist. Freilich waren um die Zeit, wo Rubens studierte, die Versuche der Maler, künstlicher Beleuchtung starke Wirkungen abzugewinnen, weit über Correggio hinaus gediehen, und Rubens interessierte sich, wenigstens in der letzten Zeit seines italienischen Aufenthaltes, bei weitem mehr für die robuste, gewaltsame Art, in der Caravaggio das poetische Helldunkel Correggio's weiter ausgebildet und schon fast bis zur Roheit übertrieben hatte. Wir besitzen dafür ein interessantes Zeugnis in einer Reihe von Briefen des mantuanischen Agenten in Rom, Giovanni Magno, an den herzoglichen Sekretär Annibale Chièppio in Mantua. Sie drehen sich sämtlich um ein Bild des Caravaggio, das auf Rubens' Vorschlag und warme Fürsprache für den Herzog von Mantua angekauft worden war. Seltsamerweise wird in den Briefen der Gegenstand des Bildes nicht erwähnt. Wie A. Baschet, der die Briefe zuerst veröffentlicht hat,<sup>1)</sup> aber aus den Inventaren der mantuanischen Galerie nachgewiesen hat, handelte es sich um den Tod der Jungfrau Maria, der sich jetzt im Louvre befindet. Das Bild war, wie aus den Briefen hervorgeht, ursprünglich für eine Kirche bestimmt, von dieser aber zurückgewiesen worden, und das bezeugt auch Baglione, der noch nähere Details giebt. Es war die Kirche Sta. Maria della Scala, deren Geistlichkeit das ihr dargebotene Bild zurückgewiesen hatte, weil sie an der unpassenden Darstellung Anstoß nahm. Die Madonna liegt nämlich mit geschwellenem Leibe und entblößten Beinen auf ihrem Bette. Rubens, der nur auf die künstlerischen Qualitäten des Bildes

sah, die übrigens auch von anderen Malern in Rom hochgeschätzt wurden, fand an der Darstellung nichts Arges, wie er denn selbst damals und später vor solchen und noch stärkeren naturalistischen Wagnissen nicht zurückschreckte.

Wie jener Brief des Paolo Agostino Spinola, sind auch zwei noch erhaltene Bildnisse von Frauen aus den Familien Grimaldi und Spinola wegen ihrer Datirung mit Rubens' Aufenthalt in Genua im Sommer 1607 unvereinbar. Es sind zwei gleichartig komponirte, als Pendants behandelte Stücke, von denen das eine die Marchesa Maria Grimaldi, das andere die Marchesa Brigitta Spinola, die Braut des Dogen Doria, beide in weißen Seidenkleidern mit reichem Schmuck angethan, darstellt. Sie befinden sich in der Sammlung des Mr. Bankes in Kingston Lacy, wohin sie aus dem Palazzo Grimaldi in Genua gekommen sind. Waagen, der immer noch unübertroffene Inventarisator der Kunstschätze Englands, ist der einzige, der unseres Wissens bis jetzt ein sachverständiges Urtheil über die Bilder abgegeben hat.<sup>1)</sup> Obwohl sie aber von jeher für Pendants gehalten worden sind, sind sie nicht in gleicher Art gemalt, und es trägt auch nur das Bildnis der Brigitta Spinola die Inschrift: Petr. Paulus Rubens pinxit 1606. „Der Kopf, sagt Waagen, ist zart aufgefasst, die Ausführung ist noch nicht von der Freiheit und Breite seiner späteren Bilder, sondern noch verschmolzen im Stile seines Meisters Otto Venius. Die Gesamthaltung des Bildes ist auch dunkel und kontrastirt seltsam gegen die späteren lichtreichen und leuchtenden Werke.“ Von dem anderen, undatirten Bilde, das ebenso angeordnet ist, nur dass noch ein hässlicher Zwerg hinzugefügt worden ist, der einen roten Vorhang zwischen Säulen hinwegzieht, um einen Sonnenstrahl einzulassen, sagt Waagen: „Der Kopf ist hier noch zarter, der Effekt des Ganzen unvergleichlich klarer und leuchtender und deutet mehr direkt auf seine spätere Periode. Der Vorhang allein erinnert noch in Farbe und Behandlung an Otto Venius.“ Hier liegt also ein Widerspruch vor, der bis jetzt ebensowenig zu lösen ist wie die räthelhafte Jahreszahl 1606. Da Rubens, soweit sich aus den uns zu Gebote stehenden Quellen erkennen lässt, das ganze Jahr 1606 in Rom gewesen ist, ist die Vermutung gestattet, dass die Familien Grimaldi und Spinola

1) In der Gazette des Beaux-Arts XXII, p. 316 ff. Die Originale bei Ruelens, Correspondance etc. I. p. 362—369.

1) Treasures of Art in Great-Britain, Bd. IV. (Supplement) S. 375. Über die Herkunft der Bilder sagt Waagen ausdrücklich: „Both were purchased by the late Mr. Bankes in Genoa from the Grimaldi Palace.“



Der heilige Franziskus im Gebet. Gemälde von P. P. RUBENS im Palazzo Pitti in Florenz



in diesem Jahre einen Besuch in Rom gemacht haben. Bei der alten Freundschaft zwischen dem Herzoge von Mantua und der Familie Spinola ist es wohl möglich, dass jener den vornehmen Genuesern seinen Hofmaler empfohlen haben kann. Ebenso berechtigt ist aber auch die Annahme, dass Rubens, vielleicht zur Erholung von seiner Krankheit, von Rom eine Reise nach Genua gemacht und dort unmittelbar die Beziehungen angeknüpft habe, die ihm diese und später noch andere Aufträge verschafften.

Man sieht daraus, dass noch mancher Punkt in Rubens' italienischen Lehr- und Wanderjahren bisher unaufgeklärt ist und wohl auch unaufgeklärt bleiben wird, da die Gelehrten der belgischen Rubenskommission alle Archive, die etwa in Betracht kommen konnten, selbst durchforscht haben oder von hilfsbereiten Italienern haben durchforschen lassen. Die Aufklärung von Rubens' künstlerischem Entwicklungsgang würde übrigens durch die Feststellung der Daten nicht weiter gefördert werden. Sie haben nur ein biographisches Interesse; denn die Zahl der sicher datirten Werke ist im Verein mit einigen Urkunden groß genug, dass danach festgestellt werden kann, welche Entwicklungsphasen Rubens in acht Jahren schnell durchgemessen hat, wie er von den großen Venezianern, von Tizian, Veronese und Tintoretto, schnell über Giulio Romano und Michelangelo hinwegeilte, um desto fester an der Antike und an den neuen Göttern der Malerei, an den Carracci und an Caravaggio festzuhalten, die seinem jugendlichen Ungestüm mehr entsprachen, als die klassischen Römer und Venezianer, welche die römische Künstlerjugend damals ebenso zu dem alten Eisen warf, wie es heute etwa die Jungdeutschen mit Cornelius,

Kaulbach, Piloty und Makart thun. Außer den bereits erwähnten Bildern von Rubens giebt es noch einige andere in italienischen Galerien, die so deutlich die unmittelbare Einwirkung der Carracci zeigen, dass sie nur in Italien entstanden sein können, wie z. B. der hl. Franciscus im Gebet in Palazzo Pitti in Florenz (s. die Abbildung S. 151). Rubens hatte aber soviel von Studien und Erinnerungen eingeheimst, dass sich die ersten Eindrücke, die sich bei dem vielseitigen Interessen dienenden Künstler überstürzten, allmählich abklärten, und dass manches, das er anfangs als gering geachtet hatte, in seiner späteren Entwicklung wieder stärker in den Vordergrund trat und auf seine Stilbildung bestimmend einwirkte.

Als ihn die Kunde von der schweren Erkrankung seiner Mutter so schnell nach Hause rief, dass er seinen letzten Brief an den Geheimsekretär des Herzogs von Mantua am 28. Oktober 1608 „im Begriff, zu Pferde zu steigen“ schrieb, hatte er die feste Absicht, wieder nach Italien, in den mantuanischen Herrendienst, zurückzukehren. Er hat Italien nicht wiedergesehen, wie weit ihn auch in späteren Jahren seine Reisen geführt haben. Er hat aber doch noch einmal den unmittelbaren Einfluss der italienischen Kunst erfahren, als er 1628 in diplomatischer Sendung nach Spanien ging. In Madrid, in der Kunstsammlung des Königs Philipp IV., ist ihm, dem gereiften Manne, erst das volle Verständnis der Kunst Tizians aufgegangen, und aus dem, was er damals sah, genoss und kopirte, entspross ihm selbst eine neue Entwicklung seiner Kunst, die dem farbenfrohen Auge der Gegenwart als die feinste und vollendetste Offenbarung seines reichen Geistes erscheint.



Aus dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena  
im Vatikan zu Rom.



Ein Rendezvous unter Freunden. Gemälde von W. MAKOWSKI.

## VON RUSSISCHER KUNST.

(Schluss.)

**I**NZWISCHEN sei dem Leserein anderes Unternehmen empfohlen, das ähnliche Zwecke verfolgt und auch bereits seine Geschichte hat.

Vor zehn bis zwölf Jahren nämlich fasste die Firma *Cancau & Cie.* in Moskau den glücklichen Gedanken, ein Album russischer Bilder herauszugeben, und sie wählte hierzu als Vervielfältigungsmethode die im Auslande schon längst gerade für derartige Albums und Mappen angewandte Heliogravüre. Dieserhalb wandte sie sich an die berühmte Kunstanstalt von Angerer in Wien, die denn auch die Herstellung von 52,8 cm langen und 39,6 cm breiten Platten übernahm. In solchen trefflichen, alle Vorzüge der Originale wiedergebenden Heliogravüren sollten nun Gemälde der Moskauer Galerien reproduziert werden, und zwar hatte man vornehmlich Bilder der besten lebenden und jüngst verstorbenen Historien-, Genre- und Porträtmaler Russlands ins Auge gefasst. Wir begegneten im Prospekten Namen, wie Bronnikow, Huhn, V. Jakobi,

N. Kramskoi, K. und W. Makowski, W. Perow, Shurawlew, H. Siemieradski, Al. und P. Sswedomski, W. W. Wereschtschagin u. a. Die Subskriptionen waren sehr günstig: jede monatlich erscheinende Lieferung sollte je zwei Kunstblätter und einen erläuternden Text von Professor A. N. Schwarz in russischer und französischer Sprache enthalten. Zwölf Lieferungen sollten zusammen je eine Serie bilden. Der Preis der Lieferung war, wenn man auf eine ganze Serie unterzeichnete, sehr niedrig bemessen, nämlich auf 1 Rbl. 80 Kop., was für die ganze Serie 21 Rbl. 80 Kop. ausmachte, während im Einzelverkauf jedes Heft 2 Rbl. 50 Kop. kosten sollte.

Das Unternehmen wurde von der Kritik, wenn sie sich auch nicht immer ganz mit der Wahl der Bilder einverstanden erklären konnte, freundlich begrüßt und unterstützt. Aber es vermochte sich die Gunst des Publikums nicht zu erwerben. Immer langsamer erschienen die Hefte, und als die erste Serie mühsam zum Abschluss gebracht worden,

schloß die Sache ganz ein . . . . Jahre sind inzwischen hingegangen und selbst in Kunstkreisen vergaß man des Caneau'schen Unternehmens allmählich . . . Nun taucht es auf einmal wieder auf: in Gestalt eines geschlossenen Albums unter dem Titel „Album von Heliogravüren nach Bildern russischer Künstler“. Als Herausgeber zeichnet die Firma *Großmann & Knöbel* in Moskau, die von Caneau & Cie. allem Anscheine nach die Platten und den Rest der fertigen Blätter käuflich erstanden hat, den Schwarz'schen Text, der übrigens recht lückenhaft, vielfach veraltet und daher jetzt oft unrichtig ist, umdrucken ließ, getrennte Ausgaben in russischer und französischer Sprache herstellte und hübsche Albummappen bestellte, in denen nun die 24 Bilder der ersten und auch letzten Serie des einstigen Caneau'schen Unternehmens aufs neue auf dem Kunstmarkte erscheinen.

Möge ihnen das Geschick jetzt freundlicher sein, als damals! Denn davon hängt es natürlich ab, ob der neue Verlag im stande sein wird, die Sache fortzusetzen. Es wäre äußerst schade, wenn es wiederum nur bei dieser einen Albumausgabe sein Bewenden hätte, nicht bloß, weil sie technisch sehr Gutes bietet, — die meisten Heliogravüren sind ganz vortrefflich — sondern auch hauptsächlich darum, weil dann erst bei einer Fortsetzung das kunstliebende Publikum des Westens wirklich allmählich und zwar auf würdige Weise mit russischer Kunst bekannt gemacht werden könnte.

Denn — und das ist der einzige Vorwurf, der gegen das jetzige Album und die einstige erste Caneau'sche Serie erhoben werden kann — die Zusammenstellung der Bilder trägt den Charakter des Zufälligen, sowohl, was die Auswahl der Künstler betrifft, unter denen, selbst in einem einzigen Album, nie und nimmer solche Maler, wie z. B. die Historien- und Genremaler Ilja Repin und W. Perow, der Landschaftler J. Schischkin, der Marinemaler R. Ssudkowski fehlen dürften, wenn anders ein solches Album wirklich Anspruch darauf macht, die russische nationale Kunst zu illustriren — als auch hinsichtlich der Wahl der einzelnen Bilder der in der Ausgabe vertretenen Künstler, die hier durchaus nicht in ihren charakteristischen Seiten erfasst erscheinen, wenigstens in den allermeisten Fällen.

Die planmäßige Anlage der Tretjakow'schen Galerie — sie gerade müßte einem solchen Unternehmen als Vorbild dienen und sie besitzt ja, wie erst gezeigt wurde, aus allen einzelnen Phasen der Entwicklungsgeschichte russischer Nationalkunst

während der letzten fünfzig Jahre Bilder und Studien von allen namhafteren Künstlern, und zwar immer solche, die sie am besten und tiefsten kennzeichnen in ihrer ganzen Eigenart.

Solche Bilder z. B., wie *W. P. Wereschtschagin's* „Besuch im Gefängnis“ (eine Scene aus dem italienischen Volksleben), wie *A. Rixxon's* „Archäologen“ und „Scene in der Synagoge“, — inwiefern sind sie russische Bilder? Jenes Bild von *Wereschtschagin*, der ja nicht mit seinem Namensvetter, dem in ganz Europa und Amerika bekannten Antikriegsmaler und beredten Schilderer von Land und Leuten in Mittelasien und Indien verwechselt werden darf — es ist so steifledern typisch „akademisch“, wie heute wohl kaum noch irgendwo gemalt wird, auch in Russland nicht. Und *Rixxon*, dessen Wiege wohl in Riga stand und der in der k. Akademie der Künste seine Ausbildung erhielt, sie aber dann in Paris und Rom vollendete und seit Jahrzehnten schon ganz im Auslande lebt, — mit welchem Recht kann man diesen Maler mit seinen nichtrussischen Typen und Scenen, die er in einer stark an die Meissonier'sche Schule sich anlehnenen Vortragsweise behandelt, überhaupt noch als einen russischen betrachten?

Auch *Heinrich Sienieradski*, neuerdings Titularprofessor der k. Akademie der Künste, der ebenfalls seit vielen Jahren im Auslande — in Rom — lebt, gehört seiner ganzen Richtung und Empfindungsweise nach durchaus dem Westen an. Das Gleiche gilt auch wenigstens von den in dieser Sammlung vorhandenen Bildern von *V. Jakobi* („Terroristen und Gemäßigte“), *K. Iuhn* („Scene aus der Bartholomäusnacht“), eigentlich auch *W. Polenow* („Cäsarenzeitvertreib“). Das sind lauter schöne Arbeiten, interessant im Vorwurf, charakteristisch in der Behandlung, anmutend in der Technik, — aber sie tragen in nichts den Stempel des Russischen, sind in keiner Hinsicht als charakteristisch für die nationale Kunst zu betrachten. Genau so hätte dieselben Motive auch ein Pariser, ein Münchener, ein Düsseldorfer Maler auffassen und ausführen können.

Es ist gewiss sehr bezeichnend, dass alle diese Bilder nicht aus den ehemaligen Tretjakow'schen Sammlungen stammen, sondern aus anderen Moskauer Galerien, wie der von *K. Ssoldatenkow* (der überhaupt sieben von den 24 reproduzierten Bildern sein nennt), von *S. Goljaschkin* (aus welcher Sammlung zwei Bilder vorhanden sind), von *S. Matwejew* (*Polenow's* „Cäsarenzeitvertreib“).

Auf die Galerie von *P. M. Tretjakow* entfällt

so ziemlich der ganze Rest der Bilder, wengleich sie nicht im Besitz der hier reproduzierten indischen Bilder von W. Wereschtschagin ist, wohl aber in dem vieler Studien und Entwürfe zu ihnen.

Über *Wassili Wereschtschagin* noch ein Wort sagen zu wollen, wäre ganz überflüssig. Gerade mit ihm hat sich die westeuropäische Kunstliteratur mehr als sonst mit irgend einem der russischen Maler beschäftigt, und von keinem sind so viele Werke in allen möglichen Verfahrensarten vervielfältigt worden, als gerade von seinen.

Aber über einige andere der in diesem Album vertretenen Künstler seien einige Bemerkungen gestattet. Doch zuvor eine Übersicht über die 24 Bilder des Albums überhaupt:

Es sind vertreten *Wassili Wereschtschagin* viermal („Der künftige Kaiser von Indien“, „Niederwerfung des Aufstandes in Indien“, „Königsgrab in Jerusalem“ und „Indische Grabkapelle“); je zweimal: *W. D. Polenow* („Großmutter's Garten“ und „Cäsarenzeitvertreib“), *W. E. Makowski* („Unter Freunden“ und „Vierhändig“), *A. Rixxoni* (die beiden erst-erwähnten Bilder); je einmal: *N. Newrew* („Prinz Roman von Galizien“), *W. Ssurikow* („Menschikow in der Verbannung“), *H. Siemieradski* („Schwertertanz“), *Gr. Mjassojedow* („Gebet um Regen“), *J. Kramskoi* („Untröstlicher Kummer“), *Konstantin Makowski* („Alexejewitsch“), *A. Sswedomski* („Straße in Pompeji“), *V. Jakobi* („Terroristen und Gemäßigte“), *J. Prjammischnikow* („Im Gostinny Dwor zu Moskau“), *A. Korsuchin* („In der Klosterherberge“), *G. Bronnikow* („Auf der Schädelstätte“), *K. Hulm* („Scene aus der Bartholomäusnacht“), *W. P. Wereschtschagin* („Besuch im Gefängnis“), *P. Sswedomski* („Medusa“).

Einige von diesen Künstlern, wie der 1887 verstorbene Genremaler und Porträtist *Iwan Kramskoi*, wie der im Dezember 1893 ebenfalls verstorbene *Ilarion Prjammischnikow*, wie *Wladimir Makowski*, wie *Grigorji Mjassojedow*, *Wassili Ssurikow*, *Wassili Polenow* gehörten und gehören zu den hervorragendsten „Wanderausstellern“ und zeigen alle charakteristischen Züge eminent nationalrussischer Künstler.

Was diese vor allem auszeichnet, das ist die Wahl vaterländischer Stoffe und Typen historischen oder alltäglichen Charakters, landschaftlicher Motive nur des Vaterlandes, die sie realistisch auffassen und behandeln; eine Neigung zum Spintisiren und Grübeln, eine Vorliebe für das Traurige, Düstere, mitunter geradezu Hässliche oder aber andererseits für das Tendenziöse, entsprechend den geistigen Strömungen der sechziger und siebziger Jahre; end-

lich eine Technik, die hier und da in genialer Hudelei und Sudelei ausartet, oder gar einfach, roh und unfertig erscheint, während sie bei anderen zielbewusste Sicherheit und künstlerische Breite zeigt . . .

Es ist merkwürdig, wie wenig Humor in der russischen Malerei anzutreffen ist; die Künstler, die ihn bieten, können an den Fingern hergezählt werden, und auch im vorliegenden Album vertritt ihn eigentlich nur *Wladimir Makowski* mit seinen prächtigen beiden Bildern aus dem russischen Alltagsleben. Das sind Szenen und Typen, wie wir ihnen hier überall begegnen können, und das sind Vorgänge, die keinerlei Kommentars bedürfen. Allgemein Menschliches in russischer Gewandung — jeder versteht's. Das wunderbar lebenswahr erfasste alte Paar am Klavier auf dem einen Bilde oder der gemütliche Freundeskreis, in den wir auf dem anderen geführt werden, — ist es nicht voll und ganz aus dem Leben gegriffen?

Eben diese feine Beobachtungskraft und die starke Fähigkeit, das Erschaute und Erfasste charakteristisch zu gestalten — das ist's vor allem, was diese nationalen und realistischen Künstler auszeichnet: *Wladimir Makowski* so gut, wie von den hier vorhandenen *Prjammischnikow* und *Korsuchin*, die Maler russischen Familienlebens in den Kreisen meist der kleinen Leute. *Konstantin Makowski*, der beliebte Damenbildnismaler und Pseudohistorienmaler, ist anderen Geistes. Er legt den Hauptnachdruck auf die Eleganz in Farben und Formen. Sein Kolorit ist blendend, seine Stoff- und Accessorienmalerei virtuos. Er bietet meistens alles, nur keine Seele. Seine historischen Gemälde, wie „Der Tod Iwan's des Schrecklichen“ oder „Des Zarewitsch Alexei Michailowitsch Brautwahl“, seine Genrebilder, wie die bekannte „Bojarenhochzeit“ und die „Brauttoilette“, — es sind fast immer nur schöne, theatralisch wirkende Kostümbilder; der Geist der Zeit weht nicht aus ihnen, und es sind moderne Leute der guten und besten Gesellschaft in schönem, stilgerechtem Maskenstaat, geschmackvoll gruppiert, wie zu einem lebenden Bilde in einem Kaiserschloss oder im Salon der großen Welt. Und doch vermag auch er mitunter sehr schön zu charakterisiren. Gerade das Bild, welches das Album von ihm bringt, beweist das. „Alexejewitsch“ ist ein alter Hausdiener, ein Typus, wie man ihn in manchen russischen Familien noch heute antrifft, eine Erinnerung noch an die Tage der Leibeigenschaft und eine ihrer leichteren Seiten verkörpernd. In Moskau, auf den Gütern sind solche Dienertypen häufiger anzutreffen. Man braucht das alte prächtige Faktotum bloß anzusehen,

um sich klar zu machen, dass in diesen glücklichen Häusern keine „Domestikenfrage“ bekannt ist . . . Auch Konstantin Makowski gehörte früher zu den „Wanderausstellern“, trat aber später aus dem Vereine aus . . . Ganz anderen Geistes ist *Wassili Ssu-rikow*. Wohl besitzt er mächtige Schilderungskunst, und tief ist er in den Geist und die Empfindungsweise seines Volks eingedrungen, aber der Schönheitssinn

stecken, was für ihn denn auch zu einem solchen wurde. Aber er war einer der geistvollsten, treffend charakterisierenden und dabei durch ein ebenso wahres, wie immer künstlerisch schönes Kolorit fesseln-der Bildnismaler, dem das Frauenporträt sich ebenso gut gab, wie das Männerporträt, und zwar dieses in allen Schichten der Bevölkerung. Daher machen auch die Figuren auf seinen Genrebildern stets den



Der Garten der Großmutter. Von W. D. POLENOW.

geht ihm zumeist ab und wir begegnen bei ihm viel Rohem und Hässlichem, so auch in dem Bilde, das uns hier Menschikow mit seinen Töchtern in der Verbannung zeigt . . .

*Juan Kramskoi* und *Wassili Polenow*, von denen der letztere auch ein trefflicher, empfindungsvoller Landschaftler ist, gehören mehr der spintisirenden Richtung an. *Kramskoi* hat sich sein ganzes Leben hindurch mit der Christusidee herumgequält und blieb dabei immer nur im Begriff des Martyriums

Eindruck des lebensvollsten Porträts. So auf dem im Album vorhandenen Bilde einer trostlosen Mutter, der ein süßer Liebling soeben gestorben . . . Der andere von den beiden zuletzt genannten Künstlern ist ein glänzender Kolorist in erster Linie; das hat er mit *Heinrich Siemieradski* und *Konstantin Makowski* gemeinsam; er ist meistens ein sehr guter Zeichner, oft auch, was die Komposition betrifft, ein guter Erfinder, und er besitzt viel Gemüt und Anempfindungsvermögen; seine Bilder zeigen in der

Regel packende „Stimmung“. Aber er legt gerade da, wo er religiöse und biblische Stoffe behandelt, mitunter ein allzu großes Gewicht auf den Wirklichkeitssinn, und gerade bei dem großen Werke seines Lebens, dem vom Kaiser Alexander III. angekauften Galeriegemälde „Christus und die Ehebrecherin“ zeigt es sich, dass er den Realismus im Äußeren nicht mit idealem Gehalt zu verschmelzen vermochte. Er hatte die weitgehendsten Vorstudien gemacht; er studierte Strauß und Renan, er durchforschte die Beschreibungen der ältesten Christusbilder, machte sich mit Schriften auch nichtbiblischer Zeitgenossen Christi, die sich mit des „Menschen Sohn“ beschäftigt hatten, bekannt u. s. w.; er bereiste dann die Stätten, wo der Messias gelebt, gelitten und gestorben, und brachte von dort viele Mappen mit den schönsten Studien mit; er trieb eingehende archäologische Studien in Bezug auf Kostüme, Sitten, Gewohnheiten der alten Juden u. s. w. u. s. w. Und doch — trotz der packenden Expression der einzelnen Figuren, trotz der schön-realistischen Behandlung des Stofflichen in den Gewändern und in der Architektur und in der Pflanzenwelt, trotz der naturwahren südlichen Atmosphäre, die uns von der Leinwand entgegenweht, trotz der überall richtigen Zeichnung, des schönen, warmen, kräftigen, ja blendenden Kolorits, trotz aller virtuoson Technik bleibt es doch ein „gemeines“ Bild im Sinne Schiller's, wenn er seinen Wallenstein sprechen lässt: „Denn vom Gemeinen ist der Mensch gemacht, und die Gewohnheit nennt er seine Amme“ . . . Er ist übrigens ein ungemein vielseitiger Maler, in allen Sätteln gerecht. Auch in der Tretjakow'schen Galerie ist viel von ihm vorhanden, vom großen Historienbilde an bis zum stimmungsvollen kleinen Landschaftsmotiv. Und auch die beiden Bilder, die das Album bietet, sind ja ganz verschiedener Art. Der persönliche Geschmack entscheide, welchem der Vorzug zu geben. Wer jedoch die Originale kennt, dürfte kaum schwanken: die Stimmung in „Großmutter's Garten“ ist von in jeder Beziehung so packender Wirkung, dass man sich von diesem Bilde besonders angezogen fühlen muss . . .

Ich nannte erst noch *Gr. Mjassojedow*. Auch er ist sehr vielseitig; im Genre, dem historischen und dem des Alltagslebens gleich gut zu Hause, wie in der Landschaft, dabei durch und durch national; mir ist von ihm kein Bild bekannt, das nicht auch seinem Motive nach in allem zu des Künstlers Vaterland in engster Beziehung stände. Mit Vorliebe geht er den Spuren des Volkslebens, zumal des

Bauernlebens, nach und weiß es gut zu erfassen in Freud und Leid, in Dur und Moll, in Licht und Dunkel, aber das Leid, Moll und Dunkel überwiegen. Auch berührt sein Kolorit meist nicht angenehm; es ist oft grell, hart, bunt. Übrigens gehört das hier reproduzierte Bild, das uns eine häufig anzutreffende Seite aus der Leidensgeschichte der russischen Ackerbauer so beredt schildert, in dieser Beziehung gerade zu den besseren, wie es auch sonst eines seiner allerbesten ist, wo die ganze Komposition und die Charakteristik der einzelnen Figuren in gleicher Weise nichts zu wünschen übrig lassen . . .

Gr. Mjassojedow und der vor einigen Jahren schon verstorbene J. Kramskoi standen einst an der Spitze der ersterwähnten der Akademie feindlichen Emanzipationsbewegung. Und im letzten Winter wurde er, gleich Ilja Repin, Wl. Makowski, W. Polenow, W. Ssurikow, J. Prjannischnikow, J. Schischkin und anderen „Wanderausstellern“ zum Mitgliede derselben Akademie erwählt, in deren Zahl übrigens auch P. M. Tretjakow aufgenommen wurde.

Denn diese nunmehr reformirte Akademie ist ja nicht mehr dieselbe. Sie ist vielmehr umgewandelt in eine wirklich die Blüte nationaler Kunst repräsentirende Körperschaft nach dem Vorbilde des Pariser „Institut“ mit einer beschränkten Anzahl von Mitgliedern (sechzig), von denen ein bestimmter Prozentsatz statutenmäßig aus Nichtkünstlern bestehen muss, wie ein anderer von Künstlern, die in der Provinz ihren Sitz haben, gebildet wird; und sie ist andererseits zu einer wirklichen Hochschule der freien Künste mit zwölf Meisterateliers umgestaltet worden, von denen die Hauptateliers für Malerei abermals „Wanderausstellern“ anvertraut wurden.

Fürwahr — eine glänzende Genugthuung, die dieser Künstlergruppe nach fünfundzwanzig Jahren geworden; eine Genugthuung, die gleichzeitig beweist, welch' ein reges Leben jetzt auf dem Gebiete der Kunstpflege in Russland herrscht, ein Leben, das schöne Früchte für die Zukunft in Aussicht stellt . . . Aber ich habe mich weit von dem eigentlichen Gegenstande dieses Aufsatzes entfernt, zu weit schon, als dass ich auch heute noch länger bei der so tief einschneidenden Reform der k. Akademie der Künste verweilen könnte.

Ein gesegneter Winter, dieser von 1893/94, der Russland eine reiche Nationalgalerie und eine neue Centralstätte für nationale Kunstpflege beschert hat.

Möge unter diesen Auspicien auch das Unternehmen von Großmann & Knöbel viel Glück haben!  
St. Petersburg. J. NORDEN.



Christus von Engeln betrauert. Relief von DONATELLO im South-Kensington-Museum.  
(Aus dem Werke von W. BODE, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskana's. München, Verlagsanstalt.)

## BODE'S DENKMÄLER DER TOSKANISCHEN SKULPTUR.

MIT ABBILDUNGEN.



Die weit und groß angelegte Thätigkeit der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (Fried. Bruckmann) in München gereicht ebenso dieser Firma wie dem deutschen Volke zur höchsten Ehre. Die Kühnheit, womit hier Unternehmungen wie das Werk über die Renaissance-Architektur Toskana's, die Denkmäler der antiken Plastik und nun die Denkmäler der toskanischen Skulptur<sup>1)</sup> in Angriff genommen sind,

kann nur aus der Zuversicht erklärt werden, dass solche Veröffentlichungen, wenn sie unter Beihilfe der besten Kräfte und mit allen Mitteln der Reproduktionstechnik ausgeführt werden, also eine abschließende und erschöpfende Gestaltung in sichere Aussicht stellen, ganz ohne Rücksicht auf die Höhe der Kosten ihren Absatz finden müssen. Das deutsche Volk aber hat sich dadurch geehrt, dass es durch die That bewiesen hat, die Rechnung sei richtig: die Verwalter der geistigen Schätze der Nation, die Leiter der Bibliotheken und Museen, haben nicht gezauert, die Anschaffung dieser kostbaren aber unentbehrlichen Werke, wenn auch zumeist gewiss unter Überwindung beträchtlicher Schwierigkeiten, ins Werk zu setzen. Hätte kein Unternehmer, wie Bruckmann, den Mut zu solchen Veröffentlichungen gefunden, so hätten wir noch lange darauf warten

1) Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskana's in historischer Anordnung. Unter Leitung von Wilhelm Bode herausgegeben von Friedrich Bruckmann. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Fr. Bruckmann. Groß-Folio. (Bis Ende 1894 22 Lieferungen erschienen.)

können; denn gelehrte Körperschaften, die etwa dafür die Mittel besäßen, pflegen Bilderwerken gegenüber, wenn solche nicht gerade eng abgegrenzte Gebiete umfassen, sich ziemlich ablehnend zu verhalten; auch ist ihr Apparat zu schwerfällig, um eine rasche Fortführung der Arbeit zu ermöglichen.

In dem oben genannten Werke bietet Bode, der beste Kenner der italienischen Plastik, weil zum guten Teil ihr Entdecker und der erste gründliche Erforscher ihrer Geschichte, ein Corpus der ganzen Renaissance-Skulptur Toskana's, von Ghiberti an bis

auf Michelangelo. Nicht nur alle teils noch am Ort ihrer Entstehung befindlichen, teils über die Hauptsammlungen Europas verteilten Erzeugnisse dieser großen Kunstepoche, die nur in der Blütezeit Griechenlands ihresgleichen findet, werden hier in Abbildungen, die ihre volle Würdigung ermöglichen, vorgeführt, sondern eine Menge dieser Stücke findet hier erst ihre richtige Einordnung. Neben dem italienischen Besitz, der ja freilich meist schon aufgenommen und in billigen Reproduktionen zu haben ist, hier aber in neuen großen und genauen Aufnahmen geboten wird, soll auch alles, was das Ausland, selbst Amerika, an ir-

gend nennenswerten toskanischen Skulpturen besitzt, vorgeführt werden. Ist doch selbst der reiche Bestand des South-Kensington-Museums in London sowie der des Louvre in Paris bisher fast ganz unpubliziert geblieben. Dazu kommt die Fülle der Werke, die das Berliner Museum birgt, dessen Renaissance-Abteilung eigentlich erst in den letzten zwanzig Jahren entstanden ist. Ein solches Monumentalwerk, als mitten aus der noch lebendigen, vorwärts schreitenden Forschung erwachsen, wird nicht überall bis ins Einzelne feststehende Ergebnisse bieten können: aber der ver-

tieften Kenntnis dieser wichtigen Kunstzeit arbeitet es in einer auf keinem andern Wege zu erzielenden Weise vor. Die Aussicht, mit der Zeit einige kleine Änderungen in der Bestimmung einzelner Werke vornehmen zu müssen, ist weit weniger bedenklich, als wenn mit der ganzen Veröffentlichung noch ein Jahrzehnt oder länger hätte gewartet werden sollen.

Denn die Werke der italienischen Frührenaissance, als deren Abschluss und höchste Blüte Michelangelo anzusehen ist, haben für uns neben ihrer historischen noch eine weit höher zu veranschlagende praktische Bedeutung. Wie sie die ersten vollendeten Zeugnisse des von dem Druck der Überlieferung befreiten modernen Empfindens sind, also dem Worte Renaissance entsprechend vielmehr die Geburt eines Neuen, als die Belebung eines Alten darstellen, so reden sie zu uns, die wir abermals eine Befreiung aus den Banden einer uns fremd und daher äußerlich gewordenen Kultur mit erleben, eine Sprache, die verständlich, wohlthuend und anspornend an unser Ohr klingt. Die große Überlegenheit der griechischen Plastik wird niemand leugnen wollen. Aber wir können diese Kunstwelt nur von ferne, wie ein verlornes Paradies anstauen; auf

diesem Wege ist für uns kein Weiterkommen; weiter aber müssen wir, auf der uns von der Natur gewiesenen Bahn. Die führt nicht zu den Höhen olympischer Schönheit; dafür aber ermöglicht sie ein um so tieferes Eindringen in die unerschöpfliche Verschiedenheit der menschlichen Charaktere, in das geheime Walten der menschlichen Seele, die sich ihren Körper baut, und in die Regungen des Geistes, die einen äußerlich greifbaren Ausdruck gewinnen. So wandelt sich für den modernen Bildhauer das Ideal immer mehr aus einem allgemeinen und unwandelbaren in ein individualisiertes und momentan erregtes,



Martyrium des heil. Sebastian. Relief von DONATELLO.



aus einem streng architektonischen in ein malerisch bewegtes. Diese Entwicklung macht sich in der toskanischen Plastik schon sehr früh bemerklich. Einer der Hauptmeister des Trecento, Giovanni Pisano, hat das Streben nach packendem Ausdruck des Lebens so weit ausgebildet, dass er in dieser Hinsicht noch jetzt unüberboten dasteht. Der Meister, der an der Pforte der Quattrocento steht und mit dem das Bode'sche Werk beginnt, Lorenzo Ghiberti, führte andererseits den Grundsatz der malerischen Anordnung innerhalb des als endlos gedachten Raumes bis an die Grenze des Möglichen durch, wenn er dabei auch, seinem wohl abgewognen Naturell gemäß, die plastische Ruhe zu wahren wusste. Michelangelo endlich, der den Kunstcharakter des Cinquecento bestimmt, erfüllt seine Gestalten, ohne sie besonders stark zu individualisiren oder sie in außergewöhnlich heftige Bewegung zu versetzen, mit einem solchen Maße verhaltenen innern Lebens, dass sie als unheimliche Rätselgebilde sich tief dem Geiste des Beschauers einprägen und ihn in ihren Bann schlagen.

Mitten inne zwischen Ghiberti und Michelangelo steht Donatello als der vollkommenste Vertreter der Quattrocento-Kunst nach den verschiedensten ihrer Richtungen hin und daher als der vollgiltigste Vermittler zwischen der Gotik und der Hochrenaissance. Ihm ist denn auch der größte Teil der bisher erschienenen Lieferungen gewidmet, dabei aber seine an Wandlungen überreiche Entwicklung erst bis in die Mitte seiner Künstlerlaufbahn verfolgt. Hier ziehen die Statuen, womit er die Fassade des Florentiner Doms, dessen Campanile sowie das Äußere von Or-San-Michele schmückte, die reichen Grabmäler, die er gemeinsam mit Michelozzo fertigte, die muntern Kinderreigen, die

er für die Kanzel von Prato und die Orgelbalustrade des Florentiner Doms ersann, neben einer Menge kleinerer Werke mehr dekorativer Art an unserm Auge vorüber. Sie zeigen uns, wie mächtig die Lebens- und Schaffenskraft in ihm pulsirte, dieser kühne, zugreifende Geist, der das plötzliche Aufblühen der Kunst im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts erst ermöglichte. Ein leises Nachwirken der Gotik lässt sich höchstens noch in dem leichten Schwung seiner Gestalten verspüren. Zartheit und milder Liebreiz sind nicht seine Sache; derartiges findet sich weder in seinen frühen noch in seinen späten Werken. Im Gegenteil: je älter er wurde, um so selbtherrlicher bildete er zu einer Zeit, die die sanften Regungen des Gemüths zu bevorzugen begann, das Wild-Energische, Brutale und Packende in sich aus und bereitete so die Geister auf das Erscheinen seines gewaltigen Nachfolgers vor. — Angenehm berührt es, dass die Abbildungen gleich in chronologischer Anordnung herausgegeben werden.

Der Bode'sche Text verfolgt diese Entwicklung in einer knappen, die großen Züge klar hervorhebenden Darstellung. Die erste Textlieferung hatte neben Ghiberti dessen ältere Zeitgenossen Niccolò d'Arezzo, Ciuffagni und Nanni di Banco behandelt, weiterhin Brunelleschi und endlich jenen eigentümlichen, erst von Bode entdeckten, noch halb gotischen Meister, dessen Name sich bisher nicht hat herausfinden lassen, der aber nach einem Hauptwerk in Sta. Anastasia zu Verona jetzt als der Meister der Pellegrini-Kapelle bezeichnet zu werden pflegt. Mit der zweiten Lieferung beginnt die Schilderung der Entwicklung Donatello's. Für unsere Text-Illustrationen sind durchweg Werke dieses Hauptmeisters der toskanischen Plastik gewählt worden.

W. v. SEIDLITZ.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

„Am Wasser“, Originalradirung von C. Th. Meyer-Basel. Wir bieten unseren Lesern mit diesem Blatte die letzte der in dem Wettbewerbe vom Oktober 1892 ausgezeichneten Radirungen, die von den Preisrichtern zum Ankauf empfohlen war. — Über den Entwicklungsgang des Künstlers haben wir in Band V, S. 48 d. Bl. berichtet.

„Beim Quacksalber“, Heliogravüre nach einem Gemälde von Werner Schuch. Das Bild stammt aus der frühesten Zeit des Künstlers, der sich in der letzten Zeit durch seine Reiterporträts und seine Bilder aus dem 30jährigen Kriege einen Namen gemacht hat, und befindet sich seit dem Jahre 1874 im Provinzialmuseum zu Hannover. Geboren wurde Werner Schuch am 2. Oktober 1843 zu Hildesheim und er-

langte seine Ausbildung als Architekt von 1860—1864 auf dem Polytechnikum zu Hannover. Nach vollendeten Studien war er als praktischer Architekt zuerst unter Hase und alsdann als Privatarchitekt thätig und wurde 1870 als Professor der Baukunst an der technischen Hochschule zu Hannover angestellt. Erst 1872 versuchte er sich ohne Lehrer in der Ölmalerei, wobei ihm ein hervorragendes zeichnerisches Talent zu Hilfe kam. Kopien in der Dresdener Galerie. Skizzen in Tirol und Oberitalien bereiteten sein malerisches Können vor, bis er 1877 in Düsseldorf sich weiter bildete. Seit einer Reihe von Jahren lebt der Künstler in Berlin, wo er in der Ruhmeshalle des Zeughauses die Schlacht von Leipzig malte.



W. B. Birch, pinx

Heliofr. v. E. Albert u. Co.

БРИТМЪ КВАКСАБЕР

Москва, 1880 г.





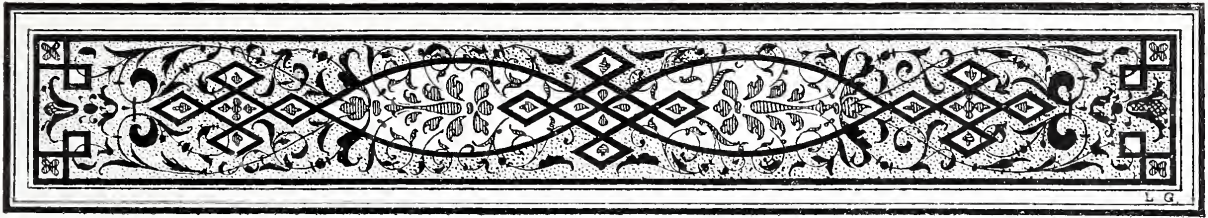


J Mabuse pinx

ISABELLE VON OESTERREICH.

Verlag v. A. Neumann, Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig.



## EIN BILDNIS DER ISABELLA VON ÖSTERREICH VON MABUSE.

VON CARL JUSTI.



**U**SABELLA von Osterreich, oder wie sie selbst bei ihrer Trauung unterzeichnete, *Elisabeth d'Autriche et de Bourgogne*, war die Tochter Philipps des Schönen und der Johanna von Kastilien, also eine Schwester Kaiser Karls V.

Geboren am 18. Juli 1501 zu Brüssel, vermählte sie sich im Jahre 1514 mit Christiern II., König von Dänemark, und starb am 19. Januar 1526 zu Gent, mehr als dreißig Jahre vor den Geschwistern. Von ihren drei Schwestern blieb eine kinderlos, und nur eine brachte ihr Geschlecht auf einen Enkel; aber Isabellens der frühverstorbenen Nachkommenschaft blüht noch heute auf hohem Kaiserthron.

Die burgundischen Prinzessinnen verloren als kleine Kinder den Vater, die letzte schon vor der Geburt, und wurden zu derselben Zeit für immer geschieden von der unseligen, unheilbarer Melancholie verfallenen Mutter. Aber sie hatten das Glück, eine zweite, bessere Mutter zu finden in ihrer Tante Margarete, der einzigen Tochter Maximilians und Mariens von Burgund, die nach dem Tode Philipberts von Savoyen mit dem Lebensglück abschließend, ein Vierteljahrhundert lang die schwierige Regentschaft der Niederlande führte und die künftige Größe ihres Neffen Karl vorbereitete. Die Prinzessinnen haben der Erzieherin Ehre gemacht, auf königlichen Thronen, in Dulden und Handeln. Dieselbe Politik, die Margarete schon als Kind zum wunderlichen Spielball ehrgeiziger Projekte ausersah, hat ihre Nichten über Reiche gesetzt, deren Umkreis einen Augenblick von der Mündung des Tajo bis zu den Karpathen und Finnmarken reichte, freilich ihr Los auch zum Teil mit dem Fall dieser Reiche

verschlungen. Denn mit dunkeln Fäden hatten die Parzen ihre Goldreife umspinnen.

Die älteste, Eleonore, geboren den 15. November 1498, wurde als zwanzigjährige mit dem dreißig Jahre älteren, bereits hinfälligen Emanuel von Portugal verbunden. Nach drei Jahren Witwe, versprach sie der kaiserliche Bruder dem Connetable von Bourbon, der vor Roms Thoren fiel. Dann hat er sie im Vertrag von Madrid Franz I. aufgenötigt, der aus seiner Abneigung und Untreue kein Hehl machte. Nach seinem Tode war ihr nur der Wunsch übrig, mit ihrem einzigen Kinde Marie von Portugal vereint zu leben. Bloß ein Besuch von zwanzig Tagen ward ihr vergönnt, die Trennung, die eine für immer war, hat sie nur fünfzehn Tage überlebt. Sie starb am 25. Februar 1558 in Talavera, in demselben Jahre folgte ihr Karl V. und ihre zweite Schwester Maria.

Maria, geboren den 13. September 1505, waren nur fünf glückliche Jahre an der Seite des jungen Königs Ludwig von Ungarn beschieden gewesen, der 1526 in der mörderischen Türkenschlacht bei Mohacz Heer und Leben verlor. Sie wurde die Nachfolgerin ihrer Tante in der (achtundzwanzigjährigen) Regentschaft der Niederlande.

Katharina, das letzte Kind Philipps des Schönen, geboren, drei Monate nach dessen Tode, zu Torde-sillas, dem langjährigen Witwensitz der bereits un-machteten Mutter, wurde dem Thron von Portugal bestimmt. Sie war die schönste der vier Schwestern, und nach dem Bildnis A. Mors von majestätischer Erscheinung. Sie hat alle Geschwister und alle ihre acht Kinder überlebt, führte nach dem Tode Johans III. noch fünf Jahre die Regentschaft und starb am 12. Februar des für Portugiesen schrecklichsten Jahres ihrer Geschichte, 1578, in dem sechs Monate später

ihr einziger Enkel, D. Sebastian, mit der Blüte des Adels, auf dem Schlachtfeld von Alcacér-Kibir dem maurischen Schwert erlag. Zwei Jahre später fiel das Reich dem spanischen Philipp anheim. —

Noch mehr waren die Schicksale der zweiten Prinzessin, Isabella, gemacht, ihr innige Sympathie bei Zeitgenossen und Nachwelt zu erwerben. Zum Leid der Fürstin und Gattin kam hier noch der religiöse Zwiespalt. Sie allein von diesen widerstandsfähigen Naturen ist denn auch früh zusammengebrochen.

Nachdem die Fürsorge des Großvaters sie schon im achten Jahre mit Karl von Egmont, Herzog von Geldern, bedroht („zu unserer Unehre und der unseres Sohnes des Erzherzogs“ schrieb damals Margarete) und dann mit Henri d'Albret, dem Sohne der Erbin von Navarra, Catharine de Foix, wurde sie im vierzehnten Jahre an den dänischen Bewerber, den vierundzwanzigjährigen Christiern II., König von Skandinavien vergeben, dessen Großmutter, wie Maximilian entschuldigend bemerkte, eine Schwester Kaiser Friedrichs III. gewesen war. Außerdem kam man damit den Wünschen der niederländischen Handelswelt nach guten Beziehungen zum skandinavischen Norden entgegen. Christiern war seit Jahren verstrickt in die Reize einer Holländerin bürgerlicher Herkunft, deren kluge und thatkräftige Mutter in Haus und Staat das Regiment führte, ja als gute Patriotin zu der Bewerbung um eine niederländische Prinzessin geraten haben soll. Die an den Kaiser im Jahre 1514 abgeordnete Gesandtschaft sollte um Eleonoren anhalten, unterwegs, bei Kurfürst Friedrich von Sachsen unterrichtet, dass diese bereits vergeben sei, wurde Isabella an ihre Stelle gesetzt. Der König hat sich auch nach der Verbindung mit des Kaisers

Schwester von jener Düveke nicht getrennt (sie starb 1517). Ja die junge Königin musste froh sein, sich mit deren Mutter Siegbret auf niederdeutsch unterhalten zu können, und hat in delikaten Situationen ihren Beistand nicht verschmäht. Ihre Stellung war keine leichte an der Seite des Wüterichs, der einmal, infolge eines tadelnden Briefes seines Schwagers, den Orden ihres Hauses, das goldene Vließ von der Brust riss und mit Füßen trat. Er hat sich durch seinen Kampf gegen die privilegierten Klassen im Interesse des Bauern- und Bürgerstandes, und

durch seine Neigung zum Protestantismus mildernde Umstände bei den Geschichtschreibern verdient; aber das Blutbad von Stockholm (8. November 1520) erinnert unheimlich an die Methoden Caesar Borgia's. Als nach dem Abfall Schwedens auch der jütische Adel sich erhob, trieb ihn eine Anwendung von Kleinmut — oder die Nemesis, ohne zwingende Gründe, sein Reich zu verlassen (1523), um im Auslande Hülfe zu suchen. Er ahnte nicht, dass er seine Hauptstadt erst nach neun Jahren wiedersehen sollte, aber dann, um sein Leben nach grausiger, siebenundzwanzigjähriger Gefangenschaft in einer Zelle des Schlosses von Sonderburg zu beschließen. Die Königin begleitete ihn damals nach

den Niederlanden mit ihren drei Kindern. Die Stände waren ihr zugethan, vielleicht hätte sie durch Losagung von Christiern ihrem Sohne den Thron retten können. Sie war, sagt Holberg, die vortrefflichste Königin, die Dänemark besessen hat. Sie aber „wollte lieber leiden, was sie könne, als fern von ihm haben, was sie wolle“. Sie wurde das Opfer ihrer Gattentreue.

Christiern hatte seine Hoffnung gesetzt auf die großen Verwandten, den kaiserlichen Schwager und die Statthalterin, den Schwager Joachim von Brandenburg und den Oheim Friedrich von Sachsen. Er



Bildnis der Isabella. Gestochen von JACOB BINK.

erfüllte die europäischen Höfe mit seinen Vorstellungen und Klagen; aber seine Unternehmungen scheiterten an Geldmangel und den widerstreitenden Interessen derer, die sich für seine Wiederherstellung interessierten. Das einzige, was er erreichte, war ein Asyl in Brabant. Margarete bildete dem flüchtigen Paare einen Hofstaat mit dem Städtchen Lier als Wohnsitz. Dort wird noch heute *het hof van Denmarcken* gezeigt, den er sieben Jahre bewohnt hat.

Isabella hat diese Mühen und dieses Elend drei Jahre lang treulich mit ihm geteilt. Sie hat persönlich vor dem versammelten Reichstag zu Regensburg die Sache ihres Sohnes Hans verfochten, nicht ohne Rührung hörten die Räte sie an; ohne sie, schrieb der sächsische Gesandte, um Christierns willen, hätte niemand ein Pferd satteln mögen.

Ihr schwerstes Herzeleid war die Entfremdung von ihren nächsten Verwandten, seit sie dem Dänen auch in der Religion gefolgt war. Ihr Bruder Ferdinand, so wurde ihr erzählt, hatte gesagt, er wolle sie lieber ertränkt sehen, als dass sie mit Luther verhandle. Am Gründonnerstag 1524 hat sie auf der Burg zu Nürnberg aus Osianders Händen die Kommunion unter beiderlei Gestalt empfangen. Aber sterbend musste sie froh sein, dass die Tante Margarete an den Kindern ihre Stelle vertreten wollte, deren vornehmste Sorge war, sie im alten Glauben erziehen zu lassen.

Aus diesen drei Jahren des Exils besitzen wir ein vorzügliches Bildnis Isabellens, das der Anlass dieses Artikels ist.

Bisher waren nur minderwertige und nicht genaue Bildnisse von ihr bekannt. Von dem Kupferstecher Jakob Bink giebt es ein seltenes Blättchen (von 1525), als Pendant zu dem Christierns; im Profil, also wohl nach einer Medaille gemacht. Vergleicht

man aber sein großes und schön gestochenes Porträt des Königs, das vielleicht auf ein Gemälde Bernhard von Orley's zurückgeht, mit der Tafel von 1515 in Kopenhagen, einem Original, so ergibt sich doch, dass Bink, als Stecher ohne eigenen Charakter, Form wie Physiognomie verfehlt hat. Aus dem länglichen Haupt, das in Zügen und Ausdruck von Härte und Entschlossenheit spricht, Wildheit und Grausamkeit ahnen lässt, hat er einen ziemlich phlegmatischen Breitkopf gemacht. Eine zuverlässige, wenn auch unbestimmte Vorstellung von den Zügen der Königin giebt dagegen die kleine

Kopie in der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands<sup>1)</sup>. Sie hatte danach nicht das längliche Gesicht ihrer Brüder sowie der ältesten und jüngsten Schwester.

Die Ungunst des Geschicks hat Isabella auch im Grabe nicht verschont. Der verwitwete Monarch wollte ihr in der Abteikirche St. Peter zu Gent ein Denkmal setzen, hatte aber nur lässige Hände gefunden. Ein Brief in vlämischer Sprache vom 20. August 1528 aus Lier an den Abt von St. Peter kündigt sein demnächstiges Eintreffen in Gent an, wo er die Arbeit in Gang bringen will. Er ersucht den Abt, den mit dem Denkmal betrauten Meister, der nach See-



Bildnis der Isabella aus der ehemaligen Ambraser Sammlung.

land gegangen sei, in den nächsten Wochen nach Gent zu rufen, dieser solle den *Scilder Jemyn de Mabuse* mitbringen, vielleicht aus Middelburg. Der Bildhauer war Jan de Heere, nach dem Zeugnis des ihm befreundeten Geschichtsschreibers Martin van Vaernewyck, der das Denkmal (im hohen Chor) in seiner belgischen Geschichte (1574) noch erwähnt<sup>2)</sup>. Es war eine marmorne Tumba mit der Statue der

1) Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses. XIV. T. X. 155.

2) Martin van Vaernewyck, Die Historie van Belgis. Ghendt 1574. F. CXIX, 4. Dess. Warachtighe Ghesciednisse . . . van den K. Carolus V. 1564.



Königin; an der Wand darüber eine Bronzetafel mit drei lateinischen Gedichten des Cornelis Schepper und dem Wappen, von Eugeln gehalten <sup>1)</sup>. Im Jahre 1532 war die Leiche ihres Sohnes mit der ihrigen vereinigt worden. Wenige Jahre später, in den Religionskriegen, wurde die Kirche verwüstet und die Tumba zerstört (1579). Ihre Reste wurden (1600) aus den Ruinen weggenommen und 1652 in die neue Kirche versetzt. Im Jahre 1810 wurde die Gruft erbrochen und geplündert, Epitaph und Wappen geraubt. Im Jahre 1814, nachdem S. Peter Pfarrkirche geworden war, ließ der Geistliche Emilien Malingie das Grab wieder herstellen; 1883 ist der Staub Isabellens in die königliche Gruft zu Kopenhagen übergeführt worden.

Was sollte aber Mabuse bei jener Zusammenkunft in Gent? Von einem gemalten Bildnis auf dem Epitaph wird nichts berichtet. Aber er kann an der Beratung des Planes teilgenommen haben. Er war groß im Architekturzeichnen, das sieht man auf mehr als einem Gemälde. Seinem alten Gönner, dem Bischof von Utrecht, hat er selbst, mit dem gelehrten Gerhard Geldenhauer von Nimwegen ein Epitaph in der Kirche zu Wyck gesetzt, auf dem sein Name an erster Stelle steht.<sup>2)</sup> Wahrscheinlicher ist, dass er Jan de Heere bei der Modellirung des Kopfes des auf der Tumba ruhenden Marmorbildes helfen sollte, da er die Königin früher porträtirt hatte. Dass er mit den Dänen seit lange Verbindungen hatte, ist sicher. Jedermann kennt das Dreikinderbild in Schloss Hamptoncourt, das nicht (wie Vertue aufgebracht) die Kinder Heinrich VII. darstellt, sondern nach George Scharfs überzeugendem Nachweis <sup>3)</sup> die dänischen Königskinder, nämlich Hans, geboren den 22. Februar 1519, Dorothea, geboren 1520, vermählt 1531 mit dem Pfalzgraf Friedrich bei Rhein, und Christine, geboren den 5. Dezember 1521, vermählt den 5. Dezember 1550 mit Francesco Sforza, Herzog von Mailand, und dann mit Herzog Franz I. von Lothringen. Das Zeugnis des Katalogs Heinrichs VIII. von 1542 ist schlagend<sup>4)</sup>, und für die aller-

dings auffallende Thatsache, dass in England nicht weniger als vier alte Kopien, im Ausland keine, vorkommen, giebt es eine genügende Erklärung. Das Bild war sehr früh nach England gekommen. Niemand konnte es ohne Interesse und Rührung betrachten. Diese Kinder hatten in demselben Alter ihre Mutter verloren; der vielversprechende Knabe, der Thronerbe, ward in der Fremde vierzehn Jahre alt dahingerafft; er starb am 10. August 1532 zu Regensburg, zwei Wochen nach des Vaters verräterischer Gefangensetzung. Das jüngste Mädchen aber war eine gefeierte Schönheit geworden, an der sogar der Kelch, den Thron Heinrichs VIII. zu teilen, vorübergegangen ist. Aber auch als namenloses Kinderbild würde diese Tafel beachtens wert sein. Die überaus treue, an Nüchternheit streifende Naivetät in der Auffassung dieser charaktervollen, zur Zeit keineswegs hübschen Kinderköpfe, die wohl jeder andere verschönernd geglättet hätte, übt noch heute einen seltenen Reiz, neben dem sogar die berühmten Königskinder van Dycks verlieren würden. Es fehlt nicht an englischen Zeugnissen aus der Zeit des Bildes von dem Eindruck, den diese Kinder machten, z. B. in Wingfield's Schreiben an Wolsey.<sup>1)</sup>

Die Urhebererschaft Mabuse's, schon Karl van Mander bekannt, ist so augenfällig, dass man sogar im 17. Jahrhundert, bei Aufstellung des Katalogs der königlichen Bilder unter dem Commonwealth (1651) auf diesen Namen gekommen ist, den man damals an die Stelle des Klassennamens Jennet setzte. Es wurden £ 10 dafür gezahlt. Man erkennt Mabuse an dem festen scharfen Kontur und an den durch Reflexe erhellten Schatten der grauen Carnation, die so völlig des Fleischtons entbehrt, dass man wohl ein Unterbleiben der beabsichtigten Lasuren annehmen muss. Die Gleichheit der Manier wird besonders einleuchtend, wenn man den Mädchenkopf rechts mit dem des Kindes in der Carondelet-Madonna des Louvre zusammenhält.

Christiern hatte bald nach seiner Ankunft in den Niederlanden mit Isabella eine Reise nach England unternommen, um Heinrich VIII. und Jakob V. von Schottland für seine Pläne zu gewinnen. Er landete am 15. Juni 1523 in Dover und wohnte zweiundzwanzig Tage im Palast des Bischofs von Bath in London.

lung ist unkritisch genug zu der alten Benennung zurückgekehrt.

1) Sir Robert Wingfield schreibt den 14. März 1525 aus Mecheln, wo er sie bei Margarete sah, an Wolsey: Which be right goodly and fair children, specially the daughters. Calendar of State Papers. Henry VIII. Vol. IV. P. I. 2025.

1) Mitgeteilt von J. F. Willems im Belgischen Museum I, Gent 1838, nach einer alten Zeichnung und dem Holzschnitt bei Vaernewyck. Ebenda der Brief Christierns.

2) Mitgeteilt von Gerhard von Nimwegen, dem Almosenier, Lektor und Sekretär Philipps, der später zum Protestantismus übertrat und Professor an der Universität Marburg wurde, in: Vita Philippi a Burgundia. Marpurgi 1542.

3) *Archaeologia*, Vol. XXXIX. London 1860.

4) A table with the portraits of the three children of the Kynge of Denmark, with a curtain of white ad yellow sarcenette paned together. Der Katalog der Tudorausstel-

Die Annahme indes, dass das Bild damals von Mabuse in England gemalt sei, ist nicht haltbar, da die Kinder, als die Eltern am 5. Juni in Calais unter Segel gingen, zurückgeblieben waren, „es gab beim Abschied viel Wehmut und Thränen“.

Die Aufnahme muss also in den Niederlanden, zwischen 1523 und 1526 gemacht sein, wahrscheinlich im Auftrag ihrer Großtante Margarete, vor dem Tod der Mutter. Die Anwesenheit der Kinder dort

des berühmten Malers, gewiss eine bloße Gefälligkeit, setzt wohl interessantere Aufträge voraus.

Margarete fasste nach der Mutter Tode den Entschluss, die Kinder an sich zu nehmen. Als sie hörte, dass Christiern in seine armselige Residenz zurückgekehrt war und damit umgehe, die Kinder zum Herzog Erich von Braunschweig zu bringen, ist sie sofort nach Lier gefahren und hat ihm eine Übereinkunft abgerungen, wie sie sagt, *pour par*



Die dänischen Königskinder. Gemälde MABUSE'S in Hamptoncourt.

konnte ja damals nur für vorübergehend gelten. In der hübschen Anordnung glaubt man die weibliche Hand zu erkennen. Die Verhältnisse des Hofes in Lier waren so, dass man nicht viel an Aufträge bei anspruchsvollen Malern denken konnte. Die Königin hat gelegentlich den Kindern Kleider aus des Vaters Röcken selbst geschneidert, und die Schmucksachen nicht nur, auch das Spielzeug der Kinder wanderte ins Pfandhaus. Dagegen war Mabuse nachweislich 1524 zwei Wochen in Mecheln, um Gemälde für die Regentin zu restauriren. Eine solche Beschäftigung

*voye amiable recouvrer les enfants en mes mains* (6. März 1528). Sie schreibt an ihren kaiserlichen Neffen: „Ihr müsst ihnen nun Vater und Mutter sein und sie zu Euren eigenen Kindern machen.“ Sie wählte Agrippa von Nettesheim zu ihrem Erzieher. Vielleicht hat sie dem Vater damals das Bild als Trost überlassen. Es wäre dann bei dessen unglücklicher Expedition nach Dänemark (1531) in Lier zurückgeblieben und etwa von dem englischen Gesandten erworben worden. Denkbar ist indes auch, dass Christiern es schon früher an Heinrich VIII.

gesandt hätte, um für seine Sache, die ja auch die des Sohnes war, Stimmung zu machen.

*Das Mailänder Gemälde.*

Der Verfasser sah das hier in Heliogravure <sup>1)</sup> veröffentlichte Gemälde zuerst am 9. März 1885, in Gesellschaft des verewigten Senators Morelli, der ihm das in der Casa Cereda entdeckte Bildchen des bisher in Italien unbekanntes Leonardesken Malers Francisco Napolitano zeigen wollte. Die in jener Umgebung so fremd dreinschauende Dame kam bei dieser Betrachtung etwas zerstreut dazwischen. Physiognomie, Tracht, Auffassung, Stil der Zeichnung, Malweise, der grüne Grund, alles erweckte Erinnerungen an manche in der Ferne zerstreute, interessante, rätselhafte Bildnisse.

Alle diese Bildnisse hießen damals Clouet, aber dieser Name bedeutete ja wenig mehr als eine Standesperson vom Hofe der Valois. In Paris habe ich die Dame gelegentlich gesucht, auch die Photographie dortigen Kennern gezeigt. Alle meinten, dass sie keine Französin sein könne, kein Clouet, sie nannten wohl den angeblichen, von Guicciardini nach Paris gebrachten Josse van Cleve.

Die Tafel wurde im „Cicerone“ seit 1885 dem Meister des Marienbildes zugeschrieben. Indes die kalte pastose verschmolzene Malweise, bei scharfen Konturen, passte zu diesem ebensowenig, wie die gleichgültige fast impassible Ruhe des Gesichts. Dass der Typus deutsch, österreichisch sei, wurde in Paris ebenfalls vermutet. Der neueste „Cicerone“ hat sie auch bereits, in richtiger Bemerkung des Familiencharakters, Margareta von Österreich getauft. Allein die Tochter Maximilians hat nach dem ganz sicheren, wenn auch nicht Original-Bildnis, das wohl auf Orley zurückgeht, in Antwerpen und Hamptoncourt, eine entschieden längliche Gesichtsform, näher beisammen stehende Augen und vortretenden Unterkiefer. Da sie nach dem Tode Philiberts von Savoyen stets den Witwenschleier trug, müsste dies decolletirte Bildnis vor 1504 fallen. Das Lebensalter würde wohl passen, aber nicht das Kostüm.

Dies Zwielicht wurde Tag, vor jener Gruppe der dänischen Königskinder, im Schlosse Wolsey's. Die Ähnlichkeit war frappant, besonders die des jüngsten Töchterchens (die Unterlippe!), aber auch des Knaben (die Nase!). In der kleinen Christine ist die Übereinstimmung sogar im Zufälligen beabsichtigt worden; Haltung und Bewegung der Hände, das Häubchen,

der Wurf des Hermelinpelzes über Schulter und Arm, ist dem Bildnis der Mutter möglichst nahe gerückt. In der Beschreibung eines im Guardajoyas Philipps II. befindlichen Porträts der Isabella kommt auch die schwarze Haube vor. <sup>1)</sup>

Die Provenienz des Mailänder Bildes ist nicht bekannt. Aber da die kleine Christine später Herzogin von Mailand geworden ist, so kann sie es wohl gar gewesen sein, die das Bildnis der Mutter mit über die Alpen genommen hat.

Dasselbe Kinderbild führte auch auf den Meister. Der Name Mabuse, in dem „Cicerone“ von 1893 bereits an die Stelle des Meisters des Marienbildes gesetzt wird, einmal ausgesprochen, allgemeine Zustimmung finden. Die Übereinstimmung in der Malweise kann nicht schlagender sein.

Als Hausgenosse und Freund des Bastards Philipp von Burgund hatte er schon im Jahre 1514 Gelegenheit gehabt, die damals noch blutjunge Königin kennen zu lernen, als sie nach der in Brüssel vollzogenen Trauung durch Vollmacht, von dem Admiral Hollands mit glänzendem Gefolge, darunter dessen Bruder Baudouin von Lille, nach der nordischen Hauptstadt geleitet wurde. Schiffskapitän war derselbe berühmte Seefahrer Jan Cornelisz Hubert, der auch ihren Vater Philipp den Schönen 1506 nach Spanien gefahren hatte, und bald darauf den neuen König von Kastilien Karl desselben Wegs führte. Sehr wahrscheinlich hat der Admiral auch seinen Leibmaler mitgenommen. Die Jahreszahl auf dem Bildnis Christierns II. in der Galerie zu Kopenhagen, 1515 (in dem der König nicht aus Dänemark herausgekommen ist), würde dies beweisen, wenn jenes Bildnis wirklich von Mabuse wäre. Die äußerst zarte, wie polirte Malerei, mit der sich doch die Linien despotischer Härte und ungebändigter Wildheit so trefflich vertragen, passt auf ihn. Die Königin hat er natürlich erst nach der Rückkehr in ihre Heimat gemalt. Das irrende Paar brachte 1523 die erste Woche nach einer stürmischen Seefahrt zu Veere auf der Insel Walcheren zu, unter dem Dach eines andern Bastards von Burgund, Adolphs Herren von Beveren, des Enkels des berühmten Anton, und jetzt Nachfolgers des zum Bischof von Utrecht erwählten Philipp in der Admiralswürde. Wir finden ihn später in der Nähe Christierns, und auch als Gönner Mabuse's, den er nach Middelburg lud.

1) Im Inventar Philipp II. Un retrato de la Reina de Dinamarca, vestida de negro con gorra negra y un pafficuelo en las manos y sarta al cuello.  $\frac{1}{2}$  vara hoch,  $\frac{1}{3}$  v. 3 dedos breit.

1) Nach der Photographie von Pagliano e Ricordi in Mailand.

Mabuse erscheint hier als Mitbewerber Bernhard von Orley's, des Malers Margareta's. Denn Orley hatte schon 1515 sämtliche sechs Kinder Philipp's des Schönen gemalt, welche Bilder später Christiern geschenkt wurden; ferner 1516 die beiden ältesten, Eleonore und Karl, und dann Christiern mit Isabella als Braut in einem Diptychon.<sup>1)</sup> Kleine Bildnisse der burgundischen Prinzessinnen in diesem Alter sind in Hamptoncourt Lucas Cornelis genannt; Nr. 564 gilt als Bildnis Isabellens. Auch Philipp IV. hatte in seinem Schlosse zu Madrid (1636) eine längliche Tafel, mit den Bildnissen der Königinnen [Isabella] von Dänemark, [Eleonore oder Katharina] von Portugal und [Katharina] von England.

*Das Bildnis der Königin  
Eleonore.*

In der South Galerie zu Hamptoncourt sieht man eine Anzahl merkwürdiger, zum Teil noch unaufgeklärter Bildnisse aus dem Kreise, in dem wir uns hier bewegen. Das bekannte ist das der ältesten Schwester Isabellens, Eleonore, mit dem spanisch überschriebenen Brief in der Hand, als Königin von Frankreich, also zwischen 1530 und 47 gemalt.

Die Tafel erzählt von ihrem Los. Das muss man im Auge haben, um sie richtig zu beurteilen. Als drei- und zwanzigjährige Witwe eines Greises, sah sie sich damals an der Seite des für Frauen bestrickenden Königs, der aber die Verbindung mit ihr offen erwünschte, und bei ihrem Einzug in Paris in offenem Fenster mit der Herzogin von Étampes sich zeigte.<sup>2)</sup> Wo ist das heitere Kind geblieben mit den rosigen Wangen und roten Lippen, deren Augen, die stets zu lachen schienen, einst zärtlich dem blonden Pfalzgraf Friedrich II. folgten.<sup>3)</sup> Es ist etwas in dem

noch jugendlichen Gesicht von der „melancholischen Blässe“ und Starrheit, die oft schwere Erfahrungen zurücklassen.

Dass es eine Königin von Frankreich ist, war gewiss der Grund, die Namen Leonardo und Clouet auf sie zu übertragen, der auch bis heute an ihr haftet. Mrs. Jameson freilich fand hier eine ungezwungene Natur, ein Leben, eine königliche Grazie, eine Kraft und Harmonie der Farbe, eine *roundness of effect*, die das Beste was sie von ‚Jeannet‘ sonst gesehen, weit überrage.<sup>1)</sup> Dies Lob scheint etwas stark gefärbt; aber es dürfte doch schwer halten, in der Masse

der mit mehr oder weniger Recht den Clouets zugeschriebenen Bildnisse ein einziges nachzuweisen, das dieselbe Hand verriete. Denn das schöne und sprechende der Schwester Franz' I., Margareta von Valois, in Museum von Liverpool, zeigt genauer besehen, eine ganz abweichende Malführung. Sollte man nun einen so ausgezeichneten Porträtirer am französischen Hof, wo kein Überfluss an guten Malern war, so wenig in Anspruch genommen haben? In dem von Lord Gower herausgegebenen Clouet-Album, früher in Castle Howard, jetzt beim Duc d'Aumale, begegnen wir drei Bildern Eleonorens, einmal als Witwe, zweimal als Königin in verschiedenem Alter. Beide sind von dem vorigen abweichend.



Christiern II. von Dänemark.  
Gemälde in der Königlichen Galerie in Kopenhagen.

Hätte dieses sich dort befunden, der Zeichner würde es gewiss nicht übersehen haben.<sup>2)</sup> Wie sollte ferner ein französischer Hofmaler seiner Königin einen Brief mit spanischer Adresse in die Hand gegeben haben, — die auf den alten Repliken standhaft wiederkehrt! Bekannt sind wohl italienische Sympathien Franz' I. und seines Hofes, aber Spanien hat er hauptsächlich von dem Turmfenster des Alcazar in Madrid herab kennen gelernt. Und hier ist gar aus dem Porträt

1) A. Wauters, Bernard von Orley. Paris, p. 12.

2) Il en médissoit fort l'alliance, ainsi que j'ay ouy dire. Brantôme ed. Lalanne IX, 621.

3) Huberti Thomae Leodii Annalium Frederici II. Palat. Elect. L. XIV. p. 50 ff.

1) Jameson, A handbook to the public Galleries etc. Vol I, 292. London 1842.

2) Es ist hier nicht der Ort, den Nachweis zu führen, dass diese Skizzen nicht alle nach dem Leben gemacht sind.

seiner Frau ein Dokument ihrer Correspondenz mit Spaniern gemacht. Selbst ihr Bruder Karl V. schrieb an sie französisch: *A Madame ma meilleur Soeur*. Das Bildnis kann also wohl nur im Auftrag und für Mitglieder des spanisch-habsburgischen Hauses gemacht sein; in Spanien befindet sich auch noch eine kleine Wiederholung.<sup>1)</sup>

Das Exemplar in Hamptoncourt hat gelitten und erscheint im Gesicht etwas stumpf. Besser erhalten war die kleine Wiederholung in der Sammlung Minutoli, die der Verfasser 1884 im Berliner Museum sah. Sie ist als Heliogravure in dieser Zeitschrift veröffentlicht worden.<sup>2)</sup> Man hat damals mit richtigem Blick den niederländischen Charakter erkannt; nannte auch den Namen Gofart, entschied sich aber für Bernhard von Orley. Die Ähnlichkeit mit der Figur in dem dritten Fenster von Ste. Gudule zu Brüssel, dem einzigen, das Orley ausgeführt hat, liegt jedoch mehr im Kostüm. Der Maler, der jenes englische Porträt gemacht, kann ihr schwerlich diese lange, schmale, oben scharf gekrümmte Nase verliehen haben. Orley hatte sie seit jener Aufnahme als junges Mädchen nicht wieder gesehen. Er mag die Absicht gehabt haben, der pomphaften Figur am Betpult reifere, entschiedenere Züge zu geben. Die Entscheidung zwischen ihm und Mabuse ist an sich nicht leicht. Seine Malweise nähert sich in den zwanziger Jahren der seines Nebenbuhlers, besonders in dem hellgrauen Ton der Frauengesichter. Indess ist in dem Bildnis ein stilvoller Zug in Linien und Pose, den man bei dem hierin sehr unbefangenen Orley nicht gewohnt ist. Da wirft nun das Mailänder Bildnis ein Gewicht in die Wagschale zu Gunsten Mabuse's, der sie übrigens ebenfalls schon im Jahre 1516 für den Bruder gemalt hatte.<sup>3)</sup> Sähe man beide nebeneinander, man

würde wohl kaum an der Selbigkeit der Hand zweifeln.

Einige Verlegenheit bereitet nur das Wann und Wo des Porträts. Eleonore ist nach dem Tode Emanuels nicht nach den Niederlanden zurückgekehrt, sie verliess Spanien erst als Braut Franz' I.; am 5. März 1531 fand ihre Krönung in St. Denis statt. Der Krieg zwischen Gemahl und Bruder schloss zunächst einen Besuch in ihrem Geburtslande aus. Indes ist die bedenkliche Annahme einer Pariser Reise Mabuse's nicht nöthig.

Nach Margarethens Tode (30. November 1530) hatte ihre Nichte Maria von Ungarn die Regentschaft übernommen; sie hegte die lebhafteste Sehnsucht, nach dreizehn langen schicksalreichen Jahren die Schwester, die ihr kränkelnd und unglücklich geschildert wurde, wiederzusehen. Seit 1531 wurde über eine Zusammenkunft in der Picardie oder Champagne verhandelt. Am 27. November des folgenden Jahres schreibt sie an den Kaiser: es sei eines ihrer größten Verlangen auf dieser Welt, Eleonoren wiederzusehen. Obwohl der Besuch ein rein freund-verwandtschaftlicher sein sollte, ohne politische Hintergedanken, wollten Franz I. und Karl V. nichts davon wissen. Erst am 16. August 1535 kam er zustande, in Cambrai; er währte bis zum 24. Mit der Königin kamen ihre Stieftöchter und die Schwiegertochter Franz' I., Madame von Vendôme, die Cardinäle von Bourbon und Tournon, Philipp de Chabot, Admiral von Frankreich, John Stuart, Herzog von Albany und die Gemahlin Heinrichs von Nassau, Doña Mencia de Mendoza. Da nichts dafür sprach, dass dieser Besuch sich wiederholen könne, so mag die Statthalterin die Gelegenheit benutzt haben, sich ein Bildnis der geliebten Schwester zu verschaffen. In ihrem Nachlass fanden sich mehrere, freilich aus ihren Witwenjahren; eines von Antonis Mor, und eine Halbfigur in Marmor von Jakob du Broeueq, die jetzt im Prado-Museum zu Madrid aufgestellt ist. Auch Leone Leoni hat sie ihre Bronzestatuette aufgetragen, die nebst anderen der Sippe einst das Schloss Binz schmückte.

(Schluss folgt.)

1) In Besitz des General Romualdo Nogués, ausgestellt auf der Exposition historico-europea zu Madrid, 1892, als J. Clouet. Eine andere Copie, bei Bernal, kam 1855 für L 225 an den Herzog von Aumale.

2) Jahrgang 1886, S. 322. Der Bericht von H. Thode.

3) Pinchart, Archives etc. T. I, p. 180.



# ARTHUR VOLKMANN.

MIT ABBILDUNGEN.



Arthur Volkmann.

Als Hans von Marées am 5. Juni 1887 in Rom gestorben war und auf dem stillen protestantischen Friedhof an der Pyramide des Cestius seine letzte Ruhestätte gefunden hatte, da erhielt den Auftrag, das Grabdenkmal des Verstorbenen zu fertigen, einer seiner Lieblingsschüler, der Bildhauer Arthur Volkmann. Denn Marées hatte in Rom trotz seiner Zurückgezogenheit einen Kreis dankbarer und lernbegieriger Schüler um sich versammelt, denen er in seiner feinen und liebenswürdigen Weise Gelegenheit gab, in den Entwicklungsgang eines wahren Künstlers einen Einblick zu thun. Durch sein Beispiel, durch seine Art zu arbeiten und durch kurze belehrende Bemerkungen übte Marées auf seine getreuen Jünger den nachhaltigsten Einfluss aus. Ein treffliches Bild dieser Lehrmethode, die vielleicht niemals akademisch war, hat Karl von Pidoll in seiner Schrift: „Aus der Werkstatt eines Künstlers“ gegeben und die Vorschriften Marées' in die Worte: „Sehen lernen ist alles!“ zusammengefasst. Und wo kann ein Künstler dieses „Sehen“ besser erlernen als unter den Kunstschätzen Roms und in dessen herrlichen Umgebungen? Darin liegt das alte Geheimnis jener Sehnsucht der bildenden Künstler nach der ewigen Stadt, und es bedarf nicht erst des Zaubertrankes aus der Fontana di Trevi, um jenem unwiderstehlichen Zuge, dorthin zurückzukehren, Folge zu leisten. Am besten ist es ja wohl, seinen Wohnsitz für immer in Rom aufzuschlagen und hier zu arbeiten, bis dass der Todesengel die Fackel zur Erde kehrt.

Unter den deutschen Künstlern, die in neuerer Zeit in Rom ihren dauernden Aufenthalt gefunden haben, nimmt Arthur Volkmann eine hervorragende Stellung ein. Seit dem Dezember 1876 wohnt er in

Rom und hat seit dieser Zeit fleißig gearbeitet, sodass er durch seine Werke in immer weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Volkmann wurde 1851 in Leipzig geboren, wo sein Vater ein angesehener und vielbeschäftigter Rechtsanwalt war. Dieser sah es nicht ungern, dass der Knabe eifrigst zeichnete und daneben allerlei Figuren in Wachs und Thon zu modelliren suchte. Auch als Thomasschüler übte er jene Fertigkeiten, ohne dabei die humanistischen Studien zu vernachlässigen. Die Werke griechischer und römischer Litteratur, welche er als reiferer Gymnasiast kennen lernte, machten durch ihre Schönheit auf ihn einen so tiefen Eindruck, dass man denselben ohne Mühe in Volkmanns späteren Arbeiten empfindet. 1870 verließ er als Primaner die Thomasschule, da er sich entschlossen hatte, Bildhauer zu werden. Zuerst besuchte er die Leipziger Kunstakademie, blieb aber hier nur drei Monate, dann ging er nach Dresden und wurde Julius Hähnel's Schüler. Aber auch hier fand er nicht die rechte innere Befriedigung, und so kam er 1873 nach Berlin, wo er von Albert Wolff als Schüler angenommen wurde. Durch rastlosen Fleiß, der durch natürliche Anlagen unterstützt wurde, errang Volkmann 1875 bei der akademischen Konkurrenz in Dresden den ersten Preis und das damit verbundene Reisestipendium, um in Italien seine Studien fortzusetzen. Er hatte das Gipsmodell einer lebensgroßen Figur, welche einen Germanen auf der Eberjagd darstellt, angefertigt. Diese Arbeit kaufte das Leipziger Museum an. Es ist eine jugendlich frische, elastisch bewegte Gestalt, deren Formen lebensvoll durchgebildet sind. So kam Volkmann Ende des Jahres 1876 nach Rom und hat es seit dieser Zeit nur mit kurzen Unterbrechungen verlassen. Hier begann für ihn die eigentliche Ausbildung als Künstler; denn alles, was er vor seiner Ankunft in Rom geschaffen hat, schätzt er selbst sehr gering. Bei seiner weiteren Entwicklung als

Bildhauer war ihm der rege, freundschaftliche Verkehr mit Hans von Marées von größtem Vorteil. Oftmals saß er in dessen Atelier, sah ihm beim Malen zu, mischte ihm die Farben und lauschte den kurzen und für ihn doch so wichtigen Bemerkungen. Da erweiterte er seinen Blick und bemühte sich „sehen“ zu lernen.

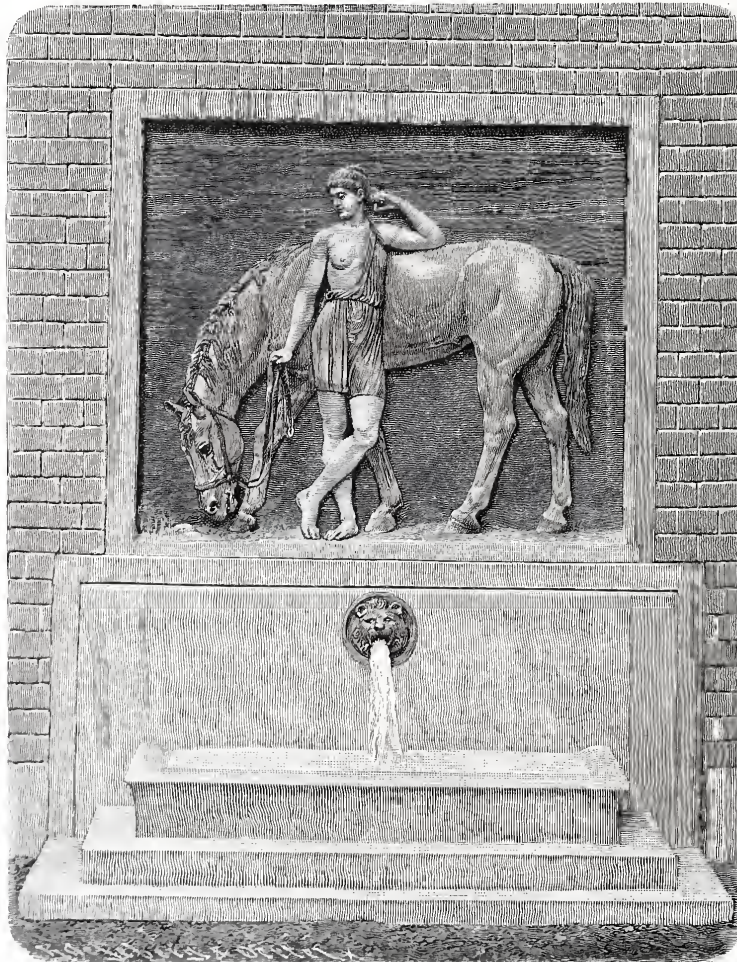
Das erste Werk in Rom zeigt den Weg, den der junge Künstler einschlagen will. Er fertigt eine

männliche Hermensäule in Marmor, ohne dabei eine der zahlreichen antiken Hermen in den römischen Sammlungen als Vorbild zu benutzen, ja je weniger er die Alten irgendwie nachzuahmen suchte, um so näher kam er ihnen. Der kunstsinige Freund Marées', Dr. Fiedler in München, erwarb diese erste römische Arbeit. Zu gleicher Zeit mit der Herme fertigte er eine kleine Bronzefigur: Der Bogenschütze, welche sein Vetter, der berühmte Chirurg Richard von Volkmann in Halle, in seinen Besitz brachte. Eine Wiederholung dieser Figur befindet sich im Albertinum zu

Dresden. Richard von Volkmann erwarb auch die nächsten Arbeiten, eine weibliche Hermensäule in Marmor und einen Hermes in Bronze. Durch diese Arbeiten wurde Volkmann bekannter und erhielt verschiedene Aufträge, Porträtbüsten anzufertigen. Bei der Büste des berühmten Leipziger Kanzelredners Ahlfeld hat er wohl zum erstenmal versucht, den Marmor leicht zu tönen. Entschiedener hat er dann diese Abtönung des Marmors durchgeführt bei der Idealbüste einer Römerin, die für die National-Galerie in Berlin angekauft wurde. Da

Volkmann glaubte, durch das Beizen des Marmors der Natur näher zu kommen, und da es ihm klar war, dass auch die Alten ihre Statuen bemalt hatten, so studierte er jetzt eifrig die polychrome Technik. Er bemühte sich dieselbe bei seinen späteren Marmorarbeiten anzuwenden und hat ihr durch sein Vorgehen die berechtigte Geltung und Anerkennung verschafft. Aber nicht nur Figuren und Büsten bemalte er, sondern auch Reliefs. Volkmann bevorzugt

das flache Relief und malt den Hintergrund meistens in einem hellen Blau, von dem sich die Figuren, gleichfalls zart bemalt, scharf abheben. So die als Fragmente behandelten Reliefs: Jüngling neben seinem Pferd, dann ein weiblicher Kopf mit einem Olivenzweig, weiter ein männlicher Kopf mit einem Lorbeerkranz. Zwei weibliche Hermensäulen, die in der Albers'schen Villa in Steglitz bei Berlin aufgestellt wurden, hat Professor Prell bemalt. Ebenderselbe Künstler bemalte auch das in Dresden befindliche Relief: Eva. Kleinere Arbeiten Volkmanns können



Amazone, ihr Pferd tränkend; Marmorrelief von A. VOLKMANN.

hier unerwähnt bleiben. Hervorzuheben ist jedoch ein Bacchus, eine lebensgroße Jünglingsgestalt in Marmor, in der linken Hand eine Schale haltend, in der rechten eine Weintraube. Auch bei dieser Figur ist die Polychromie angewandt, allerdings nur in sehr zarter Weise. Dieses Werk, im Breslauer Museum befindlich, gilt mit Recht als eine der bedeutendsten Arbeiten unseres Künstlers. Durch den Bacchus wurde Volkmann auch mit dem Bildhauer Adolf Hildebrand näher bekannt und später eng befreundet. Hildebrand war nach Marées' Tode nach

Rom gekommen, um in Gemeinschaft mit Dr. Fiedler dessen Nachlass zu ordnen. Beide veranlassten Volkmann, das Grabdenkmal Marées' zu fertigen. Dieses ist in der Art einer attischen Grabstele gedacht und mit einem Relief geschmückt, welches uns den Verstorbenen in antiker Tracht zeigt; er wird von dem

Genius des Todes, der durch einen nackten, jugendfrischen Knaben dargestellt ist, einer jugendlichen weiblichen Gestalt zugeführt, die ihm die Rechte reicht, mit der linken Hand ihm aber einen Lorbeerkranz auf das Haupt zu setzen im Begriff ist. Die beiden Hauptfiguren sind im Profil dargestellt, der Knabe wendet dem Beschauer sein Angesicht voll zu. Als Inschrift lesen wir nur: Hans von Marées 1837 bis 1887. Über dem Relief ist ein Kreuz, das der Künstler aber durch das Familienwappen Marées' zu ersetzen beabsichtigt.

Hier mögen noch einige von Volkmann gefertigte Grabdenkmäler erwähnt werden: zunächst das seiner Eltern auf dem Leipziger Friedhof, ein Rundbild mit den Porträtköpfen der Verstorbenen; dann das des berühmten Theologen, des Geh. Kirchenrates Hase und seiner Gemahlin auf dem Friedhof zu Jena. Auch hier hat Volkmann das Rundbild gewählt, und zwar hat er ein römisches Grabrelief als Vorbild genommen, das sich in der vatikanischen Antikensammlung befindet und früher wohl als Cato und Porcia bezeichnet wurde. (Sala dei busti, Nr. 388.) Eine Wiederholung dieses antiken Reliefs von der Meisterhand Rauch's schmückt das Grab Niebuhr's



Grabdenkmal für Hans von Marées von A. VOLKMANN.

in Bonn. Endlich noch ein Reliefporträt des jung verstorbenen Töchterchens des bekannten Kunsthistorikers W. von Seidlitz, der in der Zeitschrift: „Die Kunst für Alle“, 6. Jahrgang, Seite 161—163 in liebevoller Weise des Künstlers Thätigkeit geschildert hat. Dieser Artikel ist bei der vorliegenden

Arbeit mit benutzt worden; das dankend zu erwähnen, soll nicht vergessen werden.

Alle erwähnten Reliefs sind in Marmor gearbeitet, da Volkmann dieses Material besonders begünstigt. Dass er auch in Bronze arbeitet, ist schon gesagt worden; andere Bronzefiguren von ihm sind: „Marianna“, eine weibliche Büste, versilbert, im Besitz des Prof. Prell in Dresden, dann ein Psyche, weiter Ganymed, eine kleine Figur im Besitz des Dr. Fiedler in München, eine Reiterfigur, eine jugendliche Mädchen-gestalt mit Spiegel im Besitze des Hrn. Cichorius in Leipzig. In Volkmanns Atelier sind auch noch mehrere Entwürfe für Bronzearbeiten, ein prächtiger alter Silen auf dem Esel reitend, dann Telemachos von zwei Hunden begleitet.

Kurz nach dem Tode des Geh. Rates Richard von Volkmann in Halle beschlossen die

Freunde und Verehrer des im kräftigen Mannesalter verstorbenen Gelehrten, der Nachwelt sein Bild in Marmor zu überliefern und beauftragten unseren Künstler mit der Ausführung dieser Aufgabe. Allerdings war Arthur Volkmann besonders geeignet, diesem Mann ein würdiges Denkmal zu schaffen, da er, durch Verwandtschaft mit ihm verknüpft, in engem Verkehr



mit ihm gestanden hatte. Die beiden Vettern waren geistig verwandte Naturen, und trotz des Altersunterschiedes herrschte zwischen ihnen ein edler Freundschaftsbund. Richard von Volkmann war ja nicht nur der geschickte Chirurg und der berühmte Gelehrte, sondern auch der feinsinnige Dichter und der gemütvollte Märchenerzähler. So ist es leicht erklärlich, dass der dichtende und bildende Künstler sich zu einander hingezogen fühlten. Richard von Volkmann weilte bei seinem wiederholten Aufent-

halt in Rom gern in seines Veters Atelier und verfolgte dessen künstlerische Entwicklung mit inniger Teilnahme. Schon früher hatte Arthur Volkmann den Kopf seines Veters modellirt, und diese Vorarbeit war ihm bei der jetzigen Aufgabe von großem Nutzen. Ende 1890 war der Entwurf zu diesem Denkmal vollendet und wurde nun dem

Hallischen Denkmalcomité zur Beurteilung übersandt. Leider fand dieser erste Entwurf nicht den Beifall der Hallischen Kunstverständigen. Volkmann hat den Entwurf an eine Wand seines Ateliers in Rom in großen Umrissen mit Kohle hingezeichnet; so sah ihn der Schreiber dieser Zeilen. Auf einer schlichten attischen Hermensäule erhebt sich der Porträtkopf

Richard von Volkmanns, vor der Säule sitzt ein Knabe mit einem Buche, auf dem man den Namen Leander liest, zur Linken der Herme steht die lebensgroße Gestalt des Asklepios, zur Rechten die der Mnemosyne. Volkmanns Kopf tritt dem Beschauer packend entgegen, man fühlt unwillkürlich, dass man dem Bilde eines bedeutenden Mannes gegenübersteht! Die antiken Nebenfiguren, kleiner als die Herme, verherrlichen in einfacher Weise Volkmanns Tätigkeit als Arzt und Dichter. Dieser Entwurf also wurde von der Mehrheit des Comité zurückgewiesen. Der Künstler wurde aufgefordert, einen

neuen Plan anzufertigen und sich dabei mehr an den herkömmlichen Denkmalstil zu halten. Volkmann empfand dieses Urteil sehr schmerzlich, da er sich mit vollem Rechte sagen konnte, nicht nur etwas Eigentümliches, sondern auch etwas Schönes geschaffen zu haben. Aber auch in dem neuen Entwurf suchte er seiner Aufgabe gerecht zu werden. Ob es ihm so wie bei dem ersten Entwurf geglückt ist, ist eine andere Frage. Richard von Volkmann ist sitzend dargestellt, überlebensgroß; in der rechten

Hand, welche sich leicht auf die Lehne des Sessels stützt, hält er eine halbgeöffnete Schriftrolle, die Linke ruht auf dem vorgestreckten Bein. Von der Schulter fällt ein schwerer Mantel herab, der den Unterkörper verdeckt und nur den linken Fuß zum Teil frei lässt. Der unbedeckte Kopf ist von großer Wirkung, er ist vom ersten Entwurf wohl nur mit einer kleinen Änderung beibehalten. An der Vorderseite des Postamentes ist ein Marmorrelief: rechts Asklepios, links die Muse der Dichtkunst den Pegasus am Zügel haltend, vor dem Flügelross sitzt auf einem Felsblock Pallas Athene, die Schirmgöttin der Kunst und Wissenschaft. So hat der Künstler die früher freistehend gedachten Figuren in ein



Erster Entwurf für das Denkmal Richard von Volkmanns in Halle; von A. VOLKMANN.

flaches Relief bringen müssen! Und doch ist auch dieses Relief ein schönes Zeugnis von Volkmanns einfacher und schlichter Kunst. In seinem Atelier ist das Modell zu diesem Relief in sehr zarter Weise polychrom behandelt und erzielt dadurch eine große Wirkung. Warum ist in Halle die Polychromie nicht angewandt, da das Relief sich doch nicht an der Wetterseite befindet, die Farben sich also leicht erhalten lassen? Hat der Künstler den Hallischen Kunstverständigen eine solche Neuerung nicht vorzuschlagen gewagt? Erst 1894 bei der großen Jubiläumsfeier der Universität Halle wurde das Denkmal, welches

vor der chirurgischen Klinik aufgestellt ist, feierlich enthüllt. Der Schöpfer desselben war bei dieser Feier nicht zugegen. — Beim Beschauen des Denkmals empfindet man lebhaftes Bedauern darüber, dass an dem bestimmten Platze nicht der erste Entwurf aufgestellt ist, da er sich für diese Stelle viel besser eignen würde. Hätte H. Heydemann damals noch gelebt, so würde das Urteil des Hallischen Comité's wohl ein anderes geworden sein!

Die polychrome Technik verwendet Volkmann bei all seinen neueren Arbeiten, so in dem wohl jetzt erst vollendeten flachen Marmorrelief „Die Löwenjagd“. Vier Reiter bekämpfen einen anspringenden Löwen. Hier sind die Pferde sehr gut gelungen. Dann in dem Entwurf zu einem Monumentalbrunnen: eine Amazone ihr Pferd tränkend als Hochrelief über der Brunnenöffnung gedacht. Dieser Entwurf wird jetzt in Marmor ausgeführt und soll im Garten des Generals von Hübel in Dresden aufgestellt werden. Weiter in dem flachen Relief, welches einen Opferzug darstellt, auch noch unvollendet.

Für Statuen hat Volkmann jetzt eine völlig naturgetreue Bemalung gewählt. Auf den Ausstellungen in München und Dresden 1894 war von ihm eine dreiviertel lebensgroße Marmorstatue eines Mannes ausgestellt, welche die Bezeichnung: „Am Ziele“ führt. Der Sieger im Wettlauf bei einem hellenischen Festspiel hat das Ziel erreicht; von der Anstrengung ausruhend, stützt er sich mit der rechten Hand auf einen Baumstamm, die linke ist auf die noch heftig arbeitende Brust gelegt, er ist unbekleidet. Der Körper ist leicht gebeizt, das Haar bemalt. Ohne alles Haschen nach Erfolg, einfach und schlicht steht dieses Werk da und erinnert unwillkürlich an die Meisterwerke hellenischer Kunst. In der Galerie Borghese ist eine jugendliche weibliche Statue, archaisch, Original aus dem Peloponnes, welche unserem Künstler wohl unbewusst bei mancher Arbeit vorgeschwebt hat. In dem Katalog der Collezione Edelweiß ist diese Statue

auf Seite 44 unter Nr. 216 in der Camera 7a angeführt. — Andere Werke sind erst im Modell vollendet und harren noch ihrer Ausführung in Marmor; so eine weibliche Kniefigur; dann die lebensgroße sitzende Darstellung Nestors. Der „alte Zecher“ führt die goldene Schale zum Munde, in seinen Mienen sehen wir den Ausdruck heiterer Ironie, der Frucht langer Erfahrung und wahrer Lebensweisheit, von der er seinen Zuhörern freigebig mitzuteilen scheint. Diese Statue, mit einem Mantel um die Hüften bekleidet, ist vollständig bemalt und gewinnt dadurch ungemein an Lebendigkeit und Natürlichkeit. Das

Gegenstück zum Nestor bildet eine gleichfalls sitzende Gestalt im besten Mannesalter, auch erzählend dargestellt, unbekleidet. Auch sie soll polychrom behandelt werden. Bei der Bezeichnung dieser Statue schwankt der Künstler noch, ob er den Namen des listigen Helden von Ithaka, den des Odysseus', wählen soll, oder ob er sie einfach: *ΑΘΗΝΑΙΟΣ* nennen soll, da die Haupteigenschaft des Odysseus', in dem Gesichtsausdruck jener Statue weniger hervortritt.

Volkmann vermeidet fast ängstlich alles, was irgendwie den Anschein des Gemachten und nach Effekt Haschenden geben könnte. In seinen Werken tritt der eigene Charakter des Künstlers zu Tage. Ruhig und bescheiden lebt er in seiner einsamen Wohnung, bedient von dem alten braven Tommaso, der einst, als er sich noch des vollen

Gebrauches des Augenlichtes erfreute, selbst Bildhauer war. Freundlich und lebenswürdig empfängt Volkmann die ihn aufsuchenden Landsleute, unterstützt sie mit Rat und That und widmet sich ihnen gern während der Abendstunden; denn am Tage arbeitet er von früh an, sich nur kurze Pausen der Erholung gönnend. Der Fleiß, jene Haupteigenschaft des wahren Talentes, fehlt ihm nicht. Und so hoffen wir, dass noch manches Meisterwerk aus seiner Werkstatt hervorgehen werde, wenn der Künstler es auch verschmäht, nach der Gunst der Menge zu streben und sich selbst in Mode zu bringen!

ECKSTEIN-ZITTAU.

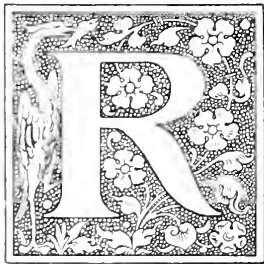


Bemalte Marmorbüste von A. VOLKMANN.

# ÜBER DAS RESTAURIREN VON BAUDENKMALEN.

VON MAX SCHMID-AACHEN.

MIT ABBILDUNGEN.



RESTAURATOR und Bilder-  
verderber waren für Lermo-  
lieff-Morelli identische Be-  
griffe. In der That büßt  
jedes Kunstwerk, das einer  
Restaurirung unterworfen  
wird, einen ganz erheblichen  
Teil seines Reizes für den

Genießenden, seines Wertes für den Forschenden ein.

Dennoch, sobald ein Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade durch die zerstörenden Einflüsse der Zeit, der Witterung, der Luft und des Lichtes mitgenommen ist, wird ein solcher Angriff auf seine erste jungfräuliche Erscheinung unvermeidlich. Frühere Jahrhunderte operirten dabei mit voller Unbefangenheit. Sie wollten das Kunstwerk nicht wissenschaftlicher Forschung erhalten, sondern dem Auge des Beschauers in verschönerter und verjüngter Form darbieten, und zwar verschönert nach dem jeweiligen Geschmacke der Zeit. So wurde die Laokoongruppe aus einer Antike zu einem Renaissancewerke umgeschaffen, so wurde Verrocchio's Taufe Christi in der Florentiner Akademie durch Übermalung mit Ölfarben gründlich modernisirt, allerdings nicht durch Lionardo's Hand, wie manche annehmen.

Schädlich waren solche Eingriffe für Skulpturen und Gemälde, wenigstens wenn man sich auf den Standpunkt des modernen Forschers stellt. Anders liegen die Dinge bei Architekturen. Geschahen die Ergänzungen, Einbauten und Einfügungen, von Monumenten mit Geschmack, mit Rücksicht auf Raumverhältnisse und Tonwirkung des Vorhandenen, so trugen sie meist zur Belebung, Bereicherung und malerischen Verschönerung der Kirchen bei. Es wird in Italien keinen Unbefangenen ge-

stört haben, dass manche der älteren Kirchen wahre Museen der Kunst verschiedener Jahrhunderte geworden, dass gotische Bauten Oberitaliens mit Renaissancefresken ausgemalt, mit barocken Nebenkappen und Denkmälern geschmückt sind, dass jeder Raum im Laufe der Jahrhunderte ausgenutzt wurde.

In diese stattlich gefüllten, malerisch schönen, überall eigenartigen und reizvollen Bauten hat nun schon vielerorten, besonders in Deutschland, die rauhe Hand des „Restaurators“ unerbittlich eingegriffen, und zwar mit einer Rücksichtslosigkeit, die in Plastik und Malerei nicht mehr gestattet wird. Wo in Galerien heute verständige Direktoren und gebildete und erfahrene Restauratoren zusammenwirken, wird das Original, so weit irgend möglich, geschont. In der Skulptur sind wir sogar bereits soweit gekommen, ohne „Ergänzung“ und „Verbesserung“ die Fundstücke aufzustellen, sie nur von allem Ungehörigen zu befreien, wie das in glänzender Weise bei den Resten des pergamenischen Altarbaues gelang. Selbst den Edelrost der Jahrhunderte bewahren heute die Marmorfiguren und spätere Generationen werden uns für diese Sorgfalt Dank wissen.

Anders liegen die Dinge bei den architektonischen Restaurationsarbeiten. Die Mehrzahl der älteren Bauten ist heute noch im Gebrauch, und auch wo dies nicht der Fall, verlangt die Sicherung des Baues oft tiefgehende Eingriffe in den Organismus des Gebäudes, das moderne Bedürfnis oft ausgedehnte An- und Umbauten.

Soweit derartige Arbeiten mit möglichster Schonung des Vorhandenen geschehen, sind sie eben unvermeidlich, lassen auch zumeist den Grundcharakter des Baues unangetastet.

Verheerend aber hat in den alten Bauten der

„strenge historische Geschmack“ gewirkt, der ganz besonders an kirchlichen Bauten sein Vernichtungswerk begann.

Es ist, als ob der Militarismus auch in der Kunst zur Herrschaft gekommen wäre. Da muss alles ordentlich ausgerichtet in Reih und Glied

gemüht, den Reiz der Ruinen zu besingen, die altersgrauen Mauern, in deren Ritzen und Spalten Moos und Strauchwerk nistet. Wie lange währt's, dann melden uns nur noch die Lieder davon. Die jammervollsten Türme und unbenutztesten Mauern werden heute säuberlich „bloßgelegt“, ergänzt, regel-



Fig. 1. Trierer Liebfrauenkirche. Fassade.

stehen. Jeder Messingknopf muss glänzen, als ob er über die Knopfgabel gezogen wäre. Und vor allem muss alles hübsch weiß, oder doch wenigstens frisch und bunt angestrichen sein, muss glänzen, wie die Monturen bei der Parade.

Jahrzehnte hindurch haben sich die Dichter ab-

recht ausgemauert und stehen nun als formlose Würfel oder Cylinder mit einem monotonen Schieferdach kahl und reizlos auf ihrem Platze.

Alles Unheil, was die Bilderstürmer der Reformation und Revolution angerichtet, verschwindet dagegen. Grabdenkmale und Altäre wurden damals

aus Kirchen und Kapellen entfernt. Aber sie wanderten nur zum Teil in die Museen, zum Teil kehrten sie nach kurzem Exil wieder an ihre ehemalige Stätte zurück. Waren sie in die Wände eingemauert, so begnügte man sich wohl auch, sie durch einen Bretterverschlag zu verstecken, und so hat beispielsweise der Dom zu Trier noch die Mehrzahl seiner alten Altäre, Kanzeln und Grabmale gerettet.

Viel gründlicher gingen die mit „Stilgefühl“ begabten Restauratoren vor. Nicht nur Kanzeln und Altäre werden abgerissen, stilwidrige Türme und Kapellen beseitigt, nein, weithin im Umkreise wird alles niedergelegt, was irgendwie erreichbar ist.

Ungezählte Millionen hat es dem deutschen Volke gekostet, und kostet es ihm heute noch, dieses „Freilegungsfeber“, Millionen, die absolut unproduktiv verschleudert wurden. Ja, man hat diese Millionen vergeudet, lediglich zu dem Zwecke, um schöne und malerische Städtebilder zu zerstören und damit den Reiz der angeblich verschönernten Bauwerke zu vernichten.

Wenn die Häuser der Berliner Schlossfreiheit niedergelegt wurden, so fiel eine Reihe hässlicher Buden, und dafür trat das machtvolle Portal Eosanders zum erstenmal sichtbar hervor. Seine volle Größe aber wird es erst dann offenbaren, wenn an Stelle jener niedergelegten hässlichen Gebäude dekorativ wirksame, kleinere Bauten oder Anlagen errichtet sind, sei es, dass die projektierte Denkmalshalle zur Ausführung kommt, oder dass andere Zierbauten dort aufgeführt werden, die unter Freilassung des Blickes auf das Portal die kahlen Fassadenteile zu beiden Seiten desselben verstecken und für die gewaltigen Dimensionen des Baues einen Maßstab ergeben.

Anders stand die Sache bei der Freilegung des *Kölnner Domes*. Die gotischen Riesenkathedralen erhoben sich im Mittelalter gerade in denjenigen Städten am gewaltigsten, die reich und blühend

innerhalb der Ringmauer eine zahlreiche Bürgerschaft zusammendrängten. Je enger der Häusergürtel sich um sie schloss, um so leichter, freier und höher suchte der Architekt sie über dieselben hinauszuhoben. Durch schmale Gassen hindurch gewann man den Ausblick auf reichgeschmückte Fassadenteile, auf Riesentürme, die alles überragend emporstiegen. Der Schwerpunkt der Entwicklung, ganz besonders bei deutschen Bauten, lag in der Ausgestaltung des Inneren. Im Äußeren wurde sorglos das konstruktive Gerüst gezeigt. Unregelmäßigkeiten, Unsymmetrie wurden nicht als Übel empfunden. Waren am Kölner Dom die Streben der einen Chorseite reicher entwickelt als die der anderen, so störte das nicht. Klebten doch meist un-

mittelbar am Chor Grabdenkmale, Hütten und Häuslein, malerisch zwischen Kapellen eingestekt, und nur selten lag der Chor so frei, dass man in schnellem Umgange beide Seiten miteinander vergleichen konnte.

Hatten unsere Vorfahren kein Kunstverständnis? Fehlten ihnen Geschmack und Sinn für Schönheit? Oder warum sonst duldeten sie diese Ge-

staltung der Dinge? Nun, die Kostbarkeit des Raumes in der engumschlossenen Stadt hat wohl vielfach derartige Anbauten verursacht. Aber als Schönheitsfehler wird man sie offenbar nicht empfunden haben, und ganz mit Recht hat man daher bei der Wiederherstellung des Aachener Rathauses dafür gesorgt, dass zur Seite einige ältere Fachwerksbauten, hübsch wiederhergestellt, sich an den riesigen Körper des Gebäudes anschmiegen. Weshalb solche Anbauten notwendig sind, hat *Camillo Sitte* in seinem bahnbrechenden Büchlein „Der Städtebau“ auseinandergesetzt, und es braucht hier nicht wiederholt zu werden.

Demnach würden diese Anbauten nur da zu entfernen sein, wo sie besonders schöne und reizvolle Teile des Gebäudes verbergen. Sodann wäre

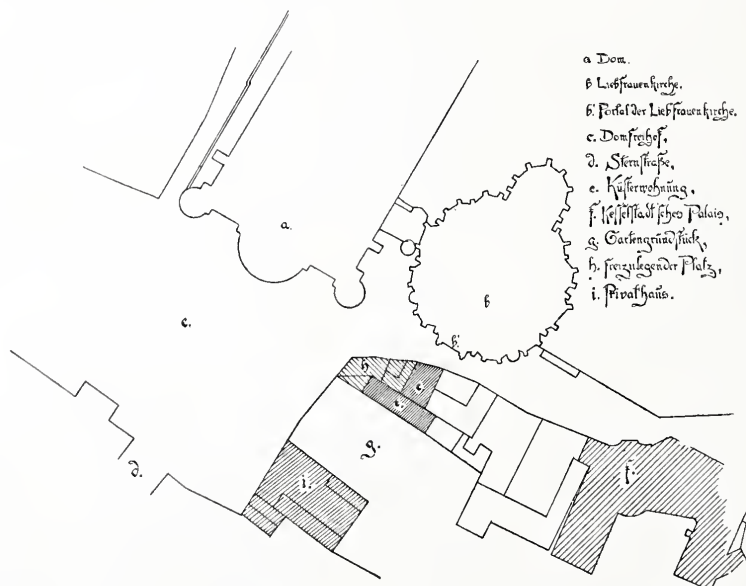


Fig. 2. Grundriss der Umgebung der Liebfrauenkirche zu Trier.

Sorge zu tragen, dass auch die umgebenden Straßen soweit erhalten bleiben, dass einmal ein malerischer Abschluss des Platzes nach den verschiedenen Seiten hin gewahrt bleibt, dass zum zweiten aus den Straßen malerische Ausblicke sich ergeben, und zum dritten überall der richtige Maßstab für das Gebäude sich aus der Umgebung gewinnen lässt.

Dagegen ist nirgends gründlicher gestündigt als am Kölner Dom, und die architektonischen Mängel dieses nackt und kahl auf einen Präsentirteller von

zeitigen Einspruch abzuwenden ist, da bis zur Aufbringung der dazu nötigen Mittel immerhin noch einige Jahre hoffentlich vergehen werden. Es sei deshalb gestattet, es hier etwas eingehender zu erörtern.

Zur Zeit wird der volle Überblick über diese „Fassade“ dadurch gehindert, dass nur durch eine schmale Gasse die Küsterwohnung (vgl. Fig. 2 e), von ihr getrennt ist. Zum Glück. Denn diese sogen. Fassade war wohl niemals als ein Effekt-

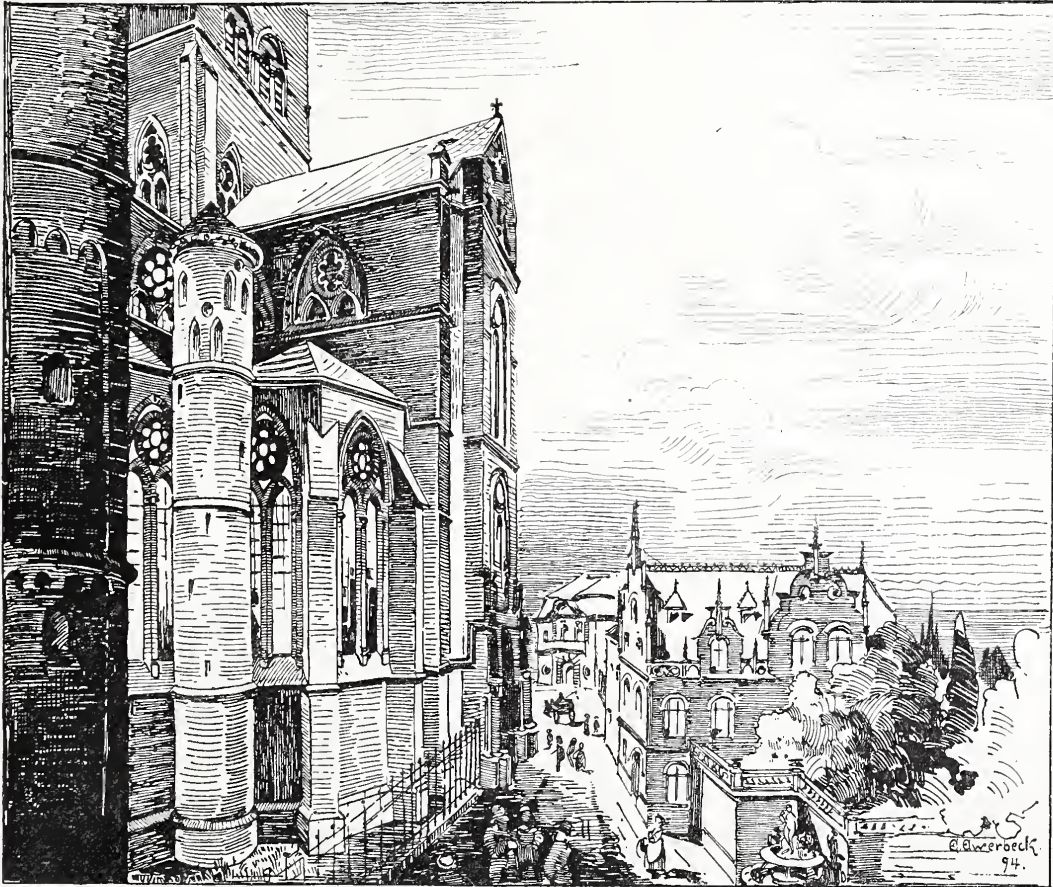


Fig. 3. Entwurf für die Umgestaltung des Zuganges zur Liebfrauenkirche in Trier.

gewaltiger Ausdehnung gesetzten Baues treten heute um so greller hervor. Einen wirklichen Eindruck hat man heute nur noch von dem naheliegenden kleinen Wallrafplatz aus, von wo die vorliegenden Häuser einen Maßstab geben.

Aber die blinde Begeisterung für „Freilegung“ geht soweit, dass man gar nicht mehr danach fragt, ob eine Fassade auch der Freilegung überhaupt wert sei. Bezeichnend ist dafür das Projekt, die Fassade der *Liebfrauenkirche* zu Trier freizulegen, ein Unglück, das von dem reizenden Denkmal früherer deutscher Gotik vielleicht noch durch recht-

stück gedacht (vgl. Fig. 1). Über dem bekannten Portal erhebt sich in zwei Stockwerken die Obermauer, von einfachen, in ihren Achsen nicht einmal genau übereinander gestellten Fenstern durchbrochen. Den etwas stumpfen Giebel schmückt eine kolossale Kreuzigungsgruppe, die unverhältnismäßig auf dem Ganzen lastet. Diese Fassade wirkt nur erträglich, so lange man sie von der Seite her, also verkürzt sieht, wobei der darüber hervortretende Turm des Baues ausgleichend mitwirkt. Eine Niederlegung der Küsterwohnung würde also der Fassade schaden.

Schaden würde aber dabei auch der unmittelbar angrenzende Dom leiden. Dem von der Stadt her über den Domfreihof (c) herankommenden erschien der Dom (a) als den Platz beherrschendes Bauwerk, nur sekundiert vom Turmbau der Liebfrauenkirche, während deren Unterbau, der wenig glücklich mit dem Dom selbst sich verbindet, hinter einer hohen Mauer (d) verschwand. Nach der projektirten Freilegung hätte er diese Herrschaft mit der Liebfrauenkirche zu teilen, ohne dass damit ein wirksames Architektur-bild gewonnen wäre.

Würde man dagegen die Küsterwohnung (e) restauriren, ausbauen, und ein kleines Stück der daneben befindlichen Mauer abtragen (bei h), so würde den vom Dome Heranschreitenden ein anziehendes Architektur-bild (Skizze 3) überraschen. Zur Linken die sich verschiebenden Bauformen des Domes und der Kirche, zur Rechten die Küsterwohnung, hinter der andere kleinere Bauten auftauchen, und im Hintergrunde als malerisch wirkungsvoller Abschluss die tiefen Töne der Kesselstadt'schen Palastfassade. So wäre eine die Wirkung des Platzes und der Straße, und damit die Wirkung der Kirchen erhöhende Anlage mit geringen Unkosten zu schaffen, ohne den Neubau einer Küsterwohnung an entlegener Stelle nötig zu machen.

Wie die Freilegungsmanie den künstlerischen Eindruck des Außenbaues, so vernichtet der „Purismus“ den malerischen Effekt der Interieurs. Wie lange wird noch der Grundsatz gültig bleiben, dass Renaissance, Barock und Rokoko gnadenlos weichen müssen, dass romanische Kirchen nur romanische, gotische nur gotische Skulpturen dulden?

Die Prachtaltäre, die unsere biedereren Vorfahren in ihrem frommen Sinne stifteten, die sie Gott und ihrer Kirche zu Ehren errichteten, vor denen, wie sie hofften, noch späte Generationen in Andacht knien sollten, sie liegen vor den Kirchthüren hingestreckt, nicht zerstört von den Feinden der Kunst oder der Kirche, sondern von den Stileiferern. Die Stilgerechtigkeit ist eine Flamme, die die Wissenschaft angefacht, und die nun zum Schadenfeuer geworden. Es ist Sache der Gelehrten, wie auch der Kirche, hier durch Aufklärung Wandel zu schaffen und den Übereifer zu dämpfen.

Ist eine Kirche solchergestalt freigelegt und purifizirt, dann pflegt man, falls es die Mittel gestatten, die dritte Sünde an ihr zu begehen, man „malt sie aus“. Natürlich „stilgemäß“, vor allem „stilgemäß“. Die Schönheit, der Geschmack kommen dabei wenig in Frage. Man durchwandere heute die

Bauten des Mittelalters, am Harz wie im Rheinland, in Nord- und Süddeutschland, überall mit wenigen Ausnahmen, begegnen uns Beispiele jener grell bemalten Wände, jener goldglänzenden Ornamente auf knallrotem Grund, jener grünen Bänder auf ultramarinblauen Säulen. Ich will hier nicht untersuchen, ob die primitive Farbenskala der frühmittelalterlichen Kunst so barbarische Effekte bedingte, ob sie wirklich dem Stil der *guten* Werke jener Zeit entsprechen. Aus den seltenen erhaltenen Resten und aus den Buchmalereien scheint mir hervorzugehen, dass man jene kräftigen vollen Farben häufig durch zweckmäßige Verteilung, durch Trennungsfarben und durch verständig angewandte Vergoldung wohl zusammenzustimmen wusste, während manche neuerdings restaurirte Kirchen papageienhaft bunt uns entgegenschreien.

Aber gesetzt auch, die alten Künstler hätten so geschmacklos gemalt, wer wollte uns zwingen, das zu wiederholen? Erziehung zum Kunstempfinden, zum guten Geschmacke verlangen wir heute von der Schule, vom Zeichenunterricht. Aber was soll es helfen, wenn das Auge des Kindes schon frühzeitig durch die Kirche verbildet wird und heute grelle, bunte und schreiende Töne an so bedeutsamer Stelle auf sich wirken lassen muss, die sich ohnehin durch unausgesetzt wiederholte Betrachtung außerordentlich stark einprägen müssen.

Zunächst scheint mir eine durchgehende Bemalung überhaupt nur da angebracht, wo der Stein selbst nicht hinreichend schön wirkt. In St. Nicolai zu Berlin hat man den Backstein unverputzt zur Wirkung gebracht und mit gutem Erfolge. Die Liebfrauenkirche zu Trier ist in einem wundervollen, gelbgrünen Sandstein errichtet, auf dem die farbigen Lichter der Glasfenster heute noch ein reizendes Spiel treiben. Aber — wie bald wird diese Schönheit unter der Hand des Tünchers verschwinden, und kaffeebrauner Grund mit gelben und grünen Lilien, wie an so vielen Orten, auch hier sich ausbreiten. Schon sollen Projekte sich vorbereiten. Wird ausgemalt, dann sollte man unserem Empfinden die Konzession machen, dass allzu Bunt und allzu Hartes vermieden wird.

Wo also der Stein im Tone genügend wirkt, sollte man auf die Bemalung ganz verzichten, den Stein allein wirken lassen und dafür zur Belebung der Flächen die Fugen betonen, sonst aber die Bemalung auf die Kapitelle, auf die Gewölbekappen etc. beschränken. Jedenfalls hauptsächlich auf die Flächen, die aus irgend welchen technischen Gründen verputzt wer-

den müssen, sowie auf die wichtigsten konstruktiven Formen.

Längst hat man in Frankreich die Bahn der vorsichtigen und maßvollen Wiederherstellung betreten. Auch hier wurden einst Decken, Wände und Pfeiler bunt bemalt, wie aus früherer Zeit die Kathedrale von St. Quentin beweist. Dagegen verfährt man neuerdings mit größter Schonung, verzichtet vielfach ganz auf Bemalung oder hält diese in zarten, gebrochenen Tönen, wofür ein ausgezeichnetes Beispiel die allerdings neu errichtete Kirche St. Epore zu Nancy ergiebt. In Laon werden mit der gotischen Kathedrale die Renaissancekapellen ebenso sorgfältig wiederhergestellt, Barockkanzeln und Rokokochorsranken sorgfältig konservirt. Hoffen wir, dass auch in Deutschland die Dinge sich bessern und das Wüten gegen unsere eigenen Kunstwerke sich legt!

Das ideale Ziel wäre, jene ehrwürdigen Bauten in dem ganzen malerischen Reize, mit der Patina der Jahrhunderte, in der alten malerischen Umgebung zu erhalten, nur da auszubessern, wo Gefahr droht, nur da niederzureißen, wo wirklich schöne Teile verborgen werden. Mit all' ihren Unregelmäßigkeiten und ihrer Unsymmetrie, mit all' den Zufälligkeiten der Form und Farbe möchte man sie erhalten sehen, diese ehrwürdigen Zeugen der Pietät vergangener Geschlechter. Wie wunderlich, dass heute, da man bei uns noch so manche un-restaurirte Kirche ihrer malerischen Reize entkleidet, in Süddeutschland kirchliche Neubauten aufgeführt werden, die diese Reize künstlich nachahmen. Sollte das nicht stutzig machen und den puristischen Eifer unserer Pastores und Kirchenbaumeister abzukühlen vermögen? Hoffen wir, dass sich die Erkenntnis allmählich Bahn bricht!

## DAS MÜNSTER IN BERN<sup>1)</sup>.

MIT ABBILDUNGEN.



SEIT Dr. Stantz (1865) seine Beschreibung des Berner St. Vincenzenmünsters herausgab, die durch Wilhelm Lübke im ersten Jahrgange dieser Zeitschrift bei den Lesern eingeführt wurde, welche Veränderungen sind

da mit dem ehrwürdigen Bau, der Schöpfung des *Mathäus Ensinger*, vor sich gegangen! Zu jener Zeit stand die westliche Hauptfassade des Münsters noch mit ihrem Turmstumpf und den undurchbrochenen Fenstern als eine breite, ungefügte Masse da; nur vereinzelte Stimmen waren laut geworden, welche nach dem Ausbau des Jahrhunderts lang unvollendet gebliebenen Werkes riefen; aber die rechte Begeisterung dafür fehlte, und so fehlten auch die Mittel und die zur Ausführung berufenen Kräfte.

Das alles ist inzwischen auf rühmenswürdige Weise völlig anders geworden! 1878 entstand in Bern ein Münsterbauverein, der sich 1887 neu und fester konstituirte; durch Sammlungen und Lotterien wurden die für den Ausbau erforderlichen Summen (über 400 000 Frank) herbeigeschafft, und 1888 in dem bewährten Meister des Ulmer Münsterturmes, Prof. *A. v. Beyer*, der richtige Mann für die Leitung des großen Unternehmens gewonnen. Er hat im Laufe der letzten fünf Jahre den Turm des St. Vincenzenmünsters ausgebaut; am 25. November 1893 fand die feierliche Versetzung des Schlusssteines am Helm des Turmes statt. Eine Ehrenschild Berns an seine ruhmreiche Vergangenheit ist damit getilgt, dem ernstesten großartigen Bilde der schweizerischen Bundeshauptstadt ward ein neuer Charakterzug eingefügt.

Das Ereignis ist nicht vorübergegangen, ohne auch durch ein litterarisches Denkmal dem Gedächtnisse der Nachwelt bewahrt zu werden. Der durch seine fleißigen Arbeiten auf dem Gebiete der Schweizer Kunstgeschichte wohlbekannte Dr. *B. Haendke*

1) Festschrift zur Vollendung der St. Vincenzenkirche von Dr. *B. Haendke* und *Aug. Müller*. Bern, Schmid, Francke & Co., 1894. VIII u. 179 S. gr. 4°.



verband sich mit dem bauleitenden Architekten des Berner Münsters, *Aug. Müller*, zur Herausgabe eines reich ausgestatteten Werkes, in dem die Geschichte des Münsterbaues von den Anfängen

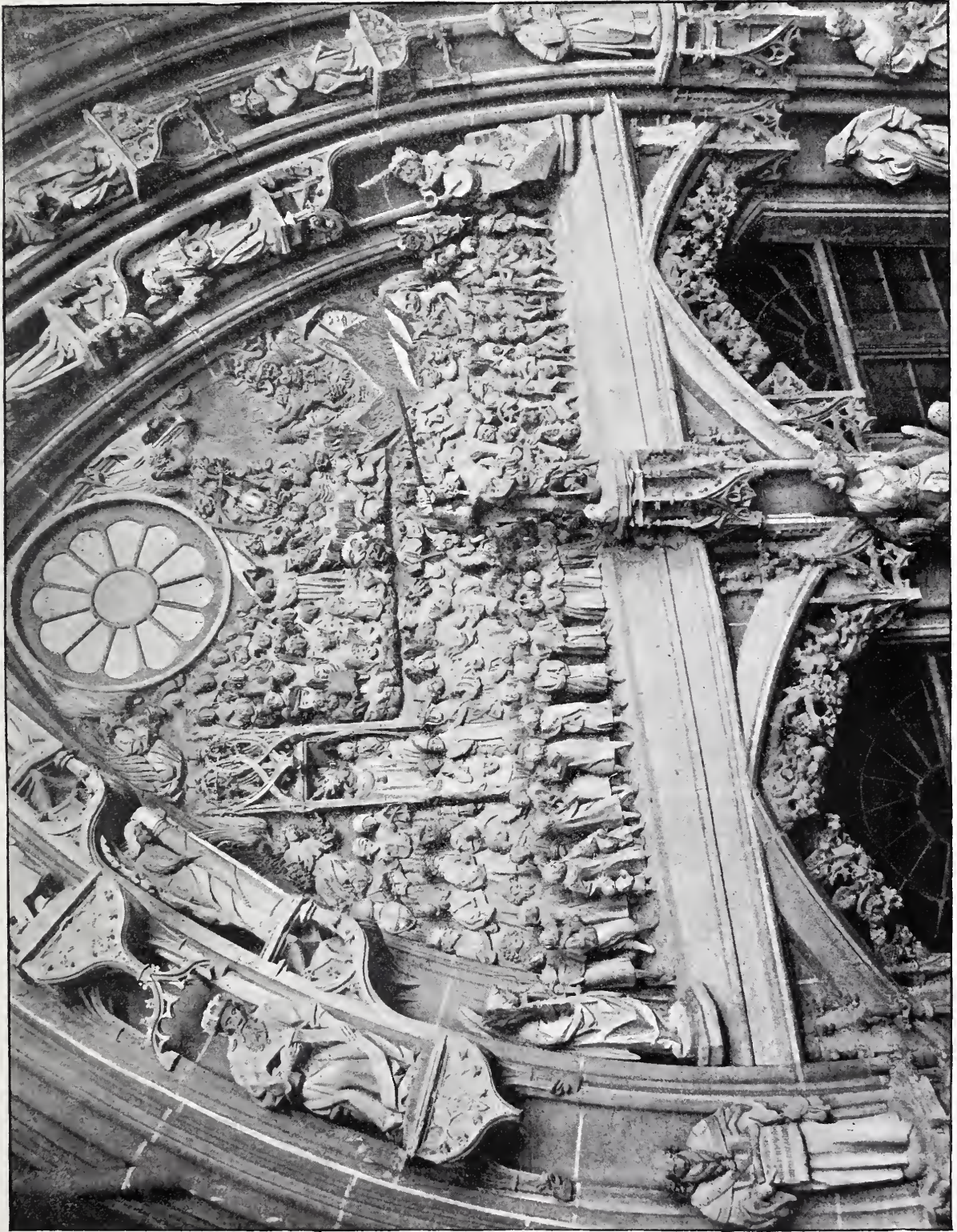
Arbeit von Stantz erfuhr dadurch in zahlreichen Einzelheiten ihre erwünschte Vervollständigung; die letzte Periode des Münsterbaues wurde in genauester fachgemäßer Darstellung hinzugefügt; dazu



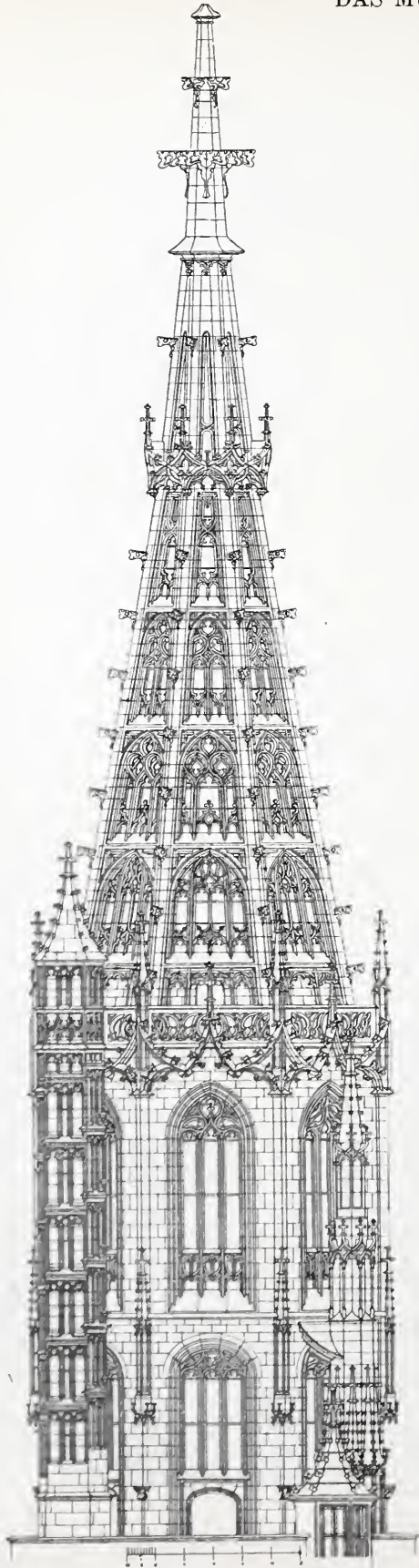
Westansicht des Münsters zu Bern in seiner früheren Gestalt vor 1890.

bis zur Gegenwart urkundlich dargestellt und zugleich eine genaue Beschreibung und kritische Würdigung des Gebäudes wie seiner gesamten künstlerischen Ausstattung und Einrichtung geboten werden sollte. Die für ihre Zeit sehr verdienstliche

kamen endlich eine große Anzahl vortrefflicher Illustrationen in entsprechend gewählter Technik: mit einem Wort, es entstand eine Publikation, welche des monumentalen Gegenstandes und des festlichen Anlasses in Inhalt und Form durchaus würdig ist.



Das jüngste Gericht. Relief von E. KÜNG über dem Portal des Münsters zu Bern.



Turmspitze des Munsters zu Bern

Wir heben einige der wichtigeren Momente aus der Darstellung hervor, um darzuthun, dass das Werk nicht etwa nur den lokalen Fachkreisen, sondern auch für das größere kunstfreundliche Publikum, für den Kunsthistoriker wie für den Architekten, ein mannigfaches Interesse darbietet.

Dem jetzigen spätgotischen Bau des Vincenzenmünsters gingen an derselben Stelle zwei ältere Gotteshäuser voran: eine kleine, bei der Gründung der Stadt (1191) angelegte Kapelle und die aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammende „Leutkirche“. Auf die Fundamente derselben stieß man 1872, bei damals wegen Anlage der Luftheizung vorgenommenen Ausgrabungen. Zu dem jetzigen Münster, der Schöpfung des *Mathäus Ensinger* von Ulm, wurde nach dessen 1420 erfolgter Berufung aus Straßburg am 11. März 1421 in feierlicher Weise der Grundstein gelegt. Die am Hauptportal ausgemeißelte Schriftrolle zeigt dieses auch von dem Chronisten Justinger überlieferte Datum.

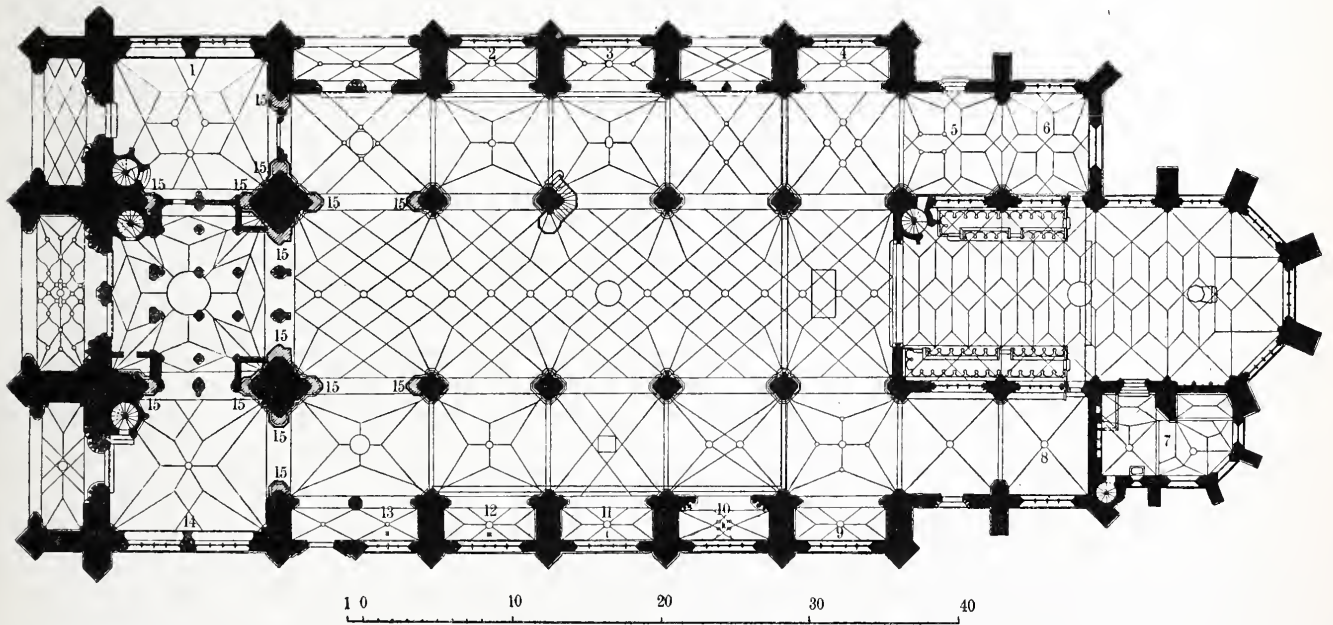
Das Münster ist eine dreischiffige Anlage (s. den Grundriss) von jener schlichten Gestaltung in Plan und Aufbau, wie sie namentlich bei den deutschen Pfarrkirchen der Spätgotik üblich war. Ein Querschiff ist nicht vorhanden; der Chor ist nur einschiffig; an der einen Seite legt sich an ihn die Sakristei an; die niedrigen Seitenschiffe des Langhauses sind durch den Anbau von je fünf Kapellen erweitert. Die Durchbildung der Pfeiler im Inneren wie am Strebesystem des Äußeren ist von großer Einfachheit. Nur die reiche Netzgewölbgebung und ein üppiger plastischer Schmuck, vornehmlich am Hauptportal, verleihen dem Werke höheren Glanz. Die Bekrönung sollte, wie in Esslingen und Ulm, der imposante Turmbau bilden, zu dessen Vollendung aber, wie in Ulm, so auch in Bern der alten Zeit die Mittel fehlten.

*Mathäus Ensinger* hat sicher für den Berner Turm einen Bauriss gezeichnet. Aber derselbe ist ebenso wenig auf unsere Tage gekommen, wie mehrere andere alte „Visirungen“, von denen die Urkunden sprechen. Prof. v. Beyer war daher auf die ihm durch die vorhandenen Bauteile dargebotenen Anhaltspunkte und auf seine genaue Kenntnis der übrigen Werke des Meisters angewiesen, als er über seinen Berner Turm die Entscheidung traf. Er konstruierte ein Achteck von mäßiger Höhe und ließ aus diesem einen schlanken durchbrochenen Helm emporsteigen, dadurch ungefähr die gleiche Wirkung erzielend, wie sie in den Türmen von Esslingen und Ulm erreicht ist (s. den Aufriss). Alle Details

wurden in ruhigen, dem Geiste des Ganzen sich harmonisch einfügenden Formen gehalten, welche an passender Stelle den Eigentümlichkeiten der Spätgotik Rechnung tragen.

Dem berühmten plastischen Schmucke des Hauptportals widmet die Festschrift eine sehr eingehende stilkritische Untersuchung. Das Ergebnis derselben ist, dass die figurenreiche Komposition des Jüngsten Gerichts, bekanntlich das Werk des westfälischen Meisters *Erhard Künig* (um 1469), den nächsten Zusammenhang mit der Schule von *Dijon* zeigt. Auch

der alten Glasgemälde ist das von einem Mitgliede der Familie *Zigerli* von Ringoldingen gestiftete „Dreikönigsfenster“, nach der figurenreichen Darstellung des Zuges und der Anbetung der Heil. Drei Könige so benannt. Es wird in die Zeit von 1460 bis 1470 gesetzt und ist zweifellos das Werk eines hochbegabten und feingebildeten Meisters, der mit den schönen *Wild'schen* Fenstern im Chor des Ulmer Münsters (von 1480) in Vergleich treten kann. Mehr durch seinen merkwürdigen Gegenstand und durch eine gewisse „grobe Realistik“ der Darstellung ist



Grundriss des Münsters zu Bern.

die Dekoration der sogen. Schultheißenpforte bekundet dieselbe Beeinflussung durch die Werke des *Claux Sluter* und seiner Genossen und wird daher von *Haendcke* gleichfalls dem *Künig* zugeschrieben.

Über den Lettner, das prächtige Chorgestühl, den Priesterdreisitz und die sonstigen Werke der dekorativen Plastik, welche den Bau zieren, müssen wir hinweggehen, und widmen nur noch dem kostbaren Schmuck der gemalten Chorfenster einige Worte. Die Fenster sind zum Teil durch moderne Arbeiten ergänzt. Das künstlerisch hervorragendste

das etwas jüngere Fenster mit der „Hostienmühle“ interessant. Wir sehen da das Dogma der Transsubstantiation unter dem seltsamen Bilde einer großen Mühle vorgeführt, in welcher das Wort Gottes für den Genuss der Gläubigen zu Hostien umgestaltet wird.

Den Schluss der gehaltvollen Arbeit bildet ein Verzeichnis der an dem Berner Münster vorkommenden alten Steinmetzzeichen. Sie reichen von 1421 bis ca. 1600. Mehrere von ihnen finden sich in Ulm und Straßburg wieder.

*C. v. L.*



## KLEINE MITTHEILUNGEN.

**Heinrich von Wörndle**, *Lucas Ritter von Führich's* ausgewählte Schriften, im Einvernehmen mit der Familie herausgegeben und mit einer einleitenden Biographie versehen. Mit dem Bildnisse Lucas Ritter von Führich's. Stuttgart, Jos. Roth'sche Verlagsbuchhandlung, 1894. 8°, XXXVII und 87 S.

Anregender Lesestoff für jenen Kreis von Kunstfreunden, die an Alt-Wien und seinen Kunstverhältnissen sowie an der modernen kirchlichen Kunst lebhaften Anteil nehmen. Von einem gewissen allgemeinen Interesse ist der Aufsatz „Erinnerungen aus einer Künstlerwohnung“, der von Joseph v. Führich, dem berühmten Maler, handelt. Führich hat viele Jahre lang im Hause Nr. 187 auf dem Salzgries in Wien gewohnt und dort den Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit aufgeschlagen. Ein Atelier im eigentlichen Sinne hat er sich niemals eingerichtet. Dem gemütvollen, weicherzigen Künstler war es ein Bedürfnis, im Kreise der Familie zu schaffen, und sein einfacher Sinn verschmähte allen äußeren Glanz, wie denn Führich auch nur höchst selten nach dem lebenden Modell malte. Der erwähnte Aufsatz teilt u. a. auch viele Erlebnisse Führich's aus dem Jahre 1848 mit. Die übrigen Essays handeln von dem „Verhältnis der kirchlichen Baukunst zu den bildenden Künsten in der Gegenwart“, vom „Weihnachtsmann“ von Ludwig Richter, von Carl Madjera und vom Krönungsdome zu Rheims. Sie sind sämtlich vorher schon in Zeitschriften und Zeitungen gedruckt gewesen. Den Schluss bilden einige Gedichte. Vorangestellt ist den Aufsätzen ein kurzes Vorwort von Joh. M. Stöber und eine Biographie des Künstlersohnes Lucas von Führich. Der Sohn hatte eine reiche Phantasie vom Vater geerbt, und die meisten werden aus seinem Lebensgange den Eindruck gewinnen, dass Lucas eine Künstlernatur war, die in der Beamtenlaufbahn verkümmert ist.

*Fr.*

\* *Im Atelier.* Nach dem Gemälde von *J. J. Aranda* radirt von Fritz *Krostewitz*. Der jetzt in Madrid ansässige spanische Maler José Jimenez Aranda gehört zu der zahlreichen Gruppe seiner malenden Landsleute, die den Bahnen des glänzenden Gestirns Fortuny gefolgt sind. Aber er hat sich nicht wie viele andere dieser Gruppe in kokette Kostümalerei verloren, die sich mit einer Wiedergabe der flimmernden Oberfläche des Wechselnden und des Bleibenden in

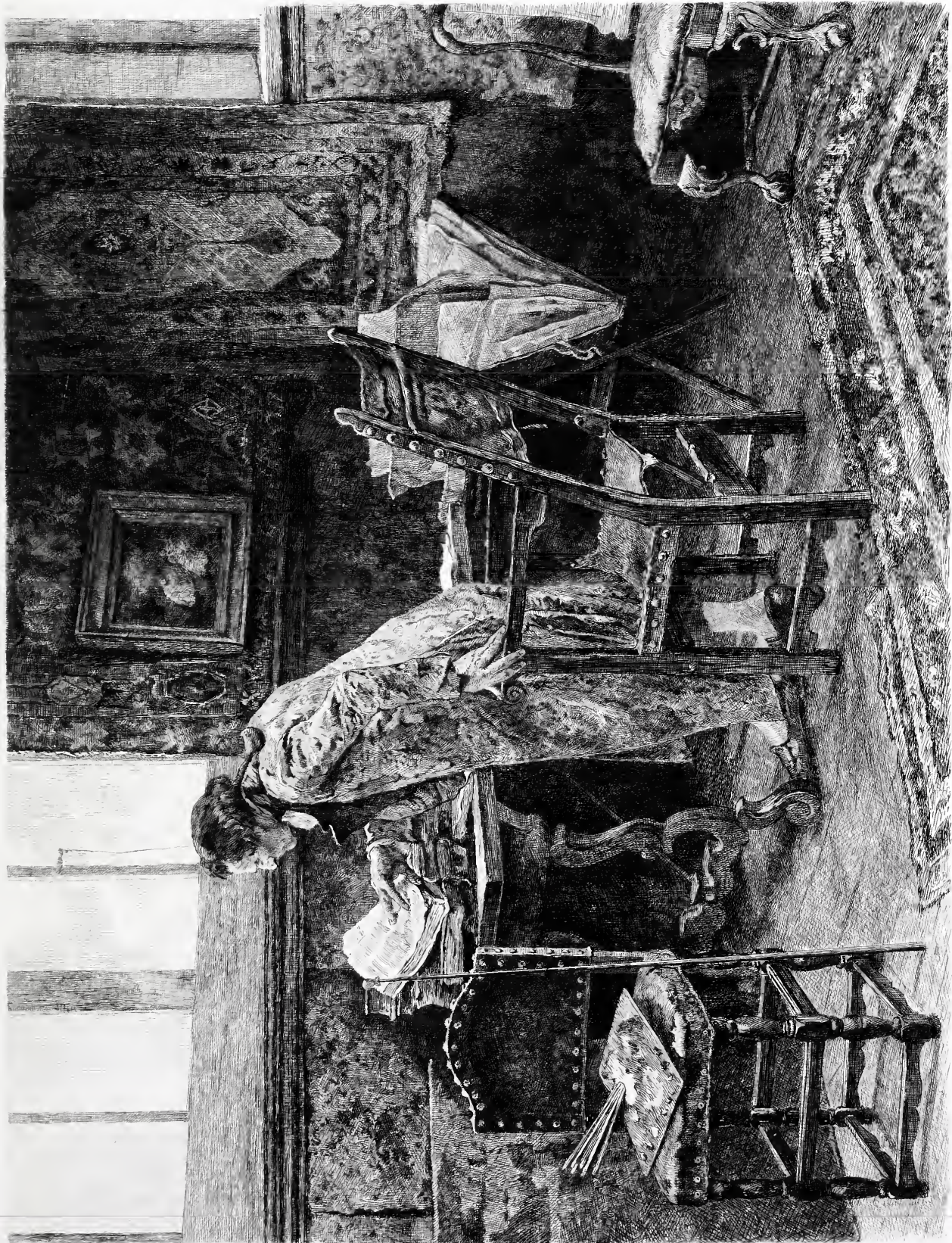
der Natur begnügt. Seit etwa zehn Jahren beteiligt er sich stets an den großen Ausstellungen in München und Berlin, und fast immer haben wir bemerkt, dass seinen pikant gemalten, von starker Lebensfülle durchströmten Bildern ein geistreicher Gedanke zu Grunde liegt. So auch dem von Krostewitz mit feinem Verständnis für die malerische Technik radirten Bilde, das einen Maler aus dem Ende des 18. Jahrhunderts in seiner Werkstatt darstellt. Es ist die Fortuny'sche Technik, die in ihrem Kontrast zur liebevollen, am Stoff haftenden Detailmalerei und scharfer, fast unruhiger Spitzpinselerei das Tote, das Gegenständliche vom Lebendigen zu scheiden weiß. Das Bild, das uns in gewissen Teilen ein ähnliche Bilder unseres eigenen Rokokomalers Chodowiecki erinnert, ist zwar an und für sich als meisterliches Interieur verständlich und wirksam; aber es hat noch ein Gegenstück. Dem Maler des 18. Jahrhunderts, der die Motive zu seinen Bildern aus einem Folianten, vielleicht aus der Bibel oder einer alten Chronika herausucht, hat der Künstler in einem zweiten Bilde die Maler aus dem Ende des 19. Jahrhunderts gegenüber gestellt. Am Eingange eines Thales sitzen mehrere Maler auf Feldstühlen vor ihrer Staffelei und malen, frei vom künstlichen Atelierlicht, frischweg nach der Natur. Zu welcher Partei sich Aranda selbst zählt, ist aus den Bildern nicht zu ersehen. Er hat sie beide mit jener Liebe und Sorgfalt durchgeführt, die den echten Künstler von dem wandelbaren Parteigänger der Kunstpolitik unterscheiden.

*A. R.*

*Berlin.* Die Kunsthandlung von *Amsler & Ruthardt* versteigert am 23. u. 24. d. Mts. eine Sammlung höchst reizvoller Originalhandzeichnungen von Daniel Chodowiecki, seines Bruders Gottfried und seiner Kinder Wilhelm und Susanne, sowie von J. W. Meil und T. Bolt, aus dem Nachlasse des Herrn J. C. D. Hebich zu Hamburg. Daran schließt sich eine wertvolle Sammlung von Entwürfen zu Glasfenstern in Originalhandzeichnungen alter Schweizer Glasmaler des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Die beiden Kataloge, von denen der letztere reich illustriert ist, sind soeben erschienen und werden von der genannten Firma auf Verlangen zugesandt. —

\* *Berichtigung.* In dem vierten Artikel über P. P. Rubens im Märzheft der Zeitschrift ist S. 144 Sp. 2 Note 1 Z. 3 von oben statt „vom Verstorbenen gestochenen Bildnis“ — „von *Vorsterman* gestochenen Bildnis zu lesen.“





J.J. Brandt pinx

F. Kroschwitz sculp.

Verlag v. E.A. Seemann, Leipzig

IM ATELIER.

Druck v. F.A. Brockhaus, Leipzig.









Druck o. O. Krieger, Berlin.



## DANIEL CHODOWIECKI ALS MALER.

VON WOLFGANG VON OETTINGEN.



UNTER den deutschen Kleinmeistern der Radirkunst ragt im achtzehnten Jahrhundert Daniel Nicolaus Chodowiecki ohne Zweifel an erster Stelle hervor. Er muss als der Neubegründer der technisch verfeinerten und geistreich

durchgeführten Buchillustration in Deutschland gelten, denn seit den herrlichen Holzschnitt-Ausstattungen der Renaissance waren bis zu seinem Auftreten würdige Abbildungen nur selten den Erzeugnissen des deutschen Buchhandels zu teil geworden. Er legte auch in Hunderten von frei erfundenen Blättern und Blättchen einen ganzen Schatz gesündester Naturbeobachtung und Menschenkenntnis nieder und erweckte dadurch vielfach bei dem Publikum und bei den Künstlern den seit langem schlummernden Sinn für die Wahrheit in der Kunst. Kein Wunder, dass sein Wirken alsbald eine ansehnliche Schule von Illustratoren ins Leben rief, ohne dass

er sich persönlich mit der Erziehung von Radirern oder Kupferstechern abgegeben hätte. — Mit unendlichem Fleiße und liebevollster Vertiefung sind die meisten seiner Platten ausgearbeitet; wer sie betrachtet, gelangt gewiss zu dem Eindruck, hier habe doch einmal ein Mann den ihm von der Natur zugeordneten Beruf mit festem Griffe gewählt und mit Begeisterung ausgeübt. Auch die offenbare Vorzüglichkeit seiner anmutigen Schöpfungen gegenüber den entsprechenden seiner Zeitgenossen, sowie die allgemeine Anerkennung, die er jahrzehntelang nicht nur in Deutschland, sondern in fast ganz Europa genoss,

müssten ihm — sollte man meinen — ein Gefühl gerechtfertigter Befriedigung und hohen Stolzes auf die neue Art der Menschendarstellung eingeflößt haben, die er als Vorläufer der modernen Realisten dem Vaterlande gab.

Indessen war beides nur in beschränktem Sinne der Fall: Chodowiecki ist fast nur durch einen Zufall zur Radirkunst gelangt und empfand auch nicht im ganzen Umfange das Glück, mit dem ein gütiges Schicksal ihn begünstigt hatte — er war mit seiner Thätigkeit nicht immer recht zufrieden. Zwar äußerte

er sich bei Gelegenheit nicht ohne Selbstbewusstsein über seinen Wert, und wusste auch, bei aller Bescheidenheit, den Verlegern gegenüber seinen Ruhm auf praktische Weise geltend zu machen; aber aus allerlei vertraulichen Bekenntnissen vernehmen wir doch zu unserer Verwunderung seine Klage, das unablässige Illustriren von Kalendern und Taschenbüchern mit ihren Erzählungen, Gedichten und Modeberichten, von vielbändigen Romanen, von Dramen und anderen Schriften der verschieden-

sten Gattungen lasse ihn leider nicht zu der Ausübung der echten und wahren Kunst gelangen. Das heißt also: die Wiedergabe von Vorgängen und Zuständen aller Art aus dem Leben aller Stände und die Bearbeitung des geselligen Treibens seiner Zeit — denn um dergleichen Gegenstände handelt es sich im wesentlichen bei seinen Illustrationen — genügten ihm im Grunde nicht; gerade die Stilgattung, in der er für uns am lebenswürdigsten und, vom französischen Einflusse abgesehen, am originellsten dasteht, nämlich das Genre, erscheint ihm selber unzulänglich. Und was ist ihm dagegen das Wertvolle? Er sehnt sich nach



Daniel Chodowiecki.  
Selbstporträt. Miniature.

der Darstellung großer und edler Gefühle und Leidenschaften, der *passions nobles* — die man zu jener Zeit nicht anders als in dem uns unerträglichen klassicistischen Stile zu behandeln wusste und in den er selbst verfällt, so oft er aus dem Kreise der genrehaften Stoffe beraustritt. Wirklich schätzt er denn auch unter seinen Werken die Darstellungen antiker, mythologischer und religiöser Motive, die nach unserem Geschmacke ihm meist gänzlich verunglückt sind, eigentlich am höchsten. Aber noch mehr! Er bedauert nicht nur, dass die Verleger ihn durch ihre beharrliche Vorliebe für seine kleinen, modernen Genrefiguren verhindern, der ärgste Feind seines Künstlertums zu werden, sondern er ist sogar der Meinung, er habe seinen Beruf überhaupt verfehlt — die Malerei, nicht die Radirung, sei das richtige Gebiet für seine Begabung gewesen. Er habe immer als Maler schaffen wollen, äußert er einmal, das Publikum jedoch habe ihn zum Kupferstecher (oder vielmehr Radirer) gemacht. Indem es nämlich seine Malereien ablehnte und Radirungen von ihm verlangte.

„Wir wissen kaum, was wir sind“, sagt die keineswegs unkluge Ophelia; und das Ende ihres Satzes abändernd können wir hinzufügen: „aber nicht, was wir hätten werden sollen.“ Wie oft irren sich schon bedeutende und unbedeutende Männer — und zwar jene noch öfter als diese — über das Verhältnis ihres Wirkens zu ihrem Wesen! Bei Chodowiecki ist dieser Irrtum jedoch besonders auffallend. Denn wir bemerken, dass er die Schwächen seiner Kollegen von der „großen“ Malerei mit scharfem Auge und scharfer Zunge ganz in unserm Sinne auffasste und formulirte, während ihm offenbar entging, dass seine eigenen Arbeiten im „idealen“ Stile sich von jenen andern Werken des Manierismus nur noch zu ihrem Nachteile unterscheiden. Wie erklärt sich dieser Widerspruch? Was hat Chodowiecki als Maler erreichen wollen? Bei dem Interesse, das die Bedeutung des Meisters mit Recht für sich in Anspruch nimmt, darf diese Frage gewiss aufgeworfen und ihre Lösung versucht werden.

Man lernt ja einen Menschen am besten kennen und am gerechtesten beurteilen, indem man nach seinem Entwicklungsgange forscht. Das Verstehen vermittelt dann das Verzeihen oder, bei minder hochfahrenden Analytikern, die Anerkennung und die Bewunderung. Chodowiecki's Erlebnisse auf seiner künstlerischen Wallfahrt werden manchem das Geständnis abnötigen, dass in ihm ein Genius von ausgesprochenen Talenten mit irregulärer Energie um den Ruhm

eines Malers kämpfte, bis die hemmenden Verhältnisse ihn zu ehrenvoller Resignation und in sein natürliches Geleise zwangen.

Chodowiecki ist einunddreißig Jahre alt geworden, ehe er eine Radirnadel anrührte. Dagegen wurde er schon als Kind, obgleich er von Anfang an für die Handelslaufbahn bestimmt war, seiner Neigung entsprechend zum Malen angehalten. Gerade das aber gereichte ihm schon zum größten Verderb und Nachtheile. Ein dilettantischer Vater und eine nicht minder dilettantische Base, die beide in Miniaturen das Herkömmliche leisteten, ließen ihn bei Gelegenheit die „Principia“ zeichnen, schlechte Kupferstiche durchpausen und schraffiren, sowie mit Wasserfarben malen. Der ganze Kreis urteilsloser Verwandten bewunderte seine halb naiven, halb routinirten Machwerke höchlichst, und man verschaffte ihm sogar mit der Zeit eine kleine Einnahme aus dem Verkaufe seiner Miniaturen, indem sie mit denen seiner Tante an das Quincailleriegeschäft eines Onkels in Berlin abgesetzt wurden. Als man ihn dann 1743, nach dem frühen Tode des Vaters, als siebzehnjährigen Lehrling und Kommis in jenem Geschäfte unterbrachte, wurde diese Art von Malerei eifrig fortgeführt. Seine konventionellen Fürstenbildnisse, seine Schäfer- und Komödiantenscenen, Blumenstücke und Ornamente nach französischen Mustern dienten zur Verzierung von billigen Schmuckwaren, Ringen, Bracelets, Berloques, Dosen und Stockknöpfen, in welche sie eingefügt wurden, und er entwickelte bald eine solche Geschicklichkeit in ihrer Verfertigung, dass der betriebsame Oheim ihn zu Gunsten dieser einträglichen Fabrikation dem eigentlichen Zwecke seines Aufenthaltes in Berlin, der Erlernung des Handels, immer mehr entzog. Es liegt nun auf der Hand, dass eine derartige Thätigkeit sein Talent in die schlimmste Lage brachte. Einen geordneten Zeichenunterricht hatte er kaum genossen, von einer wirklichen Ausbildung in der Malerei war nie die Rede gewesen; übel gewählte Vorbilder, nämlich manierirte französische und niederländische Kupfer, verdarben ihm den Geschmack; die spielende Leichtigkeit der Produktion, die er durch mancherlei Handgriffe erreichte, gewöhnte ihn an flüchtiges Schaffen, und der Beifall seines Brotherrn, sowie die Zustimmung des willig kaufenden Publikums ließen ein strengeres Urtheil nicht in ihm aufkommen. Er und sein Bruder Gottfried, der schon etwas früher als er von Danzig nach Berlin ausgewandert war, wetteiferten förmlich darin, wer es dem andern in der frivolen Eleganz der Arbeit zuvorthäte. Noch

bedenklicher aber wurde die Lage, als eine herrschende Mode den Onkel veranlasste, statt der Miniaturen billige Emaillen für seine Quincailleries zu verwenden. Jetzt sollten die Neffen die Herstellung des neuen Artikels im großen vornehmen und ein Goldschmied, Namens Schröder, sollte sie in die Technik einführen. Bald stellte sich jedoch heraus, dass der Lehrer ein Ignorant war, der mehr verdarb, als er zu stande brachte, und dessen Geschmack selbst dem gänzlich unwissenden Fabrikbesitzer verdächtig schien. So hatte Daniel denn wiederum Untaugliches gelernt und von neuem viele Zeit verloren, die besser zu seiner gründlicheren Ausbildung im Zeichnen verwendet worden wäre — ein Bedürfnis, das er, im Gegensatze zu seinem minder begabten Bruder, allmählich zu empfinden begann. Ein Überdruß an den geistlosen Kopien, die er zu Dutzenden nach gleichgiltigen Vorlagen oder nach eigenen Originalen zu liefern hatte, stieg in ihm auf, und mit dem Anspruche, Künstlerisches und Erhabenes zu schaffen, wie die großen Männer, von denen er bisweilen las, entwickelte sich in ihm der Trieb, sich die Malerei von Grund aus auf solide Weise anzueignen. Welchen Weg aber sollte der vielbeschäftigte, unfreie Handelslehrling zu diesem Ziele einschlagen?

Das Schicksal ließ ihm einen Fingerzeig dafür durch seinen zweiten Lehrer im Emailliren erteilen. Der Augsburger Haid, den Herr Ayrer, der Oheim, sich aus Polen verschrieb, war ein verkommenes Genie. Er leistete in seinem Unterricht zwar Besseres als Schröder, aber zu wirklich guten Erfolgen brachte auch er es nicht. Sein eigentliches Verdienst um Chodowiecki bestand schließlich darin, dass er dem begierig aufhorchenden Jüngling einen Begriff von dem Wesen der Malerei und von den Kenntnissen und Fähigkeiten gab, die ein guter Künstler erwerben müsse. Er erzählte ihm von den Akademien, die er ehemals (freilich ohne viel Gewinn) besucht hatte, und er gab ihm zum Nachzeichnen Aktfiguren, die noch aus seinen eigenen Lehrjahren stammten. So nährte er die Aufregung und den Ehrgeiz seines Schülers und förderte, vielleicht ohne es selbst zu ahnen, dessen Entschluss, mit der gewohnten Routine zu brechen, sobald es möglich sein würde. Wann dieser Fall eintreten könnte, war allerdings zunächst nicht abzusehen. Es fehlte in Berlin an einer leicht zugänglichen Bildungsstätte für unbemittelte, aufstrebende Künstler; denn die von König Friedrich dem Ersten in großem Stile eingerichtete Kunstakademie war unter seinem Nachfolger arg vernach-

lässigt und vollends nach ihrem Brande im Jahre 1743 von Friedrich dem Großen geradezu vergessen worden; sie führte ein armseliges Scheinleben und durfte kaum für etwas anderes als für eine mittelmäßige Zeichenschule gelten. Außer ihr gab es nur noch die privaten Ateliers der wenigen in Berlin lebenden Künstler, die aber den in ihnen lernenden Kunstjünger auf lange Jahre ganz mit Beschlag belegten und außerdem wohl in den meisten Fällen sich nur gegen ein mehr oder weniger beträchtliches Lehrgeld öffneten. Chodowiecki konnte weder an jenen ersten noch an diesen zweiten Erziehungscursus denken; er sah sich vielmehr darauf beschränkt, gute Kunstwerke mit Aufmerksamkeit zu studiren und nachzubilden, so oft sich ihm in den Kirchen, in den königlichen Schlössern und Gärten oder in Privatsammlungen eine knappe Gelegenheit dazu bot, oder wenn es ihm gelang, sich Kupferstiche nach den damals berühmtesten modernen Meistern, etwa nach Watteau und Boucher, zu verschaffen. Vor allem aber: der Zwang, unter dem er dahinlebte, ließ ihn im Stillen und selbständig auf weitere Auskunftsmitel sinnen und sich allmählich einen eigenen Plan erfinden, nach dem er sich von dem verhassten Geschäfte befreien und zugleich zur Ausübung der Tafelmalerei vordringen würde. Je lebhafter er sein Talent empfand, desto unverdrossener arbeitete er daran, ihm, oft unter harten Entbehnungen und Kämpfen, zu einer offenen Bahn zu verhelfen.

Dies geschah allerdings zunächst in der Weise, dass er einen guten Teil seiner Nächte auf Lektüre von Büchern verwandte, von denen er Aufklärung und Belehrung über die Kunst oder überhaupt die Anregung zu einem unverzagten Vorwärtstreben erhoffte. Er fühlte sich eben als ein Kind der Zeit, die das litterarische Wort ganz besonders hochschätzte, die ein „tintenkleckendes Säculum“ war und dem Plutarch zum Trotz ihre großen Männer durch Theorie und durch moralische Einwirkung zu erzeugen gedachte. Ob ihm nun die ästhetischen und technischen Schriften über die Malerei, jene uns so unverständlichen Traktate von der Schönheit und dem Schönen, über Handgriffe und Rezepte, viel genützt haben oder nicht, ob ihm wirklich aus den Lebensbeschreibungen berühmter Künstler die ersehnte Erleuchtung und Erhebung zuströmte, lassen wir hier ununtersucht; jedenfalls fand der Strebsame in diesen heimlich und mit Begeisterung betriebenen Studien ein ihm erquickliches Gegengewicht gegen die öde, fast mechanische Mal-Arbeit seiner Tage. Indessen vernachlässigte er diese deshalb keineswegs;

vielmehr gelang es ihm durch erhöhte Sorgfalt sowie durch häufiges Studiren nach Vorlagen, nach Gips und auch nach der Natur, sich in Zeichnung,

steinen bereicherte Dosen zu taugen begannen. Diese wurden natürlich weit höher bezahlt als die früheren und zugleich stieg Chodowiecki durch sie in der



Gesellschaft im Tiergarten zu Berlin. Gemälde von DANIEL CHODOWIECKI im Leipziger Museum.

Farbe und Erfindung allmählich zu verbessern. Er erreichte damit, dass seine Emaillen und Miniaturen nicht mehr zu untergeordneten Waren verwendet wurden, sondern für kostbare, goldene und mit Edel-

Achtung seines Oheims, der ihm deshalb auch mehr Freiheit und Selbständigkeit ließ.

So verging Jahr auf Jahr in dem eintönigen Wechsel zwischen der immerhin noch konventionellen

Geschäftsmalerei zum Broterwerbe und der stillen Vorbereitung auf glücklichere Zeiten. Nur wenige künstlerische Zeugnisse illustriren uns Chodowiecki's Thätigkeit in dieser Periode. Es sind einzelne Zeichnungen, die sich von ihm erhalten haben, und außerdem ein überaus reizvolles Album von 42 Blättchen in Federzeichnung, verbunden mit schwarzbrauner Tuschmalerei (im Besitze der Großherzogin von Sachsen). Erkennen wir aus einer jener Zeichnungen, die eine Predigt vor polnischen Wallfahrern (1750) vorstellt, den noch kindlich befangenen und unbeholfenen Realisten, der aber doch schon selbständig zu beobachten beginnt, so tritt uns in dem fast gleichzeitigen Album (1752) ein vollkommen routinierter Französling entgegen. Wir können uns also an diesen beiden Beispielen über das künstlerische Doppelleben des jungen Daniel ganz ausreichend orientieren. Die Zeichnung ist einer der zum Studium unternommenen Privatversuche; das Album aber — es handelt sich um Abbildungen zu der humoristischen Novelle „Blaise Gaudard ou le Neveu de la tante Bobé“, von denen Chodowiecki 1776 zwölf Blätter für den Berliner Kalender mit geringen Veränderungen radirte (E. 140) — schlägt nach Format und Technik ganz in die gewohnte Miniaturmalerei und steht deswegen unter dem Banne französischer Muster. Mit diesen teilt es manche Schwächen: die schwankenden Proportionen, die unkorrekte Zeichnung, die oft manierirten Motive; aber es überrascht auch durch eine scharfe, lebendige Auffassung, durch frische Charakteristik und durch Anmut und Grazie, während die Behandlung der Komposition und der Lichtführung mit einer ebenso erstaunlichen, leichtfertigen Sicherheit gehandhabt ist. Es muss dem Meister dieser zierlichen Blätter entschieden als ein Verdienst angerechnet werden, dass er sich mit einer so hervorragenden Geschicklichkeit, die ihm im damaligen Berliner Kunsthandwerke das beste Fortkommen gewährleistete, nicht begnügte, sondern minder banausisch gesonnen einem ihm selbst eigentlich noch verhüllten Ziele zustrebte.

Von Miniaturen und Emaillen scheint sich aus dieser Periode Chodowiecki's nichts bis auf uns gerettet zu haben; wenigstens lassen sich die später zu erwähnenden Stücke nicht ohne Willkür so weit hinaufdatiren. Und doch muss seine Produktion eine sehr reichliche gewesen sein; denn im Jahre 1754 fand sich, dass das Geschäft des Oheims den Brüdern schon eine gewisse Summe schuldig war, während sie anfangs als ziemlich unbemittelte Lehr-

linge sich in ihm die ersten Fertigkeiten angeeignet hatten und also ihrerseits dem Geschäfte gegenüber in einer Schuld standen. Jetzt trafen sie mit dem Oheim im Abkommen, das ihnen volle Selbständigkeit gewährte. Sie sollten auf eigne Hand arbeiten und Herr Ayrer verkaufte ihre Lieferungen, von deren Erlös er ihnen zwei Drittel auszahlte. Das Verhältnis der Brüder zu einander aber gestaltete sich allmählich so, dass der energische und strebsame Daniel den weniger begabten Gottfried in jeder Beziehung weitaus überflügelte, ihm jedoch stets hilfreich zur Seite blieb. Ein solches Zusammenhalten wurde auch dadurch begünstigt, dass beide Chodowiecki's sich am 18. Juli 1755 mit Damen aus der französischen Kolonie verheirateten und längere Zeit ein Haus gemeinsam bewohnten.

Unser Meister stand also 1755, fast dreißigjährig, als ein geschätzter Emailleur und Miniaturist vor dem Berliner Publikum, ohne doch jemals einen anderen Unterricht in diesen Künsten genossen zu haben als seinen eigenen, gänzlich unberatener und zeitweilig denjenigen unberufener Lehrer. Zum Glück hörte er nicht auf, diesen Mangel zu empfinden; und während er, wie früher, mit der Verfertigung seiner Kunstwaren für den Broterwerb fleißig fortfuhr, ging er jetzt mit verdoppeltem Eifer an die Verwirklichung seiner kühneren Pläne. Er konnte nunmehr ernsthafter an den zweiten Teil jenes Programmes denken, das er sich für seine Bildung aufgestellt hatte; und dieser Teil enthielt als Grundzug die Idee, die seiner ganzen spätern Kunstübung ihren Stempel aufprägen sollte. Während alle Theoretiker und Praktiker rings um ihn her die Bewunderung der Natur zwar stets im Munde führten, in ihren weiteren Darlegungen und in ihren Werken aber immer wieder auf ihre Stilisirung im Sinne der Antike und gewisser, als Muster anzuerkennender Meister gerieten, beschloss Chodowiecki, die Natur, die er schwärmerisch liebte, aufzugreifen wie er sie fand, und die Welt so wiederzugeben wie er sie sah.

Er verhehlte sich nicht, dass ihm dazu noch fast alles Können abging. Hatte er doch bis jetzt niemals einen Akt gezeichnet oder überhaupt einen nackten Körper unter dem Gesichtspunkte seiner künstlerischen Schönheit betrachtet! Hier also musste er einsetzen; und wirklich fügte es sich, dass gerade im rechten Augenblicke der Maler Bernhard Rode einen Aktkursus in seinem Hause eröffnete, da eine Gelegenheit dazu den jungen Malern an der Kunstakademie seit langem nicht geboten wurde. Mit dem für ihn so charakteristischen emsigen Fleiße

beteiligte sich Chodowiecki an diesen unumgänglich notwendigen und heilsamen Übungen, die er einige Jahre hindurch, und schließlich mit Rode allein fortsetzte, da die übrigen Künstler der Sache bald überdrüssig wurden und von ihr absprangen, indem sie sie für entbehrlich erklärten.

Eine solche Meinung ließ Chodowiecki in sich nun keineswegs aufkommen. Im Gegenteil! Als die Kunstakademie später wieder ihren Aktsaal benutzte, verfehlte er bis in sein Alter nicht, wenn er es irgend ermöglichen konnte, sich an einem oder zwei Abenden der Woche in ihm zu üben. Aber er hat es dennoch niemals zu einer vollkommenen Beherrschung der menschlichen Körperformen und ihrer Bewegungen gebracht: sobald seine Figuren das Miniaturformat überschreiten, verfallen sie leicht in das Schematische und Konventionelle. Die Ursache dieser Schwäche ist offenbar darin zu suchen, dass er mit dem Formenstudium erst verhältnismäßig spät begann, und ferner darin, dass er es auch nicht sorgfältig genug betrieb. Er wollte wahrscheinlich zunächst nur die Behendigkeit von Auge und Hand ausbilden, wenn er sich hauptsächlich auf das Schnellzeichnen legte. Während die Kollegen einen Akt in zwei Abenden zu stande brachten, war er stolz darauf, ihrer zwei an einem Abende (in einer Höhe von etwa 50 Centimetern) hinzusetzen. Darüber musste er natürlich das eingehende Erkennen der Formen vernachlässigen; und wengleich seine uns erhaltenen Aktfiguren recht sauber und fein gezeichnet sind, so fehlt ihnen dabei fast immer der geistreiche, lebendige Zug, der sich stets einstellt, wenn ein Meister herrliche Naturformen mit einem der Natur gleichsam kongenialen Vermögen nachschafft.

Indessen handelte es sich bei alledem nur um Modelle, denen unter künstlicher Beleuchtung eine künstliche, gewählte Stellung gegeben war. An ihnen fand ja der Zeichner die Naturbildung, die er suchte; aber sie zeigte sich ihm bloß von einer ihrer Seiten, bloß in der unbewegten Form. Das genügte unserm Chodowiecki nicht. Sein stets beobachtendes Auge hatte ihm längst die Mannigfaltigkeit und Schönheit der zahllosen malerischen Motive erschlossen, die der sich selbst überlassene Mensch, im Freien oder in Räumen wandelnd und handelnd, dem Auffassenden darbietet. Und hatte er schon früher bei Gelegenheit nach der Natur oder aus der Erinnerung skizzirt, so warf er sich jetzt ganz speziell auf diese Übungen. Er machte förmlich Jagd auf die Menschen seiner Umgebung. Womöglich ohne dass sie es ahnten — aus Furcht, sie

möchten interessante Mienen und Posen affektiren, sobald sie sich aufs Korn genommen fühlten — fixirte er mit flüchtigen Bleistiftstrichen und bezeichnenden Druckern ihre Stellungen, ihren Gesichtsausdruck, ihre Gruppierungen auf die Blätter seiner Notizbücher. In den Gesellschaften zeichnete er, hinter irgend einem breiten Rücken oder hinter der Lehne eines Sessels verschanzt, die spielenden, musizirenden, konversirenden Damen und Herren; gelang es ihm, so guckte er durch das Schlüsselloch sogar in ein Schlafzimmer. Von seinem Fenster aus bemächtigte er sich der ihm interessanten Figuren auf der Straße, und bei seinen Spaziergängen, selbst während seiner häufigen Ritte, griff er landschaftliche Motive, die ihn reizten, oder sonst allerlei Details zum Studium oder zu weiterer Verwendung auf. Dabei beachtete er nicht bloß die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Erscheinungen in Bewegungen, Formen und Typen, sondern er verwandte auch viel Aufmerksamkeit auf die Lichtführung und die Beleuchtungseffekte. Rembrandt und Correggio wurden damals hauptsächlich wegen ihrer Meisterschaft in diesen Dingen bewundert und von Malern wie Radirern darin nachgeahmt; neben den ihrigen standen die Künste eines Gottfried Schalcken in hohem Ansehen. Chodowiecki, der bei allen seinen Studien die Ölmalerei im Auge hatte, aber solche Fertigkeiten auch bei den Emailen und Miniaturen anwenden konnte, beschäftigte sich also ebenfalls eingehend mit dem Helldunkel. Unter seinen unzähligen Skizzen aus den fünfziger Jahren befinden sich sehr viele, die in der Weise seiner Radirung (E. 22:) „Der große L'hombretisch“ eine Anzahl von Personen um eine Kerze versammelt darstellen. Die herrlichsten Licht- und Schattenmassen, sagt er einmal, ergeben sich bei solchen Gruppen und gewähren die beste Anleitung zu ihrer Anordnung im größeren Maßstabe. Guter, bescheidener Mann! Wie Cennino Cennini ein Gebirge nach den Motiven des gebrochenen Steines entwirft, den er sich als Modell in der Werkstatt hält, so gedenkt er die herrlichen Gruppen, die großartigen Wolkengebilde und die erhabenen Hallen der Gemälde, von denen er träumt, gemäß den Wirkungen des Öllämpchens oder des Talglichtes zu belenchten, bei deren Schein seine Frau mit den Demoisellen Quantin oder Lecoq ihre Karten legte oder Handarbeiten machte.

Trotz dieser Naivetät, die uns statt eines künftigen Historienmalers den geborenen Genrezeichner zeigt, müssen wir allen solchen Bestrebungen Chodo-

wiecki's eine für ihn schwerwiegende Bedeutung bemessen. Es fand sich außer ihm kein einziger in Berlin, ja vielleicht in Deutschland, der mit gleicher Frische und Entschlossenheit sich einem so ausgesprochenen Realismus hingab; und handelte es sich hier zunächst auch nur um Studien, um vorbereitende Skizzen, die stets um ein gutes Teil unmittelbarer empfunden sind als ihre späteren Ausführungen im Gemälde, so überrascht doch an ihnen die für jene Zeit überaus glücklich zurückgedrängte Manier. Wir erkennen mit teilnehmender Freude, dass unseres Meisters gesunde Natur thatsächlich den besten Weg gewählt hatte, um aus der französischen Routine, so weit es ging, herauszukommen.

Natürlich probirte Chodowiecki, gleichsam sich selber vorgreifend, auch schon früh die Ölmalerei. Palette und Farben lagen ihm längst bereit, und er wird wohl ab und zu mit ihnen seine Versuche angestellt haben; aber das eigentliche Malen kam, wie er selbst berichtet, ganz plötzlich über ihn. „An einem trüben Abend“, lesen wir in seiner fragmentarischen, bisher noch ungedruckten Autobiographie, „überfiel mich wie ein Fieber der Trieb, in Ölfarben zu malen, ich . . . setzte meine Palette auf und malte denselben Abend noch eines alten Mannes Kopf; wie groß war meine Freude, da ich sah, ich würde die Abende können in Ölfarben malen; bei Tage war es anderer Geschäfte halber nicht möglich. Darauf ging ich weiter; ich legte ein Stück Leinwand gerade horizontal auf den Tisch vor mich, setzte eine Lampe vor mich hin, fing die Strahlen des Lichtes durch ein konvexes Glas auf und führte sie auf meine Leinwand, wohin ich sie brauchte. Das beleuchtete mir sehr die Arbeit und ich malte, so lange mir der Schlaf Frieden ließ . . . Eines Abends als ich zu Herrn Rode in die Akademie (d. h. zu dem Aktzeichnen) kam, sah ich das Modell noch angekleidet neben einem eisernen Ofen sitzen, es war wenig andres Licht im Zimmer als das Feuer im Ofen; das machte einen herrlichen Rembrandt'schen Effekt. Ich zeichnete es sogleich (mit Rötel), und da ich nach beendeter Akademie nach Hause kam, setzte ich nach dem Abendessen noch die Palette auf und malte denselben Abend bis drei Uhr in die Nacht das Bild fertig. Als der Sommer kam (etwa 1755 oder 1756), setzte ich alle Woche einen Tag zur Ölmalerei an, konnte auf diese Art nur wenig vor mich bringen.“

Diese letzte Angabe wird auch der grimmigste Skeptiker nicht bezweifeln wollen. Das Wenige aber, das er vor sich brachte, hat für den ein Interesse, der

über den damaligen Zustand der Ölmalerei in Berlin unterrichtet ist. Antoine Pesne, der unverfälschte Franzose, war das Hauptgestirn des dortigen Himmels, wobei er im ganzen wenig aus seiner reservirten Stellung als Hofmaler heraustrat. Ihn hatte Chodowiecki zu besuchen gewagt und war auch nicht unfreundlich von ihm empfangen worden; indessen hatte die Zusammenkunft keine weiteren Folgen, und Pesne starb zu früh (1757), als dass er durch den allmählich anwachsenden Ruhm des jüngeren Genossen wieder auf ihn aufmerksam geworden wäre. Lesueur, der Direktor der Akademie, schien kaum mehr als eine behäbige Null; er leistete so gut wie gar nichts, und so war auch wenig von ihm zu lernen. Die übrigen nahmhafteren Berliner Meister aber: Bernhard Rode, Johann Martin Falbe, Johann Gottlieb Glume, die beiden Meil, Frisch, Reclam — sie alle hielten sich schlecht und recht im französisch-italienischen Fahrwasser. Ihre Bildnisse zwar sind ziemlich nüchtern und trocken; in ihren allegorisch-mythologischen Fresken jedoch, etwa an den Plafonds des Neuen Palais, in ihren Altarbildern, Historien und dekorativen Vignetten herrscht durchaus der idealistische Stil der Pariser Akademie. Aber schreitet er in Frankreich, als prangender Herold eines unerhört anspruchsvollen Jahrhunderts, wie auf dem Kothurne einher, so lief er wie auf Stelzen über den märkischen Sand, der zu jener Zeit die erhabene Phrase noch kaum selbst hervorgebracht hatte, und seine Kranichritte nötigten schon damals nicht allen Beschauern Bewunderung ab. Auch Chodowiecki, obgleich er mit den genannten Meistern freundschaftlich verkehrte, vermochte es nicht über sich, irgend einem von ihnen nachzuahmen. Vielmehr verharrte er, als er jene Versuche in der Ölmalerei fortsetzte, zunächst durchaus in der ihm eigentümlichen Sphäre und brachte sich dadurch, wahrscheinlich übrigens viel eher unbewusst als bewusst, in einen gewissen Gegensatz zu den Kollegen. Mit einer Technik, die der primitiven Art seiner Übungen entsprach, malte er nämlich eine Scene, wie er sie in seinem Skizzenbuche gefunden haben mochte, und dachte offenbar nicht daran, sich eine Komposition mit „schönen“ Stellungen und Gefühlen abzuquälen. Wir reden von einem Bildchen (Privatbesitz in Charlottenburg), das offenbar kein anderes ist, als das erste, das Chodowiecki nach jenem männlichen Kopfe ausführte. Es stellt, dem Berichte des Künstlers entsprechend, eine Brautwerbung dar. „Nun mahlte ich einen Alten, der bei einer Alten um ihre Tochter anhält“, heißt es in der schon einmal citirten Autobiographie.



Das Bild aber zeigt auf einförmigem Grunde, der ein Gemach andeuten soll, eine stattliche alte Dame im Kostüm des achtzehnten Jahrhunderts und ihr zur Seite ein anmutiges Mädchen; beide empfangen mit freudigem Erstaunen den Besuch eines Fremden in gesetzten Jahren, der in Begleitung eines zierlichen

wohl weil es das früheste unter seinen Versuchen war, so sehr, dass er es noch in seinem hohen Alter rentoiliren ließ. Und doch ist es durchaus dilettantisch und unscheinbar. Wie das Lokal nur aus den Requisiten, nämlich Tisch und Stuhl, erraten wird, so ist auch die Komposition flüchtig und locker



Eine Wochenstube. Gemälde von DANIEL CHODOWIECKI.

Jünglings und eines mit Gepäck beladenen Bedienten das Zimmer betritt. Auch der Hausherr, in Schlafrock, Zipfelmütze und Pantoffeln, begrüßt die Ankömmlinge; die Tochter aber deutet durch eine diskrete Gebärde an, der junge Mann sei ein Erwarteter und Erwünschter. Chodowiecki liebte dieses Bild,

Die Farben, an sich reizlos, sind in laudläufiger Harmonie und fast ohne Schatten verteilt; überhaupt sind die zeichnerisch entworfenen Gruppen eigentlich nur gefärbt und konventionell beleuchtet. An dem feinen Humor, der das Ganze belebt, ohne irgendwo an Karikatur zu streifen, und an manchen Einzel-

heiten, wie z. B. den sprechenden Händen, erkennt man vollends den Maler als einen Künstler, der wohl längst seiner Gegenstände und ihrer Wiedergabe im allgemeinen, aber noch lange nicht ihrer Verwertung innerhalb eines koloristisch zu empfindenden Werkes Herr war.

Also das Aktzeichnen, das Skizziren nach der Natur und die Versuche mit Ölfarben sollten, neben dem Studium von Lehrbüchern, Kupferstichen und Gemälden, unsern Emailleur und Miniaturisten über seinen bisherigen Stand hinaus fördern. Wir müssen jedoch im Auge behalten, dass er alle diese Dinge nur nebenher treiben konnte, sie nur mühsam dem täglichen Geschäfte abstahl.

Denn immer schwungvoller wurde der Handel mit seinen Fabrikaten, die bereits den

Durchschnitt ihrer französischen Vorbilder erreichten oder übertrafen. Mit Verwunderung entnehmen wir den Rechnungen in einem Notizbuche des Meisters, wie zahlreich die kleinen Porträts und Plaquetten waren, die er monatlich ablieferte; denn nur dem angestrengtesten Fleiße und einer unfehlbaren

Handfertigkeit sind solche Mengen immerhin wertvoller Erzeugnisse zuzutrauen. Da erhal-

ten die Hofjuweliere Jordan und Reclam gleich in mehreren Exemplaren die Köpfe oder Brustbilder des Königs oder des Prinzen Heinrich oder der Prinzessin Ulrike; da werden für einige hundert Thaler emailirte Dosenteile notirt, und allerhand Privatbestellungen kommen noch dazu. Besonders während des Siebenjährigen Krieges blühte das Geschäft, und zwar speziell die Bildnismalerei in Miniatur. Berlin beherbergte in jener Zeit eine große Gesellschaft reicher Adligen, die sich aus den bedrohten Landesteilen und von ihren Gütern nach der Residenz gezogen hatten, wo sie in leidlich vergnügtem Treiben den Frieden er-

warteten; ihr geschäftiger Müßiggang kam den Künsten einigermaßen zu gute und brachte besonders den Porträtisten erwünschte Einnahmen. Damals ließ Chodowiecki, der aus Furcht vor kritteln-der Kritik bisher nur seine Angehörigen, seine nächsten Freunde, sich selbst und jene wehrlosen Fürstenköpfe gemalt hatte, sich überreden, als Porträtist in die Dienste eines größeren Publikums zu treten. Der erste Versuch darin, das Miniaturbildnis eines Herrn v. Burgsdorff, fand Beifall durch seine gesunde Farbe und die natürliche Auffassung. Bald mehrten sich die

Kunden, und Chodowiecki befriedigte sie mit immer wachsendem Vergnügen, weil er einsah, dass das Porträtmalen für jeden nicht ganz konventionellen Künstler ein fortwährendes Studium nach der Natur ist. Auch bot sich ihm hier eine Gelegenheit, durch die Darstellung richtiger Posen und korrekter Bewegung zu beweisen, wie nützlich selbst dem Miniaturisten das Beobachten der Menschen in ihrem Wesen sei.

Aus dieser Periode, also etwa aus den Jahren 1755—65, stammen die übrigen nicht sehr zahlreichen Werke der Kleinmalerei, die mit Sicherheit Chodowiecki zuzuschreiben sind.

Manches echte, bezeichnete Stück mag ja in entlegeneren Sammlungen und im Privatbesitze sich noch verborgen halten, manches unbezeichnete, aber doch auch echte unter falschem Namen oder namenlos gezeigt werden; indessen ist das meiste ohne Zweifel zu Grunde gegangen, weil es an das Schicksal der im allgemeinen ja sehr vergänglichen Schmucksachen gebunden war. Was sich gerettet hat, verdanken wir hauptsächlich der Sorgfalt der älteren Sammler und außerdem der Pietät der Nachkommen unseres Künstlers, die den ererbten und öfters durch eben diese Erbfolge auch beglaubigten Besitz gewissenhaft ge-



Kinderbild. Gemälde von DANIEL CHODOWIECKI.

schützt haben. Wie altmodisch, wie intim muten uns nun die zierlichen Emaillen an! Bald zeigen sie auf zart rosa Grund Amoretten Tänze um den Altar der Freundschaft oder der Liebe, in grauem Camayeu ausgeführt. Bald sehen wir, im kleinsten Format, aber in blühenden Farben, eine Toilette der Venus oder eine Schmiede Cupido's — „Sapristi, que c'est rococo!“, möchten wir auf Französisch ausrufen, weil uns im Deutschen der genau entsprechende Ausdruck für diese bei aller Affektation so liebenswürdig wunderliche Welt offenbar noch mangelt. Und wirklich ist die Arbeit auch ganz französisch; der pointillirte Grund, die roten Umrisse und Modellirungen des Fleisches, die kecken Touchen — alles ist den vorgeschrittenen Nachbarn entlehnt und legt Zeugnis dafür ab, wie erfolgreich die französischen Réfugiés bestrebt gewesen waren, die Künste ihrer alten Heimat der neuen als Gastgeschenk zu überliefern. Ja selbst die Kompositionen sind oft Kopien französischer Vorlagen noch in den Jahren, in denen Chodowiecki sonst schon als selbständiger Schöpfer auftritt; so findet sich auf der Innenseite des Deckels einer bezeichneten Dose die im Gegensinne dargestellte Nachbildung von Lemoyne's „Herkules bei der Omphale“ aus dem Louvre; und eine Folge von sechs Emailplaquetten (1757), die vermutlich bestimmt waren, in eine Kasette eingesetzt zu werden, erweist sich als eine uneingestandene Anleihe aus des Sébastien le Clerc radirter „Passion“ mit ihrem ganzen gewaltigen theatralischen Apparat und Pathos im Miniaturformat. Bei aller Sauberkeit und Farbenpracht tritt dieses letzte Werk, dessen innere Hohlheit der schlichten Empfindung Chodowiecki's widersprach, entschieden hinter seinen anspruchloseren Schäferscenen, Gesellschaftsspielen und sonstigen leichten Erfindungen in der Wirkung zurück. Mögen auch sie weder deutschnational noch überhaupt ganz originell sein, so enthalten sie doch stets etwas von dem anmutigen, feinen Humor und der Grazie ihres Schöpfers, der diese ihm angeborenen Eigenschaften im Verkehr mit der französischen Formenwelt entwickelt hatte. Dagegen verspüren wir wieder in einem Emailporträt Friedrichs des Großen (1758) den sorgfältigen Arbeiter, dessen Aufmerksamkeit sich so sehr auf das rein Technische konzentriert, dass seine Persönlichkeit dem Gegenstande nichts zu gute kommen lässt und seine Hand sich außerdem gründlich verzeichnet.

Dass von den Miniaturen Chodowiecki's kaum etwas anderes zu berichten ist als von seinen Emaillen, liegt in der Natur der Sache. Das Email hatte sich

ja längst seiner uralten, strengen und charaktervollen Eigentümlichkeiten entäußert und, bis auf die Technik, sich der Miniaturmalerei in Gouachefarben angeschlossen; so kam es, dass beide Künste zur Verzierung der nämlichen Geräte oder Schmucksachen verwendet wurden und dieselben Stoffe in denselben Formaten behandelten. Nur war die Miniaturarbeit die bei weitem billigere von beiden und verdrängte deshalb allmählich die ehemals so vornehme Nebenbuhlerin, an der sich das Publikum, nach ihrer zeitweiligen, breiten Beliebtheit, übrigens auch satt zu sehen begann. Andererseits unterliegen die Miniaturen wider viel eher als die Emaillen dem Verderben, und überdies gefährdet sie der Umstand, dass gewöhnlich eben sie dazu verurteilt sind, die Züge von Privatpersonen darzustellen, die der vergesslichen Nachwelt bald gleichgültig und des Aufbewahrens unwert erscheinen. Zum Glücke haben sich jedoch unter Chodowiecki's Miniaturen gerade einige Bildnisse erhalten, und diese erklären uns, warum er mit seinem Porträtiren so rasch in die Mode kam. Es sind drei kleine Medaillons, die ihn selbst (1759), sein ältestes Töchterlein (1762) und seinen Bruder Gottfried (?) zeigen, sowie ein viereckiges Brustbild seiner Frau, das er auf Elfenbein gemalt und mit einem Kartenblatt unterlegt hat. In ihnen ist von französischem Einflusse nichts zu bemerken; wir haben hier durchaus den relativ unverfälschten Eindruck und die treue Wiedergabe eines ruhig und scharf Beobachtenden, der für sein Werk nach Wahrheit strebt. Schon dies fällt ja in jener Zeit als ein besonderer Vorzug auf; aber als ein zweiter gesellt sich zu ihm die feine, sichere Technik, die gegenüber der herkömmlichen Roheit und Nachlässigkeit der meisten deutschen Miniaturisten derselben Periode alle Anerkennung verdient.

Wie steht es nun aber um den Fortgang von Chodowiecki's Ölmalerei? Was ließ er jener „Brautwerbung“ folgen? Da wir hörten, dass er, etwa wie ein komischer Schauspieler sich im Stillen tragischer Rollen für fähig hält, auf die Malerei in einem größeren Stile hinauswollte, so liegt die Vermutung nahe, er habe nunmehr Mittel gesucht, um nach Italien zu gelangen, oder sei mindestens mit seinen Skizzen und Entwürfen in die Schule des Le Brun oder de Troy oder Silvestre gegangen. Weit gefehlt! Nach Italien zu reisen, fiel ihm erst ein, als es für ihn viel zu spät war; er hat niemals das Land Domenichino's, Guido Reni's, der Caracci und der Antike erblickt. Aber er bedauerte das auch nicht, denn er bemerkte, dass viele umsonst die Pilger-

schaft dahin unternahmen und nur Verwirrung oder Verbildung von dort zurückbrachten. Was aber die historisch-heroischen Entwürfe betrifft, so scheint er allerdings mit ihnen einen Versuch angestellt zu haben. Auf die „Brautwerbung“ folgt nämlich „die Geschichte des Eliezer, der von Laban geführt dem Bethuel den Antrag machte, seine Rebekka dem Isaak zu geben“. (1. Mose 24.) Leider ist dieses Bild verloren; <sup>1)</sup> es würde uns darüber belehrt haben, ob Chodowiecki in jener Periode irgendwelche Selbstständigkeit in der Auffassung eines der Gegenwart fern liegenden Stoffes besessen hat. Vermutlich ist dies nicht der Fall gewesen und der Künstler mochte sich wohl selbst das Geständnis einer vorläufigen Unfähigkeit dazu ablegen, denn er ist so bald nicht wieder an ein zu stilisierendes Problem herangetreten. Vielmehr griff er von neuem auf seine Skizzenbücher zurück und übersetzte die angenehmen Gruppen, die das Leben seiner täglichen Umgebung ihm zeigte, aus der Bleistiftstudie in säuberlich ausgeführte kleine Ölbilder.

Auf diese Weise entstand im Laufe der nächsten Jahre — nachweislich seit 1757 — eine Reihe von Gesellschaftstücken, die unter sich eine höchst charakteristische Gruppe bilden. Sie versetzen uns gewöhnlich in die Wohnstube des Künstlers, in der die Personen seines Verwandten- und Freundeskreises auf mancherlei Art angebracht und verteilt sind. Oft handelt es sich um Damenvisiten; da sitzen sie denn in zwanglosen Zusammenstellungen umher und unterhalten einander durch Konversation, durch gemeinsame Lektüre oder durch ein wenig Gesang zur Gitarre. Gelegentlich wird auch ein Kartenspiel gemacht, und zwischen den Damen befindet sich dann wohl dieser oder jener Hausfreund, dessen Scherze die Gesellschaft zu einer anständigen Heiterkeit animieren. Mit Vorliebe bringt unser Künstler, ein musterhafter Ehemann, seine Gattin im Bilde an; hat er sie bei seinem heimlichen Skizzieren nur zu oft auf einem Schläfchen im Lehnstuhl ertappt, so lässt er die tüchtige Hausfrau doch auch nährend und stickend ihren Fleiß beweisen. Und als sich gar endlich der längst erhoffte Kindersegen (seit 1760) einstellte, verwandelte man die Wohnstube in eine Wochenstube und machte sie zum Schauplatze der zartesten Familiensorgen und Freuden: natürlich fand

sie da erst recht ihre Verherrlichung im Gemälde samt allen ihren Insassen, von der glücklichen Mutter und dem Säuglinge an bis zu den greisen Schwiegereltern Barez, und den besorgten Schwägerinnen, und den Cousins Rollet, in deren Hause man wohnte. — Offenbar sind die erwähnten Bilder zum Teil im Winter gemalt, worauf die Pelzboa's und die Muffe mancher Damen, sowie die mehrmals vorkommende Kerzenbeleuchtung bei den Unterhaltungen hindeuten; im Sommer aber treffen wir die Gesellschaften auch im Freien. Da ergehen sich die uns wohlbekannten, porträtähnlich dargestellten Personen auf einem Rasenplatz des Berliner Tiergartens bei einer Partie Federball, oder sie übertragen ihre Konversationen aus dem Salon in die breiten Alleen und in den Schatten eines Baumes oder Gebüsches des Parkes; man lagert sich am Ufer eines stillen Wassers oder lehnt an dem Postamente einer Statue und lauscht auf die Klänge der Flöte und eines kleinen französischen Couplets, wenn man nicht vorzieht, sich den Freuden des ländlichen Frühstücks zu überlassen.

Das Bedeutsame an allen diesen Bildern ist nun, dass sie zwar im allgemeinen an französisches Genre erinnern, im einzelnen aber weder von Watteau, noch von Greuze oder deren Schulen beeinflusst sind. Davor schützt sie ihr anspruchsloser Realismus. Sie wollen weder, wie Greuze, die Reize des naiven Seelenlebens, noch, wie Watteau, die Freuden einer fingierten Gesellschaftssphäre darstellen. Sie sind eben nichts anderes, als die treuen Illustrationen aus dem Leben der Familien Chodowiecki, Barez, Quantin, Lainé u. s. w., die vom Künstler zu seiner Übung gemalt, aber zugleich meistens mit großer Liebe durchgeführt wurden und übrigens weder für den Handel bestimmt waren, noch jemals in den Handel kamen. Gerade das verleiht ihnen jedoch ihre eigentümliche Bedeutung. Wir sehen an ihnen, dass die Vorurteile des Künstlers für eine monumentale Malerei doch nicht stark genug waren, um sein Naturell zu überwältigen. Da er sich selbst überlassen blieb, indem sein selbständiges Wesen ihm bei der Begründung eines freieren Künstlertumes vom Anschluss an andere abriet, so wählte er für seine fortgesetzten Übungen im Ölmalen unbedenklich zunächst die Stoffe, die ihm am nächsten lagen, d. h. solche, bei deren Behandlung seine Gewöhnung an das Genrehafte und seine durchdringende Beobachtung sich begegneten. Diese Arbeiten schienen ihm im ganzen zu gelingen, und so blieb er einstweilen bei ihnen stehen, ohne im übrigen einen höheren Wert auf sie zu legen. Auch

1) Eine Tradition will wissen, die oben beschriebene „Brautwerbung“ sei nichts anderes als die aus der Bibel travestirte Scene Elieser's; doch widerspricht dem sowohl der Wortlaut in der Autobiographie Chodowiecki's als auch der bei allem Humor fromme und strenge Sinn des Künstlers.

wir werden sie ähnlich beurteilen. Sie sind nicht alle gleichmäßig ausgeführt; die reifsten unter ihnen erfreuen durch eine zarte, sanfte Färbung, durch graziöse, lebendige Motive und durch jene Sorgfalt, die mit allen ihren Mitteln haushält, um jedes an seinem Orte bescheiden, aber auskömmlich wirken zu lassen. Was jedoch der Künstler selbst vielleicht nicht klar erkannte, fügen wir hinzu: in diesen Bildern offenbart sich vor allem das Talent eines Zeichners und eines Erzählers. Wie bei der „Brautwerbung“ der Stoff, mit seiner geistreichen Behandlung, die malerischen Probleme des Gemäldes durchaus in den Hintergrund drängte, so sagen wir auch bei den andern Kompositionen, dass sie ebenso gut hätten unkoloriert bleiben können, da ihre Farben weder die Zeichnung noch die Erfindung merklich heben. Wirklich ist denn auch das größte von ihnen, die „Federball-Partie“ (c. 1760), in grauem Camayeu gehalten. Ein echter Maler war Chodowiecki also nicht; aber je besser sein Talent für die gezeichnete Wiedergabe der glücklich erfassten Welt taugte, desto schmerzlicher empfand er, dass es ihm versagt zu bleiben schien, die Malerei nach seiner Erkenntnis zu beeinflussen. Wir glauben mit der Annahme nicht zu irren, er habe gehofft, bei fortgesetztem Studium auf eine Art von realistischer „großer“ Malerei zu geraten.

Da zwangen ihn denn freilich die äußeren Verhältnisse immer wieder an die einträglichen Arbeiten des Tages. Wir hörten, dass er während des Siebenjährigen Krieges viele Miniaturporträts zu malen hatte. Das setzte sich fort; und wenn er auch in den Jahren 1757 und 58 für jene Ölbilder und seine ersten Versuche im Radiren einige Zeit fand, weil manche Kunden ihn wegen seiner hohen Preise aufgaben, so war er doch in der ersten Hälfte der sechziger Jahre wieder sehr in Mode. Er durfte vornehme Personen, sogar Prinzen, die ihm Sitzungen gewährten, porträtieren; die Prinzessin Sophie Wilhelmine malte er, als sie sich verlobte, in Öl, und selbst an die Kaiserin Katharina — an diese freilich nicht persönlich — scheint er sich gewagt zu haben. Nebenher gingen immer noch die gewöhnlichen Miniaturbildnisse und die allerdings sehr eingeschränkte Emaillemalerei. Und dazu kam, seit dem Jahre 1769, sein Radiren als die eigentliche Lebensaufgabe, die ihn bald fast ganz in Anspruch nahm.

Diesen plötzlichen Aufschwung im Radiren verdankte er merkwürdigerweise seiner Olmalerei und zwar ziemlich unverdientermaßen. Er hatte, wahrscheinlich zum eingehenderen Studium der fran-

zösischen Genretechnik, die gestochene Komposition Carmontelle's „la malheureuse Famille Calas“ (1765) in Öl kopiert; da fiel ihm 1767 ein, ein Gegenstück dazu zu schaffen und in Öl zu malen. So entstand das bekannteste seiner Gemälde: „Les Adieux de Jean Calas à sa Famille“ (Berlin, Königl. Museum). Es misst 30:41 Centimeter und drängt auf diesem kleinen Raume eine große Menge von Motiven zusammen. Wir sehen den ehrwürdigen Greis Calas, das unschuldige Opfer der fanatisirten Justiz in Toulouse, auf der dürftigen Bettstatt seines Gefängnisses; während der Schließer ihm zum Gange nach dem Richtplatz die Ketten abnimmt, umgeben der Sohn und die beiden Töchter zum letztenmal den Vater, der sie tröstet. Im Hintergrunde rechts bemühen sich der Hausfreund Lavaysse und die treue Magd Jeanne Viguière um die ohnmächtige Mutter, links aber treten durch die von Schildwachen besetzte Thür zwei Mönche ein, um der Kirche womöglich noch eine verzagende Seele zu gewinnen. Der gefasste, verklärte Ausdruck Calas' sagt uns jedoch, dass ihr Vorhaben ein aussichtsloses ist. — Hier hatte nun Chodowiecki einen tragischen Stoff, hier fanden sich tiefe und zugleich edle Seelenbewegungen und überdies waren die Personen der ergreifenden Scene Menschen aus des Künstlers eigener Sphäre, aus dem bürgerlichen Mittelstande der Gegenwart, — wie löste er die so glücklich sich anbietende Aufgabe? Er hatte mit dem Bilde in Berlin einen großen Erfolg, denselben Erfolg, den Greuze mit seinen Rührstücken des Dorfes weit über Frankreich hinaus genoss; aber wiederum lag die Bedeutung des Werkes in der sympathischen Auffassung des Gegenstandes, während die allzu merklich studirte Komposition nur zu sehr eben an Greuze erinnert, und die Technik, besonders die Farbe, eine sehr schwerfällige und reizlose ist. Für uns also bezeugt das Gemälde wiederum die Beschränkung von Chodowiecki's Kunstvermögen; das damalige Publikum, das ihn nicht kritisch als Maler beurteilte, sondern freudig in ihm einen warm und rein empfindenden Mann begrüßte, veranlasste ihn dagegen, seine Arbeit zu radiren. Diese Platte, so misslungen sie in technischer Beziehung ist, begründete seinen Ruhm als Radirer; und als er ein Jahr später (1769) die reizenden Blättchen zu Minna von Barnhelm (E. 51—52) für den Berliner Genealogischen Kalender von 1770 geschaffen hatte, da wurde er von den Verlegern aller Litteraturgattungen um Illustrationen im Miniaturformat geradezu bestürmt.

Seit diesem Jahre tritt daher seine Email- und Miniaturmalerei entschieden zurück; die erstere überließ er gewöhnlich seinem Bruder Gottfried, die zweite betrieb er nur zeitweilig, z. B. 1773, während seines Aufenthaltes in Danzig, wieder lebhafter, weil er dort viele Gelegenheiten fand, den polnischen Adel gegen gutes Honorar zu porträtieren. Aus Chodowiecki, dem Maler und Kupferstecher, als welcher er 1764 den Titel eines Mitgliedes der Berliner Kunstakademie erhalten hatte, wurde immer ausschließlich ein *peintre-graveur*. „Das Publikum machte ihn dazu“, wie wir ihn ja klagen hörten. Und wirklich gelang es ihm seitdem nicht, seine Pläne für die Ölmalerei weiter zu verfolgen. Auf jene originellen Anfänge in einem sozusagen realistischen Genre kam er nur noch einmal, 1772, in einem Bilde „Le Parc“ zurück, das die Komposition seiner Radirung E. 83 „Première Promenade de Berlin“ (d. h. die Zelte im Tiergarten) mit einigen Veränderungen wiederholt. Daneben aber malte er, gleichsam sein Streben nach Selbständigkeit aufgebend, mehrere Gesellschaftsstücke in Watteau's oder besser Lancret's Geschmack (Berlin, Kgl. Museum) und einzelne ländliche Genrestücke, eine Dorfschule, eine Scene am Brunnen und Ähnliches, etwa im Sinne Chardin's oder Cochin's, aber ohne seine Technik zu verfeinern. Auch mehrere Porträts, besonders aus seiner Familie, hat er noch in Öl ausgeführt, auf welche hier näher einzugehen der Raum verbietet.

Um das Jahr 1775, also mit ungefähr 50 Jahren, stand unser Meister auf der Höhe seines Wirkens. Seine Radirungen, mit Sorgfalt vorbereitet und mit einer erstaunlichen Technik ausgeführt, ließen alle seine guten Eigenschaften zur Geltung kommen. Sie sprühten von Leben und reizvoller Grazie; sie redeten zum Beschauer mit der Sprache des wahren Gefühls und des milden Humors, — vorausgesetzt immer, dass ihr Format ein kleines und ihr Gegenstand kein „historischer“ war; in diesen Fällen versagten dem Künstler sowohl die Formenkenntnis als auch das Vermögen, ansprechend zu charakterisieren, und wir finden dann nur einzelne, überraschend feine Motive in den übrigens öden Blättern.

Aber wie merkwürdig! Diese handgreiflichen Schwächen bemerkte der sonst so scharfsichtige Realist ebensowenig, wie er sich seines unzulänglichen Farbensinnes bewusst wurde. Wir hörten schon, dass er seine in unseren Augen verunglückten Kompositionen allegorischen oder historischen und biblischen Inhalte, wie die Illustrationen zu Lavater's Jesus Messias oder die Entwürfe zu den Statuen und Reliefs für den französischen Dom in Berlin (die wirklich nach seinen Zeichnungen ausgeführt sind), hoch schätzte; und diesem Mangel an Selbstkritik entspricht, dass er nach Aufgabe der Ölmalerei doch die Vorliebe für Färbung seiner größeren Werke nicht auch aufgab, sondern zu der Zeichnung *à trois* und *à quatre crayons*, sowie zum Pastell überging und auch in diesen meist fragwürdigen Leistungen seine Befriedigung fand.

Wir müssen aus solchen Beobachtungen den Schluss ziehen, dass Chodowiecki, von der Natur zu einem Meister der realistischen Zeichnung bestimmt, aber durch eine verfehlte Erziehung in das malende Kunsthandwerk geleitet, zunächst noch Kritik genug besaß, um die Schwächen der damals geltenden „großen“ Malerei zu erkennen und, weil er begrifflicherweise nach ihr strebte, sie auf bessere Art betreiben zu wollen. Mit glücklichem Ansätze gelangte er zu dem Anfange einer ihm konvenirenden genrehaften Ölmalerei, die er sich als Grundlage einer vornehmeren historischen Ma-



Email camayeu.  
VON DANIEL CHODOWIECKI.

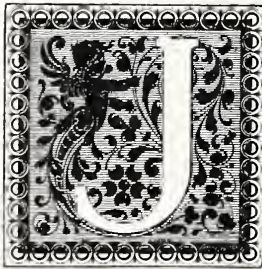
lerei dachte, und deren Stil von dem Manierismus der übrigen abweichen sollte. Indessen wurde sein Studiengang dadurch unterbrochen, dass das Publikum, in diesem Falle einsichtiger als der Künstler selbst, die Radirungen des Meisters verlangte, seine Ölbilder aber nur kühl aufnahm. So entfremdete sich Chodowiecki allmählich seinen Jugendplänen und geriet unvermerkt in die Gefolgschaft der von ihm sonst getadelten Richtung, sobald er sein eigentliches Gebiet verließ. Die Malerei hat also in seinem Leben eine verhängnisvolle Rolle gespielt, — zum Glück war sie jedoch nicht imstande, das Wirken des immer wieder zum Richtigeren einlenkenden Mannes auf die Dauer zu unterbinden.

# EIN BILDNIS DER ISABELLA VON ÖSTERREICH VON MABUSE.

VON CARL JUSTI.

(Schluss.)

*Der Bastard Philipp von Burgund (1465—1524).*



Im vorigen ist der Name des Bastards von Burgund genannt worden, des Sohnes Herzog Philipp des Guten, der viele Jahre Admiral von Holland gewesen war, bis er auf das Drängen und im Interesse Carls V. das Bistum Utrecht übernahm. Philipp von Burgund war kein gewöhnlicher Mensch. Er hat sich die Zuneigung eines Julius II. gewonnen, der sein Urteil in Kriegs- und Staatssachen bemerkte und ihn z. B. auf seine intimen Jagden bei Ostia mitnahm.<sup>1)</sup> Er hatte sich auch in Malerei und Goldschmiedkunst versucht und verstand die Proportions- und Formenlehre der klassischen Architektur, deren Reste er von Mabuse aufnehmen ließ. Der Pabst schenkte ihm die Büsten des Julius Cäsar und Hadrian, das einzige was er annehmen wollte. Unterhaltung mit Gelehrten (zu seinen Korrespondenten gehörte Erasmus), Vorlesen aus Geschichtswerken war ihm tägliches Bedürfnis. Er baute die Burgen seiner Diocese, und schuf sich ein Tibur in Suytburg, später als Bischof zog er Duersteden vor, wo er mit Malern, Bildhauern und Steinmetzen wie einer ihres gleichen verkehrte. Unter den Kunstwerken, mit denen er sich umgab, werden auch Terracotten genannt, darunter ist sein eigenes Bildnis. Besonders war er ein Liebhaber schöner Brunnen. Während er die Trunksucht seiner Standesgenossen verachtete, und seit jener Reise nach Rom als Gesandter Maximilians und des Prinzen Carl über das Leben der „Cortigiani“ mit dem Eifer

eines Reformators sich auszulassen pflegte, behielt er stets eine eingestandene Schwachheit für die Töchter Eva's. Als junger Mann soll er von verführerischer Gestalt gewesen sein, „von rosigem Antlitz und zierlichem Bau, mehr Parthenius als Philippus zu nennen.“ Besonders fielen seine dunklen Haare und schwarzen feurigen Augen auf,<sup>1)</sup> die ihn damals den Nachstellungen edler Damen aussetzten und in lebensgefährliche Abenteuer verwickelten, zum Kummer seines älteren Bruders, des Bischofs David.

Jan Goffart war gleichsam seine Schöpfung; jener Reise verdankte er den alten, heute etwas verblaßten Ruhm des ersten Niederländers, der aus Welschland die Kunst der Historien und Poesien mit nackten Figuren herüberbrachte; so sagt Guicciardini. Da müßte man auf ein Bildnis dieses Gönners und Freundes, dem er ohne Zweifel sein bestes gewidmet haben wird, gespannt sein.

Zwei treffliche Gemälde, nach früherer Verkennung, aber unter sehr großen Namen, neuerdings als seine Arbeit bezeichnet, gelten als Bildnisse Philipps, obwohl, da sie unvereinbar voneinander abweichen, nur eines das richtige sein kann. Das im Berliner Museum (586 A) früher Holbein geheißten, zeigt auf der Dolchscheide die burgundische Devise *Autre que vous [n'aime]*. Der Mann hat in der That die schwarzen Augen, aber das ist auch der einzige Zug, der zu der Schilderung des Gerhard von Nimwegen stimmt. Der Oberkörper ist so kurz, dass man ihn für verwachsen halten müßte, auch die in wildledernen Handschuhen steckenden Hände scheinen nicht normal. Philipp hatte ferner schon am 23.

1) Vom 4. bis 12. Februar 1509. Come el papa è pur a Hostia a piaceri, con do oratori di Borgogna, per darli piacer di caze ed altro, el andato poi 5 Cardinali ec. Marin Sanuto, I Diari VII., 748. Roma, 8. Febr. vgl. p. 716. 719. 746.

1) Eo tempore, juvenili supraque modum amabili forma erat, oculis nigritantibus, et nescio quid Cupidineum ejaculantibus. Gerardus Noviomagus a. a. O.

Januar 1501 von Maximilian das goldene Vließ empfangen, das in einem mit so manchem bedeutsamen und kostbaren Schmuck überladenen Bildnis nicht fehlen könnte. Der Mann scheint etwa ein dreißiger, dann müßte er um 1495 gemalt sein, also acht Jahre vor der Aufnahme Mabuses in die Antwerpener Gilde.

schwarzem Band über dem hellroten Rock, dessen Schlitze mit Goldstoff gefüttert sind. Der weiss damastene Mantel mit braunem Pelzkragen fällt über die Achseln, und lässt den Hals ganz frei. Nach dem jugendlichen Aussehen mußte er noch früher als 1495 aufgenommen sein. Aber wie kommt der



Philipp, Bastard von Burgund. Gemälde von J. MABUSE.  
(Nach einer Photographie von A. Braun & Co. in Dornach.)

Das Kostüm weist auf viel spätere Zeit hin, aber nach 1516 dürften die bischöflichen Insignien nicht fehlen.

Noch ältere Ansprüche hat das früher Lucas von Leiden genannte Bildnis im Ryksmuseum zu Amsterdam, und hier trägt er das goldene Vließ an

schwarze Philipp zu hellblauen Augen und blonden Haaren?

Der Eindruck, dass hier einer vom Hause Burgund vor uns stehe, war aber doch wohl keine Täuschung. Und die reichen goldenen Locken, die grossen blauen Augen, das von Jugend- und Lebens-



lust durchglühte Gesicht führen auf Philipp den Schönen, den Vater Isabellens, den Bruder Margareten und Jagdgenossen ihres Gemahls, Philiberts von Savoyen.

Die bekannten Bildnisse Philipps des Schönen sind im besten Fall nur mittelmäßige Kopien, zum Teil aber bloss Phantasieerzeugnisse.<sup>1)</sup> Man sieht Lang- und Brechköpfe, flache und kühn ausladende Profile, blöde und feurige Augen. So war man bisher in Verlegenheit, wie man sich die Schönheit des auch von den Spaniern *El hermoso* genannten Sohnes Maximilians und der Maria von Burgund eigentlich vorstellen sollte.

Charakteristisch sind in dem Amsterdamer Kopf die Augen mit weiter Lidspalte und steiler Wölbung. Diese Augen finden sich u. a. wieder in dem Stich P. de Jode's nach J. Mostart. Die Guachemalerei im Statutenbuch des Ordens vom goldenen Vließ die, wenn man aus den übrigen Bildnissen einen Schluss ziehen darf, nach guter Vorlage gemacht ist,<sup>2)</sup> hat dieselbe lange, gerade, wenig vortretende Nase, und die helle Gesichtsfarbe. Nur ist er da noch ein magerer, blöder Jüngling. So auch auf dem Flügelbild des Brüsseler Museums.<sup>3)</sup> Die blonden Locken sind etwas kürzer als sie sonst vorkommen.

Philipp war nach der Schilderung des venezianischen Gesandten eine wohlgebildete, frische, kraftvolle Erscheinung, gewandt in den Schranken, cifrig und wachsam im Felde, jeder Strapaze gewachsen. Dabei glänzend, freigebig, auch zuverlässig, aber leichtgläubig. Bei einem so guten Kopf, der die dornigsten Materien leicht bewältigte, befremdete ein zögerndes Antworten, eine Unentschlossenheit die die Entscheidungen den Räten überliess. Selbst diesen Zug glaubt man in den Linien des Gesichts zu lesen.<sup>4)</sup>

Philipp dürfte hier in der Mitte der zwanzig, also kurz vor seiner Abreise nach Spanien zur Besitzergreifung der Krone Kastiliens gemalt sein. Hier war es, wo er am 25. September zu Burgos einem hitzigen Fieber erlag, „wie eine Frühlingsblume dahinwelkte,“ sagt Petrus Martyr.

Wir hätten also hier zum erstenmale ein authentisches Bildnis dieses Fürsten von der Hand eines

1) Zu den letzteren gehört z. B. das Bildnis in der Dresdener Galerie, wo das Pendant, Da. Juana, indes ähnlich ist. N. 69, 70 Neapolit. Schule.

2) Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses V. Tafel XXI. Wien 1887.

3) N. 100. Aus der Kirche von Zirikzee.

4) Vinc. Quirini, Relazione di Borgogna 1506, in Alberi's Sammlung.

hervorragenden Künstlers, und einen Beweis, wie früh Mabuse dem regierenden Hause nahegetreten ist. Von seinen Beziehungen zum Hof spricht auch das Porträt eines kaiserlichen Sekretärs in dem Brüsseler Museum (124A), der sich an seinem Arbeitstisch, umgeben von treuen Abbildern der durch ihn ausgefertigten Verordnungen Maximilians und Carl V. abkonterfeien liess. Schwerlich ist es (wie Fetis vermutet) der Sekretär Philipp Hanneton, der Stifter des dortigen Triptychons von der Hand Orley's.

Wenn einmal Jemand der in Niederländischen Meistern und in der Geschichte dieser Zeit zu Hause ist, die große Tour durch die europäischen, besonders englischen Galerien macht, so werden sich vielleicht noch mehr Beiträge von Mabuse's Hand ergeben zur flandrischen Ikonographie wie zur Rekonstruktion seiner Künstlerlaufbahn. Den Mittelpunkt würde bilden das Treiben auf den Schlössern Philipps von Burgund, zu Suytburg und Duersteden, und die Gesandtschaftsreise an den römischen Hof und über Venedig, wo sich Jacopo de' Barbari anschloss. Die reichen Brunnen im Hintergrund seines Paradiesbildes und des heil. Lucas sprechen von seines Herrn Liebhaberei für „Fontänen, Aquäducte und Thermen.“ Die nackten Heidengötter waren ebenfalls für die Andacht des Schloßherrn bestimmt, wie das Inventar von Duersteden bezeugt.<sup>1)</sup>

Aber man wird den Hennegauer vielleicht noch weiter zurückverfolgen können, in Anfänge, die freilich vor der Hand nebelhaft erscheinen. Mander hatte gehört von trefflichen Bildnissen die er in London gemalt habe.<sup>2)</sup> Aber wann hat diese englische Reise stattgefunden?

In der Tudorausstellung des Jahres 1890 sah man zwei Bildnisse Heinrich VII., darunter ein lebensgroßes Brustbild mit der Bezeichnung *Johan de Maubeuge*, ferner das des Dechanten von S. Paul, John Colet und die große Tafel der Trauungsfeier des Königs mit Elisabeth von York in Westminster (18. Januar 1486) mit dem Bischof von Imola zur Rechten, die H. Walpole in seinen *Anecdotes* beschrieben hatte.

Der Verfasser glaubt noch in einem anderen englischen Ceremonienbild, das in allen Büchern bei Gelegenheit Jan van Eycks mitläuft, ein sehr frühes

1) Een groot tafreel van een naict vrouwen mit een pyl in de hant, ende Cupido overdeet mit een gordynken blauw ende geluw taftaf. (Im Schlafgemach). Noch twee tafreelen mit naecten luyden. Inventar von Duersteden u. a. O. 215. 221.

2) Verscheyden conterfeytselen zyn van hem ook seer wel ghedaen te Londen. Van Mander F. 146d.

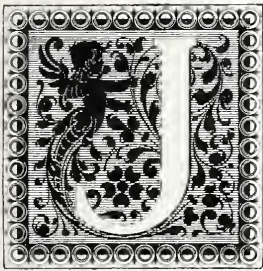
Werk Mabuse's zu erkennen. Es ist die Weihe des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, in Chatsworth, dem Landsitz des Herzogs von Devonshire. Dies vielfach übermalte und mit gefälschter Signatur versehene Bild erinnert nämlich auffallend an sein frühestes beglaubigtes Werk, die Epiphanie aus der Abtei Grammont, jetzt in Castle Howard. Dieselbe strenge Symmetrie der kerzengerade dastehenden Feierversammlung, mit dem senkrechten Faltenwurf, derselbe bräunliche, sehr verschmolzene Ton der hartgezeichneten Köpfe. Die Figur zur

Rechten ist ein unzweifelhaftes Porträt Heinrichs VII. Das von Hymans angeführte, ganz übermalte Bild des großen Rates unter Karl dem Kühnen (1474) im Museum zu Mecheln, könnte in denselben Kreis großer zerimonieller Handlungen gehören, die hier nach die früheste Spezialität Mabuse's gewesen wäre. Dies würde für seine Art gewiss bezeichnend sein und konnte für die Ausbildung seines malerischen Charakters nicht ohne Folgen bleiben. Eben jenes prunkhafte Dreikönigbild scheint auf solche Vorstudien hinzuweisen.

## DIE SAMMLUNG BARRACCO.

VON EMIL REISCH.

MIT ABBILDUNGEN.



U N den anspruchslosen Räumen eines bescheidenen Hauses am römischen Corso hat seit Kurzem eine kleine aber auserlesene Anzahl antiker Marmorbildwerke Platz gefunden, die der kunstsinnige italienische Senator Don Giovanni Barracco binnen zweier Jahrzehnte um sich zu vereinigen gewusst hat. Von den zahlreichen alten und neuen Privatsammlungen Roms unterscheidet sich diese Sammlung sehr wesentlich durch ihr eigenartiges Gepräge. Hier haben nicht Zufall und Laune Gevatter gestanden und einen weitherzigen Enthusiasmus veranlasst, zusammenzutragen, was am Wege sich lockend darbot, — hier hat von Anfang an ein wissenschaftlicher Geist dem Sammeleifer strenge Zügel angelegt und ihm das bestimmte Ziel gesetzt, den Entwicklungsgang der antiken Plastik in einer geschlossenen Reihe charakteristischer Bildwerke vor Augen zu stellen. Und glücklicherweise hat derjenige, der diesem Ziel mit ebensoviel Ausdauer als Erfolg nachgestrebt hat, durch seinen lehrhaften Zweck sich nicht dazu verleiten lassen, wertlose Kopieen nach anderweitig besser überlieferten Originalen anzuhäufen, sondern er hat als ein wahrer Kunstschätzer mit feinem Takt auf den individuellen Wert der einzelnen Stücke das Hauptgewicht gelegt und die intimen Reize selbständiger künstlerischer Arbeit zu würdigen gewusst. So trägt die Samm-

lung mehr als irgend eine andere den persönlichen Stempel ihres Besitzers und gewährt in dem Hundert Bildwerke, das sie umschließt, ebensoviel Genuss wie Belehrung. Was bisher in der Verborgenheit privater Räume nur einer kleinen Schar kunstbessener Romfahrer zugänglich gewesen war, hat Barracco nunmehr durch eine prächtige Publikation in das Licht allgemeiner Betrachtung gerückt. Der Kunstverlag von Friedrich Bruckmann in München hat die photographische Reproduktion der Skulpturen unternommen und sein bestes technisches und künstlerisches Können in den Dienst dieser Aufgabe gestellt. Heute liegt das Werk, das 120 fast durchwegs wohlgelungene Tafeln enthält, bereits abgeschlossen vor.<sup>1)</sup>

Barracco hat dem erläuternden Texte, der die Tafeln begleitet, eine wohlabgewogene kunstgeschichtliche Studie als Einleitung vorausgeschickt und darin Gelegenheit genommen, die Anschauungen darzulegen, die ihn bei der Anlage seiner Sammlung geleitet haben. Voll warmer Empfindung für die reizvolle Naivetät und konventionelle Befangenheit des Archaismus, sucht er die treibenden Kräfte im Werdegang der antiken Plastik aufzudecken und die Bedingungen künstlerischer Dar-

1) La Collection Barracco, publiée par Frédéric Bruckmann d'après la classification et avec le texte de Giovanni Barracco et Wolfgang Helbig. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. Zwölf Lieferungen zu je 10 Tafeln. 1892—1894. Fol.

stellung bis auf ihre letzten psychologischen Grundlagen bloßzulegen. Natürlich muss dabei auch auf die Werke der ägyptischen und orientalischen Kunst zurückgegriffen werden, die in einer Reihe konventioneller Züge auf die älteste griechische Plastik Einfluss geübt hat. Das hat den Anlass gegeben, auch ägyptische, assyrische und kyprische Kunsterzeugnisse in die Sammlung aufzunehmen, die auf solche Art zu einem wirklichen Museum vergleichender Plastik werden sollte. Und wenn das Hauptgewicht auf die Veranschaulichung der Kunstentwicklung auf griechischem Boden, ihrer Anfänge und ihres Aufsteigens fallen musste, so durften doch auch ihre späteren Weiterbildungen und örtlichen Brechungen in anderen Ländern nicht ausgeschlossen bleiben. In welcher Weise die von diesen Gesichtspunkten aus erwählten Bildwerke auch wirklich die einzelnen Phasen in der wechsellvollen Geschichte der antiken Plastik zu veranschaulichen geeignet sind, das wird in den Erläuterungen, die zu den einzelnen Stücken gegeben werden, des genaueren dargelegt.

Barracco selbst hat nur den Text zu den ägyptischen, assyrischen und kyprischen Skulpturen verfasst und sich dabei als ein selbständiger Kenner dieser von Kunstliebhabern wie Kunstgelehrten so selten in den Kreis ihrer Betrachtung gezogenen Kunstgebiete erwiesen.

Die Erklärung der griechischen und italienischen Kunstwerke hat Helbig übernommen, der als Barracco's langjähriger Freund und fachmännischer Berater besonders berufen schien, als erster diese Bildwerke der wissenschaftlichen Verwertung zuzuführen. Wie es durch das Programm des Unternehmens gegeben war, hat er sich darauf beschränkt, den einzelnen Stücken in großen Zügen ihre kunstgeschichtliche Stellung neben verwandten Werken zuzuweisen. Auch dort, wo die Versuchung nahelag, die Fäden

der Kombination weiterzuspinnen, hat er sich einer heute bereits ungewöhnlich gewordenen Zurückhaltung und Vorsicht befleißigt, wohl geleitet von der berechtigten Erwägung, dass in dem Rahmen einer monumentalen Publikation für blendende Eintagsvermutungen kein Raum sei. Da in der Anordnung der Tafeln die kunstgeschichtliche Abfolge streng durchgeführt worden ist, so ist es uns leicht gemacht, an der Hand des Bruckmannschen Werkes den Gewinn zu überschauen, der aus dem neuerschlossenen Skulpturenbestand der Kunstgeschichte erwächst. Ich will versuchen, in Kürze davon ein

Bild zu geben, ohne an dieser Stelle die Bedeutung der Sammlung erschöpfen zu können.

Unter den ägyptischen Stücken ist neben dem Relief des Nefer aus dem alten Reich (T. 1) wohl das interessanteste die Sphinx der Königin Hatshepu (T. 7), die Barracco als Portrait der Regentin Ramaka Knumtamon, der Tochter Thutmes' I., nachzuweisen versucht. Die assyrische Kunst ist durch das Relief eines geflügelten Genius aus der Zeit Assur-nazir-habals (882 bis 857) wie durch einige gegenständlich interessante Alabasterreliefs von Kuyundyk aus dem 7. Jahrh. in bemerkenswerter Weise vertreten. Die



1. Kalbträger.

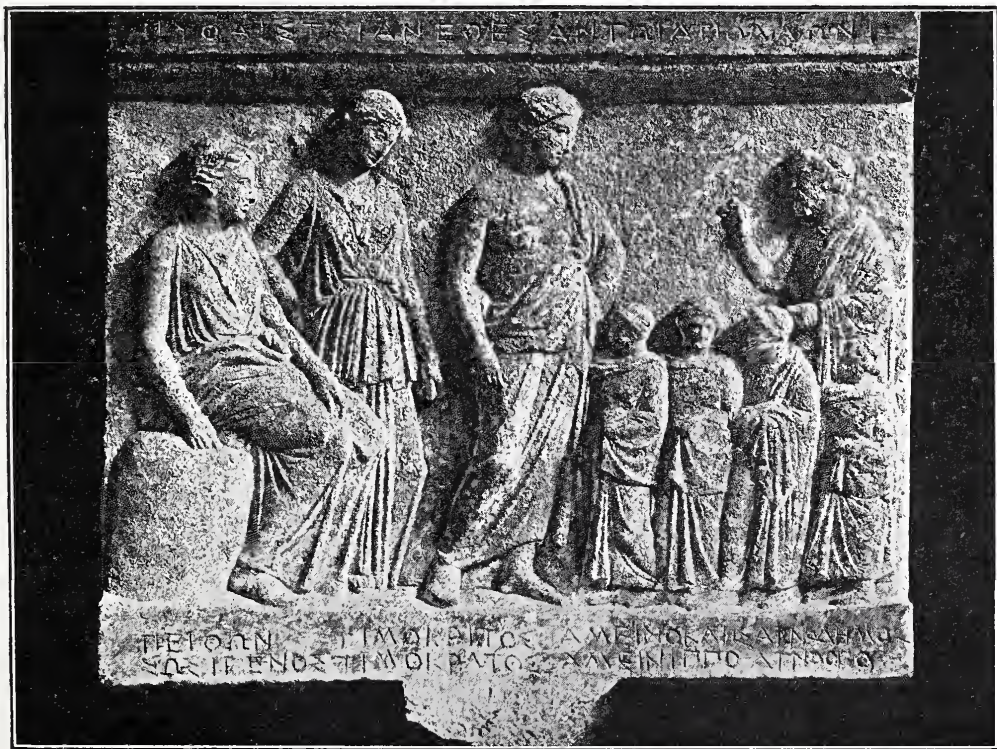
kyprischen Skulpturen (T. 18—22) überragen nicht beträchtlich die Durchschnittsware, mit der in den letzten Jahren der Kunstmarkt überschwemmt worden ist; aber für den Zweck den sie erfüllen sollen, sind sie glücklich ausgewählt, indem sie die wechselnden Beziehungen der kyprischen Kunst zur ägyptischen und griechischen gut veranschaulichen.

Von den griechischen Bildwerken aus dem 6. und 5. Jahrh. v. Chr. sind einige der hervorragendsten Stücke schon in den letzten Jahren durch Abgüsse oder Abbildungen bekannt geworden, so das Relief eines Reiters (T. 23) vom Sockel einer attischen Grabstele, die noch der Pisistrateischen Zeit zuge-

wiesen werden muss (Conze, Die attischen Grabreliefs T. IX, 1), dann der den Ägineten verwandte Jünglingskopf T. 29 (Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse 88), der schöne Apollonkopf von Esquilin T. 34 (Friederichs-Wolters 280), die Replik der Büste des Myronischen Marsyas T. 37 (Friederichs-Wolters 455), endlich die neuerdings vielbesprochene Statue eines sich bekränzenden Epheben T. 38 (Kekulé, Bronzestatue des Idolino, T. IV).

Diesen reiht sich nunmehr eine ganze Anzahl gleichwertiger Stücke, die erst jetzt bekannt werden, an. Dem strengen Archaismus ist ihrem Vorbilde nach die Statue eines Kalbträgers T. 31 zuzurechnen;

Gewandstatuen wird um eine weitere Variante durch die weibliche Figur T. 27 bereichert, die sich von der Mehrheit der bekannten Akropolisfiguren durch die bescheidenere Einfachheit in Anlage und Durchführung unterscheidet. Helbig erklärt die Statue mit Bestimmtheit für ein griechisches Original aus der Zeit um 500; ich wage daher nicht, mich allein durch den Eindruck der Abbildung zum Widerspruch bestimmen zu lassen; danach würde ich in dem Werke allerdings mehr den harten und seelenlosen Vortrag eines gewandten Kopisten als die empfindsame Hand eines schöpferischen Künstlers zu erkennen glauben. In noch höherem Grade scheint mir die archaische



2. Attisches Votivrelief.

leider ist sie eine ziemlich grobe und willkürlich veränderte Kopie (Abb. 1). Im Typus stimmt sie genau mit einem litterarisch bezeugten Werke des Kalamis überein; aber die naheliegende Annahme, dass eben dieses Werk der Barraccoschen Statue zum Vorbilde gedient habe, wird man ablehnen müssen. Denn der hier verwendete Typus eines „Kalbträgers“ ist schwerlich erst von Kalamis erfunden worden, der Stil aber, den die Kopie nach Abzug willkürlicher Zuthaten für das Original erraten lässt, ist durchaus verschieden von der Kunstweise, die wir auf Grund unserer Nachrichten für Kalamis voraussetzen müssen.

Die bereits so zahlreiche Gruppe der archaischen

Mädchenfigur T. 28, die in ihrer etwas bäuerischen Art einen scharfen Gegensatz zu den Gestalten der ionisch-attischen Kunst bildet, den Charakter einer archaischen Originalarbeit vermessen zu lassen; auch möchte ich glauben, dass die merkwürdige Anordnung ihres Gewandes, insbesondere des Apoptygma's (Gewandüberschlages) nicht, wie Helbig annimmt, durch eine sonst nicht nachweisbare Trachtsitte, sondern nur durch ein Missverständnis des Kopisten zu erklären sei.

Dagegen ist wohl ein originales Werk der Athenekopf T. 30, der dem äginetischen Kunstkreis zuzuzählen ist. Ein zweiter Athenekopf (T. 24) lehnt

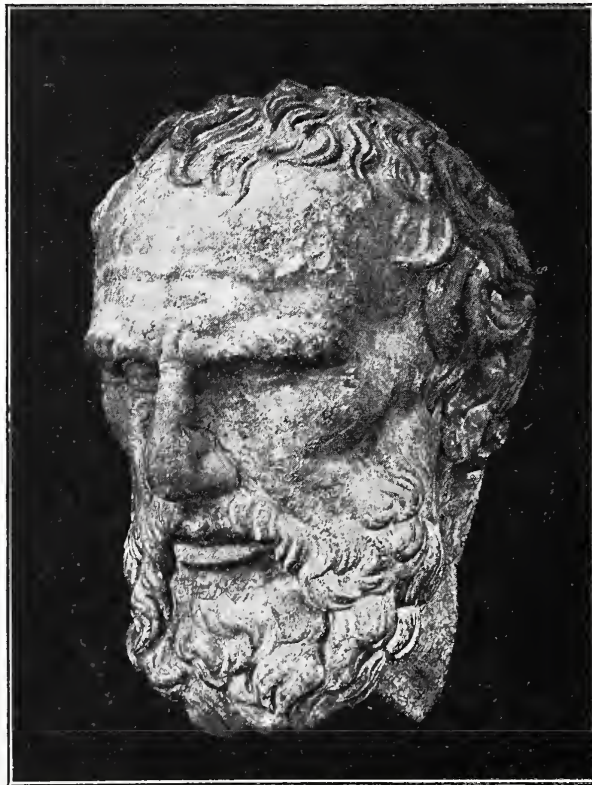
sich an Vorbilder der ionisch-attischen Kunst aus der Wende des 6. und 5. Jahrh., einen dritten (T. 25), den Helbig als Vorläufer des Parthenostypus zu betrachten geneigt ist, möchte ich trotz mancher altertümlicher Züge erst in späterer Zeit entstanden denken.

Der Jünglingskopf T. 36 ist in seiner stillen Schönheit und fast mädchenhaften Anmut ein bemerkenswertes Stück aus der Zeit des Übergangs vom Archaismus zur Reife. Schon einer weiter fortgeschrittenen Entwicklung gehört der ausdrucksvolle Knabekopf T. 46 an, der dem Florentiner Idolino nahe verwandt ist. Der Kopf des Polykletischen Doryphoros tritt uns T. 43 in einer mit künstlerischem Schwunge durchgeführten, freien Nachbildung entgegen deren vorteilhafte Wirkung zum guten Teile darauf beruht, dass sie den Bronzestil des Originals fast völlig abgestreift hat. Eine jüngere Abwandlung des Doryphorostypus, die bisher nur durch eine stark ergänzte Statnette in der Galleria dei candelabri bekannt war, stellt uns jetzt die gut erhaltene Jünglingsfigur T. 45 in allen wesentlichen Zügen vor Augen.

Unter den Skulpturen, die sich an Werke des Phidiasschen Kreises anlehnen, sind wiederum zwei Atheneköpfe zu nennen; der eine T. 40 steht der Parthenos nahe, der andere T. 48 gibt den Typus der Pallas von Velletri in abschwächender Modernisierung wieder. In diese Gruppe stellt sich auch der mit einem Stern über der Stirne geschmückte Frauenkopf T. 85 (T. 52 bis), in dem man geneigt sein könnte, eine Nyx oder Selene zu erkennen. In dem lebendig ausgeführten Frauenkopf T. 83 (48 bis) liegt die freie Wiedergabe eines gewöhnlich als „Sappho“ bezeichneten, von Helbig auf Aphrodite gedeuteten Typus vor, der durch eine Reihe sehr ungleichartiger, aber meist minderwertiger Repliken bekannt ist.

Ein Kabinetstück von anspruchsloser Liebeshwürdigkeit ist das attische Votivrelief T. 50, aus der Zeit um 100 v. Chr. (Abb. 2). Der Göttergruppe Apollon Artemis Leto nahen, von einem bärtigen Mann geleitet, vier ganz in ihre Mäntel gehüllte Knaben; ihre Namen sind an der unteren Relieffleiste angeschrieben, während am oberen Rand die Weihinschrift steht: *Πυθαισταὶ ἀνέθεσαν τῷ Ἀπόλλωνι*. Pythaisten heißen sonst die „Orakelsuchenden“; hier, wo offenbar die vier Knaben, die der Priester seinem Gotte vorführt, mit diesem Namen bezeichnet sind, wird man das Wort vielleicht in anderem Sinne verstehen müssen, als Bezeichnung derjenigen, die an einer Feier oder einer Kulthandlung im Dienste des Apollon Pythios-Pythaios teilgenommen haben. Übrigens stimmt das Relief in so vielen Beziehungen mit einigen Weihreliefs aus Ikaria (American journal of archaeology V 472, T. XI) überein, dass man das Pythion von Ikaria als seinen ursprünglichen Aufstellungsort vermuten darf.

Eine gute attische Durchschnittsarbeit ist das Grabrelief des Poseidippos T. 51 mit dem üblichen Typus der „Handreichung“. Als Schmuck eines Grabmals diente wohl auch das Relief T. 49,



3. Bärtiger Kopf.

das einen von der Jagd heimkehrenden Reiter mit seinem Diener zeigt; wir kennen diese attische Genrescene schon durch ein Grabrelief aus Tanagra (Friederichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse 1076), wo sie im Sinne böotischer Kultvorstellungen noch durch die Figur eines jungen Mädchens erweitert ist, das spendend dem Reiter entgegentritt. Ein anderes Reiterrelief der Sammlung (T. 52) stimmt in auffälliger Weise mit einem seit langem bekannten Stück in Sevilla (Annali dell' istituto arch. 1862 T. F.) überein; rechtshin sprengt ein Jüngling, (an dessen Chlamys man übrigens die über der Schulter zusammengeschobenen Falten nicht als Kapuze miss-

deuten darf), links ist an dem fragmentirten Reliefrand noch das Ohr vom Pferde eines zweiten Reiters sichtbar, der nach dem Vorbild jenes Reliefs in Sevilla sich mit Sicherheit ergänzen lässt. Schwerer als bei dieser Kopistenarbeit ertragen wir die Verstümmelung bei dem attischen Relief T. 84 (T. 51 bis). Erhalten ist noch die Figur eines Jünglings, der vor einem Tempel auf einem Tierfell sitzt und mit der Rechten eine Keule aufstützt, links der Vorderteil eines zusammenbrechenden Stieres, daneben noch ein aufrechtstehender Jüngling, dessen Bewegung aus den erhaltenen Resten nicht mehr mit völliger Sicherheit ermittelt werden kann, aber an die Haltung des „Anadumenos“ erinnert. Helbig möchte die Darstellung auf Peirithoos und Theseus mit dem marathonischen Stiere deuten. Da die Bändigung der Opferstiere bei einer Anzahl großer Feste ein vielgerühmtes Kraftspiel der Epheben war, so würde die Darstellung einer mythischen Stierbezwingung recht wohl für ein gelegentlich eines solchen Festes dargebrachtes Motivrelief geeignet sein.

Diese Reliefs haben uns bereits in den Bannkreis der sog. zweiten attischen Blütezeit hinübergeleitet, für deren Kenntnis wir der Barracco'schen Sammlung in einer Anzahl von Köpfen noch andere wertvolle Bereicherung verdanken.

Die idealisirenden Kunstrichtungen dieser Zeit treten uns in zwei interessanten Athletenköpfen T. 55 und 56 entgegen; der eine (T. 55) ist den jetzt Skopas zugewiesenen Köpfen verwandt, der andere (T. 56) scheint mir Praxitelischen Werken fast näher zu stehen, als den von Helbig verglichenen Lysippischen. In eine jüngere Epoche führt der schwungvolle Jünglingskopf T. 58, für den Helbig, wie ich glaube mit Recht, auch nach dem Widerspruche Koepps (Über das Bildnis Alexanders des Großen 1892, S. 24) an der Benennung Alexander festhält. Der Kopf ist

allerdings kein Porträt in unserem Sinne, sondern vielmehr eine auf der Basis einzelner individueller Züge aufgebaute Idealbildung. Aber die zu Grunde gelegten charakteristischen Züge scheinen mir mit den beglaubigten Alexanderköpfen gut vereinbar, und es kann nicht befremden, dass das Bild eines Königs, der im Culte Göttern gleichgesetzt wurde, auch von der Kunst den Göttertypen angeähnlicht wurde. Dass der Barracco'sche Kopf eine andere Auffassung Alexanders verrät, als die auf Lysipp zurückgehende Herme des Louvre, ist richtig; Helbig möchte ihn daher auf die von Leochares gefertigte Statue im Philippeion zu Olympia zurückführen. Es ist wohl möglich, dass diese Schöpfung für den hier vorliegenden Idealtypus vorbildlich oder doch bestimmend gewesen ist, aber für die Annahme einer unmittelbaren Abhängigkeit scheint es mir an genügenden Gründen zu fehlen.

Von jenen attischen Grabdenkmälern mit fast lebensgroßen Figuren, die zu dem herrlichsten Erbe des 4. Jahrh. gehören, sind einige prächtige Köpfe in die Sammlung Barracco gelangt. Der vornehmschöne Manneskopf T. 86 (T. 53 bis) erscheint noch als eine jüngere Fortbildung der ebenmäßig stilisirten Typen des Parthenonfrieses.



4. Caesar.

Dagegen ist der ausdrucksvolle Frauenkopf T. 54 in seiner leisen, schwärmerischen Wehmut und seinen bewegten Formen durchaus unter dem Einfluss der neuen pathetischen Richtung entstanden. Völlig verschiedene künstlerische Absichten verrät der Kopf eines älteren Mannes T. 62 (Abb. 3), der nach Helbig's Angaben ebenfalls von einem sepulcralen Hochrelief herrührt; er muss dann zu jener kleinen jüngeren Gruppe von Grabdenkmälern gehören, auf denen die kraftvolle Porträtkunst des 4. Jahrh. zu nachdrücklicher Geltung kommt. Frei von der Schablone überkommener Typik ist der Kopf durchaus individuell gestaltet; ein überaus strenger Aus-

druck schmerzlichen, ja unwilligen Entsagens liegt über den gramdurchfurchten Zügen; in der Auffassung und Modellirung der Formen kündigt sich schon jener energische Realismus an, der uns in weiterer Steigerung in den bekannten hellenistischen „Charakterköpfen“ entgegentritt. Neben diesem bedeutenden Original kann der bärtige Kopf T. 87 (T. 55 bis) nur den Rang einer tüchtigen, aber etwas harten Kopie beanspruchen. Das scharf erfasste und charakteristisch wiedergegebene Porträt war schon durch eine andere Replik, in der Sammlung Jacobsen (Brunn u. Arndt, Griechische und römische Porträts n. 33 f.) bekannt. Die von Helbig zögernd vorgeschlagene Deutung auf Sophokles vermag mich nicht zu überzeugen.

Unter den nicht zahlreichen Tierskulpturen, die das Altertum uns überliefert hat, darf die Statue einer liegenden Hündin T. 58 einen hervorragenden Platz beanspruchen. Die Hündin, die sich ein wenig auf den Vorderpfoten aus ihrer Ruhelage gehoben hat, wendet lebhaft den Kopf zurück und beleckt eine Wunde an ihrem rechten Oberschenkel; der Moment der Bewegung ist scharf beobachtet, alle Einzelformen mit genauer Kenntnis der Natur wiedergegeben. Das Bild eines Windspiels im Museum von Vienne (Gazette archéologique VI 1880 T. 10) zeigt ein ähnliches Motiv und ist vielleicht unter dem Einflusse des gleichen Originals entstanden, scheint aber von ungleich geringerer Kraft und Lebendigkeit. Wir wissen durch Plinius (34, 38), dass im kapitolinischen Jupitertempel in der Cella der Juno bis zum Brande des Jahres 69 n. Chr. das Bronzobild eines „seine Wunde leckenden Hundes“ (oder einer Hündin) stand; das Werk galt seiner täuschenden Lebenswahrheit wegen als ein Wunder der Kunst und ward so hoch geschätzt, dass die Wächter des Tempels mit ihrer Person (capite) für seine Unversehrtheit haftbar waren. Helbigs Vermutung, dass jene kapitolinische Bronze das Vorbild der Barracco'schen Marmorfigur sei, darf als äußerst wahrscheinlich gelten. Leider nennt Plinius den Künstler der Bronze nicht; uns drängt sich natürlich zunächst der Name des Lysippos auf, der als Hundedarsteller berühmt war und in seinen Jagdgruppen, z. B. bei der „Löwenjagd Alexanders“ gewiss auch Bilder verwundeter Hunde geschaffen hat. Aber man wird auch die Möglichkeit offen halten müssen, dass jenes Kunstwerk nicht von Lysipp selbst, sondern von einem seiner Nachfolger, der in seinem Realismus noch über Lysippos hinausging, herrühre.

Der frühhellenistischen Zeit gehört die trefflich

erhaltene Poseidonstatue T. 61 an, eine kraftvoll gesteigerte Umbildung eines älteren Typus, die einen nicht unbedeutenden Künstler verrät. Der Epikurkopf T. 63 nimmt durch seine wirkungsvolle Arbeit und die nachdrückliche Betonung der charakteristischen Züge eine hervorragende Stelle unter den Porträts des Philosophen ein. In die letzte Periode des Hellenismus weist uns der Kentaurenkopf T. 66, der mit den Köpfen der von Erosen gepeinigten Kentauren (Friederichs - Wolters, Berliner Gipsgüsse 1421; Berliner Skulpturenkatalog 205) zusammengeht und die an diesen beobachtete Ähnlichkeit mit dem Laokoonkopfe in seinen schmerzlich verzerrten Zügen besonders augenfällig werden lässt.

Einer durch Stil und Material scharf charakterisirten Gruppe griechisch-ägyptischer Skulpturen aus den letzten Jahrzehnten vor unserer Zeitrechnung gehört der im Nildelta gefundene Cäsarkopf T. 75 (Abb. 4) an, der von einer ägyptischen Pfeilerstatue aus sog. schwarzem Granit (Diorit) herrührt. Wie in den verwandten, ebenfalls durchwegs aus harten Steinarten gefertigten Bildwerken, zeigt sich auch in diesem Barracco'schen Kopf spätgriechische Kunstweise in merkwürdiger Art von konventionellen Eigentümlichkeiten der ägyptischen Kunst beeinflusst. Der bewundernswerte Reichtum des Ausdrucks, mit dem Stirn, Auge und Mund gebildet sind, der treffsichere Naturalismus und die energische Charakteristik erinnern durchaus an die griechischen Porträts der späthellenistischen Zeit, aber daneben sind in den Formen der Stirne und des Untergesichtes einzelne Anklänge an die typischen Physiognomien ägyptischer Bildwerke unverkennbar; ebenso weist die Virtuosität, mit der das widerstrebende Material gehandhabt ist, auf die im Nilthal heimische Kunstüberlieferung. Helbig hat in dem Kopfe Cäsar erkannt. Wir kennen allerdings kein Porträt, in dem Cäsar, wie hier, bärtig dargestellt wäre. Aber die Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit den Cäsardarstellungen auf Münzen ist in der That sehr groß, wenigstens ebenso groß wie bei manchen andern auf Cäsar gedeuteten Köpfen, deren ikonographische Einordnung allerdings noch mancherlei Schwierigkeiten unterliegt. Dazu kommt noch, dass am Barracco'schen Kopf das Stirnband mit einem Stern geschmückt ist, der als das (anderweitig bekannte) Attribut des Divus Julius sich am besten zu erklären scheint. Dann wird man sich mit der auffälligen Thatsache, dass Cäsar hier bärtig dargestellt ist, irgendwie auseinandersetzen müssen. Helbig erinnert daran, dass Cäsar im Jahre 54 v. Chr.

nach dem Tode seines Unterfeldherrn Q. Titurius Sabinus zum Zeichen der Trauer den Bart wachsen ließ, und er möchte darauf hin annehmen, dass Cäsar, als er im Jahre 48 nach Ägypten kam, das gleiche auch zu Ehren des toten Pompeius gethan habe und solcher Weise den Ägyptern mit einem „Trauerbarte“ bekannt wurde und bekannt blieb. Man sieht, die Erklärung ist nicht voraussetzungslos. Aber ich weiß eine bessere nicht zu geben.

Auch die Spiegelungen und Wandlungen der griechischen Kunst auf italischem Boden lassen sich in der Barracco'schen Sammlung an lehrreichen Proben studiren. Die unter archaisch-ionischen Einflüssen erwachsene altetruskische Kunst ist durch einen Grabstein von Chiusi T. 76 vertreten, dessen Reliefdarstellungen der Deutung einige Schwierigkeiten bieten. Eine andere Gattung italischer Grabdenkmäler stellt eine Graburne aus Palestrina T. 79 vor Augen; sie hat die Gestalt eines säulengeschmückten Tempels und erscheint so als ein Nachhall einer vornehmen griechischen Sarkophagform, für die der Pleureusen-Sarkophag von Saïda das schönste Beispiel ist.

Ein Erzeugnis tüchtiger italischer Handwerksarbeit des 4. oder 3. Jahrh. ist der weibliche Kopf T. 76 vom Schlußstein eines Grabbaues in Volsinii-Orvieto. Bedeutender ist ein Frauenkopf aus Bolsena (Volsinii novi) T. 78, der in seiner flotten großzügigen Durchführung und seinem hochgesteigerten Pathos durchaus griechischen Geist atmet; da er aus einheimischen Trachyt, also sicher an Ort und Stelle gefertigt ist, wird er kaum vor dem 2. Jahrh. v. Chr. entstanden sein, für welche Zeit sich übrigens auch durch andere Funde die Vorliebe der Italiker für die pathetische Richtung nachweisen lässt. Den römischen Porträts der Augusteischen Zeit reiht sich als eine feine, aber etwas allzuglatte Arbeit die Büste eines jungen Römers T. 73 an. Eine Frauenbüste aus Palmyra (T. 80) schließt als Zeugnis einer merkwürdigen Kreuzung, welche im fernen Osten die Ausläufer römisch-griechische und orientalische Kunst miteinander eingegangen sind, das Bild der Entwicklungsgeschichte der antiken Plastik.

Bei diesem Fluge durch die Jahrhunderte griechischer Kunst, zu dem die Sammlung Barracco uns veranlasst hat, haben wir noch manch bemerkenswertes Stück beiseite lassen müssen, so den archaischen Jünglingskopf T. 82 (T. 31 bis), die niedliche Hydrophore T. 42, die leider arg verstümmelte Kopie des Perikleskopfes T. 39, die Doppelherme der Dios-

kuren T. 35, die gute Replik vom Kopfe des „ausruhenden Apollon“ T. 59, die groteske Besfigur T. 68, den anmutigen Mädchenkopf T. 69, die naturalistische — leider kopflose — Statue eines Philosophen aus hellenistischer Zeit T. 64 u. a. m. Aber das Angeführte mag genügen, um zu zeigen, dass dieser römischen Privatsammlung auch heute, wo der griechische Boden die athenischen Museen mit unerschöpflichen Reichtümern beschenkt, eine hervorragende Bedeutung zukommt. Der Kunstfreund wird hier vielleicht mehr Werke finden, an denen er Freude empfindet, als in manchen großen Museen, wo das Gute durch die seit Alters aufgestapelte Menge des Unerfreulichen erdrückt wird, und in dem Arbeitsmaterial des Archäologen wird die Bruckmann'sche „Collection Barracco“ fortan einen wichtigen Platz einnehmen. Sie würde vielleicht die gebührende Würdigung rascher finden, wenn sich in der neuen Publikation mit einem handlicheren Format ein geringerer Preis verbände. Allerdings ist der Preis von 2 Mark für eine phototypische Tafel, die den strengsten Anforderungen entspricht, verhältnismäßig nicht hoch; aber die Größe der Opfer, die unsere Kunstfreunde in ihrem wissenschaftlichen Sammeleifer bringen, lässt uns unbescheiden genug werden, ihnen auch noch als ein letztes Opfer zuzumuten, sie möchten die Kosten ihrer Prachtwerke in so hohem Ausmaß übernehmen, dass deren Preis ein unverhältnismäßig billiger werde.

Gerne möchte ich auch noch an dem Formate der Publikation mäkeln; das heute übliche Großfolio, das nicht sowohl durch die Maßverhältnisse der Photographieen als durch die Größe der untergelegten Kartonblätter bedingt ist, trägt selten etwas zur Schönheit, häufig Beträchtliches zur Verteuerung, immer sehr viel zur Unbequemlichkeit bei; es erschwert die Benutzung und verleidet den Genuss. Aber wir können es dem Sammler nicht verwehren, dass er seinen liebsten Besitz in jenem Gewand in die Welt gehen lasse, der ihm dafür am passendsten scheint. Das Werk ist der Königin von Italien zur Feier ihrer silbernen Hochzeit gewidmet, und für solchen Anlass mochte dem ritterlichen Besitzer die vornehmste Ausstattung nur eben genügend scheinen.

Barracco sagt am Schlusse seiner Vorrede: „Je l'aime, cette collection de vieux marbres, à cause des joies exquisés, qu'elle me procure et je m'y attache d'autant plus tous les jours, que j'ai l'intention bien arrêtée de la léguer tout entière à mon pays.“



Man hat Ursache, nicht nur in Italien diesen großherzigen Entschluss freudig zu begrüßen. Aber wenn man sonst bei Privatsammlungen nur allzuhäufig im sachlichen Interesse den Zeitpunkt nicht gerne verzögert sieht, an dem sie in öffentliche Hände übergehen sollen, so ist es bei dieser Sammlung, die so trefflich betreut wird und noch immer

im Wachstum begriffen ist, nicht nur ein Ausfluss persönlicher Anteilnahme, sondern wissenschaftlicher Selbstsucht, wenn wir dem Wunsche Ausdruck geben, dass es dem Besitzer vergönnt sein möge, sich seines Schatzes als sorgsamer Hüter und eifriger Mehrer noch recht lange zu erfreuen.

EMIL REISCH.

## BEITRÄGE ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MALTECHNIK.

Van Eyck's Tempera.

VON ERNST BERGER, MALER.

### I.



ASARI'S Erzählung von der Erfindung der Ölmalerei durch die Brüder van Eyck wurde zweieinhalb Jahrhunderte lang von der Kunstwelt als richtig hingenommen. Nach dieser Erzählung, welche gleichlautend von

allen späteren Autoren wiederholt wird, hätten Hubert und Jan van Eyck ihre Zeitgenossen mit einer neuen Art, der Ölmalerei, in welcher ihre berühmten Werke gemalt waren, in Erstaunen und Begeisterung versetzt; seit ihrer Erfindung sollte sich der Umschwung in der Technik des Bildermalens datiren und alle Verdienste um die Fortschritte der Ölmalerei als solche wurden unbestritten den beiden van Eycks zugeschrieben.

Seit mehr als hundert Jahren bemüht sich nunmehr die Kunstgeschichte, dieses Verdienst den Brüdern van Eyck wieder abzusprechen, wobei es an herben Vorwürfen gegen Vasari und seine Abschreiber nicht fehlen konnte. Vasari, der selbst der Malerzunft angehörte, hätte sich doch besser instruiren sollen, bevor er der Mitwelt ein Märchen zum besten gab; er hätte doch wissen müssen, dass lange vor van Eyck mit Ölfarben in Italien selbst, in Griechenland, Deutschland und England gemalt wurde, ja er hätte sich etwas eingehender mit älteren Büchern über Malerei, wie z. B. dem des Cennini, beschäftigen sollen, bevor er die „Erfindung der Ölmalerei“ erfand. Was ist nicht alles schon behauptet und bestritten worden, seit Lessing in der Abhandlung „Über das Alter der Ölmalerei“ (1774)

diese Frage aufs Tapet brachte! Welche Reihe von hervorragenden Forschern hat sich seither nicht bemüht, entweder teilweise oder ganz dem Vasari Unrecht zu geben, nachdem immer neue Beweise gegen ihn vorlagen!

Aus der Handschrift des Mönches *Theophilus*, von Lessing dem XI. Jahrhundert zugeschrieben, war bereits der Gebrauch der Ölfarbe zur Malerei ersichtlich; Raspe (*A critical essay on oil painting*, London 1781) entdeckte die Handschrift des *Heraclius* in der Bibliothek zu Cambridge, in deren III. Teil, welcher nicht jünger als das XIII. Jahrh. sein konnte, Öle zum Anreiben von Farben erwähnt sind; nachdem noch die Handschrift des *Cennino Cennini* (ed. Tambroni, Rom 1821) in der vaticanischen Bibliothek aufgefunden, die Hermeneia des byzantinischen Mönches Dionysius vom Berge Athos bekannt geworden waren, wurde es Allen klar, dass die ganze Geschichte von der Erfindung der Ölmalerei durch van Eyck ein Märchen sei, welches der „Kunstschwätzer von Arezzo“ der Nachwelt aufgebunden habe.

In den hier folgenden Erörterungen soll nunmehr der Versuch gemacht werden, das den Brüdern van Eyck gebührende und so sehr bestrittene Verdienst auf Grundlage der geschichtlichen und naturgemäßen Entwicklung der Maltechnik in Verbindung mit vorgenommenen Proben wieder zu erobern und dabei die Richtigkeit von Vasari's Erzählung, trotz alledem, was gegen dieselbe vorgebracht wurde, zu beweisen. Es wird sich dabei der gewiss bemerkenswerte Umstand ergeben, dass im Texte des Vasari die von van Eyck erfundene „neue Art von Ölmalerei“ vollkommen treffend geschildert ist!

Um zu diesem Resultate zu gelangen, war eine lange Reihe von systematisch angestellten Versuchen nötig, welche nach den oft sehr unklaren Anweisungen der alten Kunstschriften ins Werk gesetzt wurden. Es hat sich dabei konstatieren lassen, dass alle mittelalterlichen Malverfahren Beziehungen zum byzantinischen aufweisen, welche daher kommen können, dass byzantinische Künstler nach dem Bildersturm nach allen Richtungen sich verbreiteten und an den Höfen der Carolinger ebenso wie in vielen Städten Italiens Aufnahme gefunden hatten. Ihre auf glanzvolle Äußerlichkeit angelegte Technik verpflanzten sie auch nach Italien und so erkennen wir an den ältesten Bildern des Giunta, Cimabue bis auf Giotto alle byzantinischen Malweisen wieder. Die reiche Ausschmückung der Tafel mit Glanzvergoldung und erhöhten oder gepunzten Heiligenscheinen, die Verwendung von Eibindemitteln zur Malerei und die Bereitung von Ölfirnissen zum Überzug der Gemälde finden sich auch im Trattato des Cennini ausführlich beschrieben. Im Vergleich mit der Hermeneia fehlt aber hier vollständig die Malerei mit „Glanzfarbe“ (§ 37 des Handbuches), welche eine Mischung von Wachs, Lauge und Leim war und durch Glätten glänzend wurde; die *pictura aureola* des Lucca Ms ist bis auf ein Minimum verschwunden und wird nur zur Verzierung von Einfassungen (Kap. 97 und 98 des Cennini) verwendet. Die Beizenvergoldung für Wandmalerei und Stein (Kap. 91), wie man Reliefs und Heiligenscheine auf der Mauer macht (Kap. 126), die Knoblauchbeize (Kap. 153), die Angaben über Miniaturmalerei mit Eierklar und Assisoverwendung (Kap. 157) finden sich auch in der Hermeneia. Die Malerei mit Ölfarben, „Naturale“, welche, wie die Bezeichnung andeutet, zum Malen des nackten Fleisches verwendet wurde, findet sich in dem Kap. 89 ff. bei Cennini wieder.

Besehen wir uns die eigentliche Technik des Malens dieser Periode (Frührenaissance) genauer, so ist es die Malerei *a tempera* mit Eigelb und der vielbesprochenen Feigenmilch, welche allgemein in Gebrauch gekommen war und einer besonderen Charakteristik bedarf, um den Unterschied zwischen der italienischen und der nordischen Malart des Theophilus kennen zu lernen. Die Bereitung des Grundes aus feinem Gips (*gesso sottile*), die Aufzeichnung und Einritzung der Konturen und der für Vergoldung unentbehrliche Bolusüberzug, das Malen aus dem dunkeln Mittelton (§ 51 und § 16 der Herm.) erhält sich bei Cennini und die Modellierung wird stets mit hellerer Deckfarbe, die Tiefen

und „Züge“ der Falten durch Strichelung erzielt. Versuche mit der oben genannten Feigenmilchtempera, um diesen Namen beizubehalten, haben gezeigt, dass sich ein solches Malen „aus dem Dunkeln“ mit großer Leichtigkeit ausführen ließ. Was den Zusatz der Feigenmilch betrifft, so kann mit aller Bestimmtheit versichert werden, dass derselbe nicht Bindemittel, sondern Lösungs- und Konservierungsmittel für das Ei gewesen sein muss; überdies ist nicht von dem Saft der Feigen, sondern nur von den abgeschnittenen jungen Trieben die Rede (Cennini Kap. 72) und nie allein, sondern stets in Verbindung mit dem ganzen Ei, wobei sich das Eierklar durch das Umrühren mit den Feigen sprossen sehr schnell löst, während sonst das Schlagen des Schaumes und das Abtropfen längere Zeit erfordert.

Mit diesem Bindemittel sind die Farben anzureiben und genügt es zu wissen, dass man öfters übereinander malen kann, aber die unteren Farbschichten durch die Feuchtigkeit der darüber gesetzten Lagen sich leicht erweichen lassen, bekanntlich ein Hauptübelstand aller Temperabindemittel und viel unangenehmer als das sog. „Einschlagen“. Die Feigenmilchtempera hat jedoch das Gute, dass die Farbtöne sich durch nachheriges Firnissen nur sehr wenig verändern. Ist aber die Firnissschicht darübergegeben, was stets mit großer Umsicht und nach gründlichem Trocknen geschah (Kap. 155), so konnte man mit dem wassermischbaren Bindemittel nicht mehr weiter malen und waren deshalb die letzten feurigen Lasuren stets der Ölfarbe vorbehalten (Kap. 144).

Cennini berichtet (Kap. 89) von der Malerei mit Ölfarben auf der Tafel oder Mauer „wie dies vorzüglich die Deutschen im Gebrauch“ haben; es mag deshalb auch in Erwägung gezogen werden, ob sich die Technik der Malerei im Norden, in Frankreich, den Niederlanden oder Deutschland von einer anderen Seite aus entwickelt haben könnte als in Italien, da naturgemäß die Feigenmilchtempera des Klimas wegen das Jahr hindurch nicht zu beschaffen war. Es kann hier nicht näher darauf eingegangen werden, in welchen Beziehungen die Tafelmalerei zur Miniaturmalerei zu Beginn des XIII. bis zum XIV. Jahrh. stand; so viel ist aber gewiss, dass vom technischen Standpunkt vollkommene Übereinstimmung herrschte. Der deutsche Mönch Theophilus aus Westfalen empfiehlt ebenso wie Heraclius, dessen III. Buch französischen Ursprunges zu sein scheint, die Überspannung der Holztafel mit Pergament oder Leder (Kap. 17) und in Ermangelung des-

selben Leinenstoff mit Gips zu überziehen (Kap. 19). Es ergibt sich daraus folgerichtig, dass auf diesen mit Pergament bespannten Holztafeln, mit denselben Bindemitteln gemalt wurde, welche für die Miniaturmalerei jener Zeit in Gebrauch gewesen sind. Theophilus beschreibt genau, wie neben der schon genannten Ölmalerei, dem „Naturale“ des byzant. Dionysius, noch als Beschleunigung der Arbeit die Gummitempera zu handhaben ist. „Alle mit Öl *oder* Gummi angeriebenen Farben darfst Du dreimal auf Holz setzen“ und ist die Malerei trocken, so hat das Überstreichen mit dem Firniss (Vernition) in der Sonne ebenfalls dreimal zu geschehen (Kap. 28). Versuche haben ergeben, dass sich derartig mit wassermischbarer Gummitempera übermalen lässt, sobald die Firnissschichte sich in den Grund eingesogen hatte. Da einige Farben, insbesondere das unentbehrliche Bleiweiß mit Eierklar anzureiben vorgeschrieben ist, so ergibt sich die Gleichheit mit der Miniaturtempera, nur dass diese keinen Firnisüberzug bekam, was in Büchern überflüssig und unausführbar wäre. Die Technik des XIII.—XIV. Jahrhunderts ist demnach nichts anderes als gefirnisste Miniaturmalerei; sie gestattete durch das öftere Übermalen eine große Durchführbarkeit der Details, und durch das mehrfache Firnissen des Gemalten hatte der Maler die Möglichkeit, die Wirkung zu vergleichen. Dass auf die Reinigung der Öle zur Firnisbereitung und zur Malerei selbst bereits Sorge getragen wurde, ist aus Heraclius und dem Straßburger Ms. zu ersehen. Bedenken wir, dass die italienische Tempera erst nach der Vollendung des Bildes gefirnisst werden durfte, so werden die Vorzüge der nordischen Art sofort verständlich sein. Die Maler der altkölnischen, westfälischen und vor-van Eyck'schen Schule in den Niederlanden konnten dreimal mit Tempera auf gefirnisste Unterlage malen und hatten stets den Eindruck der fertigen Wirkung während der Arbeit; die Übermalung mit der Gummitempera trocknet überdies sehr schnell. Gegenüber diesen Vorzügen sind die Nachteile: 1. die Notwendigkeit des Trocknenlassens in der Sonne oder am Herdfeuer, sobald eine Farbschichte gemalt und mit Ölfirniss überstrichen ist, und 2. der geringe Widerstand gegen Feuchtigkeit, bevor die Firnislage aufgetragen war. Immerhin war das Verfahren umständlich genug, da im Norden die Temperaturverhältnisse unverlässlich sind und oft tagelang auf Sonnenschein gewartet werden muss (wie es auch mir bei den Versuchen erging!), oder im anderen Falle bei „gelindem Herdfeuer“ auf der halbfeuchten

Oberfläche Staub und Ruß sich ablagern kann, was für fein ausgeführte Bilder nicht zu wünschen ist, abgesehen von der Gefahr des Werfens und Rissigwerdens der Holztafel.

Wie von selbst drängt sich hier die Beobachtung auf, dass dieselben Übelstände es gerade sind, welche nach Vasari's Erzählung den van Eyck's Veranlassung gaben, ihre vielbesprochene Erfindung zu machen. Und welche Mittel sollten sie dazu eronnen haben? Die Farben mit Leinöl oder Nussöl zu mischen, war ja längst bekannt, ebenso verschiedene Arten Öle zu reinigen und schneller trocknend zu machen; ja selbst die Ölfirnisse, vernice liquida und vernition kannten sie und mischten Farben damit zur pictura translucida und Lasuren; Ölbeizen (mordants) für Vergoldung waren im Norden allgemein in Verwendung. Was war es demnach, das die Eycks eigentlich in Beziehung der Ölfarben hätten erfinden können? Worin bestand ihr „Geheimnis“? Dass die Meinungen darüber sehr auseinandergehen, ist bekannt; ich verweise hierbei auf den Exkurs über die Ölmalerei von Ilg (Anhang zur Heraclius-Ausgabe), worin dieselben ausführlich erwähnt sind. Nur auf die Ansicht von Eastlake, welche „die Frage endgiltig lösen sollte“, sei hier näher eingegangen. Diese Ansicht besteht darin, dass van Eyck in der Anwendung des Zinkvitriols, als Trockenmittel, die Schwierigkeiten der Ölmalerei überwand. Abgesehen davon, dass dieses Trockenmittel schon in Schriften des XIV. Jahrhunderts (Straßburger Ms) mit „Galicenstein“ bezeichnet vorkommt, ist es auch im Marciana Ms erwähnt und dem Leinöl beigefügt, um dessen Trockenkraft zu erhöhen, aber als Vergolderbeize für Glas, wie hinzugefügt werden muss. (Marciana Ms Nr. 339, Merrifield II p. 621.) Was für Dekoration von Glasschüsseln nötig und passend ist, sollte für die vollkommenste Malerei der van Eyck geeignet sein? Ein so starkes Trockenöl mit Bernsteinfirniss angemacht, wäre ihr Bindemittel gewesen, um die minutiösesten Details „infinitamente bene“ auszuführen? Ein Beizmittel, das im Pinsel fest wird! Bei aller Bewunderung für die Arbeit und Mühe, welche sich Eastlake gegeben, das würde er uns Malern nie verständlich machen können, dass die van Eycks, Memling, R. van der Weyden, Dürer oder Holbein mit einem solchen Mittel gemalt hätten!

## II.

Indem ich daran gehe, die Resultate meiner eigenen Beobachtungen und Versuche bekannt zu machen, wäre zunächst zu untersuchen, ob die

Quellenschriften nicht doch genügende Anhaltspunkte und Andeutungen über die „neue Methode“ geben, die geeignet sind, zur Lösung der schwierigen Frage beizutragen und entweder noch gar nicht oder nicht mit allen wissenschaftlichen Mitteln ins Auge gefasst wurden. Im Punkte der Technik möge noch eine allgemeine Bemerkung gestattet sein: Durch den nur auf die moderne Öltechnik Rücksicht nehmenden Studiengang unserer Kunstakademien sind wir Maler (ich spreche aus Erfahrung!) völlig im Dunkeln über andere Malarten und mancher Tüncherlehrling würde uns darin beschämen können. Frescomalen ist eine vergessene Sache und was Tempera heißt, wissen wir nur vom Hörensagen. Die Kunstgeschichte lehrt, dass dazu Ei, Gummi, Honig, Feigenmilch u. dgl. genommen wurde. Es ist deshalb den meisten Kollegen und auch Kunsthistorikern völlig unbekannt, dass es eine Tempera gibt, die durch innige Mischung eines fetten Öles mit einer gummiartigen, zähen, wasserlöslichen Substanz (Gummi oder Eigelb) als *Emulsion* bereitet werden kann. Eine solche innige Vermischung eines Fettes mit einem anderen Körper bewirkt vor allem eine ungeheuer feine Verteilung der Ölteilchen und die Folge davon ist, dass *solche Öle* mit Wasser mischbar sind, sie werden dadurch zur Tempera, zur Öltempera. Auf zwei Arten lässt sich dies leicht erreichen: erstens, wenn die Öle aufs innigste mit Eigelb vermischt werden, die Ei-Öltempera, oder wenn dazu pulverisierte Gummiarten verwendet werden, die Gummi-Öltempera. Im Verfolge meiner Arbeit, war ich nun auch bestrebt, den ersten Spuren dieser Temperaart in den Quellen nachzuforschen. Thatsächlich fand sich das gesuchte Rezept in dem älteren Teil des Marciana Ms (Eastlake I. p. 225), welches lautet: „Toy torli de ove e vernice liquida egualmente et incorpora molto ben insieme e de questa tale cola darai per copertura come el penelo la qual colla non teme aqua ne cossa che sia.“ (Nimm Eigelb und „vernice liquida“ i. e. gekochtes Leinöl, dem noch ein Harz beigegeben war, in gleicher Menge und vermische diese sehr gut miteinander und von diesem Bindemittel gib den Überzug mit dem Pinsel; dasselbe schützt vor Wasser und was es auch sei.) Dass sich dieses Rezept der Emulsionstempera in einem venetianischen Ms fand, in der Stadt, in welcher Antonello da Messina nach seinem Aufenthalt in Flandern gelebt, führte direkt dazu, die Erzählung des Vasari über die Eycksche Erfindung genauer daraufhin zu vergleichen.

Vasari (Leben des Antonello da Messina, I. Ed. 1550, p. 379 ff) spricht von Verbesserungsversuchen,

die Baldovinetti, Pesello und andere machten, und dabei „eine andere Art von Ölen mit Temperamitteln vermischt“ verwendeten. Im Leben des Baldovinetti begegnet uns dasselbe Emulsionstemperarezept, von dem Vasari sagt, es hätte den erwarteten Erfolgen nicht vollkommen entsprochen. Vasari erzählt: Baldovinetti bereitete seine Farben mit Eigelb in Mischung mit Vernice liquida (rosso d'uovo mescolato con vernice liquida); er gedachte durch diese Tempera die Malerei (auf der Mauer) gegen Feuchtigkeit zu schützen, *aber sie war so stark*, dass an Stellen, wo sie zu sehr angehäuft war, die Malerei absprang. Vasari bringt hier zwar negative Resultate, wir ersehen jedoch deutlich, nach welcher Richtung hin sich die Versuche bewegt haben müssen, dass es also die verschiedenen Arten von Öltempera waren, welche bei den damaligen Malern „Gegenstand zahlreicher Versuche und Diskussionen“ bildete.

Vergleicht man die bezügliche Notiz der ersten Ausgabe (1550) des Vasari mit der zweiten (1568), so ergibt sich der auffallende Umstand, dass „*altra sorte di olii mescolati nella tempera*“ verändert ist in „*altre sorte di colori mescolati nelle tempera*“. Nach Eastlake (I, 203 Anmerkung, ebenso Lampsonius) hätte Vasari mit dieser Änderung die Absicht gehabt, dem Joh. van Eyck die actuelle Erfindung der Ölmalerei zuzuschreiben. Das Mischen der Farben mit Ölen war aber doch eine längst bekannte Sache, ebenso wie das Mischen der Farben mit verschiedenen Temperabindemitteln (*colori mescolati nelle tempera*). Er musste doch einen bestimmten Grund gehabt haben und es scheint mir der folgende zu sein: Die Satzperiode „*ne con vernice liquida, ne con altra sorte di olii mescolati nella tempera*“ der ersten Ausgabe schließt durch das erste „weder“ auch das folgende „noch“ von den verbesserten Malarten, die in Betracht kommen konnten, aus. Da aber gerade in dieser Art (der Emulsion) eine Neuerung zu erkennen ist, wie aus den weiteren Erörterungen über die van Eycksche Erfindung gefolgert werden muss, so mochte Vasari in der II. Ausgabe diese Veränderung vorgenommen haben. Dazu kommt noch die Bezeichnung „*altra sorte di olii mescolati nella tempera*, eine andere Art (singular!), die Öle mit *der* Tempera (singular!) zu mischen, als welche damals allgemein Eigelb (Cennini Kap. 72) verwendet wurde. Diese Mischung war damals neu, wie die Versuche des Baldovinetti zeigen, und ist nichts anderes darunter zu verstehen, als die Öltempera, die Emulsion!

(Schluss folgt.)

# EIN NEUER SCHWABENSPIEGEL.<sup>1)</sup>

MIT ABBILDUNGEN.



G. F. E. Wächter.

Obwohl die Schulabhängigkeit unter Dichtern, wenigstens unter solchen, die diesen Namen verdienen, nur eine sehr lockere sein kann, ja streng genommen völlig ausgeschlossen ist, spricht man doch allgemein von einer „schwäbischen Dichterschule“. Niemand aber spricht, das 15. und 16. Jahrhundert ausser Betracht gelassen, von einer schwäbischen Künstlerschule, ja die allgemeine deutsche Kunstgeschichte pflegt sogar von den in Württemberg geborenen oder thätig gewesenen Künstlern mit Ausnahme etwa von Dannecker, Wächter und Schick wenig oder gar keine Notiz zu nehmen. Wenn auch Wintterlin die stattliche Reihe von vierzig Lebensbildern dortiger Künstler zu einem vollschwellenden Kranze heimatlicher Ehre zusammenfasst, ohne dabei die Zahl der wirklich vorhanden gewesenen zu erschöpfen, so liegt ihm gleichwohl fern, einen engen und strengen inneren Zusammenhang unter ihnen nachweisen zu wollen. Dennoch wird man vielleicht auch in diesen Charakterköpfen bildender Künstler einen gewissen schwäbischen Grundzug aufzufinden vermögen. Jedenfalls mutet ihre Zusammenstellung den in Württemberg einigermassen Heimischen nicht kühl und erzwungen, sondern sehr sympathisch an und darf das

treffliche Buch gewiss auch außerhalb seines engeren Vaterlandes auf reiche Teilnahme rechnen.

Der Verfasser hat mit der Akribie eines altwürttembergischen Gelehrten gearbeitet, eine Menge falscher biographischer Daten, die sich „wie eine ew'ge Krankheit“ von Buch zu Buch fortgeerbt hatten, auf Grund authentischer Quellen richtig gestellt und dadurch ein für allemal eine zuverlässige Grundlage für die Lebensgeschichte dieser Künstler geschaffen. Jedoch nicht ein Skelett, sondern ein Bild von Fleisch und Blut. Er giebt nicht nur Namen und Daten, sondern weiß die feinsten Fäden der Entwicklung, die Genesis jeder Künstlernatur und ihrer Werke zu einem lebensvollen Ganzen zu verknüpfen. Dem Kunstgelehrten wird es dabei zur Befriedigung gereichen, dass Wintterlin gerade die besten württembergischen Künstler mit dem allgemeinen Maßstabe der *deutschen* Kunstforschung und nicht mit dem eines übertriebenen Lokalpatriotismus gemessen hat. Als Grundlage für sein Werk dienten ihm die Beiträge, die er seit vielen Jahren für die „Allgemeine deutsche Biographie“ geliefert hatte; doch sind dieselben in der neuen Gestalt gründlich durchgesehen und erweitert. Er fügte ihnen eine Reihe in weiteren Kreisen bis jetzt unbekannter Vorträge, Festreden, Nekrologe und auch völlig Neues, bisher Ungedrucktes hinzu u. a. die schönen Betrachtungen über *Dannecker, Wächter, Thourret*.

Bei Erwähnung einer bezeichnenden Äußerung Herzog Karls in einem der Lebensbilder, die zum Neuen gehören, giebt er eine Anregung, die auf das Buch selbst anzuwenden für den Referenten verlockend war. In einer Anmerkung zur Biographie Eberhard Wächters sagt er nämlich: „Wie groß oder vielmehr wie klein der Prozentsatz der Beamtenkinder unter den deutschen Künstlern überhaupt ist, wäre einer statistischen Zusammenstellung und psychologischen Untersuchung wert.“ Sehen wir da-

1) *Württembergische Künstler in Lebensbildern von August Wintterlin*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien. 1895. 80.



K. J. B. Neher.

raufhin die hier in Betracht kommenden 40 Lebensläufe württembergischer Künstler durch, so finden wir, dass davon nur etwa 6 von Beamten abstammen. Neun bis zehn dagegen waren Söhne von Handwerkern, 4 von Stallknechten, Lakaien, Haiducken u. s. w., 2 von Kaufleuten, einer ein Sohn eines

Pfarrers, Offiziers, Arztes oder Musikers. Der höchste Prozentsatz aber, 12—14, führt zu Familien von Künstlern selbst zurück, so dass daraus zu ersehen ist, was ja auch sonst beobachtet wird, dass die Anlage zur bildenden Kunst von allen Anlagen am häufigsten sich vom Vater auf den Sohn vererbt. Das Gleiche gilt, wie bekannt, für die Musiker. Ähnlich wird sich ja wohl der Prozentsatz der Abstammung für die Künstler in ganz Deutschland herausstellen. Die Berufswahl der württembergischen Künstler anlangend finden wir unter ihnen 7 Architekten, 7 Bildhauer, 21 Maler und 5 Kupferstecher, ein Verhältnis, das annähernd für die Statistik der Künstler im allgemeinen gleichfalls zutreffend sein dürfte.

Interessant ist auch die Beobachtung über das Lebensalter, welches diese Vierzig erreicht haben. Zwei sind über 90 Jahre alt geworden, 7 über 70, 11 aber über 80 Jahre, was ein außerordentlich günstiges Prognostikon für das Alter der Künstler zuließe, wenn daraus ein allgemeiner Schluss gezogen werden dürfte. Denn die Hälfte aller Künstler würde alsdann durchschnittlich über siebenzig Jahre alt.

Die Höhe des erreichten Alters in den hier für Württemberg geltenden Fällen steht indes leider nicht immer im Verhältnis zur Bedeutung ihres Talentes. Zwar ist der große *Dannecker* 83 Jahre, der treffliche *Wüchler* sogar 90 Jahre alt geworden, dagegen hat *Schick*, der zu so schönen Hoffnungen berechtigte, nur 36 und der in seiner Wiedergabe der Sixtinischen Madonna unerreichte *Friedrich Müller* gar nur 34 Jahre erreicht. *Gangloff* aber, dem Uhland seine schönen Sonette aufs Grab legte, erreichte nur ein Jünglingsalter von 24 Sommern. So ist der Genius den einen ein Ernährer,

den andern ein Verzehrter ihrer Kräfte gewesen. Von näheren Beziehungen der bildenden Künstler zu den Dichtern des Schwabenlandes ist schon eine erwähnt, eben die Freundschaft *Gangloffs* zu *Uhland*. In den beiden Eingangswersen zum 2. Sonett sagt der Poet vom Maler:

„Nach Hohem, Würd'gem nur hast du gerungen,  
Das Kleinliche verschmähend wie das Wilde.“

Es sei erlaubt, diese beiden Zeilen unter Erweiterung des „hast du“ in „habt ihr“ zur Charakteristik der hier besprochenen württembergischen Künstler überhaupt zu gebrauchen. Zur Genüge bekannt ist ferner die nahe Verbindung der beiden Mitschüler auf der Karlsschule, *Schiller* und *Dannecker*, und die daraus entsprungene herrliche *Schillerbüste*. Weniger verbreitet dagegen dürfte sein, wie viel die auch noch nach unseren heutigen Begriffen hervorragende Bildnismalerin *Ludovike Simanowiz* ihrer Bekanntschaft mit *Schiller* und dessen Schwester *Christophine* verdankte. Sie hat Bildnisse des Dichters, seiner Frau, seiner Eltern und Geschwister geschaffen, die nicht nur den Dargestellten, sondern auch der Darstellerin zur größten Ehre gereichen. Auch zu dem unglücklichen Dichter *Schubert*, der ihr Gedichte widmete, kam die Malerin, in nähere Beziehung. Hervorzuheben ist ferner die gleichfalls aus der Karlsschule stammende Kameradschaft *Schillers* und *Scheffauers*, den jener später in einem seiner Briefe einen „sehr geschickten Bildhauer“ nennt. Mit des Verfassers eigenen Worten gedenken wir noch der Bedeutung, den die glückliche Berührung des württembergischen Architekten *Thouret* mit *Goethe* für ersteren gehabt. *Wintterlin* sagt im Eingang zum Lebensabriss desselben:

„Goethe's Vertrauen und Anerkennung haben einem Künstler, dessen Wirkungskreis sonst nicht über sein engeres Vaterland hinausreichte, zu einem bleibenden Namen in Deutschland verholfen, dem Baumeister *Nikolaus Friedrich Thouret*.“

Mit Ausnahme des berühmten *Heinrich Schickhardt*, dessen Thätigkeit noch in die zweite Hälfte des 16. und in das erste Drittel des 17. Jahrhunderts fällt, bietet uns der Verfasser nur



Ch. G. Schick.

Lebensbilder von Künstlern des 18. und 19. Jahrhunderts. Die wichtigsten darunter sind die Maler *Guibal*, *Hetsch*, die schon erwähnte *Ludovike Simanowitz*, *Wächter*, *Seele*, *Schick*, *Gottlob Friedrich Steinkopf*, den, wie der Verfasser mit Recht bemerkt, die neuere Kunstgeschichte unbilliger Weise tot schweigt, *Gangloff*, *Gegenbauer*, *Neher* und der zu früh verstorbene Ernst *Reiniger*. Unter den Bildhauern ragen hauptsächlich die oben genannten *Danmecker* und *Scheffauer* hervor, denen noch *Wagner*, *Hofer* und *Rau* beizufügen sind. An ersten Baumeistern müssen außer *Schickhardt* und *Thouret* die jüngeren *Etxel* und *Leins*, an Kupferstechern die *Müller*, Vater und Sohn, genannt werden.

Leider verbietet uns die gebotene Rücksicht

auf den Raum, näher auf diese schönen Biographien einzugehen und können wir den Lesern nur noch bestens empfehlen, sie selbst in die Hand zu nehmen. Der Grundzug derselben ist warme Hingebung an die Aufgabe, gründliche Kenntnis und Erforschung derselben, ein feiner Sinn für die Kunst und eine vornehme Sprache. Die 18 kleinen und 4 großen Bildnisse, meist — wie die hier beigefügten Proben zeigen — recht lebendig und hübsch, sind als Illustrationen zu den Lebensbildern in Worten sehr dankenswert.

Kurz, dieser „Schwabenspiegel“ württembergischer Künstler mit seinem angenehm kräftigen, heimatlichen Erdgeruch ist eine höchst erfreuliche und dankenswerte Gabe. O. EISENMANN.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

C. Hasse, *Kunststudien*, V. Heft. 8. Roger van Brügge, 9. Gemälde Memling's, 10. Das Werk von A. J. Wauters „Hans Memling“. Breslau, Ed. Trewendt, 1894. 8°, 78 S.

Die Frage nach den Namen Rogier von Brügge, Rogier van der Weyden, Rogier von Brüssel (mit all ihren Varianten) gilt seit fast einem halben Jahrhundert für eine gelöste. Man hat die ältesten Angaben über diese Namen so ausgelegt, dass sie sich zumeist auf einen und denselben berühmten Maler beziehen, nämlich auf Rogier van der Weyden. Dass es daneben einen unberühmten Rogier da und dort gegeben haben mag, bleibt dabei zugestanden. Zweifellos hat es sein Gutes, derlei Fragen von Zeit zu Zeit kritisch zu überprüfen, etwa in den kunsthistorischen Seminaren oder bei privaten Studien über altniederländische Malerei. Insofern ist Hasse's Studie Nr. 8 die erste des vorliegenden Heftes, in ihren Absichten und in ihrer Anlage als ein erfreuliches Unternehmen zu bezeichnen. Was aber die Durchführung der Arbeit betrifft, so können wir uns der Überzeugung nicht erwehren, dass Hasse nach einer neuerlichen kritischen Durchsicht der ganzen Frage zu anderen Ergebnissen kommen wird, als er sie bisher ausgesprochen hat. Er bestreitet die Zuverlässigkeit des Wahrscheinlichkeitschlusses, den der ältere Wauters in den 40er Jahren gezogen hat, und der dahin geht, der berühmte Rogier von Brügge und der von Brüssel seien miteinander und mit R. v. d. Weyden identisch. Zu diesem Wahrscheinlichkeitschlusse zwingen denn auch die sicheren Prämissen nicht nur so, wie sie Wauters und später andere vorbrachten, sondern auch so, wie sie Hasse selbst zunächst aufzählt. Nur fügt Hasse zu den sicheren Grundlagen auch noch allerlei schiefe Voraussetzungen, die dann das Urteil ablenken. Offenbar hat Hasse, gereizt durch einen unsanften Angriff auf eine seiner früheren Studien, die Gedankenfäden nicht mit der nötigen Kühllheit und Ruhe verbunden, um zu brauchbaren Folgerungen zu gelangen. Dies kommt auch zum Ausdruck in seiner Zusammenstellung der Werke seiner bei-

den Rogier. Beim Rogier von Brügge beginnt er z. B. sofort mit einem *circulus vitiosus*, der durch eine missverständene Angabe des Engerth'schen Kataloges der Wiener Galerie veranlasst wird. Engerth nimmt nämlich an, die kleine Madonna des Rogier in Wien (Nr. 1385) sei unbedingt identisch mit dem Bilde, das der Anonimo Morelliano (d. i. Marc-Anton Michiel) 1530 im Hause des Gabriel Vendramin in Venedig gesehen hat. Deshalb giebt Engerth ohne weiteres (nebenbei bemerkt sehr unvorsichtigerweise) als Provenienz an: „Aus dem Hause Vendramin in Venedig“. Hasse schließt nun so: nach Engerth's Angabe stammt das Bild aus dem Hause Vendramin, ergo ist es identisch mit dem Bilde des Ruggiero da Bruges, das der Anonimo Morelliano 1530 bei Vendramin in Venedig gesehen hat. Er kommt also glücklich dort wieder an, von wo Engerth ausgegangen war. Dass man die Identifizierung des Wiener Bildchens mit dem, das der Anonymus des Morelli erwähnt, mit nichten als ausgemacht annehmen könne, hat schon vor Jahren Scheibler ausgesprochen (im *Repert. f. Kunstw.* X, S. 291 ff.). — Das Aufbauen von angeblich beweisenden Schlüssen auf schwachen oder falschen Voraussetzungen kehrt auch in den übrigen Studien des vorliegenden Heftes wieder, die sich um Memling als Mittelpunkt bewegen. Hasse ist vielseitig geschult und wird zweifellos bei ruhiger Überlegung einen passenden Weg finden, der ihn aus dem Gewirr von Trugschlüssen, in das er sich verwickelt hat, wieder herausleitet.

TH. v. FR.

Eine neue Zeitschrift „*Biographische Blätter*“, Vierteljahresschrift für lebensgeschichtliche Kunst und Forschung, erscheint im Verlage von *Ernst Hofmann & Co.* in Berlin SW. 48. Ständige Mitarbeiter sind u. a. die Proff. Dr. *Michael Bernays*, *F. von Bezold*, *A. Brandt*, *A. Fournier*, *Luav. Geiger*, *S. Günther*, *Eug. Guglia*, *Ottokar Lorenz*, *Karl von Lützow*, *Jakob Minor*, *Fr. Ratzel*, *Erich Schmidt* und *Ant. E. Schönbach*;



Das Bismarckdenkmal in Leipzig.



Herausgeber ist Dr. *Anton Bettelheim*. Die wohlwollende Aufnahme, welche die von letzterem herausgegebene, in demselben Verlage erscheinende Sammlung von Biographien „Geisteshelden (Führende Geister)“ in Fachkreisen und im großen Lesepublikum gefunden, hat den Gedanken nahegelegt, den gleichen Zielen in einer besonderen Zeitschrift nachzustreben, die durchweg von namhaften Kennern und Freunden der biographischen Kunst 1. selbständige Abhandlungen zur Theorie und Entwicklungsgeschichte der Biographie und Selbstbiographie; Charakteristiken und Kritiken der Meister biographischer Kunst und Forschung, 2. abgeschlossene biographische und selbstbiographische Aufsätze und Studien, 3. Selbstbekenntnisse aus ungedruckten oder schwer zugänglichen Quellen in der Art der kulturgeschichtlichen Zeugnisse in Gustav Freytag's „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“, 4. biographische Miscellen, Nekrologe, Anzeigen aller wichtigeren in und außer Europa erscheinenden Biographien, Selbstbiographien und Denkwürdigkeiten, sowie der meisten in Zeitschriften zerstreuten biographischen Essays bringen soll. Ein solches Vorhaben setzt zu seiner gedeihlichen Entfaltung die ständige Mitwirkung unserer ersten Gelehrten, dauernde Förderung durch Liebhaber und Sammler und freundliche Mithilfe aller Berufenen voraus, welche für Hinweise auf nicht immer leicht erreichbare Tagesblätter, für gefällige Einsendung von biographischen Nachrichten, Drucken u. dergl. an die Adresse des Herausgebers Dr. *Anton Bettelheim* in Wien XIX, Hasenauerstr. 21, zum voraus geziemenden Dankes versichert sein mögen.

\* Die Radirung „*In stiller Andacht*“ von *Oskar Scholz*, welche diesem Hefte beiliegt, ist dem letzten Jahrgange (1894) der Publikationen des Radirvereins in Weimar entnommen, über dessen löbliches Bestreben wir den Lesern wiederholt berichtet haben. Gleich den früheren, sind auch die jüngst erschienenen Blätter der Weimarer Künstler vorwiegend landschaftlichen Charakters, wie das ja in der Natur der Sache begründet ist. Und zwar haben vor allen *Max Asperger*, *E. Weichberger* und *Fritz Braendel* zu dem vorliegenden Hefte mehrere Radirungen von jener Schlichtheit der Motive und der Behandlung beigesteuert, welche die lyrischen Fähigkeiten der Radirkunst am wirkungsvollsten zur Geltung bringt. Blätter figürlichen Inhalts enthält die Lieferung — von zwei trefflichen Tierstücken *Alb. Brendel's* abgesehen — nur wenige, und unter diesen gehen wir dem vorliegenden Stimmungsbildchen von *Oskar Scholz* unbedingt den Preis. Der Ausdruck ruhiger Hingebung, vollen, sonnigen Gottesfriedens ist hier mit so anspruchsloser, echter Kunst vorgetragen, dass jedes Wort der Erläuterung überflüssig wäre. Derselbe Künstler ist in dem Hefte auch durch eine empfindungsvolle „*Heilige Elisabeth*“ von edler Stilistik vertreten, die vielleicht als Holzschnitt nach Ludwig Richter's Art eine noch befriedigendere Wirkung machen würde. — Im ganzen sei damit die reichhaltige Veröffentlichung des Weimarer Künstlervereins dem Publikum wiederholt bestens empfohlen.

\* *Wouter Knijff*, Holländischer Kanal. Das von der Hand eines jungen Leipziger Künstlers radirte Bild von *Wouter Knijff*, das dem gegenwärtigen Hefte der Zeitschrift beiliegt, stammt von einem seltenen holländischen Meister, über dessen Lebensgang nur einige dürftige Notizen vorhanden sind.

Der Maler ist aus Wezel gebürtig und zwar liegt sein Geburtsjahr vor 1620. Er lebte seit 1640 in Harlem, wo dies auf Leinwand gemalte Stück im Jahre 1644 entstanden ist. Es ist mit der Jahreszahl und den Anfangsbuchstaben bezeichnet; ein Faksimile der Bezeichnung findet sich in dem Katalog des Leipziger Museums, in dessen Galerie das Bild sich befindet. Die Maße des Originals sind 94 cm und 1 m 5 cm. *Knijff* starb nach 1679 und war um 1653 Mitglied der Malergilde in Middelburg. Ein anderes Bild von ihm findet sich im Museum zu Gent; es stellt eine Stadt an einem Flusse dar und ist mit einem verschlungenen W. K. bezeichnet. Das Leipziger Bild zeichnet sich durch einen feinen grünlichen Ton aus.

\* *Das Leipziger Bismarckdenkmal*. Unter den Ehrungen Bismarcks, die am 1. April dieses Jahres allenthalben in Deutschland offenbar wurden, ist das auf dem Leipziger Augustusplatz binnen drei Wochen errichtete ca. 9 Meter hohe Denkmal wohl die monumentalste und kühnste. Die Idee zu dieser bildnerischen Improvisation entsprang dem Kopfe eines Architekten, des Baurats *Eelbo*, der sie zuerst dem Bismarck-Komitee mitteilte, und als dieses von der Lösung der schwierigen Aufgabe abstand, einem fröhlichen Künstler- und Schriftstellerkreise, der den Namen Stalaktiten führt, zur Ausführung empfahl. Unter den Stalaktiten, zu denen außer *Eelbo* auch *Max Klinger*, *Georg Bötticher*, *Prof. Schreiber* u. a. zählen, fand dieser Gedanke auch fruchtbaren Boden und am ersten Abend schon waren 800 Mark gezeichnet, um die treffliche Manifestation der Verehrung für den großen Kanzler zu sichern. Der Träger des Unternehmens und die eigentliche Seele desselben war *Baurat Eelbo*, der im Verein mit zwei Leipziger Bildhauern, *Adolf Lehnert* und *Joseph Magr*, an die Verwirklichung der Idee ging. Er entwarf eine Skizze, die mit einigen Änderungen von den beiden beteiligten Bildhauern in plastische Formen umgesetzt wurde, zunächst als Hilfsmodell in kleinem Maße. *Magr* übernahm die Ausführung des Sockels mit der heranspringenden Figur, *Lehnert* die des Fürsten mit seinem getreuen *Tiras*. Der Sockel wurde gleich an Ort und Stelle unter nicht geringen Schwierigkeiten punktirt und ausgeführt. Die Figur Bismarcks ist im Atelier in drei Teilen hergestellt, die nach einander auf den Sockel aufgesetzt wurden. Ein Eisengerüst wurde mit Drahtgeflecht und Leinwand überzogen und auf dieses das plastische Material, Gips, aufgetragen. Nach Vollendung wurde das Ganze von kundiger Hand bronzirt und mit dem Glockenschlage 12 Uhr Nachts bei Beginn des ersten April feierlich enthüllt und durch vier Bogenlampen und Fackeln beleuchtet. Am andern Morgen sah mancher mit Staunen, welcher ein kräftiger Huldigungsgruß auf dem sonst ziemlich unergiebigem Kunstboden Leipzigs hervorgerufen worden war. Das Werk ist, von einigen Kleinigkeiten abgesehen, die auf Rechnung der raschen Ausführung zu setzen sind, eine wohlgelungene Improvisation und nimmt sich in dem prächtigen architektonischen Rahmen, den die Theater-Fassade dazu abgiebt, vortrefflich aus. Der Gedanke, das Werk in dauernder Form festzuhalten, lag nahe, und eine vorläufige Umfrage ergab denn auch genug klingende Zustimmung, sodass die Ausführung in Bronze wahrscheinlich in einiger Zeit zur Thatsache werden wird. Man könnte der Stadt Leipzig zu diesem trefflich koncipirten Schmuck nur Glück wünschen; er würde dem vielgelobten Augustusplatz zur besonderen Zierde gereichen.



Forest, 1911





Wester-Kayff p.

DORFLANDSCHAFT

Original im Städtischen Museum zu Leipzig.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

F. Liebsch sc.









1. Der Sphinx bei den Pyramiden von Gizeh. (Aus dem Werke von Ebers-Junghändel: Ägypten. Verlag des Cosmos in Berlin.)

## SPHINX.

VON DR. JOHANNES ILBERG.



ALS Sinnbild alles Rätselhaften und Geheimnisvollen gilt unserer bildenden Kunst die wohlbekannte Gestalt der Sphinx. Wer der Bedeutung und den zahlreichen Wandlungen dieses unheimlich-reizvollen Typus nachforscht, wird erstaunt sein, wie häufig er ihm in der antiken Welt entgegentritt, am Tigris wie am Nil, auf den Hochebenen und an den Felswänden Kleinasiens wie in der gesamten griechischen Kulturwelt bis hinauf nach Südrussland, in den Gräbern Etruriens wie in den Prachtpalästen der römischen Kaiser. Wo auch die Männer vom Spaten ihre Triumphe erkämpft haben, da schufen sie die Möglichkeit, einen tieferen Einblick in die Geschichte der Sphinxgestalt zu thun und belehrten uns dadurch über Zusammenhänge und Kulturströmungen von höchstem Alter.

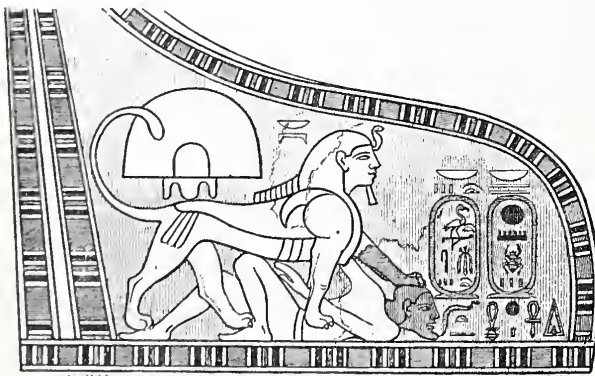
Schier unermesslich wie die räumliche Verbreitung der Sphinxdarstellungen ist auch ihre Mannigfaltigkeit. Zahllose Sphinxkolosse bedeckt und bedroht der Wüstensand Ägyptens: welcher Gegensatz allein äußerlicher Art zu den überaus feinen Gemmen und Siegelcylindern mit dem Bilde unseres Fabelwesens, wie sie die Ebenen Mesopotamiens geliefert haben oder die vom phönizischen Kunstgewerbe eroberten Küstenstrecken des Mittelmeeres! An Thronesseln und Altären, als Schmuck für Gewänder, Rüstungen, Gürtel und Diademe, auf Grabmälern und Thongefäßen aller Art, auf Münzen der verschiedensten Gegenden, an Marmortischen und Candelabern, immer und immer wieder taucht das phantastische Wesen auf. In Stein gemeißelt und gravirt, in Bronze, Silber und Gold getrieben oder geprägt, aus Thon gebildet oder darauf gemalt und gepresst, — es giebt kein Material und keine





2. Sphinx von Tanis, im Museum zu Gizeh.

Technik, die für Darstellungen der Sphinx nicht angewendet worden wären. Bald lagert sie regungslos ausgestreckt, bald stützt sie sich halbaufgerich-



5. Schreitender Sphinx auf Feinden. (Nach Perrot &amp; Chipiez.)

tet auf die Vordertatzen, bald hebt sie drohend eine Pranke, bald fällt sie raubtiermäßig ihresgleichen an oder tritt einen Feind unter die Füße; gravitativ



6. Weiblicher Typus einer Sphinx. (Nach Perrot &amp; Chipiez.)

tisch schreitet sie im Zuge, vereint mit verwandten Fabeltieren und erscheint endlich, auf dem Felsen sitzend, gegenüber ihrem Meister Ödipus. Beachtet man ferner die Unterschiede, die sich aus dem Mangel oder Vorhandensein der Flügel, sowie aus deren Form ergeben, lässt man auch die Verschiedenheit des Geschlechts nicht unberücksichtigt, so zeigen sich zahlreiche Unterarten und Fortbildungen des Grundtypus, die zu dem Versuche reizen könnten, eine Naturgeschichte der Sphinx zu schreiben und auf dieses mythologische Untier einmal die Darwin'sche Descendenztheorie anzuwenden.

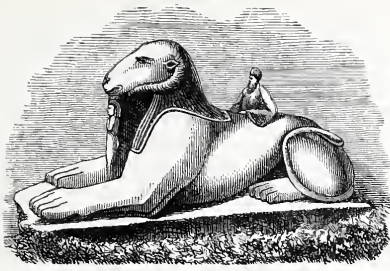
Halten wir also Umschau nach der „Entstehung der Arten“. Bei dem Namen Sphinx treten sogleich zwei Bilder vor unsere Seele: wir sehen das buntgefügelte, scharfkralrige Ungeheuer auf dem böotischen Sphinxberge, raubgierig thebanische Jünglinge zerfleischend, siegesgewiss dunkle Rätselworte murmelnd — oder unsere Phantasie schweift ins ferne Nilthal und lässt aus dem steinernen Munde regungslos gelagerter Kolosse die Worte des Dichters vernehmen:

„Wir von Ägypten her sind längst gewohnt,  
Dass unsereins in tausend Jahre thront.  
Und respektirt nur unsre Lage,  
So regeln wir die Mond- und Sonnentage.  
Sitzten vor den Pyramiden,  
Zu der Völker Hochgericht;  
Überschwemmung, Krieg und Frieden —  
Und verziehen kein Gesicht.“

Wie nahe berühren sich in uns diese beiden Reminiscenzen vom Nil und von Griechenland, und doch liegen zwischen ihnen viele Jahrhunderte weltgeschichtlicher Umwälzungen! Durch weite Länder- und Meeresstrecken musste das Fabeltier wandern, durch Völker verschiedenster Abstammung, Kulturstufe und Religion, bis es vom Sande der libyschen Wüste an den Kopaissee gelangte, bis es fernerhin auf dem Helme der Athena Parthenos, am Throne des olympischen Zeus, auf dem Siegelring des Kaisers Augustus Posto fassen konnte!

Begleiten wir es auf dieser Weltreise und halten wir dabei Umschau, welche Wandlungen es auf ihr in der bildenden Kunst erfahren hat.

Im Anfang war die That! — tönt uns aus dem Munde der Sphinx entgegen. Und welche Riesenthat! Keine schriftliche Kunde belehrt uns darüber, wann das großartigste Monument entstanden ist, zu



3. Widdersphinx.

dem jemals in der Kunstentwicklung der Sphinxentypus die Inspiration gab. Es ist die mächtigste Skulptur der Welt, der riesige Sphinx von Gizel. Ich sage „der Sphinx“, denn Sphinx weiblichen Geschlechts, wie sie der modernen Anschauung geläufig sind, gehören auf ägyptischem Boden zu den Ausnahmen.

Aus dem Dunkel der grauesten Vergangenheit reicht die Geschichte des in der Wüste aufragenden Wunderwerkes bis auf unsere Tage herab. Die über seiner Entstehung lagernde Dunkelheit ist noch immer nicht völlig gelichtet. Es ist aus dem lebendigen Felsen herausgehauen; an einigen Stellen nur, wie in der Mitte des Körpers und bei den Tatzen, wo das gewachsene Gestein nicht ausreichte, hat man mit gemauerten Quadersteinen nachgeholfen. Der Löwenleib wurde nur in annähernder Form, mit größter Sorgfalt und Genauigkeit dagegen das Haupt ausgeführt. Der ganze Koloss war ursprünglich mit sorgsam geglättetem Kalkstein bedeckt; das vielbewunderte Antlitz rötlich gefärbt, die Augen schwarz. Am Kinn saß ein streng geometrisch geformter Bart, der vor einiger Zeit aus dem Sande gegraben wurde und jetzt im Britischen Museum bewundert werden kann. Der obere Teil des Kopfschmuckes mit der Uräusschlange ist ebenfalls abgebrochen, die Nase gänzlich zerstört (Abb. 1).

Man erblickte einstmal im großen Sphinx am Fuße der Pyramiden eine Verkörperung des Sonnengottes Harmachis und weihte ihm Tempel und Kultus. Nachgeschaffen wurde diesem bedeutsamen Riesenmodell eine ungeheure Anzahl von Sphinxen, die in Verbindung mit allerlei heiligen Monumentalbauten aufgerichtet waren. Sie bildeten Zugangsstraßen und Prozessionswege vor den Tempeln oder Totenwohnungen, die den Eindruck höchst imposanter, ernster Alleen gemacht haben müssen. Sphinx an Sphinx zu beiden Seiten in unabsehbarer Reihe! Die ausgedehntesten Anlagen dieser Art entstanden in der Glanzzeit des Pharaonenlandes, als der weite

Komplex der Reichsheiligtümer von Theben ausgebaut wurde.<sup>1)</sup>

Hervorragende Sphinxstatuen aus älterer Zeit hat Mariette zu Tanis (Sân el Hager) im östlichen Delta ausgegraben (Abb. 2). Diese eigenartigen Monumente sind aus schwarzen Granit gemeißelt und zeigen einen fremdartigen Typus, der von dem sonst auf ägyptischen Denkmälern auftretenden durchaus verschieden ist. Die Augen sind klein, die Nase stark und flach, der Mund breit, das Kinn vorspringend; das hartknochige, breite Gesicht, von dichter Mähne umrahmt, hat einen rohen, geistlosen, man möchte sagen landsknechtmäßigen Ausdruck. Vier von ihnen sind an dem Fundorte belassen worden; die Gesichtszüge der jetzigen Bewohner der Gegend sollen, wie z. B. Ebers findet, eine frappante Ähnlichkeit mit ihnen zeigen. Die schönsten Exemplare hat man ins Museum nach Gizel gebracht, eins steht im Louvre. Wenn die merkwürdigen Züge dieser düsteren Ungeheuer angehört haben mögen, ist oft diskutiert worden. Früher glaubte man darin Herrscherporträts aus der Hyksoszeit zu besitzen, doch ist jetzt wohl kein Zweifel, dass die sogenannten Hyksos-Sphinxen schon der 12. Dynastie angehören und Amenemha III. sowie etliche seiner Nachfolger darstellen.<sup>2)</sup>

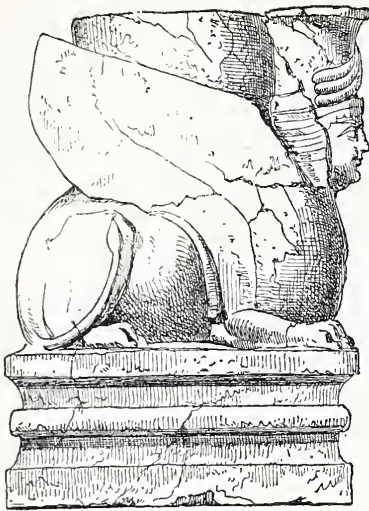
Die, wie geschildert, in der Mehrzahl auftretenden Monumente zeigen in einigen Fällen Widderköpfe (Abb. 3) und erweisen sich dadurch als heilige Tiere des Amon, des Schutzgottes des thebanischen Gaues, der in Widdergestalt im Tempel lebte. Eine Abart des Typus schuf man auch durch Vereinigung von Löwenleib und Sperberkopf, wobei die Darstellung

1) Das Süd- und Nordviertel von Theben (heute Karnak und Luqsor) waren durch eine breite Sphinxstraße von 2 km Länge verbunden, zu deren Einfassung gegen 1000 Sphinxen erforderlich gewesen sind; und weit länger noch war die zum Nil hinabführende Avenue, die sich jenseits des Stromes bis zu den Königsgräbern am westlichen Gebirgsrande fortsetzte.

2) S. zuletzt *Steindorff* in der Festschrift zum Deutsch. Historikertag in Leipzig 1894, S. 6.



4. Königssphinx.



7. Assyrische Sphinx, eine Säulenbasis tragend. (Nach Perrot & Chipiez.)

Wiederholung entgegen. Von der 12. Dynastie an bis hinab zu den Ptolemäern existirt eine große Zahl dieser Königssphinxen mit mehr oder minder ausgesprochenen Porträtzügen (Abb. 4). Es sind Monolithen, meist aus Granit, doch finden sich auch Bronzen, Basreliefs, Fresken u. s. w. Das Königshaupt ist gewöhnlich mit grosser Sorgsamkeit ausgeführt, der Löwenleib pflegt in konventioneller Weise wiedergegeben zu werden (wie auch beim großen Sphinx), bei weitem nicht mit der Naturwahrheit, die von der ägyptischen Kunst sonst in Löwendarstellungen erreicht worden ist. War das Monument von einer Königin gestiftet, so erhielt es ganz folgerichtig weibliches Geschlecht, sonst (in der echtägyptischen Kunst wenigstens) niemals. Aus diesen Beobachtungen darf man den berechtigten Schluss ziehen, dass auch der große Sphinx, unbeschadet seiner göttlichen Bedeutung, die Gesichtszüge eines Herrschers aufweist und dass wir in ihm eine der ältesten Porträtbüsten des Erdballs besitzen.

Der Sphinx trägt in der Regel das Kluft (Kantika) genannte königliche Kopftuch, das auf den Schultern in zwei gefältelten Streifen aufliegt und hinten zu einem runden Stutz zusammengedreht ist, der wie ein kurzer Zopf auf dem Nacken hängt. Über der Stirn richtet sich die Uräusschlange auf, das Symbol der königlichen Würde. Zuweilen erscheint er mit der Doppelkrone, dem Pschent, geschmückt, auch hat man Darstellungen, auf denen über dem Kopftuch sich die Sonnenscheibe oder das aus Hörnern, Sonnenscheibe, Schlangen und Federn wunderbarlich zusammengesetzte Götterdiadem erhebt. Oft ist das Antlitz mit dem zur Königstracht ge-

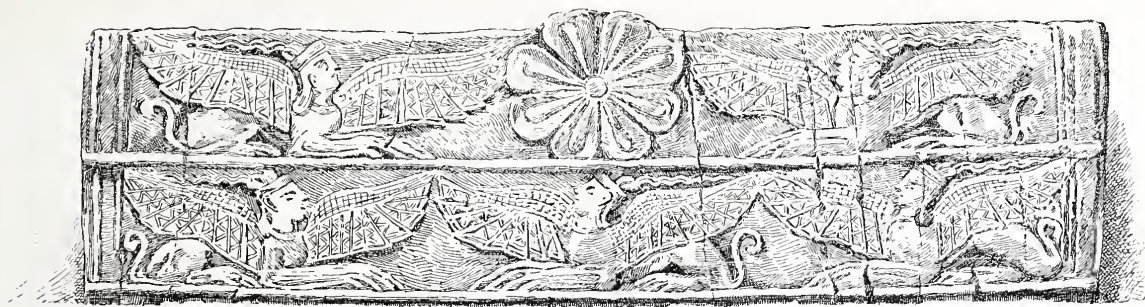
hörenden langen Kinnbarte versehen, oder ein breiter Halskragen senkt sich zur Brust hinab. Den Rücken des Tieres bedeckt manchmal eine mehr oder weniger reich verzierte Schabracke. Auf der Brust ist meistens der Thronname eingemeißelt, wobei allerdings zu beachten ist, dass die Herrscher gar nicht selten Sphinxen von Vorgängern durch Anbringung ihres eigenen Namens für sich usurpirten. Auch wurde zwischen den Vorderbeinen mitunter die aufrecht stehende Statuette des Pharaos in Relief dargestellt.

Die majestätische Ruhe der gelagerten Kolosse führte dahin, dass man den in Sphinxgestalt mit Königsantlitz gebildeten Sonnengott häufig als Wächter auffasste. Wie die geflügelte Sonnenscheibe über den Tempelpforten den Bösen abschrecken sollte, so hüteten auch die Sonnensphinxen das Heiligtum. Ihre Aufstellung in Gräbern geht auf ähnliche Anschauung zurück. Die Kraft, Unheil zu beschwören und Gegenzauber auszuüben, ist seitdem unserem Wundertiere niemals wieder verloren gegangen. Infolge seiner vielfachen Verwendung für die Tempelwege, Eingänge und Höfe neigte es sogar dazu, rein symbolisch zu werden und zum bloßen Ornament herabzusinken. Das Persönliche in seinen Gesichtszügen verschwindet dabei allmählich, auch die streng gebundene Stellung wird oft aufgegeben. Der Sphinx erhebt sich, schreitet, er wird mit Menschenhänden, endlich mit Flügeln ausgestattet.

Den König als Bewältiger der Feinde darzustellen, war ein sehr beliebter und mannigfach variiertes Gegenstand der ägyptischen Kunst. So erscheint denn auch der Pharaosphinx erbarmungslos die Gegner mit den Klauen niedertretend (Abb. 5), besonders als dekoratives Beiwerk auf Wandgemälden. Der Typus mit Menschenhänden wurde gern verwendet, wenn der Sphinx irgend einen Gegenstand, wie einen Altar, tragen sollte. Doch haben die Hände auch spitzige, einwärts gekrümmte Nägel reißender Tiere, wie die vier schon von Winckelmann



8. Assyrischer König mit Sphinx kämpfend. (Nach Perrot & Chipiez.)



9. Mykenische Sphinx, gelagert. Elfenbeinkamm aus Spata. (Nach Perrot & Chipiez.)

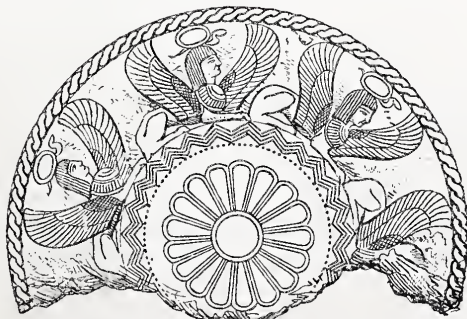
beschriebenen Exemplare an der Spitze eines römischen Obeliskens.<sup>1)</sup> Auch weibliche Sphinx, meistens Darstellungen von Königinnen, wie wir sahen, bildete man oft mit menschlichen Armen (Abb. 6).

Flügelsphinxen sind in Ägypten keine einheimische Neubildung; sie verdanken ihren Ursprung der Phantasie asiatischer Völker. Begeben wir uns im Geiste aus dem Nilthale nach den weiten Ebenen Mesopotamiens mit seinen uralten Königspalästen und Weltstädten! Im Traume des Propheten Daniel gilt der Löwe mit Adlerflügeln als Sinnbild des chaldäischen Reiches; eine sehr begreifliche Allegorie; denn die babylonische und assyrische Kunst ist es, in der wir die dämonischen Flügelwesen so recht heimisch finden. Es sind adlerköpfige Gottheiten mit zwei oder vier Flügeln, die vor dem heiligen Palmbaum stehen; es sind geflügelte Löwen und Stiere mit Menschenhäuptern, als thorschützende Genien gedacht. Als der ägyptische Sphinx, nach dem Norden vordringend, in Syrien eingewandert und in den Bereich mesopotamischer Kunstübung getreten war, versah man auch ihn nach dem Vorbilde jener Phantasieschöpfungen mit Flügeln, um ihn dadurch als höheres Wesen zu kennzeichnen; dort auch ist es gewesen, wo man ihm aus unaufgeklärtem Grunde den weiblichen Typus verlieh, der seitdem der Gestalt bis auf den heutigen Tag eigentümlich geblieben ist. Syrien also, wo sich so oft die Kulturströmungen gekreuzt haben, war auch in diesem Falle das maßgebende Centrum. Von hier aus verbreitet sich nach vollzogener Metamorphose der weibliche, geflügelte Sphinxentypus nach allen Himmelsrichtungen. Er kehrt zurück in sein Heimatland, besonders in das von

zahlreichen semitischen Elementen bevölkerte Nildelta und zeigt dort nunmehr in Attributen und Gesichtsschnitt deutlich den östlichen Einfluss. Er begegnet uns, freilich erst nach Jahrhunderten, neben den einheimischen Flügelgestalten Mesopotamiens zu Nimrud im Palaste Assarhaddons mit hörnerumgebener Tiara in tektonischer Verwendung (Abb. 7). Auch der aufrecht stehende Typus mit erhobener Vorderpfote kommt daselbst in Kampfszenen vor, so als Gewanddekoration des Assurbanipal und sonst (Abb. 8). Das Fabeltier scheint hier besiegt zu werden, wie zahlreiche dämonische Gestalten jener Kunstwelt, eine Auffassung, die den Sphinxdarstellungen anderer Völker des Ostens fernliegt.

Schicksalsvoll vor allem jedoch war der Zug nach dem Westen. Er erfolgte zu Lande und zur See. Auf dem über die „Völkerbrücke“ Kleinasien führenden Landwege eine vermittelnde Rolle gespielt zu haben, ist das Verdienst des zwischen Euphrat und Taurusgebirge ansässigen, noch vielfach rätselhaften Volkes der Hethiter, dessen Kunstentwicklung erst in neuester Zeit aus dem tiefsten Dunkel hervorzutreten beginnt. Das nordsyrische Hethiterreich blühte innerhalb weniger Jahrhunderte rasch empor und verschwand ebenso rasch wieder aus der Weltgeschichte; aber dennoch war die Verbindung von babylonischer und ägyptischer Kunstweise, die sich in ihm vollzogen hatte, für einen großen Teil des Orients von bleibender Bedeutung.

Im Hethiterlande ist der Greifentypus geschaffen worden, der später auf verschiedenen Wegen nach Griechenland gelangte;<sup>1)</sup> zuerst auf hethitischen Denkmälern erscheinen Greif und Sphinx verbunden als Wächterpaar, eine Gegenüberstel-



10. Ägyptisirende Sphinx auf einer Silberschale von Cypern. (Nach Perrot & Chipiez.)

1) Gesch. der Kunst d. Altert. S. 41, 44 (Ausg. von Jul. Lessing).

1) S. Furtwängler in Roschers Mythol. Lexikon unter „Gryps“.

lung, die in der griechischen Kunst so ungemein häufig ist. Künftigen Entdeckungen bleibt es vorbehalten, über die hethitische Kunst als Mittelglied zwischen Osten und Westen mehr Licht zu verbreiten. Wenn erst der Boden Nordsyriens und Kleinasiens so gründlich durchforscht ist, wie der von Troja und Mykenä, dann wird man wohl auch die beiden mächtigen, flügellosen, mit eigentümlichem Haarschmuck versehenen Sphinxen richtig beurteilen können, die am Burgthore des alten Königsitzes Pteria (Üjük) in Kappadozien stehen. Aufgerichtet hüten sie den Mauerring, als verlorene Posten eines versunkenen, namenlosen Herrschergeschlechtes, von dem vorläufig nicht einmal zu ergründen ist, ob es damals blühte, als Ramses gegen die Hethiter, die „Cheta“, zu Felde zog, oder ob es viel später, nach dem Zusammenbruche der Hethiternacht, seine imponirenden Bauten aufgeführt hat.

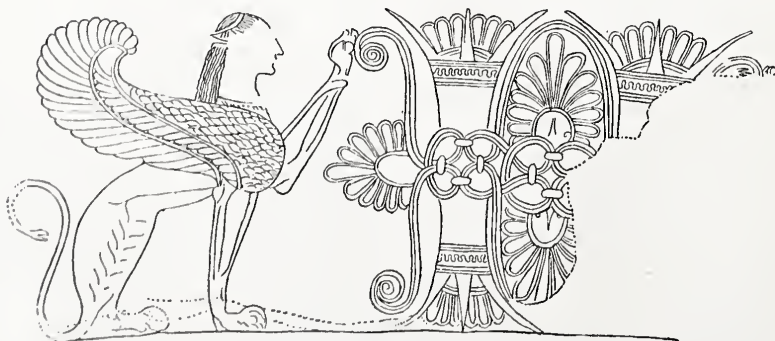
Hethitischer Einfluss berührte weiterhin die Mykenische Welt. Dort hatten bereits phönizische Händler auf dem Seewege, über Cypern, Kreta, Rhodus nach Westen steuernd, dem Kunstgewerbe Syriens und Ägyptens Eingang verschafft. Mit ihnen landete die Sphinx zum ersten Male an der griechischen Küste. Schliemanns Funde beweisen, dass die goldreichen und prachtliebenden Geschlechter,

die das Löwenthor von Mykenä durchschritten, die Sphinxgestalt sehr gern als Ornament für allerlei Schmucksachen und Gebrauchsgegenstände verwendet haben. Sie ist geflügelt, das Antlitz zeigt ausgeprägt volle, weibliche Züge, obwohl die Brüste in der Regel fehlen. An den Flügelansätzen finden sich oft,

ähnlich wie beim syrisch-ägyptischen und mykenischen Typus des Greifen, charakteristische, lockenartige Ornamente, die sich bis zur Brust fortsetzen. Regelmäßig trägt die Sphinx des mykenischen Kunstgebietes ein niedriges Mützchen mit langflatternder, zopfartiger Quaste, die mitunter aus einem Pflanzenornamente herauswächst, und in der wir ohne Zweifel eine Weiterbildung des oben erwähnten ägyptischen Kopfschmuckes zu erkennen haben. Die Sphinx jener Epoche schreiten hochbeinig auf eine in der Mitte befindliche Säule zu, mit weit ausgebreiteten Flügeln lagern sie einander gegenüber (Abb. 9) auf den Vorderfüßen ste-



11. Teller von Rhodus. (Nach Salzmann, Nécropole de Camiros.)



12. Detail der François-Vase. (Nach Ohnefalsch-Richter, Kypros.)

hend sind sie in syrischer Weise zu den Seiten eines Palmbaums gruppiert und zeigen einen stächlichen Unterleib u. s. w. Spätere Thongefäße einiger griechischer Inseln lassen erkennen, dass sich daselbst ein gewisser Zusammenhang mit der mykenischen Darstellungsweise ziemlich lange erhalten hat.

Im allgemeinen ist allerdings in Griechenland

dieser Zusammenhang unterbrochen worden. Man hat die mykenische Kunst mit einem bunten Bühnenvorhang verglichen, nach dessen Aufgehen die echtgriechische mit ihren scharfen und bestimmten Formen sich zu entwickeln beginnt.<sup>1)</sup> Obschon sich aber nach den großen Wanderungen, die das „griechische Mittelalter“ einleiteten, die Kunstübung auf ganz veränderter Grundlage heranbildete, der zukunftsreichsten Keime voll, so hat sie dennoch dem erneuten Eindringen orientalischer Einflüsse, wenigstens in ihrer archaischen Vorbereitungszeit, einen Widerstand nicht entgegengesetzt. Des Ostens Überlegenheit war damals auf künstlerischem Gebiete weltbezwingend. Vom persischen Golf bis zum tyrrhenischen Meere vermögen wir seit dem Anfange des ersten Jahrtausends v. Chr. denselben ornamentalen Stil zu verfolgen. Er ist gekennzeichnet durch regelmässige Gruppierung von Tieren und phantastischen Flügelwesen, die einander gegenüberstehen (oft zu beiden Seiten eines Baumes oder einer Blume) und häufig streifenförmig als Fries angeordnet sind. In allen Zweigen des Kunstgewerbes wurde diese Dekorationsweise zur Anwendung gebracht; die Griechen mögen sie besonders an orientalischen Metallarbeiten kennen gelernt haben, auch an gewirkten und gestickten Stoffen und Teppichen, einem Artikel, in dem ja der Orient heute noch groß dasteht. Mit diesem Stile wanderte unsere Sphinx zum zweiten Male in Hellas ein, um von nun ab das ganze Altertum hindurch hier heimisch zu bleiben.

Wie der ewig jugendliche Genius Griechenlands, bestimmt die Welt zu entzücken und zu beherrschen, fremde Elemente aufnimmt, um sie in überraschender Weise neu aufleben zu lassen, das lehrt auch ein Blick auf seine Beziehungen zum Sphinxungeheuer.

Es entspricht durchaus den Bevölkerungsverhältnissen der merkwürdigen Insel Cypern, wenn sich in ihren Kunstdenkmälern neben ägyptischen und assyrischen Einwirkungen schon frühe ein Hauch hellenischen Geistes verspüren lässt. Die kostbaren Silberschalen der blühenden Metallindustrie von Cypern, die bis nach Italien ausgeführt wurden, zeigen uns denn auch Sphinxtypen von verschiedener Herkunft und Combination in bunter Mischung nebeneinander (Abb. 10). Aber die orientalische Art tritt allmählich in den Hintergrund; eine fortschreitende Hellenisierung



13. Terrakottarelieff von Tenos. (Nach Stackelberg.)



14. Sphinx und Oedipus. (Nach Overbeck.)



15. Von einer attischen Grabvase. (Nach Stackelberg.)

1) H. Dümmler, Verhandl. der Wiener Philologenversammlung. von 1893, S. 123.

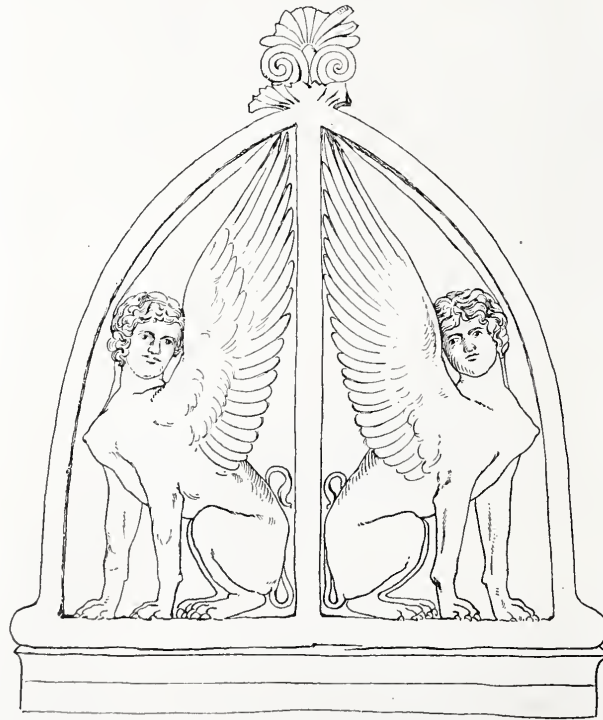
des Typus lässt sich erkennen. Auf der berühmten, jetzt im Metropolitan-Museum zu New York befindlichen Silberschale von Kurion sind u. a. zwei Flügel-sphinxen dargestellt, die zu beiden Seiten des durch ein Pflanzenornament angedeuteten heiligen Baumes aufgerichtet mit erhobenen Köpfen den Blütenduft ein-saugen (Abb. 18). Neben diesem auf Assyrien zurück-weisenden Baumkultus findet sich unvermittelt in dem inneren Streifen der Schale ein ungeflügeltes ägypti-sirendes Sphinxbild mit Namensschildern. Im gan-zen zeigt jedoch das hervorragende Kunstwerk deut-lich die überhandnehmende Wirkung griechischen Schönheitsgefühles auf orientalische Typen. Es ließe sich der gleiche Vor-gang vielfach nachwei-sen, z. B. an cyprischen Grabreliefs, worauf die Sphinxen wappenartig angeordnet und mit mächtigen Flügeln ausgestat-tet den heiligen Baum umgeben, ein Kultus-objekt, das später, als seine Bedeutung längst verloren gegangen war, einfach als Palmette er-scheint. Am deutlichsten wird die Umbildung des Typus bei einer Durch-musterung der griechi-schen Thongefäße fast aller Gattungen. Man wird dies bestätigt fin-den, wenn man die alter-tümlichen Darstellun-gen von Rhodus (Abb. 11), die mitunter sogar noch in ägyptischer Weise bärtigen Sphinxen von Korinth oder die älteren schwarzfigurigen Vasen aus Attika mit den genial hingeworfenen, zu klassischer Schönheit erhobenen Exemplaren der Blütezeit Athens vergleicht. Als Beispiel des Übergangs soll nur die von François gefundene attische Vase aus der älteren Zeit genannt werden, auf der ein Nachklingen der ursprünglich allein herrschenden orientalischen Dekorationsweise zu erkennen ist. Unter ihren figurenreichen Dar-stellungen aus der Sagengeschichte zieht sich ein Strei-fen kämpfender Tiere hin, an der Vorder- und Rückseite durch ein Pflanzenornament unterbrochen, um welches vorn zwei Sphinxen, hinten zwei Greife gruppiert sind,

sodass das Figurenband „wie durch die Schlösser eines Gürtels zusammengehalten wird“ (Abb. 12).<sup>1)</sup>

Bevor noch in den Zeiten des Phidias und Pra-xiteles das Sphinxideal der Griechen geschaffen wurde, hatte der Typus eine erweiterte Bedeutung gewonnen durch seine Verknüpfung mit der helle-nischen Sagenwelt. Es ist hier nicht der Ort, auf diesen Vorgang näher einzugehen, aber notwendig ist es, ihn zu erwähnen. Einen Mythos bringt die Sphinx bei ihrer Einwanderung nach Griechenland nicht mit sich. Sie ist als willkommene dekorative Aus-schmückung in ähnlicher Weise wie Gorgone und Greif ohne weiteres aus dem Orient übernommen

worden. Wenn nun einem geistig regsamen Volke Gestalten aus einem fremden Kunst-kreise nahegebracht wer-den, sucht es sich mit ihnen auf seine Weise abzufinden und sieht darin wohlbekannte Er-scheinungen verkörpert. So kam es, dass sich auch in der griechischen Sphinx fremdartige Ele-mente vermischten: der Osten schuf die Gestalt, die Sage Hellas. Es ist ein vielverbreiteter Mär-chenstoff von einer spuk-haften Unholdin, ihrer Rätselwette und Besie-gung. Die Furchtbare haust auf einem steilen, kahlen Felsen. Wie alle Landplagen gilt sie als Werkzeug einer höheren

Macht; unsägliches Unheil bringt sie dem ganzen Volke. Im Fluge naht sie sich den jugendlichen Opfern, packt sie mit den Klauen und entführt sie durch die Luft, um sie zu erwürgen, wie ihr griechischer Name besagt. Erst nach Homers Zeiten ist die Sphinx mit der Sage von Ödipus verknüpft worden; der Held verdankt seinen Ruf als Rätselkundiger einer volkstümlichen Ausdeutung sei-nes Namens.<sup>2)</sup> Man ersieht daraus die Unhaltbarkeit



16. Sphinx von einem lykischen Sarkophag.  
(Nach Hamdy Bey u. Th. Reinach, Nécropole royale à Sidon.)

1) H. Brunn, Griechische Kunstgeschichte, S. 168.

2) Das Volk erblickte in dem ritterlichen *Oidi-pus* oder *Oidi-podes* den Mann, der über den *Fuß* Bescheid weiß und schrieb ihm daher die Lösung des bekannten Rätsels vom

der gangbaren Anschauung, derzufolge bereits die altägyptische Sphinx als Rätselwesen aufgefasst zu werden pflegt.

Wir haben somit in andeutenden Strichen den Hintergrund skizzirt, von dem sich die griechischen Sphinxdarstellungen der Blütezeit abheben. Diese schließen sich teils an die Ödipussage unmittelbar an, teils sind sie von ihr nur indirekt beeinflusst und führen die alte Tradition des Orients weiter. Auf die Darstellungen der Jünglinge raubenden oder mit Ödipus gruppierten Sphinx soll hier nicht näher eingegangen werden; es sind meistens rotfigurige Vasenbilder oder spätere Gemmen, die uns die Sage illustriren. Wichtiger noch ist die zweite Gruppe und zwar, abgesehen von ihrer weit größeren Verbreitung, aus dem Grunde, weil sie uns die Symbolik klar erkennen lässt, die der Grieche und seine Nachahmer mit der Sphinxgestalt verbunden haben.

Bereits die Ägypter hatten ihren Sphinxkolossen, wie oben hervorgehoben ist, mitunter die Bedeutung von Grabeswächtern verliehen. Diese sepulcrale Verwendung tritt auf verschiedenen Kulturgebieten noch ausgeprägter und häufiger hervor. Besonders ist die griechische Phantasie, die den überlieferten Typus mit reichem Inhalt mannigfacher Art erfüllte, nach dieser Richtung hin thätig gewesen. Sie knüpft dabei teils an die Auffassung des Fabelwesens als regungslos gelagerten Wächter, teils an diejenige als dahinraffendes Ungetüm an, dessen wilder Gewaltthätigkeit nichts Lebendes widerstehen kann. Für beide Typen lagen, wie wir gesehen haben, orientalische Vorbilder vor. Ein verderbenbringendes

vier-, zwei- und dreifüßigen Geschöpfe zu. So rankt sich um „redende Namen“ die Sagenwelt immer üppiger und dichter.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. H. 9.

Ungeheuer als Sinnbild des Unheils und der Vernichtung zu gebrauchen, lag nahe. Greif und Gorgone, Sirenen und Harpyien begegnen uns in dieser Bedeutung ähnlich wie die Sphinx. Sie erscheint demgemäß schon seit älterer Zeit auf Grabmälern, besonders auf lykischem Boden. Anfangs wurde sie selbständig als Grabeschmuck verwendet, wie sonst bekanntlich der Löwe, und lagert oft auf einer Säule. Attische Maler zeichnen sie gern auf Grabvasen; mit gewaltigen Schwingen begabt, lauert sie dann wohl vor der Grabsäule und erhebt drohend eine

Vordertatze. Als man im vierten Jahrhundert beginnt, den Verstorbenen selbst mit seinen Lieben auf den Grabreliefs abzubilden, sinkt die Sphinx zur Dekoration herab und erscheint z. B. als Krönung jener rührenden Familienszenen oder als Eckfigur des Monumentes, zuweilen mit Doppelkörper nach zwei Seiten. Zu den schönsten Grabsphinxen gehören ohne Zweifel die Reliefs des neuerdings in Phönizien entdeckten „lykischen“ Sarkophages; mit Recht hat man sie christlichen Engelsgestalten zur Seite gestellt. An dieser Stelle sei auch ein herrliches Gefäß in Form einer Sphinx eingereiht, obwohl wir seine sepulcrale Bedeutung nicht ver-



Sphinxvase.

(Nach Comptes rendus de la commission archéol. 1870/1.)

bürgen möchten. Es wurde im Grabe einer vornehmen Griechin in Südrussland gefunden und atmet den Zauber der Praxitelischen Zeit. Von der Vasenform sind nur Hals und Henkel entlehnt, die unmittelbar hinter dem Kopfe hervorragen. Der erste Herausgeber sagt darüber: „Niemand, der dieses Kunstwerk von wahrhaft ergreifender Lieblichkeit zu sehen Gelegenheit gehabt hat, wird leugnen, dass keine der übrigen uns erhaltenen griechischen und römischen Darstellungen der Sphinx in Hinsicht ihres künstlerischen Werts auch nur von fern mit dieser verglichen werden kann und dass namentlich der sehnsüchtig ver-



führerische Charakter der furchtbaren Jungfrau, welcher die Alten veranlasste, sie mit den Hetären zu vergleichen, hier einen umso bezaubernderen Ausdruck gefunden hat, je strenger zugleich die Grenzen edelster Schönheit innegehalten sind.“<sup>1)</sup>

Seit sehr alter Zeit stand auch die Küste Etruriens in lebhafter Verbindung mit den Handelsvölkern des Ostens, zuerst mit den Phöniziern, wie u. a. vereinzelte ägyptische Sphinxdarstellungen aus den Gräbern bezeugen, sodann mit griechischen Seestädten. Insbesondere ist der korinthische Sphinxtypus von der etruskischen Kunst dauernd festgehalten worden. Gruppen wilder und phantastischer Tiere erblickt man an den Wänden mehr als einer etruskischen Totenwohnung; durch groteske Gestalten besonders merkwürdig sind die Fresken des einzigen noch erhaltenen Grabes von Veji, die neben Panther, Hunden und Löwe eine hochbeinige Sphinx zeigen. Ungemein häufig sind sodann Sphinxen an den römischen Gräberstraßen und in den Columbarien, auf Sarkophagen, Grabsteinen, Aschenurnen und Grablampen. Ihre Vordertatzen liegen nicht selten auf einem Widderkopf, einem Rade, auf Stierkopf oder Totenschädel, ihre Formen werden gern üppiger gebildet als ehemals in Griechenland.

Schreckhaften Typen legte man oft die Kraft bei, Böses abzuwehren. Auch diese Eigenschaft wurde der Sphinx beigemessen. Über erschlagene Feinde dahinschreitend, trägt sie schon die Armlehnen ägyptischer Königssessel. In Griechenland wurden vor allem die Throne der Götter mit solchem Schmucke versehen. Jünglinge raubend, stützten diese Schutzdämonen die Armlehnen am Throne des Zeus in Olympia; sie sind mitunter an der Rücklehne, neben oder unter dem Throne, auch an der Fußbank angebracht und dienen oft statt der Füße. Apollon, Asklepios, Aphrodite bedienen sich so verzierter Sessel. Mit einer Sphinx schmückte Phidias den Helm seiner aus Gold und Elfenbein gefertigten Athena im Parthenon. Gewöhnlich wird gesagt, der Künstler habe dadurch die Unergründlichkeit der

göttlichen Weisheit andeuten wollen; doch nötigen die gleichzeitigen Analogien dazu, auch hier ein Sinnbild der Abwehr, ein Apotropaeum, zu erkennen. Diesem berühmten Originale nachgebildet ist der Athenahelm auf zahlreichen griechischen Goldarbeiten und Münzen. Hellenische Fürsten, römische Cäsaren stattete man mit demselben Emblem aus. Von Athena übertrug man es aber besonders auf die Idealgestalt der Roma, deren sphinxgeschmückter Helm durch ein Fundstück des Hildesheimer Silberschatzes wohl am bekanntesten geworden ist.

Die mannigfaltigsten Erzeugnisse der Kunstindustrie und Kleinkunst könnten angeführt werden, bei denen diese zuletzt geschilderte Geltung des Typus unverkennbar ist. Allmählich aber schwindet sein innerer Gehalt; er wird ein geläufiges Element der künstlerischen Formensprache, nur um seines bizarren Äußeren willen gewählt, wie andere Fabelgestalten. Als ungelöstes Rätsel dient die Sphinx späteren Geschlechtern immer wieder aufs neue als geduldiges Objekt abenteuerlich allegorischer Deutungsversuche.

Auch über dieses fremde Gebilde aus dem Osten hat der hellenische Genius seinen berückenden Zauber ausgegossen. Ich will zum Schluss nur zwei Denkmäler erwähnen, die durch ihren Gegensatz seine verklärende Kraft erkennen lassen.

Vor einiger Zeit wurde zu Athen ein Grabrelief mit Inschrift gefunden, das einem dort verstorbenen phönizischen Seefahrer von einem befreundeten Landsmanne gesetzt worden ist. Darauf ist ein gespensterhafter, furchtbarer „Grimmlöwe“ dargestellt, der die Seele des Sterbenden zu zerreißen droht. Man vergleiche damit die griechische Sphinx auf einem der jüngst entdeckten Sarkophage von Sidon! Voll milden Ernstes und reiner Schönheit blicken uns diese Köpfe aus den spitzbogigen Giebelhälften entgegen. Die unerbittlich grausame Löwenjungfrau ist zum sanften, man möchte sagen menschlich mitfühlenden Todesengel geworden, und es drängen sich uns die Worte auf die Lippen, die Lessing über seine Abhandlung setzte: „Wie die Alten den Tod gebildet“: *Nullique ea tristis imago.*

1) *L. Stephani*, Comptes rendus 1870—71, S. 10.



Sphinx. (Nach Ohnefalsch-Richter, Kypros.)



# ZUR GESCHICHTE DER MODERNEN RADIRUNG.<sup>1)</sup>

VON H. A. LIER.

MIT ABBILDUNGEN.

## I.



AN kann die durch zahlreiche Beispiele leicht zu erhärtende Behauptung aufstellen, dass in Zeiten, in denen Linien-schönheit in der Malerei vorherrscht und bei den Bildern der Hauptnachdruck auf den Gedankeninhalt gelegt wird, der Kupferstich mit besonderer Vorliebe und gutem Gelingen gepflegt wird, während in denjenigen Perioden, in denen in erster Linie nicht die Form,

sondern die Farbe im Vordergrund der künstlerischen Bestrebungen steht und realistische Tendenzen vorherrschen, vornehmlich die Radirung zur Blüte gelangt. Daraus erklärt sich die glänzende Entwicklung der Radirung in den Niederlanden während des 17. Jahrhunderts, die mit der rein malerischen Richtung Rembrandts und seiner Nachfolger Hand in Hand geht, und ihr gewaltiger Aufschwung in unserem Jahrhundert, ebenso wie der gleichzeitige Rückgang des Kupferstiches, der, von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, nur noch mühsam sein Dasein zu fristen vermag.

1) Für diejenigen unserer Leser, die sich mit der Geschichte der modernen Radirung genauer befassen und, soweit dies aus Büchern möglich ist, mit ihrer Technik vertraut machen wollen, führen wir aus der reichen Literatur folgende Werke und Aufsätze an, die uns besonders beachtenswert zu sein scheinen: Kupferstich und Photographie (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst 1866, S. 287—294). Vgl. dazu die Schlussabschnitte von C. von Lützow's Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes. Berlin 1891. gr. 8<sup>o</sup>. S. 295—306. — Jul. Thaeter, Über Reproduktion in der bildenden Kunst. (Augsburg. Allgem. Ztg. 1867, Nr. 201. 202. Wiederabgedruckt in Jul. Thaeter: Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers . . . von Anna Thaeter. Frankf. a. M. 1887. 8<sup>o</sup>. S. 174—185). — L. Jacoby (über den Kupferstich) und W. Unger (über die Radirung) im „Illustrierten Katalog der ersten internationalen Spezial-Ausstellung der graphischen Künste in Wien“. Wien 1883. 4<sup>o</sup>. — A. Springer, Die Aufgaben der graphischen Künste, bei Ludw. Nieper, Die Kgl. Kunstakademie und Gewerbeschule in Leipzig. Festschrift. Leipzig 1890. Fol. S. 3—12. — L. von Donop, Ausstellung der Radirungen von Bernhard Mannfeld. Berlin 1890. 8<sup>o</sup>. — Max Klinger, Malerei und Zeichnung. Berlin 1890. 8<sup>o</sup>. — J. E. Wessely, Geschichte der graphischen Künste. Leipzig 1891. gr. 8<sup>o</sup>. — H. Herkomer, Etching and Mezzotint-Engraving. Lectures delivered at Oxford. London 1892. 4<sup>o</sup>. — Friedr. Lippmann, Der Kupferstich. Berlin 1893. 8<sup>o</sup>. Das Hauptwerk für die Geschichte der modernen Radirung, an das sich die folgenden Zeilen eng anschließen, ist: Richard Graul, Die Radirung der Gegenwart in Europa und Nordamerika. Wien 1892. Fol. (Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Herausgeg. von der Gesellsch. f. vervielfältigende Kunst. III.)

Es ist bezeichnend, dass die ersten Spuren der Neubelebung der Radirung bei demjenigen Volke zu finden sind, dem wir überhaupt die Erneuerung der Malerei in unserem Jahrhundert zu danken haben, bei den Franzosen, und dass diejenige Gruppe französischer Künstler, in deren Wirken wir die ersten fruchtbringenden Keime jener Entwicklung bemerken, auch zuerst die Pflege der Radirung mit Glück in die Hand genommen hat, d. h. die Schule von Fontainebleau. Das kleine Barbizon, jenes stille, zwischen den Bäumen des Waldes versteckte Dörfchen, dessen nächste Umgebung die Geburtsstätte der größten künstlerischen Thaten in unserem Jahrhundert geworden ist, hat auch die Motive für die ersten französischen Malerradierer abgegeben. Dort oder vielmehr in nächster Nähe von Barbizon, in der Stadt Fontainebleau selbst, wurde im Jahre 1805 Eugène Bléry geboren, den wir als Vorläufer der ganzen Richtung anzusehen haben. Seine Vorbilder waren die großen holländischen Landschaftsmaler Hobbema und Ruysdael. Aber wenn er auch ihre Grundsätze in der Malerei auf die Radirung zu übertragen suchte, so vermochte er sich doch noch nicht von dem Einfluss Poussin's und seiner übertriebenen Genauigkeit freizumachen. Darum erklärt sich die

ans Kleinliche streifende Sorgfalt seiner zierlich ausgearbeiteten Platten, in denen jedes Gräschen, jede Birke und Eiche mit so zu sagen biographischer Treue wiedergegeben ist. Trotzdem gebührt *Bléry*, der seiner Manier bis ins Alter treu geblieben ist, der Ruhm, seine Zeitgenossen auf die Schönheit jener Studienplätze aufmerksam gemacht zu haben, auf jenen „Bois sacré, cher aux Muses“, wie ihn *Puvris de Chavannes* einmal genannt hat.

Der erste bedeutende Nachfolger und Rivale, den *Bléry* fand, war *Charles Jacque* (geb. 1813), ein Künstler, der als Maler wie als Radierer und Holzschnneider gleich Großes geleistet hat. Weit freier und selbständiger als *Bléry*, gelegentlich sogar zu impressionistischen Übertreibungen hinneigend, war er der erste, der es wagte, den französischen Landmann, so wie er zu jener Zeit wirklich war, in das Bild aufzunehmen. Er ging in diesem Bestreben Hand in Hand mit *Millet*, mit dessen Verfahren das seinige große Ähnlichkeit zeigt, und gewöhnte dadurch das französische Publikum daran, Natur und Landleben nicht mehr mit jener konventionellen Süßlichkeit zu behandeln, die seit *Watteau's* und seiner Nachfolger schäferlicher Auffassung in der ganzen Welt verbreitet war.

Auf den Schultern *Jacque's* steht *Charles Daubigny* (1817—1878), der nicht nur ein großer Landschaftsmaler, sondern, was in Deutschland nur wenige wissen, auch ein hervorragender Malerradierer war und seine Platten mit derselben erstaunswerten Kühnheit und Geschicklichkeit zu behandeln verstand, die wir auch an seinen Ölgemälden bewundern.

Dagegen blieb *Jean François Millet* (1814—1874), der gewaltigste Stilist und der charaktvollste Künstler, den Frankreich in unserem Jahrhundert hervorgebracht hat, in seinen Radirungen, von denen ungefähr zehn bekannt geworden sind, hinter den Leistungen seiner Genossen zurück. Es fehlte ihm auch auf diesem Gebiete die genauere Kenntnis des Handwerksmäßigen, worin ihm andere weit weniger bedeutende Künstler vielfach überlegen waren; aber so unbeholfen auch seine Blätter ausgefallen sind, seine große Persönlichkeit, der Ernst und die Tiefe seiner Weltanschauung, lenchtet uns auch aus ihnen eindrucksvoll entgegen. Ihr Gegenstand ist, wie schon die Unterschriften: „Cardense de lain“, „La tricoteuse“, „L'homme à la brouette“, verraten, derselbe, den *Millet* in seinen Ölbildern behandelt, das Leben des französischen Bauern, den er nicht als Individuum, sondern als Typus des an die Scholle gefesselten Landarbeiters aufgefasst hat.

Auch *Camille Corot* (1796—1875), der ewig junge Alte, der in der Natur nur die Ruhe und den Frieden sah und den Abglanz seiner immer heiter gestimmten Seele in dem leuchtenden Duft der Wälder und Seen am Morgen oder Abend wiederzuspiegeln liebte, griff gelegentlich zur Radirnadel. Mit Hilfe *Bracquemond's*, der ihm die Platten geätzt haben soll, schuf er eine Anzahl Blätter, Träumereien von *Isle de France*, in denen, wie auf seinen Ölgemälden, Himmel, Erde und Wasser in warme Nebel getaucht erscheinen.

Die Schule von Barbizon ist für sämtliche französische Malerradierer, die sich mit der Landschaft beschäftigen, maßgebend geworden, und nur einer, freilich eins der größten und ursprünglichsten französischen Talente aus neuerer Zeit, ist wie als Maler so auch als Radierer seine eigenen Wege gegangen: *Jules Bastien-Lepage* (1812—1879). *Bastien-Lepage* entnahm seine Motive seiner engeren Heimat, der Landschaft an der Meuse, wo er zu Hause war. Dieser Gegend gehören auch seine Bauern an, die er schlicht und derb, wie sie sind, mit naturalistischer Treue ebenso wie in seinen Bildern auch in seinen wenigen Radirungen vorführte, ohne übrigens auf diese Arbeiten besonderen Wert zu legen.

Fast um dieselbe Zeit, in der in Frankreich die Landschaftsradirung aufkam, tauchte auch eine Anzahl von Künstlern auf, die sich das Leben und Treiben in den engen, winklichen Straßen und Gassen des alten Paris zum Vorwurf erkoren, und ganz im Sinne der *Victor Hugo'schen* Romantik für das mittelalterliche Paris schwärmten. Das Haupt dieser Gruppe war *Charles Méryon* (1821—1868), ein früherer Marineoffizier, der von *Bléry* die erste Anleitung erhielt und seitdem die Radirkunst geschäftsmäßig betrieb. Seine Blätter haben für Paris, das bald nachher durch *Hausmann* gründlich umgestaltet wurde, den Wert einer interessanten Bilderchronik und fesseln den Kenner durch die bizarren Einfälle ihres Autors, der, nervös überreizt und phantastisch veranlagt, seine Architekturen mit allerhand Allegorien und gespensterhaften Szenen zu bevölkern liebte, in technischer Hinsicht aber nur Unvollkommenes zu stande gebracht hat.

Sein Nachfolger und Verehrer *Félix Bracquemond* hat *Méryon* weit überflügelt. *Bracquemond*, der sich zunächst in der Faience-Malerei versucht hatte, fing damit an, nach japanischen Vorbildern Enten und andere Vögel zu radieren, wobei er weniger durch sorgfältige Zeichnung als durch die Frische und Weichheit

seiner Nadelführung Aufsehen erregte. Dann verlegte er sich auf das Porträt, hatte aber dabei wenig Glück, da seine Bilder zu wenig ähnlich ausfielen,

wandte sich der reproduzierenden Kunst zu, in der er, wie wir noch sehen werden, sich zu einem Künstler ersten Ranges aufschwang.



Lesende Dame. Originalradirung von P. HELLEU.

während ihre technische Durchführung zum Teil meisterhaft war. Da also der Erfolg ausblieb, gab er mehr und mehr die Originalradirung auf und

Auch *Jules Jacquemart*, der im Alter von vierzig Jahren starb, musste seine Neigung, als Originalradierer thätig zu sein, der harten Notwendigkeit,

durch Herstellung von Kopien für seinen Lebensunterhalt zu sorgen, in der Hauptsache opfern. Seine besten Werke, z. B. die „Fleurs de la vie“ und die „Gemmes et bijoux de la couronne“, gehören dem Gebiete des Stillebens und der Blumenmalerei an; aber obwohl sie also ihrem Gegenstande nach nicht bedeutend erscheinen, nehmen sie doch wegen ihrer unübertrefflichen Naturtreue und wegen ihrer technischen Vollendung, bei der die Ätzung in allen ihren Kombinationen mit dem Kupferstich und dem Aquatinta-Verfahren zur Anwendung gekommen ist, einen hohen Rang ein.

Merkwürdiger Weise ist in Frankreich die Zahl der Maler, die ihre eigenen Werke durch den Kupferstich und die Radirung wiederzugeben verstehen, nicht groß, obwohl seit kurzer Zeit in Paris die Radirung von den jüngeren Künstlern fast sportmäßig betrieben wird. Bedeutend ist auf diesem Gebiete nur *Meissonier* gewesen, dessen Radirungen dieselbe photographische Treue und Feinheit wie seine Ölgemälde besitzen. *Meissonier* hat nur wenig geradirt, aber stets in jenen glücklichen Momenten, von denen *Jules Dupré* einmal gesagt hat: „Die Maler malen Bilder zu jeder Stunde, ob sie nun glücklich oder unglücklich ist, Radirungen aber bringen sie nur in ihren glücklichen Stunden zu Wege“. *Meissonier's* bestes Blatt ist der „Fumeur assis“, „eine vortreffliche Arbeit, voll pulsirenden Lebens und bei ihren kleinen Dimensionen von köstlicher Feinheit.“

Unter den französischen Malerradirern der Gegenwart, die mehr oder weniger sämtlich unter dem Zeichen des Naturalismus stehen, genießt neben *Auguste Lançon*, der ähnlich wie *Zola* das Leben des Arbeiters darzustellen liebt, vor allem *Félicien Rops*, ein Ungar von Geburt und naturalisirter Belgier, bei den Feinschmeckern einen besonders großen Ruf. Allerdings ist die Freude an den Arbeiten *Rops'*, den Muther in seiner Geschichte der Malerei neben *Klinger* für den größten Radirer unserer Zeit erklärt, nicht jedermanns Sache. Denn die Welt, die seine Nadel verherrlicht, ist die des Lasters und der faunischen Lüsterheit, in der Dirnen, Kellnerinnen und geile Weiber, welche die Männer zu entnerven suchen, die erste Rolle spielen, und vorstädtische Straßenscenen den Schauplatz der Handlung bilden. Seine Blätter entziehen sich daher der öffentlichen Besprechung und pflegen in unseren Kupferstichkabinetten nicht ausgestellt zu werden; gleichwohl hat sich ein Liebhaber gefunden, der das Werk des Künstlers mit der größten wissenschaftlichen

Genauigkeit aufgezeichnet hat, ein Beweis, dass stoffliche Bedenken heutzutage die Kenner nicht mehr abschrecken.

Die neueste Phase wird durch die Namen *P. Helleu* und *A. Lunois* bezeichnet. *Helleu*, von dessen Kunst wir eine Probe in Nachbildung bringen, liebt es, modern gekleidete Damen in nachlässiger Haltung sitzend oder liegend darzustellen. Es ist etwas Nervöses in seiner Kunst, dem die flüchtige, aber sichere und elegante Zeichnung seiner Nadel entspricht. Weit derber erscheinen die wenigen bisher bekannt gewordenen Arbeiten von *Lunois*, an deren Herstellung die Kunst des Druckers einen hervorragenden Anteil hat. *Lunois* strebt entschieden farbige Wirkungen an und hat sich auch in der Anfertigung kolorirter Lithographien versucht, bei denen er jedoch noch nicht über das Stadium des Experimentes hinausgekommen zu sein scheint.

## II.

Kaum minder großartig als die Entwicklung der Originalradirung in Frankreich ist diejenige, die dort die Radirung als reproduzierende Kunst genommen hat.

Während noch bis in die Mitte unseres Jahrhunderts in Frankreich wie überall einzig und allein der Kupferstich in Betracht kam, wenn es sich um die Wiedergabe hervorragender Werke alter Meister handelte, hat sich dort die Radirung auch auf dem Gebiete der Reproduktion seit etwa dreißig Jahren zu einer gefährlichen Rivalin des Kupferstiches emporgezungen, und obwohl Frankreich in *Gaillard* einen Kupferstecher ersten Ranges aufzuweisen hat, so scheint doch die jüngere Kunstweise vor der älteren den Sieg davon zu tragen. Dieser Umschwung zu Gunsten der Radirung hängt mit einer veränderten Richtung in dem Kunstgeschmack des Publikums zusammen. Er knüpft sich in erster Linie an den Namen *Rembrandt's*. Sobald die Neigung der Liebhaber sich den Werken des großen Niederländers zuwandte, fing man auch an zu erkennen, dass die Radirung in weit höherem Grade als der Kupferstich befähigt ist, die Reize seines Pinsels nachzuahmen. Die Kupferstecher selbst, *Léopold Flameng* an ihrer Spitze, wandten sich der Radirung zu und lieferten bald Platten, die sowohl durch ihren Umfang als auch durch die Sicherheit und Treue in der Wiedergabe Aufsehen erregten und zahlreiche Abnehmer fanden. *Flameng*, der sich zunächst mit einer Kopie von *Rembrandt's* Hundertguldenblatt versucht hatte, debütierte mit Radirungen nach den

„Syndici“ und der „Nachtwache“ und ging dann zu moderneren Bildern über, indem er sowohl den „Blue boy“ als auch die Miss Graham von *Gainsborough* bearbeitete, vor allem aber auch Gemälde moderner Franzosen, z. B. *Meissonier's* „Cavaliers à la porte d'une auberge“ mit bestem Gelingen auf diese Weise vervielfältigte. Seine Bestrebungen wurden durch *Léon Gaucherel*, den Direktor der Zeitschrift „l'Art“, den man den „Vater der Ätzkunst“ genannt hat, wesentlich gefördert. Gaucherel war selbst ein fruchtbarer Radierer, aber zu eilig und vielgeschäftig, um in seinen eigenen Arbeiten einen höheren Grad der Vollendung zu erreichen. Um so größer erscheinen seine Verdienste, die er sich durch die Protektion, die er den Radirern in seiner Zeitschrift erwies, erworben hat. Er war ein guter Wegweiser und Pfadfinder für andere, wirkte aber mehr durch die von ihm ausgehenden Anregungen als durch sein eigenes Beispiel. Eine ähnliche Rolle spielte *Edmond Hédonin*, doch stehen seine eigenen Radirversuche auf einer höheren Stufe als diejenigen Gaucherel's. Dagegen brachte es *Bracquemond*, von dessen Originalradierungen schon die Rede war, durch Fleiß und Ausdauer zu einer führenden Stellung in seiner Kunst, obwohl er sie ohne Anleitung von fremder Seite, wie man sagt, nur mit Hilfe des Werkes von Roret über die Ätzkunst erlernen mußte. *Bracquemond* verstand es zuerst, was heute mehr oder weniger von jedem reproduzierenden Radierer verlangt wird, sich der Eigenart seiner Originale anzubequemen; er ist weich und geschmeidig wie sein Vorbild, ernst und streng, wo diese Eigenschaften im Original auftreten. Er weiß also jedem gerecht zu werden, ob er nun nach *Meissonier* oder *Millet* arbeitet oder als Dolmetscher der phantastischen Kompositionen *Gustave Moreau's* auftritt. In technischer Beziehung weiß er sich alle Hilfsmittel seiner Kunst zu nutze zu machen. Er kombiniert die Anwendung des Stichels mit der der Nadel und erreicht so die größten Wirkungen, die sein Ansehen in Frankreich und seinen Einfluss auf die jüngere Generation der französischen Radierer erklären.

Ein noch weit anschmiegsameres Talent als *Bracquemond* besitzt der gleichfalls bereits genannte *Jules Jacquemart*, der thatsächlich jeweilig in dem Meister aufzugehen scheint, dessen Werk er gerade wiederzugeben gedenkt. Schon seine erste Sammlung von Radierungen, die er im Jahre 1872 unter dem Titel „Metropolitan museum of art“ veröffentlichte, und welche die Reproduktionen der Hauptwerke aus dem New-Yorker Museum enthält, bot dafür einen voll-

gültigen Beweis; denn *Jacquemart* hatte es schon hier verstanden, mit gleichem Geschick z. B. die Art *Cranach's* wie diejenige des *Frans Hals* zu treffen. Am meisten fühlte er sich aber zu den Bildern der Niederländer hingezogen, weil er erkannt hatte, dass ihre ganze Vortragsweise sich wie keine andere malerische Technik für die Nadel des Radirers eignet. So schuf er eine lange Reihe von Blättern nach *Ostade*, *Cuypp*, *van de Cappelle*, *Flyt*, *Simon de Vos* und *van Goyen* und langte schließlich bei dem einzigen Künstler der Gegenwart an, der den Vergleich mit den Niederländern aushält, bei *Meissonier*, dessen Bild „Le liseur“ er mit unnachahmlicher Grazie und mit unübertroffener Vollendung radirte.

*Jacquemart's* bedeutendster Nachfolger ist *Charles Waltner*. Er nimmt unter den reproduzierenden Radirern Frankreichs gegenwärtig die erste Stelle ein. Vielfach von englischen Kunsthändlern beschäftigt, hat er namentlich eine Anzahl Porträts des in England mit Recht so bewunderten *Millais* vervielfältigt, sich dann aber auch mit *Velazquez* und mit besonderer Vorliebe mit *Rembrandt* beschäftigt, dessen „Nachtwache“ er unter anderen in muster-giltiger Weise interpretirte. Unter seinen Blättern nach modernen französischen Meistern verdienen vor allem zwei hervorgehoben zu werden, weil aus ihnen zu ersehen ist, mit welcher Leichtigkeit sich *Waltner* der Richtung seiner Vorbilder anzupassen versteht das Blatt „l'Amour et Psyché“ nach *Paul Baudry* und der „Angelus“ nach *Millet's* bekanntem Hauptwerk.

Es ist nicht möglich, hier alle die Radierer, die heute in Frankreich thätig sind, auch nur mit Namen anzuführen, geschweige denn ihre Eigenart eingehender zu charakterisiren. Ihre Leistungen stehen durchgängig auf einem ziemlich hohen Niveau, da das technische Verfahren in Frankreich von Jahr zu Jahr mehr vervollkommenet worden ist. Dazu hat neben *Bracquemond* namentlich noch *Eugène Gaujean* viel beigetragen, indem er die farbige Tönung des 18. Jahrhunderts nachzuahmen versuchte. Einen guten Einblick in die Leistungen dieser jüngsten französischen Radierer gewinnt man, wenn man die letzten Jahrgänge der „Gazette des Beaux-Arts“ durchblättert. Man findet dort nicht nur Arbeiten von *Gaujean*, sondern auch solche von *Paul Lerat*, der sich als Radierer an das Vorbild des berühmten Kupferstechers *Gaillard* hielt und gerade für das genannte Blatt seine besten Arbeiten geliefert hat, und von *Milius*, dem wir eine vorzügliche Radirung nach dem bekannten Bilde *Dagnan-Bouveret's* „Béné-diction des époux“ verdanken.

Natürlich hat es nicht an Radirern gefehlt und fehlt auch heutzutage nicht an solchen, welche sich auf die Wiedergabe von Landschaften großer Meister verlegen. Unter ihnen muss *Théophile Chaurvel* an erster Stelle genannt werden, weil er sich für seine besonderen Zwecke eines eigenen Verfahrens bediente, das er mit vielem Glück bei seinen Blättern nach *Daubigny*, *Rousseau*, *Dupré*, *Diaz* und *Corot* anwandte.

Die virtuoson Lichteffekte *Corot's* z. B., an deren Bewältigung jeder frühere Radirer verzweifelt wäre, hat er mit seiner Methode so treffend wiederzugeben verstanden, dass man auch aus seinen Reproduktionen einen vollständigen Begriff von der Schönheit der Originale empfängt. Auch *Alfred Brunet-Debaines*, ein Schüler *Jacquemart's*, der sich meistens in England aufhält, ist ein Radirer, der sich in seiner Spezialität, der Bearbeitung englischer Landschaften, z. B. *Constable's* und *Turner's*, wie in allen seinen bisherigen Arbeiten, von denen wir hier eine Probe aus seiner frühesten

Zeit, die „Rue de l'Épicerie à Rouen“, veröffentlichen, als ein trefflicher Künstler bewährt und sich zu einem der besten französischen Landschaftsradirer der Gegenwart entwickelt hat. Allerdings hat er und seine Kollegen gegenwärtig einen schweren Stand, da die von der Firma *Goupil* fast ausschließlich gepflegte Heliogravüre, die sich so vorzüglich für die Wiedergabe von Landschaften eignet, ihnen eine starke

Konkurrenz bereitet. Sie sind auf Aufträge aus England oder Amerika angewiesen, wo man noch immer die Radirung dem photographischen Verfahren vorzieht; doch ist es wohl nur eine Frage der Zeit, d. h. wenigstens für das Gebiet der reproduzierten Landschaft, dass die Heliogravüre den Sieg über die Radirung davontragen wird.



Ansicht aus Rouen. Originalradirung von A. BRUNET-DEBAINES.

### III.

Weit weniger glänzend als die Entwicklung der modernen Radirung in Frankreich erscheint ihre Geschichte in Deutschland. Wir haben bei uns erst in neuester Zeit Leistungen aufzuweisen, die sich neben denen der Franzosen sehen lassen können, dürfen uns aber freuen, eine Anzahl Kräfte zu besitzen, die durch ihre Eigenartigkeit und die Größe ihrer Absichten für die Zukunft zu den schönsten Hoffnungen berechtigen.

An dem langen Darniederliegen der Radirung in Deutschland trägt die erst unlängst gebrochene Vorherrschaft der klassischen Kunst vornehmlich die Schuld. Die Werke

eines Cornelius und seiner Schule boten wohl den Kupferstechern Gelegenheit, ihre Kunst zu bethätigen; aber, da ihnen alle feineren malerischen Reize abgingen, konnte unmöglich durch sie ein Antrieb sich ergeben, mit den Mitteln der Radirung an ihre Vervielfältigung heranzutreten. Erst seitdem auch bei uns die malerischen Bestrebungen in den Vordergrund traten, fand ein Wandel in den Anschauungen zu Gunsten

der Radirung statt. Aber sie musste sich mühsam genug ihren Weg suchen. In unseren Akademien und von den unter ihrem Einfluss stehenden Kunstvereinen wurde nur der Kupferstich gepflegt, der wenigstens für kurze Zeit von der Lithographie in den Hintergrund gedrängt wurde, bis der Holzschnitt und die Photographie zur Blüte gelangten und nun erst recht die Bedrängnis der Kupferstecher vermehrten. Heutzutage ist der Streit längst entschieden. Die wenigen Kupferstecher, die es heute noch in Deutschland gibt, fristen ein trauriges Dasein und werden sich kaum wieder zu der einstigen Bedeutung aufschwingen können, während die lange verkannte und unbeachtet gebliebene Radirung von Jahr zu Jahr an Ansehen gewinnt und sowohl da, wo sie selbstschöpferisch auftritt, als auch da, wo sie reproduktiv verfährt, sich allmählich, wenn auch nur bei einem kleinen Teil des Publikums, Geltung zu verschaffen gewusst hat.

Die kleine Anzahl Radirer aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, von denen die Kunstgeschichte zu berichten weiß, sind Originalradirer gewesen. Als Techniker können diese Kleinmeister keinen Anspruch auf Beachtung machen, aber der echt deutsche Gehalt ihrer Schöpfungen, meist nur Studien und Skizzen, gibt ihnen doch einen entschiedenen künstlerischen Wert, den ihre gleichzeitigen Gemälde nur selten besitzen. Man wird deshalb Männer, wie *Johann Adam Klein* und *Johann Christian Erhard*, aus deren Radirungen wir einen Überblick über das alltägliche Treiben auf dem Markte und der Heerstraße, wie es sich zu ihrer Zeit in Deutschland entwickelt hatte, empfangen, nicht ferner über die Achseln ansehen und ihre Namen in den Compendien der Kunstgeschichte, wie bisher, unerwähnt lassen können. Vor allem wird man auf *Klein* achten müssen, der als Tierzeichner ganz Vorzügliches geleistet hat, und neben ihm werden eine ganze Reihe älterer Münchener Künstler, z. B. *W. v. Kobell*, oder die beiden Wiener *Jakob* und *Friedrich Gauer mann* wieder in ihre Stellung einzusetzen sein, die sie unter dem Übermaß der Bewunderung, das *Cornelius* und den Seinen gezollt wurde, eingeblüßt haben.

Besser als den Realisten ist es den Romantikern ergangen, die allerdings durch *Moriz von Schwind* und *Ludwig Richter* die deutsche Kunst in ihrer Art nahe an den Gipfel der Vollendung geführt haben. Noch heute wird *Schwind's* im Jahre 1844 veröffentlichter „Almanach von Radirungen“, den *Feuchtersleben* mit erklärenden Versen versah, von den Kennern geschätzt, und jeder Anhänger *Ludwig Richter's*

— und welcher deutsche Kunstfreund zählte sich nicht zu seinen Bewunderern? — weiß, dass seine Blätter: „Rübezahl“, „Genoveva“ und die „Christnacht“ gleichwertig mit seinen besten Holzschnitten sind.

In technischer Beziehung hat aber weder *Schwind* noch *Richter* die Radirung gefördert und ebenso wenig der phantasievolle *Eugen Neureuther*, während *Kaspar Scheuren*, *J. W. Schirmer* und *Adolf Schrödter* in dieser Hinsicht entschiedener auf malerische Wirkungen ausgingen, und sich *Menzel* in den wenigen Proben, die wir von ihm besitzen, auch auf diesem Gebiete als selbständiger Künstler bewährte. Trotzdem ging es mit der Radirung sehr langsam bei uns vorwärts.

Wenn wir von vorübergehenden Versuchen in Berlin und München absehen, so erscheint der im Jahre 1876 in Weimar gegründete Radirverein als das erste umfassende Unternehmen, in Deutschland der Radirung einen festen Boden zu bereiten. Er fand zunächst in Düsseldorf Nachahmung, wo sich im Jahre 1879 ein Radirklub bildete, und seit 1886 auch in Berlin, während in München erst seit dem Jahre 1891 ein Verein für Originalradirungen besteht. Bei dieser spärlichen Beteiligung der deutschen Künstler war es von Wichtigkeit, dass der Verleger dieser Zeitschrift schon bei ihrer Begründung im Jahre 1866 die Pflege der Radirung ins Auge fasste, und dass die in Wien bestehende Gesellschaft für vervielfältigende Kunst seit dem Jahre 1870 dieselbe Aufgabe mit in ihr Programm aufnahm.

Überblickt man heute die Summe alles dessen, was im einzelnen in Deutschland geleistet worden ist, so zeigt es sich, dass viele als Maler hervorragende Künstler nebenbei die Radirnadel geführt haben, z. B. *Andreas Achenbach*, *Max Zimmermann*, *Schönleber* u. a. m.; aber es ist charakteristisch, dass selbst die Kenner unserer neueren Kunstgeschichte von diesen Versuchen meistens nichts wissen. Da es nicht Aufgabe dieser Übersicht sein kann, eine compendienartige Aufzählung zu geben, müssen wir uns begnügen, unter den deutschen Malerradirern, die nur nebenbei die Ätzkunst betrieben haben, auf denjenigen hinzuweisen, der sich auf diesem Gebiete als ein Meister von seltener Kraft bewährt hat, auf *Wilhelm Leibl*.

Wie als Maler, so imponirt *Leibl* auch als Radirer zunächst durch die erstaunliche Solidität und Feinheit seiner Technik. Ihr dankt er vor allem seine großen Erfolge, wobei nicht gelegnet werden soll, dass er sich auch innerhalb des beschränkten Rahmens seines Stoffgebietes als ein Meister psycho-



logischer Charakteristik erwiesen hat. Auch in seinen Radirungen, von denen nur wenige bekannt geworden sind, begegnen wir jenem unendlichen Fleiß, der niemals ermüdet, und zugleich bei der minutiösesten Verwendung der kürzesten und feinsten Strichelchen niemals kleinlich wird. Wir veröffentlichen hier eines seiner gelungensten Blätter, den 1874 entstandenen *Trinker*, das alle Vorzüge seines Verfahrens und seine Vorliebe für scharfe Kontrastwirkungen vortrefflich erkennen lässt.

Außer *Leibl* hat unter den Münchenern namentlich *Peter Halm* (geb. 1854) bahnbrechend für die Pflege der Radirung in der bayerischen Hauptstadt gewirkt. Er gehört zu den Begründern des bereits erwähnten Münchener Radirvereins und hat einer Menge von Malern die Anfangsgründe seiner Kunst beigebracht. Hauptsächlich als reproducirender Radierer thätig, hat er sich doch auch in der Originalradirung versucht, indem er landschaftliche Motive von meist einfachem Charakter zu stimmungsvollen Naturstudien zu verarbeiten wusste, die, wie die Leser der Zeitschrift wissen, vor allem wegen ihrer treuen Beobachtung der Wirklichkeit und ihrer geistreichen Durcharbeitung gefallen.

Unter den jüngeren Münchenern erscheint namentlich der gleichfalls als Mitarbeiter der „Zeitschrift“ bekannt gewordene *Carl Theodor Meyer*-Basel von Halm beeinflusst; er hat als Originalradierer nach Motiven vom Bodensee, den er sich überhaupt als Studienplatz ausersehen hat, weit Besseres geleistet als in denjenigen Blättern, in denen er nach Bildern neuerer Meister gearbeitet hat, und wir möchten glauben, dass ihm noch eine schöne Zukunft bevorsteht, sobald er sich entschließt, von einer gewissen Flüchtigkeit, die allen uns von ihm bekannt gewordenen Arbeiten eigen ist, abzusehen, und sich mehr als bisher in den von ihm gewählten Vorwurf hinein zu vertiefen.

Durch *Halm* wurde auch *Karl Stauffer*-Bern († 1891) in die Anfangsgründe der Ätzkunst eingeführt, in der er vermutlich das Größte geleistet hätte, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. *Stauffer* besaß echtes Künstlerblut und eine ebenso ausgesprochene künstlerische Selbstständigkeit und Originalbegabung, wie sein Freund *Max Klingner*, dessen Stellung in der Geschichte der neueren Radirung, ebenso wie früher diejenige *Stauffer's*, erst kürzlich an dieser Stelle so eingehend gewürdigt worden ist, dass wir es uns ersparen können, die Bedeutung beider Männer hier noch einmal darzulegen. Der Dritte in diesem Bunde hochbedeuten-

der Originalradierer, auf die Deutschland mit Stolz hinweisen darf, ist *Ernst Moriz Geyger* (geb. 1861), von dem wir nach den bis jetzt von ihm abgelegten Proben noch Großes erhoffen dürfen, zumal er ebenso Hervorragendes in seinen selbstersonnenen Schöpfungen, wie in seinen reproducirenden Arbeiten leistet, unter denen sein erst jüngst vollendetes Blatt nach dem Frühlingsbilde *Botticelli's* obenan steht.

Weit bekannter und bei der großen Masse der Kunstfreunde im hohen Masse beliebt ist *Bernhard Mannfeld* aus Meissen. Seine Spezialität, die er mit großer Geschicklichkeit, aber wenigstens in letzter Zeit auch mit einer gewissen kunstgewerblichen Betriebsamkeit pflegt, ist die Vereinigung von Landschaft und Architektur. In den Blättern aus der Umgebung seiner Vaterstadt Meissen, z. B. in dem bekannten Blatt, in der wir die *Albrechtsburg* in Schnee erblicken, hat er recht Erfreuliches geboten, in anderen aber hat er leider seiner Vorliebe für grob dekorative Wirkungen und für barocke Umrahmung zu sehr nachgegeben und dadurch sein Ansehen bei den feinsinnigeren Kennern einigermaßen herabgedrückt.

An der Spitze der reproducirenden deutschen Radierer steht *William Unger* in Wien, ein Künstler, der wegen seiner bahnbrechenden Verdienste in der Geschichte der deutschen Ätzkunst immer einen Ehrenplatz behaupten wird.

*Unger*, geboren 1837 in Hannover, ging als Schüler des Disputastechers *Josef Keller* und des Kartonstechers *Julius Thacker* vom Kupferstich aus, ließ sich aber durch das Studium der Radirungen *Rembrandt's* und *Ostade's* bestimmen, es auf gut Glück mit der Ätzkunst zu versuchen, wobei er von *E. A. Seemann*, dem Verleger dieser Zeitschrift, kräftig unterstützt wurde. Ihr erster 1866 erschienener Band brachte auch die ersten Radirungen *Unger's*, die nach einer Photographie hergestellte Ansicht des *Steffen's*chen Hauses in Danzig, ferner *Tartini's* Traum nach einem Bilde von *James Marschall* und den „*Moses*“ nach *Plockhorst*. Hierauf folgte eine Anzahl gleichfalls für die „Zeitschrift“ radirter Blätter nach Originalen der Braunschweiger (1867 und 1868) und Kasseler Galerie (1869 bis 1870). *Unger* ging bei diesen Arbeiten nicht darauf aus, mit der Photographie in Bezug auf Genauigkeit in der Wiedergabe zu wetteifern; vielmehr begnügte er sich mit einer „sinngetreuen, nicht wortgetreuen Übersetzung“, in deren Herstellung er sich allmählich eine große Meisterschaft aneignete. Seine besten Leistungen sind ohne Zweifel die beiden Folgen von Radirungen

nach Bildern von *Frans Hals* und *Rembraudt*, sowie sein großes in den Jahren 1876—1885 erschienenes Belvederewerk. Sie machten ihrem Urheber auch im Ausland einen Namen, da er z. B. in seiner Interpretation der „Nachtwache“ ein Werk schuf, das sich sehr wohl neben den Radirungen desselben Bildes von *Flaneng*, *Waltner* und *Whistler* sehen lassen kann. Nebenbei pflegte Unger schon von Anfang an auch nach Gemälden moderner Meister zu arbeiten, unter denen ihm die eigentlichen Koloristen, wie *Makart*, am meisten zusagten. Seit 1872 in Wien ansässig und seit 1881 Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule, hat Unger eine Menge Schüler herangebildet, unter denen *Alphous*, *Struck* und *Krostewitz* hervorzuheben sind.

Unger's Verdienst ist es auch, dass gerade in Wien die Radirung sich sicherer und fester einbürgern konnte, als in irgend einer andern deutschen Kunststadt. Von ihm angezogen, kam *Wilhelm Woerle* (geb. 1849) nach längerer, wechselreicher Wanderschaft nach Wien, wo er von der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst für das Pester Galeriewerk beschäftigt wurde, um hierauf selbständig nach modernen Meistern zu arbeiten. Wien hat endlich auch den vortrefflichen *Willhelm Hecht* angezogen, der gegenwärtig als Leiter der xylographischen Anstalt der dortigen Staatsdruckerei thätig ist und die Illustrationen für das groß angelegte Werk über die österreich-ungarische Monarchie überwacht, der aber früher, als er noch in München weilte, eine ganze Reihe vortrefflicher Radirungen nach Bildern *Schwindts* und *Böcklins* in der Galerie des Grafen Schack lieferte und in seinen Reproduktionen nach *Lenbach's*chen Bildnissen ein ungewöhnliches Können an den Tag legte.

Eine ähnlich führende Stellung, wie Unger in Wien, nimmt *Johann Leonhard Raab* in München ein. Raab gehört zu den Veteranen der deutschen Kupferstecherei, aber mit seiner Berufung an die Münchener Kunstakademie im Jahre 1869 ging er zur Radirung über und lieferte nahezu fünfzig Blätter nach Bildern der alten Pinakothek, die, wenn sie auch nicht genial erscheinen, doch wegen ihrer Treue und Sorgfalt hohe Anerkennung verdienen. Raabs tüchtigster Schüler ist seine eigene Tochter *Doris Raab*. Sie ist sowohl im Kupferstich als auch in der Radirung ganz in die Fußtapfen ihres Vaters getreten und hat sich mit einer großen Radirung nach einem weiblichen Bildnis *Rembrandt's* in der Liechtenstein-Galerie in Wien im Jahre 1892 eine zweite Medaille auf der Münchener Jahresausstellung er-

worben und damit den Beweis geliefert, dass sie den Wettbewerb mit ihren männlichen Kollegen nicht zu scheuen braucht. Von den übrigen zahlreichen Schülern Raabs, zu denen außer dem bereits als Originalradirer gekennzeichneten *Peter Halu* auch *Holzapfl*, *Robert Raudner*, *Faist*, *Deininger* und *Lopienski* gehören, haben sich *Wilhelm Krauskopf* (geboren zu Zerbst im Jahre 1847) und *Ludwig Kühn* (geboren zu Nürnberg im Jahre 1859) am meisten bekannt gemacht. Beide sind den Lesern der Zeitschrift als fleißige Mitarbeiter bekannt, beide haben ihr Bestes in der Wiedergabe von Bildern niederländischer Maler geleistet, aber während *Krauskopf* seinen Arbeiten gelegentlich durch allzu große Flüchtigkeit schadet und sich überhaupt mit ziemlicher Freiheit seinen Originalen gegenüber bewegt, erscheint *Kühn* wenigstens in seinen früheren Blättern zwar immer als gewissenhaft, aber gleichzeitig auch ein wenig ängstlich, ein Fehler, den er jedoch in neuester Zeit mehr oder minder abgelegt hat.

Obwohl in Berlin schon seit längeren Jahren Stecher wie *Hans Meyer*, *Louis Jacoby* und *Gustav Eilers* wirken, so kann von einer eigentlichen Berliner Radirerschule nicht die Rede sein. Es zeigt sich auch hier wieder, dass Berlin nicht der Boden ist, um geschlossene Künstlergruppen aufkommen zu lassen, wie das immer wieder in München der Fall ist. Selbst Männer von hervorragender Bedeutung und großem Lehrtalent vermögen dort nicht schulbildend zu wirken und von einer einheitlichen Physiognomie der Berliner Kunst kann man bis heute nicht reden, eine Thatsache, die man je nachdem als einen Vorzug oder als einen Mangel ansehen mag. Für die reproducirende Radirung hat die Herausgabe des großen Galeriewerkes wenigstens einen äußeren Mittelpunkt geschaffen. Einer der tüchtigsten Mitarbeiter an diesem Unternehmen ist *Albert Krüger* aus Stettin (geb. 1858) ein Schüler *Jacoby's*, und als solcher mehr für den Grabstichel als für die Radirnadel eingenommen, die er in seinen letzten Arbeiten nur noch bei Nebendingen angewendet hat. Hervorragend erscheint aber in allen seinen Blättern die Gewissenhaftigkeit seines Verfahrens, die seine Reproduktionen namentlich für wissenschaftliche Zwecke höchst schätzenswert macht.

In dieser Hinsicht wird *Krüger* gegenwärtig nur übertroffen durch den aus Dresden stammenden, aber seit einigen Jahren in Berlin wirkenden *Karl Köpping* (geb. 1848), den bedeutendsten Techniker, den die Radirkunst heute aufzuweisen hat. *Köpping* ist von Hause aus Chemiker. Darans erklärt sich seine Vor-

liebe für die eigentliche Ätzwirkung und die Raffiniertheit seiner durchaus auf Ton und Kolorit ausgehenden Vortragsweise, die teilweise auch aus dem Umstand, dass er als Künstler mit dem Studium der Malerei begann, verständlich wird. Sein eigentlicher Lehrer in der Radirung war *Waltner* in Paris. *Waltner's* Einfluss wird am deutlichsten in *Köpping's* Radirungen nach zwei weiblichen Bildnissen *Rembrandt's* und nach *Tizian's* Franz I. im Louvre. Selbständiger tritt er uns in seinen Reproduktionen nach *Munkácsy* aus den Jahren 1880 und 1881 entgegen. Den Höhepunkt seiner bisherigen Entwicklung aber erreichte er in seinen großen Radirungen nach *Rembrandt's* Vorstehern der Tuchmacherzunft in Amsterdam, nach *Rembrandt's* Kopf eines Greises mit langem Bart in der Dresdener Galerie und nach *Frans Hals'* großem Schützenbild in Harlem. Köpping hat namentlich in diesen Arbeiten nach Rembrandt ein wahr-

haft kongeniales Verständnis für das Wesen des großen Holländers bewiesen und eine solche Mannigfaltigkeit in der Anwendung aller Mittel der Radirung an den Tag gelegt, dass man diese beiden Blätter nicht mehr als Kopien, sondern als selbständige Nachschöpfungen ansehen darf. Indessen ist es fraglich, ob es *Köpping* gelingen wird, seine geniale Art auch auf seine Schüler zu übertragen, die ihm als Vorsteher des Meisterateliers für Kupferstecherkunst an der Berliner Akademie in großer Zahl zuströmen werden. Jedenfalls ist sein Einfluss auf die jüngere Generation der Radierer schon heute sehr bedeutend, doch darf nicht verkannt werden, dass seine allen Regeln spottende Arbeitsweise nur von einem ähnlich bedeutend veranlagten Geist ungestraft nachgeahmt werden kann, während sie für jeden mittelmäßig begabten Künstler gefahrbringend sein dürfte. (Schluss folgt.)

## AMOS CASSIOLI.

MIT ABBILDUNGEN.



Die moderne italienische Kunst hatte im Jahre 1891 den Verlust einer Reihe von namhaften Künstlern zu beklagen. Sie verlor im Frühling den Bildhauer *Vela* und den Maler *Ciseri*, im Herbst den Maler *Niccolo Barabino* und im Winter *Amos Cassioli*.

*Cassioli* war ein genauer Zeitgenosse *Barabino's*, seine Geburt und sein Tod fielen in dasselbe Jahr wie die des Genuesischen Künstlers: 1832 und 1891. Die Lebensläufe beider Männer waren jedoch weit verschieden. *Barabino*, der jung seinen Beruf fand, hatte den Vorteil eines ununterbrochenen Studiums in der Akademie zu Genua und den künstlerischen Vorschub, der ihm durch die Schülerschaft bei *Durazzo* wurde; so fand er keinen äußeren Zwang, der seine Entwicklung gehindert hätte, und als er starb, stand er auf dem Gipfel seines Könnens und seiner Kraft; *Cassioli*, der zum Priester erzogen war und Zimmermannsarbeit verrichten musste, gelangte verhältnismäßig spät in die Akademie von Siena, war von Anfang an durch Armut und Kränklichkeit gehindert, und starb, von schmerzvoller Krankheit verzehrt, als ein gebeugter, verbrauchter Mann.

Der Gegenstand, den er für sein letztes Bild wählte, zielt, kann man sagen, auf eine hoffnungsvolle Voraussicht des Endes. Der Himmelsbote, der im 2. Gesang von Dante's Fegefeuer beschrieben ist, kommt übers Meer, das zwischen Erde und Fegefeuer ausgebreitet liegt, mit einer menschlichen Seele an der Hand. Das Wasser ist vom frischen Morgenwind gekräuselt und zeigt an der linken Seite des Bildes einen dunklen Purpurton; der Himmel, mit großen Massen von weißen Wolken bedeckt, verliert sich rasch, fast zu rasch, in dem tiefen Blaugrün zur Rechten. Der Engel bewegt sich dem Beschauer entgegen mit erhobenem Haupte, die Augen geradeaus gerichtet, und das Haar leicht zurückgeblasen von der Schnelligkeit der Bewegung. Man denkt an die Beschreibung, die Dante zum Teil in den Mund des Virgil legt:

„Sieh, wie er nach dem Himmel sie gerichtet,  
Die Luft mit ewigem Gefieder schlagend,  
Das nicht wie sterblich Haar den Stoff verändert.“

Als mehr und mehr der göttliche Beschwingte  
Dann auf uns zukam, zeigt' er stets sich heller,  
Dass in der Näh' ihn nicht ertrug das Auge.

Drum schlug ich's nieder. Jener kam ans Ufer  
In einem Nachen also schnell und leicht,  
Dass er im Wasser keine Spur zurückließ.

Purgatorio II, 34 ff.)

Die Worte des Dichters sind fein interpretirt, die großen weißen Schwingen des Engels, der frische Morgen, der Himmel und Meer färbt, die ruhige, ernste Seligkeit im Gesicht, das dem Beschauer voll zugewandt ist, das kleine Boot, die weiße Seele, die der Bote mit der linken Hand stützt, machen ein sehr poetisches Ganze, voll hoffnungsreichen Friedens aus. Die Skizze, denn es ist nur eine solche, wurde von Cassioli's Sohn für die Guerrazzi-Capelle auf dem Friedhof von Livorno getreu kopirt. Das Gemälde macht unsomermehr Eindruck auf den Freund von Cassioli's Kunst, als es durchaus verschieden im Gegenstand und in der Behandlung von des Malers gewohnter Arbeit ist. Seine Darstellungen waren im allgemeinen entweder historischer Art oder historische Genrebilder mit einer Fülle von Figuren, oder Interieurs, klassische oder mittelalterliche, mit zwei oder drei Figuren. Cassioli's Kolorit ist oft düster, immer harmonisch, manchmal reich, doch ohne völlig glänzend zu sein, aber das, was am meisten in seinen Gemälden auffällt, ist seine auserlesene und harmonische Art der Zeichnung. Die Florentiner geben ihm das so oft in Verbindung mit Andrea del Sarto gebrauchte Beiwort des vollkommenen Zeichners.

Das erste von Cassioli's großen Bildern, das, welches seinen Ruhm begründete, mag von Besuchern von Florenz in der Galerie moderner Gemälde in der Via Ricasoli besichtigt werden. Es wurde 1859 gemalt, als unmittelbar nach der Vertreibung des Großherzogs Bettino Ricasoli's revolutionäre Regierung einen Preis für das beste Bild der Schlacht bei Legnano aussetzte. Der Gegenstand war zu günstiger Zeit gewählt; der wackere Kampf der italienischen Liga um ihre Standarte, die Niederlage Barbarossa's mochte wohl besonders zur Darstellung reizen, als die Wogen des Enthusiasmus hoch gingen für die Befreiung von der österreichischen Herrschaft und für die Einigung Italiens.

Dieser Wettstreit gab Cassioli, damals 27 Jahre alt, Gelegenheit, seine künstlerische Laufbahn mit kühnem Mute zu eröffnen. Bis dahin schienen ihm die Schicksalsgötter günstig gestimmt zu sein. Als Sohn des Besitzers eines Cafés in der kleinen Stadt Asciano, welche zwischen Kalkhügeln einige Meilen von Siena entfernt liegt, war Amos Cassioli früh bei einem Onkel untergebracht, der ein Priester war und wünschte, dass der Neffe in seine Fußtapfen treten

und ihm auf das Seminar in Arezzo folgen sollte. Dort erhielt er seinen ersten Zeichenunterricht, aber er musste seine Aufmerksamkeit zumeist der Musik zuwenden, die er unter seinem Onkel, einem bekannten Organisten, studirte. Die „schreckliche Scheinheiligkeit“, der er unter den Priestern begegnete und die erwachte Begeisterung für seine Zeichenstunden wirkten zusammen, um ihn gegen den Eintritt in den geistlichen Stand zu stimmen. Bei seines Vaters Tode kehrte er demgemäß nach seinem Geburtsorte zurück und nahm Wohnung bei seiner Mutter, da er sich ganz der Kunst zu widmen gedachte. Aber die Mittel der Familie waren gering, Bilder brachten kein Brot ein, wenigstens unmittelbar nicht, und der junge Amos musste sich fügen und einen Lebensunterhalt suchen. Er gab sich zu einem Böttcher in die Lehre, aber die harte Arbeit war eine schwere Prüfung für ihn, und nur dem Dazwischentreten einiger Freunde war

es zu danken, dass er nicht zusammenbrach. Sie schickten ihn zur Erholung zu den Mönchen von Mont-Oliveto, wo er einige Monate verblieb und die ruhige Harmonie und die religiöse Stimmung von Sodoma's Fresken genießen durfte. Alsdann kehrte er nach Siena zurück, wo eine gemeinsame Unterstützung der Freunde es ihm ermöglichte, in die Akademie einzutreten und sich ganz der Kunst zu weihen. Diese Subscription brachte ihm ein monatliches Stipendium



Der Himmelsbote. Gemälde von A. CASSIOLI.

von ungefähr 16 Franken ein. Damit musste sich der begeisterte Kunstjünger erhalten und er hatte, wie er selbst es ausdrückte, Brot und Radischen zu Mittag und Brot ohne Radischen als Abendessen.

Im Jahre 1853, als er 21 Jahre alt geworden war, sollte Cassioli Militärdienste unter den österreichischen Fahnen thun; aber sein Lehrer Mussini in Siena empfahl ihn so warm bei dem Großherzog, dass dieser ihm nicht nur den Dienst erließ, sondern ihm auch noch die Mittel gewährte, die nächsten sechs Jahre in Rom zuzubringen. Hier kam Cassioli mit manchem bekannten Künstler in Verbindung, unter andern mit Stefano Ussi, einem der poetischsten der lebenden Maler Italiens. Das Ergebnis seiner Studien wurde offenbar, als er 1859 sein erstes großes Bild, die Schlacht bei Legnano, vollendete.

Diese große Leinwand stellt den letzten siegreichen Kampf der lombardischen Liga dar. Der Schlachtenwagen mit der Standarte, um den der Kampf am hef-



Die Schlacht von Legnano. Gemälde von A. CASSIOLI.



Der Erstgeborene. Gemälde von A. CASSIOLI.

tigsten tobt, nimmt den Hintergrund des Bildes ein; der Staub des Schlachtgewühls umgiebt ihn wie Weihrauch und hüllt die Kämpfer zur Hälfte ein. Das Bild hat, wie man beim ersten Anblick sieht, große Vorzüge. Es offenbart eine feinsinnige Einbildungskraft und die vollendete Zeichenkunst, durch welche der Künstler berühmt geworden ist; aber es hat auch seine Fehler, und wie sollte das Werk eines jungen Mannes von 27 Jahren solche nicht haben? Der erste ist ein Mangel in der Gruppierung und im Gleichgewicht der Teile. Die Aufmerksamkeit des Beschauers wird nicht sogleich durch den Schlachtenwagen gefesselt, auch nicht durch den unberittenen Barbarossa, der unbemerkt in einer Ecke angebracht ist. Dies ist vielleicht ein Zugeständnis an die historische Wahrheit. Viel mehr fällt zunächst das heftige Vordringen eines lombardischen Fahnenträgers mit wildrollenden Augen auf, der auf einem schönen schwarzen Streitrosse die rote Kreuzfahne in der erhobenen Linken, alles vor sich niederwirft. Ferner ist das ganze Bild allzu sauber ausgeführt. Die Strahlen der Sonne zeigen augenscheinlich den Abend an; und der Umstand, dass der Kaiser und seine Leibgarde dicht bei dem feindlichen Streitwagen sich befinden, bezeichnet den Höhepunkt eines heißen Tageskampfes. Aber des Kaisers Rüstung und Sammtwams sind so fleckenlos, als hätten sie soeben nicht das Zelt, sondern die Werkstätte verlassen; die Pferde, glatt und glänzend, mit gewellter Mähne und Schwanzhaar scheinen eben aus dem Stalle gekommen zu sein; Blut ist nur wenig geflossen, der Schlachtenqualm ist zu einem feinen Nebel idealisiert. Cassioli war offenbar in Bezug auf das Colorit noch unter dem Einflusse seines früheren Lehrers Mussini und dem der alten toskanischen Schule Benvenuti's befangen.

Im Jahre 1863 entstand ein zweites großes Gemälde, welches den ersten Preis in einem nationalen Wettbewerb errang. Der Vorwurf sollte historisch sein und Cassioli wählte eine Episode des Besuches Galeazzo Sforza's, Herzogs von Mailand, bei Lorenzo de' Medici. Dies Gemälde, von dem sich eine kleine Wiederholung in der Gallerie Pisani in Florenz befindet, zeigt Cassioli in rechtem Lichte. Das Colorit ist reich und gediegen, die Gruppierung harmonisch, der Ausdruck auf Lorenzo's Gesicht, der seine Goldschätze und die berühmten Gemmen und Cameen ausbreitet, und der der Haltung des Galeazzo

Sforza, der in nachlässiger Stellung aufmerksam zuhört, sind sehr charakteristisch. In den Frauengesichtern dieses Bildes erscheint schon der von dem Meister stetig gebrauchte Typus, schöne Cinquecentogestalten mit ausdrucksvollem Antlitz, wie hier besonders die weibliche Figur rechts hinter dem Stuhl des Herzogs von Mailand.

Cassioli's nächstes großes Bild, 1873 entstanden, ist nicht nur als Gemälde interessant, sondern auch dadurch, dass es den Marktplatz von Siena zeigt, wie er zu Dante's Zeiten war. Es stellt den Einfall des Provenzano Salvani dar, der seinen Rang als Sieneser Patrizier und Führer der Ghibellinenpartei in Toskana aufgibt, um wie ein gewöhnlicher Bettler auf öffentlichem Platze Almosen zu heischen als Lösegeld für seinen von Karl v. Anjou gefangen gehaltenen Freund. Das Bild befindet sich jetzt in Municipio in Siena, wo Cassioli auch noch den Gedächtnissaal für Viktor Emanuel mit Fresken geschmückt hat.

Cassioli's Bilder einzeln zu nennen, kann nicht unternommen werden; er war sehr fruchtbar als Maler und seine Produkte sind allenthalben in der Welt verstreut. Ihre vortreffliche Zeichnung, harmonische Färbung und die gewählten Szenen machten den Künstler fast in der ganzen Welt beliebt. Ein kleines Bild unter dem Namen Leonardo's Atelier brachte ihm auf Reisen mehrere Preise ein, so in Philadelphia und in Santiago. Der Karton zu dieser Leinwand ist noch



Francesca von Rimini. Gemälde von A. CASSIOLI.

unter den Zeichnungen und Skizzen befindlich, die Cassioli's Sohn in dem Atelier hinter dem englischen Friedhof in Florenz aufbewahrt. Er ist insofern anziehend, als er die verschiedenen Wandlungen der Komposition zeigt, die das Werk vor seiner endlichen Gestalt durchgemacht hat. Die Stellung des weiblichen Modells wurde mehrere Male geändert und die sehr schöne Gestalt schließlich mit einer Draperie versehen, nicht zum Vorteil des Bildes. Nennenswert sind von Cassioli's Bildern noch: „Boccaccio, Geschichten erzählend“, das er mehrere Male ausführte, und „Maria Stuart und Rizzio“. Zu den besten von Cassioli's späteren Bildern zählt „Francesca von Rimini“, das mit dem letztgenannten zusammen in der Gallerie Pisani zu sehen ist. Der Künstler hat den Moment dargestellt, den Francesca selbst erzählt, als sie und ihr Geliebter an Dante vorüberziehen, von dem nimmer ruhenden Winde getrieben, der im zweiten Kreise der Hölle herrscht:

„Wir lasen eines Tages zum Ergötzen  
 Von Lanzelot, wie ihn die Lieb' umstrickte:  
 Wir waren einsam und ohn' alles Arg.  
 Wohl mehr als einmal wirkte jenes Lesen,  
 Dass wir anblickten uns und uns entfärbten;  
 Doch eine Stelle wars, die uns bezwang.  
 Als wir von dem ersehnten Lächeln lasen,  
 Erweckt vom Kusse solcher Liebenden,  
 Da küsste Er, der nie von mir sich trennt,  
 Am ganzen Leibe bebend, mir den Mund.  
 Verführer war das Buch und der's geschrieben, —  
 An jenem Tage lasen wir nicht weiter.“

(Inferno V, 127 ff.)

*La bocca mi baciò tutto tremante*, das ist der gewählte Moment. Wir finden nicht die leidenschaftliche Francesca der Hölle vor uns, doch die Sehnsucht des tiefsten Gefühls hat sie überwältigt und ist in jeder Linie ihres Körpers ausgedrückt, wie sie dem feurigen Paolo gestattet, ihre ganze Seele mit der brennenden Leidenschaft seines Kusses zu trinken. Nichts kann feiner sein, als die beiden Gestalten des Bildes, und nichts zieht die Aufmerksamkeit von ihnen ab. Das zarte Blau von Francesca's Mieder, das dunkle Rot der Matte, auf der ihre Füße ruhen, drängen sich nicht vor und tragen nur zur Vollendung des harmonischen Gesamteindrucks bei.

Eines der besten Gemälde, das unter Cassioli's Pinsel entstanden, war für einen Londoner Händler gemalt, Mr. Joy, der es für „das beste Bild, das er je aus Italien empfing,“ erklärte. Es stellte den Quixote dar, wie er in Gegenwart des Herzogs und der Herzogin von einer Schaar

hübscher munterer Dirnen rasirt wird, indes der wackere Sancho von weitem zusieht.

Wir können bei Betrachtung von Cassioli's Künstlerschaft seine Genrebilder nicht übergehen. Seine Art und Farbengebung waren im allgemeinen vielleicht nicht so geeignet dafür. Wenigstens scheint es einem Augeso, das an die glänzenden Licht-, Luft- und Farbeneffekte Alma Tadema's gewöhnt ist. Dennoch sind diese Bilder stets gefällig durch ihre Anmut der Figuren und die charakteristische Zeichnung besonders der Kinder. Wir geben auch davon eine Probe. Ein anderes Bild, das sich jetzt in der Galerie Hautmann befindet, stellt eine römische Dame dar, die mit einem Kaninchen auf ihrem Schoße spielt, und es mit einigen Kirschen neckt, die sie über den Kopf des Tieres hält. Zwei Kinder sehen lachend zu. Die Bewegung der Figur, mit dem erhobenen und ausgestreckten Arme, ist höchst graziös und das Ganze ist, wie immer bei Cassioli, fein und einschmeichelnd im Ton, steht aber doch nicht so hoch, dass man es zu den besten Leistungen des Künstlers zählen könnte.

Cassioli's Tod wurde in der Kunstwelt von Florenz sehr empfunden; er war als Mensch beliebt, geehrt als Künstler und wurde als der letzte würdige Vertreter der historischen Malerschule Toskana's betrachtet, die nun nahe am Erlöschen ist. Ein Sohn setzt seinen Namen und sein Werk fort; er ist zugleich Maler und Bildhauer, gehört aber einer modernen Richtung an, wie dies bei der jungen Generation nur begreiflich und natürlich ist.

ISABELLA M. ANDERTON.

## BEITRÄGE ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MALTECHNIK.

Van Eyck's Tempera.

VON ERNST BERGER, MALER.

(Schluss.)

**H**OREN wir nun Vasari's Erzählung von van Eyck und seinen Bericht über dessen berühmte „Erfindung“: . . . „Unter solchen Umständen (d. h. den fruchtlosen Versuchen in Italien und anderwärts) trug es sich zu, dass Johannes von Bruges, kunsterfahren in Flandern, wo er wegen seiner großen Geschicklichkeit sehr geschätzt war, Versuche mit verschiedenen Arten von Farben machte und, da er sich auf Alchemie verstand, verschiedene Öle für die Bereitung von Firnissen und anderen Dingen präparierte, Versuche, wie sie erfindungsreiche Männer wie er gewöhnlich machen.“ (Vasari veränderte „*stillando* continuova-

mente olii per far vernici“ der I. Ausg. in „*a far di molti olii*“ etc., weil, wie Eastlake (loc. cit. I, p. 204 Anmerkung) glaubt, das Destilliren von Ölen zu Vasari's Zeiten wohl bekannt war, aber ganz entgegengesetzt zu van Eyck's Art gewesen, eine Anschauung, die ohne weiteres geteilt werden kann.)

Lassen wir zunächst noch Vasari das Wort: „Bei Gelegenheit eines mühevoll ausgeführten Bildes auf Holz, welches er mit besonderer Sorgfalt vollendete und zum Trocknen des Firnisses, wie es bei *Tafelbildern* üblich war (come si costuma alle tavole), in die Sonne stellte, sprangen die Fugen entzwei, sei es durch die zu große Hitze oder weil das Brett

nicht gut zusammengefügt oder das Holz nicht genügend gelagert war.“

„Als Giovanni den Schaden sah, welchen die Sonnenhitze an seinem Bilde verursacht hatte, beschloss er, zu irgend einem Mittel Zuflucht zu nehmen, um dieselbe Ursache ein zweites Mal bei seinem Werke zu vermeiden; und da er nicht weniger unzufrieden war mit dem Firnissen als mit dem Prozess des Temperamalens, begann er über eine Art der Präparation des Firnisses nachzudenken, *welcher im Schatten trocknen sollte*, um das in die Sonne Stellen der Bilder zu vermeiden. Nachdem er nun viele Dinge versucht hatte, sowohl allein als auch miteinander gemengt (e pure, e mescolate insieme), fand er schließlich, dass Leinöl und Nussöl unter allen, welche er daraufhin geprüft hatte, viel trocknender waren als die übrigen. Diese also, mit anderen seiner Mischungen (mixture) zusammengekocht, gaben ihm den Firnis, nach welchem er, wie auch alle anderen Maler der Welt, lange gefahndet hatten. Nachdem er noch Erfahrung mit vielen anderen Dingen gemacht, sah er, dass das Mischen der Farben *mit diesen Sorten von Ölen* (queste sorti di olii) ihnen ein sehr starkes Bindemittel (una tempera molto forte) gab, welches getrocknet nicht nur Wasser nicht zu fürchten hatte, sondern die Farben so sehr festigte, und dass es ihnen von selbst Glanz verlieh, ohne gefirnisst zu sein. Und was ihm noch wunderbarer schien, war, dass sich hier (die Farbschichten) unendlich besser verbinden ließen als bei Tempera.“ (E che secca non solo non teme va l'acqua altrimenti, e accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per se senza vernice. Et quello che piu gli parve mirabile fu che si univa meglio che la tempera infinitamente.)

Dass in dieser Erzählung zwei Dinge als van Eyck's Erfindung genannt sind, nämlich der Firnis, „den alle Welt suchte“, und das Ölbindemittel aus Leinöl oder Nussöl, wurde mehrfach dahin gedeutet, dass Vasari sich nicht richtig auszudrücken verstand. Aus der ersten Stelle geht aber deutlich hervor, dass die Notwendigkeit des Firnisses in der Sonne der Hauptübelstand gewesen ist, und wir müssen darin die von Theophilus beschriebene Technik und den Prozess des Malens mit „Gummitempera“ wiedererkennen, wie er vorhin geschildert ist, nämlich das auch dreimal zu wiederholende Malen mit dieser Tempera und das Firnissen jeder einzelnen gemalten Schichte in der Sonne. Ein Firnis, welcher also stark genug wäre, um die eingeschlagene Tempera „herauszuholen“, ohne die wasserlösliche Schichte

zu alteriren, würde demnach dafür geeignet sein. Essenzfirnisse, die diese Eigenschaft haben, zur Zeit des Vasari auch bekannt waren, sind jedoch ausgeschlossen, weil Vasari das Wort stillando in der zweiten Ausgabe absichtlich weglässt und speciell hervorgehoben wird, dass der Firnis aus Ölen gekocht (bolliti), also *nicht* destillirt wurde. Unter den „altre sue mixture“, welche mit gekocht wurden, kann man wahrscheinlich die damals bekannten und verwendeten Mittel zum Reinigen, und Trocknendermachen der Öle verstehen (Kalk und Knochenasche, Steinalaun, Galizenstein etc.; vergl. Heraclius; Straßburg. Ms.). Dass es sich hier aber um die Oltempera, die Emulsion handelt, ergibt sich aus dem folgenden: Er versuchte, heißt es, *alles, sowohl pur als auch miteinander gemischt*, also die damals allgemeinen Ei- und Gummitemperas auch zusammen vermischt mit den Ölen und Firnissen, *da musste er ja* „ein Mann, der sich auf Alchemie so sehr verstand“, „ein so findiger Kopf“ *darauf kommen, dass sich Gummi oder Eigelb mit fetten Ölen emulgirt!* Da musste er ja die Entdeckung eines solchen Oles, das im Schatten trocknet, machen, und dass das Mischen von Farben *mit solchen Arten von Ölen* (queste sorti di olii), nämlich den emulgirten, ihnen eine *sehr starke Tempera*, d. h. ein wassermischbares Bindemittel gab, und dass diese Tempera, getrocknet, Wasser nicht zu scheuen hatte, erkannte er nach den ersten Versuchen des Übermalens sogleich! Wenn an dieser Stelle Ölfarbe nach unserem heutigen Begriff gemeint wäre, hätte die ganze Bemerkung doch gar keinen Sinn, denn *auf trockene Ölfarbe wirkt Wasser ohnehin nicht*. Es kann also nur ein wassermischbares Bindemittel, eine Tempera gemeint sein. Man vergleiche damit das Emulsionsrezept des Marciana Ms: la qual colla non teme aqua ne cossa che sia und wird finden, dass hier ebenso diese Eigenschaft besonders hervorgehoben ist, obwohl es ein wassermischbares Bindemittel ist und weil alle anderen Temperaarten, wenn *sie auch ganz trocken sind*, doch vom Wasser aufgelöst werden. Darin bestand eben für van Eyck der große Wert dieser Tempera, und seine Überraschung und Freude war deshalb so groß, weil er *diese besondere Eigentümlichkeit nicht erwartet hatte*, nach seinen bitteren Erfahrungen mit früheren Bindemitteln auch nicht erwarten konnte! Das Übermalen mit *derselben* Tempera, wie es üblich war, konnte ohne weiteres geschehen, weil „die Farbe an sich schon fest genug war und schon Glanz hatte“, ohne gefirnisst zu sein, wobei sich überdies die Verbindung der



einzelnen Farblagen noch besser als zuvor, infinitamente meglio, ja unendlich besser erzielen ließ, sogar bevor die erste Farbschicht vollkommen trocken war! Dieser kleine aber sehr wichtige Umstand ist aus Van Mander's Erzählung zu ersehen, welche sich zum größten Teil an Vasari anschließt und der zum Schluss noch hinzufügt, „dass sich hier die Farbe besser also mit dem Öle ließ vertreiben und verarbeiten als mit der Ei- oder Leimtempera, und nicht so getrocknet zu sein bedurfte“ (en niet en hoefde so ghetrocken te zijn gedaen). Das ist ja der ganze Jammer unserer modernen Öltechnik, dass wir gar nie genug lang unsere Malerei trocknen lassen und fortwährend Nachdunkeln und Rissigwerden befürchten müssen, wenn auf das Halbnasse gemalt wird. Van Mander sagt von der van Eyck'schen Technik gerade das Gegenteil! Die Bilder der altflandrischen und Kölner Schule sind aber trotz ihres fast 500jährigen Alters viel besser erhalten, als die modernen in eben so viel Jahrzehnten oft sind. Schon aus diesem Grunde müssten wir zur Einsicht gelangen, dass die Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts nach einem ganz anderen System gearbeitet haben, als wir bisher angenommen haben.

Die „flandrische Methode“ bestand eben darin, dass die Farben mit „solchen Ölen“, d. h. ihrer durch Mischung mit anderen Dingen, wie Ei oder Gummi, hergestellten Emulsion angerieben wurden, dass die Malerei, wenn dieselbe eingeschlagen war, mit einem beliebigen Firnis überstrichen werden konnte und, bevor die Farbe oder der Firnisüberzug vollkommen trocken war, schon wieder mit derselben Tempera übermalt werden durfte; die Zahl der Übermalungen war auch nicht begrenzt wie früher. Darin steckt also der Kernpunkt der ganzen Technik, das ist das Neue, die bellissima invenzione, die Disciplina di Fiandra! Darin liegen die großen Verbesserungen, die als das Verdienst der van Eycks anzusehen sind und lange hindurch von der Malerwelt als Geheimnis betrachtet wurden: deshalb sind die geschriebenen und gedruckten Nachrichten darüber so unsicher und verschleiert, weil man ein Geheimnis, nach „welchem alle Maler der ganzen Welt gesucht“, nicht veröffentlichen wollte! In dem uns erhaltenen Marciana Ms, dem das bereits erwähnte Firnisrezept, aus Emulsion bestehend, entnommen ist, wird aber doch diese Malart mitgeteilt; dieser Beweis erhält um so größere Kraft, weil das Ms in der Stadt entstanden ist, in welcher Antonello da Messina bis zu seinem Tode gelebt hat. Unter den Anweisungen, welche Merrifield (Treatises, II, p. 608—640) daraus

publizirte, findet sich nämlich eine für die Ölmalerei merkwürdige Variation: *Wie man mit verschiedenen Farben in Öl „a putrido“ arbeitet* (Rp. 301—9. Colori diversi per dipingere e lavori a olio a putrido). A putrido heißt wörtlich, in Fäulnis oder Zersetzung geraten und am Schlusse des Rezeptes wird angegeben, dass dies durch Eigelb zu geschehen habe! Es heißt dort: „Die Tempera dieser Farben (nämlich der Ölfarben) „a putrido“ verfertigt, besteht aus Wasser mit Eigelb, etwas weniger als die Hälfte der Farbe selbst.“ (La tempera di questi colori fatti a putrido: a acqua e el tuorlo del vuovo un poco manco che la meta del colore.) Rp. Nr. 328 zeigt, dass man auch auf Glas „a putrido“ malen kann (Se vuoi dipigniere in sul vetro a putrido). Wir hätten demnach unter a putrido die venezianische Bezeichnung für die Emulsionstempera (das Ms wird um 1500 verfasst sein, vergl. Merrifield) zu verstehen.

Da solche Emulsionen leicht in Fäulnis übergehen, wurde schon damals gewiss irgend eine stark riechende Substanz verwendet. Vasari spricht davon, dass, „obschon die von Holland nach anderen Städten versandten Bilder, wenn sie noch neu waren, den starken Geruch (odore acuto) hatten, welchen die Mischung (immixtura) der Farben mit den Ölen ihnen gab, so dass es möglich schien, die Ingredienzen zu erkennen“, man doch die Entdeckung lange Jahre nicht kannte. Nach Lomazzo (Idea del Tempio della Pittura, 1590) könnte dazu Spiköl verwendet worden sein, welches sehr geeignet dazu ist. (Konservierungsmittel waren in der Miniaturmalerei stets im Gebrauch; Rosenwasser, Realgar, Kamfer für Eiklar, Essig für Eigelb wird in frühen Mss bereits erwähnt.) Was die „altre cose“ betrifft, welche Lomazzo (loc. cit. Kap. 21, p. 71) als Beigabe zum Nussöl und Spiköl für Ölmalerei erwähnt, so ist es schwer, daraus klug zu werden; wenn aber einmal das System der emulgirten Öle in den Bereich der Betrachtung aufgenommen ist, so sind die Variationen so zahlreich und die Zubereitung eine so verschiedene, dass jeder einzelne Maler sie für seine speciellen Zwecke und nach eigener Erfahrung anfertigen konnte.

Aus der Fortsetzung von Vasari's Erzählung geht deutlich hervor, dass es sich nicht um die Mischung von Ölen zum Farbpigment handelte, sondern um eine bestimmte neue Art, mit Ölfarben zu malen. Waagen (Über Hubert und Jan v. Eyck, Breslau 1822) macht schon auf diese Stellen aufmerksam, dass Antonello, nachdem er van Eyck's Gemälde in Neapel gesehen,

sich nach Flandern aufmachte, *um diese Art in Öl zu malen* (la maniera di quel lavorar) kennen zu lernen; in Flandern angelangt, bemühte er sich sehr darum, bis Johann v. Eyck darein willigte, seine *Methode der Malerei* zu sehen (l'ordine del suo colorito) und er verließ Flandern nicht eher, bis er vollkommen darin erfahren war (fino che ebbe appreso eccelente quel colorire). Nach Venedig zurückgekehrt, arbeitete er verschiedene Bilder in Öl nach der von Flandern *gebrachten Art* (nella maniera a olio, che egli di Fiandra aveva portato), und auch andere Schriftsteller sprechen stets von etwas ganz Neuem, so *Leon Battista Alberti*, welcher vor novum inventum, also einer neuen Erfindung berichtet, die die alte Manier, auf Mauer mit Ölfarben zu malen, verdrängte, ebenso *Filarete*, welcher jedoch nichts darüber verlauten lässt, worin die Neuerung bestanden hätte. *Massimo Stanzione* erzählt, dass Antonello in Brügge gelernt hätte, *auf welche Weise man gut in Öl malen könne* (come bene si dipingeva ad olio), während man in Italien wie in Flandern früher Ölfarben bereitet hatte, aber nicht verstanden hätte, geschickt damit zu arbeiten, da diese Malweise „für denjenigen, welcher die Behandlungsweise nicht kenne, ebenso große Schwierigkeit habe, als die Freskomalerei für einen, der nicht damit umzugehen wisse.“

In der That haben die Versuche gezeigt, dass sich während der Arbeit eine Veränderung des Tones bemerkbar macht, insbesondere wenn auf den noch feuchten Firnisüberzug übermalt wird; aber die Töne werden hier tiefer und vereinigen sich mit dem Untergrund, wenn man nicht absichtlich hellere Lichter aufträgt. Sollte diese Eigentümlichkeit nicht direkt Bezug haben mit der obigen Stelle des Stanzioni?

Was und wie Vasari von van Eyck's Neuerung berichtet, hat sich bei kritischer Beleuchtung als genügend deutlich ergeben, um darin die „Mischung der Öle mit der Tempera“ als Öltempera oder Emulsion zu erkennen; er spricht von der „immixtura“ und dem „scharfen Geruch“ des Konservierungsmittels, er weiß davon, dass das Mischen der Farben mit „solchen Ölen, d. h. ihrer Tempera“ (questi olii, che e la tempera loro, Introduzione C. XXII) ein Bindemittel abgibt, welches nach dem Trocknen Wasser nicht zu fürchten hat. Die Bezugnahme auf Baldovinetti's Versuche, welche zweifellos Emulsion von Ölfirnis mit Eitempera gewesen und das im Marciana Ms mehrfach erwähnte Rezept der „a putrido“ Malerei, können die obigen Annahmen nur bestätigen. Alle diese quellschriftlichen Notizen erhalten aber

durch die vielfachen ausgeführten Proben zehnfache Beweiskraft! Nicht nur Malereien im Charakter der flämischen Meister des XV. Jahrh., sondern ebenso gut ließen sich mit dieser Methode Kopien nach Dürer, Holbein und ihrer Zeit ausführen.

Die Knappheit des mir in diesen Blättern zugewiesenen Raumes gestattet mir leider nicht, des näheren darauf einzugehen, wie sich aus dem von van Mander in seiner Einleitung (Den Grondt der Edel vry Schilder-const C. 12) gebotenen Details über damals und vorher übliche Maltechnik eine Menge neuer Schlüsse ziehen lassen und wie sich die Ölmalerei im Laufe der Zeit folgerichtig und naturgemäß aus der Emulsionstechnik weiter entwickeln musste, sowohl in Italien von Antonello bis Tizian als auch im Norden von van Eyck bis Rubens und Rembrandt. Nur auf Dürer sei noch hingewiesen, aus dessen wenigen in den Briefen an Heller hinterlassenen Stellen ersichtlich ist, dass er sich eines Bindemittels von dem Charakter des oben beschriebenen bedient haben muss. Van Mander setzt ihn direkt neben Johann v. Eyck, Lucas (von Leyden) und Breughel als Muster technischer Vollkommenheit (Cap. 12, Vers 19, loc. cit), die es liebten, auf das reine, dick geweißte Brett direkt zu malen, im Gegensatz zu den Späteren, welche sich mit „Dootverve“ Untermalung oder rötlicher Imprimitur (het primuersel was carnatiachtich) behalfen. Dürer schreibt in den bekannten Briefen an Jacob Heller über die Altarausführung (1508) (Ed. Dr. Lange und Fuhse, 1893, Nr. 48): „die Flügel sind auswendig von Steinfarben ausgemalt, aber noch mit gefürneist, und innen sind sie ganz untermalt, dass man darauf anfang auszumalen, und das Corpus (Mittelstück) hab ich mit gar großem Fleiß mit langer Zeit, auch ist es mit zwei gar guten Farben unterstrichen, daß ich daran anfang zu untermalen. Das hab ich in Willen, so ich Eurer Meinung verstehen wird, etlich 4 oder 5 und 6 mal zu untermalen, von Reinigkeit und Beständigkeit wegen etc.“ Ein Jahr darauf schreibt Dürer (1509), nachdem die Bilder fertig geworden: „ich hab sie mit großem Fleiß gemalt, als Ihr sehen werdt. Ist auch mit den besten Farben gemacht, als ich sie hab mögen bekommen, sie ist mit guter Ultramarin, *unter-über- und ausgemalt, etwa 5 oder 6 mal*. Und da sie schon ausgemacht war, hab ich sie darnach *noch zwiefach übermalt*, auf dass sie lange währe“ etc. Wenn auch die „zwei gar guten Farben“ als weiße Grundirung betrachtet werden könnten, so bleiben doch immer noch die fünf- oder sechsmalige „Unter-Über- und Ausmalung“.

auf welche noch zweimal gemalt wurde, also doch mindestens 8 Farbschichten von Ölfarbe bei Dürer! Dabei noch alle diese Klarheit an seinen Werken und denen seiner Zeitgenossen! Es ist wohl nicht anzunehmen, dass er nicht nur den Heller'schen Altar, dessen Mittelstück leider verbrannte, so ausgeführt hat, er wird auch andere große Arbeiten, wie das Dreifaltigkeitsbild der Wiener Sammlung mit derselben Sorgsamkeit auch so „unter-über-undausgemalt“ haben. Technisch ist es ganz und gar unmöglich, dass auf diesem oder ähnlichen anderen Bildern acht Schichten von Ölfarbe in unserem heutigen Sinne sich befinden, und nur die Annahme, dass er ein mit Wasser bis aufs äußerste Maß verdünnbares Bindemittel, die Öltempera zum Beispiel, benützt hat, lässt es denkbar erscheinen, dass 8 Farbschichten ohne Gefahr für das Nachdunkeln aufgetragen werden können. Mit einem solchen Bindemittel lassen sich die feinsten Details, die einzelnen Härchen des Bartes, auf das noch Nasse oder wie immer auftragen, und da es nicht nötig war, auf das völlige Trocknen zu warten, konnte ungehindert weiter und fertig gemalt werden. Nur so können wir uns die große Produk-

ktivität aller jener Meister vorstellen, deren Werke „wie aus einem Gusse“ gearbeitet scheinen! Den van Eyck's muss aber das Verdienst zugesprochen werden, die Neuerung und technische Umwälzung, die in der Emulgierung der Öle für Malzwecke besteht, in die Malerei eingeführt zu haben. Nicht das Mischen der Farben mit Ölen oder deren bessere Reinigung u. dgl., sondern dass sie aus dem fetten, zähen Firnisbindemittel, dem vernice liquida oder anderen Ölen, ein wassermischbares, bis zu jedem gewünschten Grade verdünnbares Malmittel zu bereiten lehrten, ist ihr von der damaligen Künstlerwelt unbestritten anerkanntes Verdienst!

Nur durch die Einführung von destillierten Ölen (Terpentin), sowie weingeistiger Firnisse in die Malerei und mit dem allgemeinen Gebrauch der Leinwand als Untergrund durch die Fapresto-Maler mit dem Ende des nächsten Jahrhunderts erlitt die Van Eyck'sche Technik naturgemäß einschneidende Veränderungen, welche, wie es scheint, diesmal von Italien ausgingen und als die Grundlage für unsere heutige Öltechnik zu betrachten sein werden.

## DIE GEMÄLDEGALERIE DOETSCH IN LONDON.

MIT ABBILDUNGEN.

**I**N Folge des Todes des Herrn Heinrich Doetsch gelangt dessen hinterlassene, höchst eigenartige Gemäldesammlung am 22. Juni d. J. bei Christie in London zum öffentlichen Verkauf. Die beiden kunstverständigen Testamentsexekutoren, Herr Karl Doetsch und Herr Dr. Gustav Ludwig, haben die Anfertigung des Katalogs der dortigen ersten Autorität auf diesem speziellen Gebiete, Herrn Dr. Jean Paul Richter, übertragen. Letzterer hat mehrere Monate dazu verwandt, jedes einzelne Gemälde der 440 Nummern des Katalogs der eingehendsten und sorgfältigsten Prüfung zu unterziehen, um ein Resultat zu gewinnen, welches sich auf rein kunstwissenschaftliche Kritik und vergleichende Studien begründet. Durch seine große Kenntnis aller bedeutenden Galerien wurde Dr. Richter bei dem gedachten schwierigen Unternehmen auf das wirksamste unterstützt, so dass die Aufgabe als eine vollkommen gelöste zu betrachten ist. Der Verfasser des vorliegenden Katalogs sagt daher mit Recht: „Es bedarf wohl kaum einer Versicherung, dass neue Benennungen den Wert der Sammlung als solcher durchaus nicht herabsetzen, am allerwenigsten in den Augen der Kenner

und derjenigen Sammler, denen es darum zu thun ist, Gemälde zu besitzen, die ihre Namen nicht bloß einem Zufall oder Einfall verdanken“.

Die Sammlung Doetsch ist in den letzten 20 Jahren entstanden und besonders hervorragend durch Werke der italienischen und niederländischen Blütezeit; aber auch vortreffliche deutsche und spanische Kunstwerke fehlen nicht. Einen der eigentümlichsten Grundzüge der Kollektion bildet das Vorhandensein einer großen Anzahl von Porträts, welche zugleich mit ihrem Kunstwert ein hohes geschichtliches und archäologisches Interesse besitzen. Hierzu kommt, dass sämtliche Bilder so außerordentlich gut erhalten sind, wie dies kaum von irgend einer anderen Galerie behauptet werden kann, und dass die äußere Ausstattung derselben, wenn möglich, noch auf einer höheren Stufe steht. Die Gemälde tragen nämlich zum größten Teil als äußeren Schmuck die kostbarsten alten Rahmen der Venezianer und der Florentiner Renaissance. So befinden sich mehrere Bilder in prachtvollen alten Holzrahmen nach den Originalentwürfen von Sansovino, welche für sich allein als Schnitzwerk einen Wert von 5000—10000

Mark repräsentieren. Wir gelangen hiermit zu der Frage über den Nachweis des Erwerbs der Kunstschätze und damit gleichzeitig zu der Erörterung des Stammbaums der einzelnen Bilder.

Dr. Richter beantwortet die an dieser Stelle mit Berechtigung aufgeworfene Frage dahin: „Von einer Anzahl Bilder kann nachgewiesen werden, dass sie aus den besten und berühmtesten Sammlungen stammen: aus der Galerie Orléans und aus der Kollektion König Karls I. von England. Herr Doetsch war es bei der Erwerbung von Bildern nicht bloß darum zu thun, dass sie in Bezug auf Erhaltung und Authenticität seinen Ansprüchen völlig genügten, sondern er legte auch ein

Meisterwerke berichtete. Andererseits bemerkt Dr. Richter: „Seltene und hervorragende Werke der Doetsch-Galerie haben längst, auch in kunstkritischen Publikationen, gerechte Würdigung erfahren, so in B. Berenson's „Venetian Painters“, im offiziellen „Katalog des Rijksmuseum in Amsterdam“ von A. Bredius, in Ch. Yriarte's „Antour des Borgia“, in Dr. Bode's Aufsätzen im „Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen“ und anderwärts. Endlich kann noch hinzugefügt werden, dass Herr Doetsch aus der Sammlung Manfrin Gemälde erstand, und dass ihm bei seinen Ankäufen der bekannte Restaurator der englischen National-Gallery, Mr. Pinti, beratend zur Seite stand.



Porträt von JAN SCHOREEL.



Fräulein von St. Croix. Gemälde von A. VAN DYCK.

besonderes Gewicht auf die Bürgschaften, welche Provenienz und Stammbaum zu bieten pflegen. Er erwarb Bilder aus der Sammlung des Marquis of Exeter, des Marquis of Donegal, des Marquis of Hastings, des Herzogs von Roxburghe, aus der Sammlung des Erzbischofs von Canterbury, die in der Kunstwelt den Namen „Markham-Kollektion“ führte, endlich aus der Pinacoteca Lochis und durch Vermittlung des Dr. G. Frizzoni in Mailand“. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Mehrzahl der Bilder aus den Landhäusern der hohen englischen Aristokratie stammen und dieser Umstand mag es auch erklären, dass verhältnismäßig wenig über den Gegenstand in die Öffentlichkeit gelangte, und dass namentlich Waagen nur spärlich über die gedachten

Wie im Eingange bemerkt wurde, verdient die vortreffliche Vertretung der italienischen Schule, und unter dieser wiederum die venezianische in der aufzulösenden Sammlung, besonders hervorgehoben zu werden. Aus der Galerie Karls I. befinden sich hier drei Bilder von Tizian: „die Herzogin von Mantua“, „der Mann mit dem Globus“ und die Frau, die das Gewand überwirft. Außerdem ist ein entzückendes Bild von demselben Meister vorhanden, welches in der Wiedergabe einer Landschaft besteht, in welcher Mönche vor der Madonna knieen, und ferner eine ungemein anmutende Komposition von Giovanni Cariani. Die Helden der Schlacht von Lepanto: Dogen, Admirale und Krieger, von der Meisterhand Tintoretto's, würden allein einen eigenen Saal



Porträt von FRANS HALS.

füllen. Von Paolo Veronese besitzt die Galerie das Bild seiner Tochter, aus der Orléans-Sammlung herrührend. Moroni ist gut vertreten und ebenso Palma Vecchio durch ein Porträt. Nicht minder vorzügliche Werke sind vorhanden von Paris Bordone und Bassano, dazu das unvergleichliche Meisterwerk von Lorenzo Lotto, eine thronende Madonna. Dies Gemälde wurde schon früher von Berenson ausführlich beschrieben und der Blütezeit des Meisters, d. h. seiner Bergamo-Periode zugewiesen.

Die Schulen von Ferrara, Modena, Parma und Bologna, Guido Reni, Dosso Dossi (mit einem Porträt der Lucretia) sind ebenso reichhaltig wie schön in der Sammlung vertreten.

Im Gegensatz zu der Gepflogenheit der holländischen Maler ist bekanntlich auf Gemälden von der Hand italienischer Meister deren eigenhändige Signatur nur selten nachzuweisen. Wir finden hier einige solche Bezeichnungen, welche ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse in Anspruch nehmen dürften, wie die Bezeichnung des sehr seltenen Pistojeser Meisters Scalabrini auf einem großen Madonnenbild. Auf einem andern Tafelbild der Madonna mit Heiligen findet sich die Inschrift: HIERONYMVS DE SANTA CRUCE. P. MDXX, aus der sich ergibt, dass das Bild zu den Jugendwerken dieses Meisters gehört. Die Manier, in welcher dasselbe gemalt ist, unterscheidet sich durchaus von der von ihm in späteren Jahren adoptirten, wie der Vergleich mit einem zweiten echten Madonnenbild des Meisters in derselben Sammlung, welches durch Vermittlung des

Dr. G. Frizzoni erworben wurde, ganz klar zu erkennen giebt. Jenes frühere Madonnenbild würde ohne seine unanfechtbar echte Bezeichnung vielleicht schwerlich durch Dr. Richter als Werk des Girolamo zu bestimmen gewesen sein. Zur Erläuterung der praktischen Bedeutung solcher Feststellungen möge beiläufig erwähnt sein, dass in die National-Gallery in London unlängst ein Bild aufgenommen worden ist, welches in demselben eigenartigen Stile gemalt ist, und daher sofort als ein echtes Frühwerk des Girolamo da Santa Croce auf Grund des Vergleiches mit dem Gemälde der Doetsch-Sammlung erkannt werden musste. Da aber jenes Bild mit der Inschrift FRACESCO MAZZVOLA versehen ist, so hat es bisher für glaubhaft gegolten, dass dieser seltene Maler aus Parma der Urheber des erworbenen Bildes sei, während doch schon eine genauere Untersuchung der Inschrift nach ihrem Charakter, deren Anspruch auf Echtheit als hinfällig erscheinen lässt. Die beglaubigten Madonnenbilder des Fr. Mazzuola haben ein ganz anderes Aussehen. Ein echtes, wenn auch nicht bezeichnetes Bild des Letztgenannten findet sich ebenfalls in der Sammlung Doetsch.

In der Florentiner Schule ist Bronzino mit den Porträts der Medicäer hervorzuheben; Andrea del Sarto's Schulbilder, ein h. Sebastian von seiner Hand, sind äußerst bemerkenswert. Zu den Hauptwerken der Florentiner Schule in der Galerie Doetsch gehört ein großes



Frau, ihr Gewand anziehend. Gemälde von TIZIAN.

und prachtvolles Altarbild des Pontormo, das aus der Kirche San Michele Bisdomini in Florenz stammt und als dort befindlich auch von Vasari ausführlich beschrieben wird. Zwar findet man in den Kommentaren zu den Künstlerbiographien des Aretiners die Bemerkung: das Bild befinde sich noch immer in jener Kirche, aber es unterliegt keinem Zweifel, dass dies auf einem Irrtum beruht. Im Anfang unseres Jahrhunderts entfernte man das Bild aus der Kirche, um es angeblich zu reinigen, und es wird behauptet, es hätte sich herausgestellt, dass Pontormo sein Bild auf Papier gemalt habe. Ein solcher Fall wäre in der gesamten Kunstgeschichte geradezu unerhört! Allerdings findet man jetzt auf dem dunklen Altar, da wo das Original früher aufgestellt war, ein durchaus ähnliches auf Papier gemaltes Bild, welches auf Holz befestigt ist und in großen Buchstaben die

auf Authenticität Anspruch erheben dürfe, welches nicht Castor und Pollux und auch die Schwaneneier enthält. Die Galerie Doetsch weist ein bisher in der Kunstgeschichte unbekanntes Bild auf, welches diese Bedingungen erfüllt, und genau mit dem berühmten alten Stich des italienischen Monogrammistens „C. A.“ übereinstimmt.

Eine Reihe von Fürstengestalten aus dem Hause Habsburg repräsentiren die spanische Schule in dem vorliegenden Katalog.

Dr. Richter nennt in der vlämischen Schule außer einer Anzahl religiöser Maler mehrere vorzügliche Werke der späteren Landschaftler, so namentlich ein ausgezeichnetes mit dem Monogramm des Coninxloo versehenes Bild, welches sicherlich als sein schönstes Meisterwerk gelten kann. Demnächst sind zu erwähnen zwei Gemälde eines bisher unbekanntes Meisters der Schule von Fran-



Der spanische Musikant. Gemälde von J. v. VELSEN.

Signatur „D. N.“ trägt. Ein nicht minder interessantes Madonnenbild des Bachiacca, mit landschaftlichem Hintergründe nebst der Scenerie des verlorne Sohn nach Dürer, erinnert an Vasari's Ausspruch über die italienischen Maler, welche seiner Zeit eifrig die Stiche von Dürer und Lucas v. Leyden studirt hätten.

Zur Lombardischen Schule übergehend, lenkt Dr. Richter die Aufmerksamkeit auf ein sehr anziehendes Bild des Giampietrino, „Leda mit dem Schwan“ darstellend, dessen Composition Morelli dem Sodoma zuschrieb. Eins der besten und anziehendsten Bilder der gesamten Galerie gehört gleichfalls an diese Stelle, und dasselbe hat zum Sujet den Jesusknaben und den Johannes, die sich umarmen.

Herr Professor Woermann sagt im „Repertorium der Kunstwissenschaft“ gelegentlich einer Abhandlung über die Leda des Michelangelo, dass kein Exemplar der Leda

kenthal, des H. Berghniez. In dem letzten Hefte dieser Zeitschrift veröffentlichte Herr Professor Justi ein herrliches Porträt Philipps des Schönen von Burgund, das bisher für ein Bildnis des Bastards Ph. von Burgund angesehen wurde; es wird daher für viele Kunstliebhaber von Interesse sein zu hören, dass die Galerie Doetsch das Bild eines andern Bastards, des Jehan von Burgund, späteren Herzogs von Nevers besitzt, ebenso Prachtwerke von Mabuse. Schoreel ist durch ein ausgesprochenes Galeriebild repräsentirt, welches Bredius als solches bestimmte, und ausserdem waren hier mehrere Meisterwerke von A. Mor zu katalogisiren.

Alle bedeutenden Schulen der Niederländer des 17. Jahrhunderts sind vorzüglich in der Kollektion Doetsch repräsentirt. Rembrandt unter anderem mit einem Porträt, welches in der „Gazette des Beaux-Arts“ veröffentlicht wurde, aus der Galerie Fesch stammend. Dazu kommen

zwei herrliche Hobbema-Landschaften. In der Schule von Harlem fällt sehr günstig ein Frans Hals auf, ein männliches, ungemein lebensvolles Porträt, sowie Werke von Dnyster, Peter und Philipp Wouwerman, Ostade, Potter, van de Velde und Hackert, endlich auch ein Gemälde des sehr seltenen Meisters Olis. Das betreffende Bild ist bezeichnet. Thatsächlich aktuelles Interesse für die deutsche Kunst dürfte ein Selbstporträt von Austin Terwesten besitzen. Dieser Meister, auch „Snip“ genannt, war der Gründer der Berliner Akademie im Jahre 1696. Bekanntlich schickte sich dieses Kunstinstitut an, im nächsten Jahre sein 200jähriges Stiftungsfest zu feiern. Das genannte Porträt stimmt mit einem Stiche in Houbrakens „Grote Schouburg“ überein. Ein Unikum, betitelt „Musikalische Unterhaltung“, trug die gefälschte Unterschrift des Palamedes. Es stellte sich nun bei der Reinigung des Gemäldes eine bisher unbekannt Signatur heraus, wonach es dem Scharfsinn des Dr. Richter gelang, dieselbe als von J. v. Velsen festzustellen. Nicht zu übersehen sind die Nummern des Katalogs, bei denen es sich um die von Herrn Dr. Bode beschriebenen frühesten Molenaars handelt, ferner um zwei von Bredius bestimmte Werke des Elias, sowie um den sehr seltenen Meister Peter Nason, und um das dritte der Kunstgeschichte bekannt gewordene Bild des van Rossum. — Van Dyck, (den die Engländer Sir Anthony van Dyck nennen, um

den Antwerpener Meister als den Ihrigen in Anspruch zu nehmen), glänzt durch das Porträt der Gräfin von Oxford.

Als nicht zahlreich vertreten muss die französische Schule bezeichnet werden; indessen Janet (Clouet) und zwei wunderbare Blaremborghe ersetzen durch Vorzüglichkeit den Mangel der Quantität. — Dasselbe gilt für die deutsche Schule. Von Cranach's Meisterhand sehen wir in der Galerie das bisher für verschollen gegoltene Bildnis der „Krellerin“ wieder, welches mit einer langen Begleitinschrift versehen ist. Ferner wird registriert: ein früher dem Könige von Neapel gehöriges Exemplar von A. Dürer's Triumphzug des Kaisers Maximilian in Rom. Das zeitgenössische Panorama der ewigen Stadt gewährt dem Bilde ein ungewöhnliches historisches und archäologisches Interesse. Endlich dürfen nicht unerwähnt bleiben ein von Dr. Richter als solches erkanntes Bild des Jan Vermeyen, die Schlacht von Pavia wiedergebend, und zwei Porträts des alten Kölner Meisters Bartholomäos v. Bruyn. — Die Sammlung Doetsch wird binnen kurzem in alle Richtungen der Windrose zerstreut sein, aber sowohl die jetzigen als auch die späteren Erwerber werden stets genötigt sein, auf die kritische Arbeit zurückzugreifen, durch die Dr. J. P. Richter in gewissem Sinne nicht nur ihr Andenken erhält, sondern gleichzeitig der Sammlung ein maßgebendes litterarisches und kunsthistorisches Denkmal gesetzt hat.

v. SCHLEINITZ.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

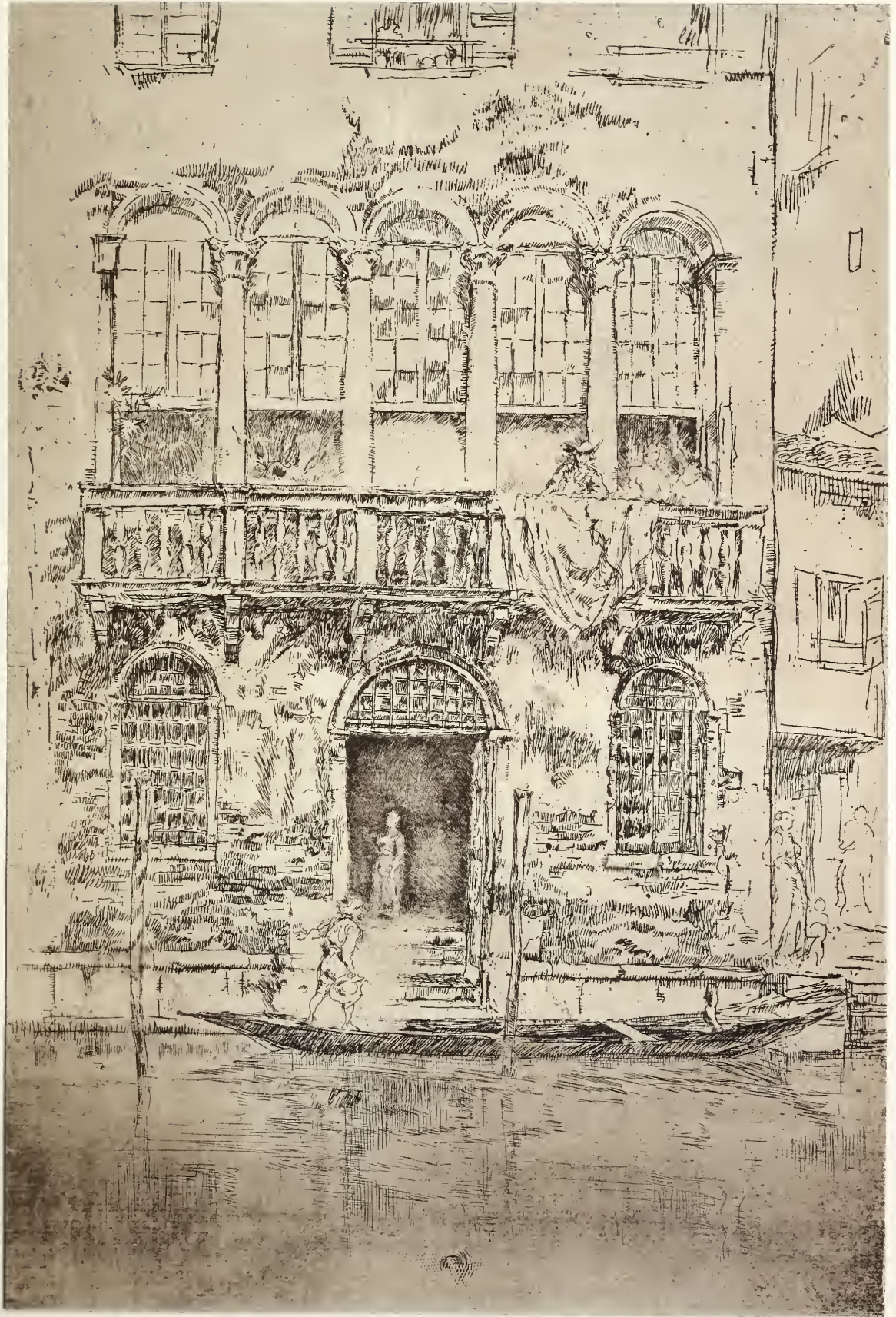
**Elsässer Bilderbogen**, herausgegeben von *Joseph Sattler* und *Carl Spindler*. Verlag von F. X. Le Roux & Co. in Strassburg i. E. Jährlich 4 Lieferungen in groß Folio-Format, enthaltend je 6 Blätter in Lichtdruck zum Abonnementspreise von M. 12 für den aus 24 Blättern bestehenden Jahrgang.

Der u. a. durch seinen Toten-Tanz in den weitesten Kreisen bekannt gewordene Maler Joseph Sattler hat sich, im Verein mit seinem Freunde Carl Spindler und anderen hervorragenden Künstlern, die Aufgabe gestellt, in den „Elsässischen Bilderbogen“ Land und Leute des Elsass, seine Geschichte, Sagen und Legenden, Kirchen und Klöster, Schlösser und Burgen, hervorragende und berühmte Persönlichkeiten aller Zeiten, die elsässischen Trachten, Sitten und Volksgebräuche etc. etc. in Bild und Wort künstlerisch wiederzugeben. Der erste aus 24 Lichtdruckblättern bestehende Jahrgang, M. 12.— in elegantem Umschlag mit Goldpressung M. 15.— liegt komplet vor.

*Der Balkon von J. Whistler*. Unter den englischen Radirern die gegenwärtig am meisten geschätzt werden, steht

Whistler wohl unbestritten oben an. Das Blatt, welches wir in vortrefflicher Faksimiliewiedergabe von C. G. Röder in Leipzig diesem Hefte mitgeben, kommt insofern etwas verfrüht, als es eine Illustration zu dem zweiten Teil des Aufsatzes von Dr. Lier bildet, der erst im nächsten Hefte beendet wird. Eine Radirung die für das vorliegende Hefte bestimmt war, hat nicht rechtzeitig geliefert werden können, weshalb wir als Ersatz dieses Blatt vorausgeben, das den berühmten Meister der Radirung trefflich charakterisiert. James Abbott Mac Neil Whistler ist amerikanischer Herkunft, er wurde 1834 in Lowell (Massachusetts) geboren. 1855 ging er nach England, später nach Paris, wo er zwei Jahre lang Gleyre's Schüler war. Er lebt seit längerer Zeit in London. Abdrücke seiner Radirungen werden mit hohen Preisen bezahlt. Die vorliegende, eine der seltensten, kostet in gutem Abdruck über 300 Mark.

*Berichtigung*. Die Abbildung auf S. 199 d. Jahrgangs hat eine unrichtige Unterschrift erhalten, insofern als der Aufsatz des Herrn Geheimrats Justi nachweist, dass daselbst Philipp *der Schöne*, und nicht Philipp, Bastard von Burgund, wie das Bild im Ryksmuseum zu Amsterdam bezeichnet wird, dargestellt ist.



J. M. Whistler rad.

Lichtdruck von C. G. Röder, Leipzig.

DER BALKON.









Anton Schmid p. n. r.

J. Blechinger, Wien, hel. & imp.

*Marie von Ebner-Eschenbach.*

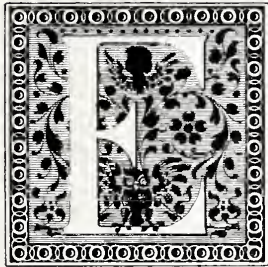
Verlag für Bildende Kunst

Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig



## MARIE VON EBNER-ESCHENBACH.

PORTRÄT VON JULIUS SCHMID.



IN gutes Porträt der Dichterin Marie Ebner-Eschenbach zu schaffen, ist nicht bloß eine der anziehendsten, sondern auch eine der schwierigsten Aufgaben, die sich ein Maler stellen kann. Anziehend ist die Aufgabe darum, weil in

der ganzen deutschen Litteraturgeschichte keine zweite Frau es zu so hoher und vollkommener Kunst und zu so allgemeiner Anerkennung, ja wahrer Liebe sowohl bei den Kennern als auch beim Publikum gebracht hat, wie Frau von Ebner. Wohl erreicht die Zahl der Auflagen ihrer Bücher nicht die Höhe der Auflagen Marlitt'scher Werke; aber eine Lektüre für Nähmamsells sind die Ebner'schen Novellen freilich nicht. Es knüpft sich auch keine Pikanterie, kein Rennstallparfüm, kein Weihrauchduft, keine Modetendenz, keine Bohémeluft an ihre Dichtungen. Marie Ebner wirkt nur durch die Schönheit und Kraft ihrer Phantasie, die Klarheit ihrer Bildung, die Erhabenheit ihrer sittlichen Gesinnung und durch die hier wirklich aristokratische Anmut und Heiterkeit, hinter denen sie ihren Ernst verbirgt. Daher konnte man mit vollem Rechte sagen: Marie Ebner ist nach dem Hingange Kellers der erste deutsche Schriftsteller unsrer Zeit. Sie allein hält nicht etwa bloß, wie so viele geistreiche Dichter und Kritiker unsrer Zeit, das Wissen, sondern auch die Praxis der rechten Kunst aufrecht; sie ist Realist und Idealist zu gleicher Zeit; sie ist gesund im Herzen und stark im Geiste; sie ist der wahre Dichter der Zeit, keine Modegröße.

Wegen dieser ihrer litterarischen Bedeutung ist ein Porträt Marie Ebner's zu malen, eine höchst dankbare Aufgabe. Aber auch ebenso schwierig muss jedem die Aufgabe erscheinen, der die Dichterin persönlich kennt. Es dürfte nicht viele andere Dichter

gegeben haben, deren persönliche Erscheinung in so vollkommenem Einklange mit dem geistigen Bilde steht, das ihre Werke in uns erzeugt.

Zu einer vollkommenen Harmonie zwischen äußerer, körperlicher Erscheinung und seelischer Eigenart bringen es ja die Dichter sehr selten. Zum Teil hängt das auch gar nicht vom Willen des Menschen ab. Wenn Jean Paul Romane voll ätherischer Zartheit und sentimentaler Überschwänglichkeit schrieb, so konnte er doch wahrhaftig nichts dafür, dass er wohlgenährt, dick und breit in seiner Leiblichkeit erschien. Bei anderen Dichtern wirken Erziehung und Herkunft oft jener Harmonie entgegen. Keller, dessen Zartgefühl und Seelenadel in den Werken alle entzückte, machte persönlich in jungen Jahren einen echt bärenhaften Eindruck: er war schwerfällig, unbeholfen, ja sogar ungezogen, in älteren Jahren stachelig, reizbar, konnte auch recht grobianisch werden. Anzengruber konnte nicht weniger unliebenswürdig sein. Da hat nun der Porträtmaler, der vor solch einem berühmten Manne mit dem vollen Wissen dessen sitzt, was er leistete und was er bedeutet, keinen leichten Stand, wenn er ein Bild schaffen will, worin das Publikum „seinen“ Jean Paul, „seinen“ Gottfried Keller, „seinen“ Anzengruber wiederfinden und doch auch die Wahrheit sehen soll. Indes bieten männliche Dichterköpfe immer reichlich Züge, die ihren intellektuellen und dichterischen Charakter bedeutsam ausdrücken. Viel schwieriger aber ist es, ein weibliches Porträt zu malen, das der Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit gerecht werden soll. Frauenbilder sind wir doch weitaus mehr vom Standpunkte der Schönheit als der geistigen Bedeutung zu betrachten gewöhnt. Das geht so weit, dass wir auf die Bilder hässlicher Dichterinnen mit Vergnügen verzichten, um uns die Illusion nicht stören zu lassen. Wer kennt das

Bild der Droste? Wer interessirt sich für das Bild der Ida Hahn-Hahn, der Lewald, der Marlitt? Sie sind uns, mit allem Respekt vor den Leistungen der genannten Damen, sehr gleichgültig. Das Frauenbildnis vom Standpunkte der charakteristisch individualisirenden Kunst ist darum noch gar nicht recht gepflegt worden. Es fängt wohl erst jetzt an, den Malern als eine bedeutsame Aufgabe zu erscheinen; das ist natürlich, denn die Frauen treten erst seit wenigen Jahrzehnten mit Nachdruck in der künstlerischen oder socialpolitischen Öffentlichkeit hervor; sie selbst wollen nicht mehr bloß vom Standpunkte der ästhetischen Betrachtung angesehen werden. Nun erst entsteht die Möglichkeit und das Bedürfnis, auch Frauenporträts im historischen Stile zu schaffen.

Mit einem Porträt der Dichterin Marie Ebner hat es nun darum seine besondere Bewandnis, weil die edle Frau in ihrer zarten körperlichen Erscheinung, in ihrem persönlichen Verkehre so vollkommen dem Bilde entspricht, das ihre Schriften in uns von ihr erzeugen. Man hat die Wahrhaftigkeit, die Ehrlichkeit dieser Dichterin öfters betont. Ich selbst habe in meiner Studie über Marie von Ebner-Eschenbach (Deutsche Rundschau, 1890, Septemberheft) auf den durchgehenden Bekenntnischarakter ihrer Dichtungen hingewiesen: sie bilden das aufgeschlagene Buch ihres Herzens, mögen es nun die Aphorismen, Parabeln oder Novellen sein. Von jeder Seite, von jeder Zeile ihrer Schriften führt der Weg gleichsam schnurgerade zur Seele dieser Dichterin. Sie ist eine so einheitliche, harmonische, wahrhafte und natürliche Natur, dass man wie von einem Zauber umfungen wird, wenn man sich einmal in ihren Kreis begeben hat. Sie ist in jeder Äußerung, in jeder Bewegung immer sie selbst, und man kommt vor Freude an der Schönheit dieser vollkommenen Durchbildung und Harmonie eines Menschenwesens oft gar nicht dazu, rein nüchtern und sachlich mit ihr zu sprechen: man möchte ihr nur immer zuhören, sie reden lassen. Diesen merkwürdigen Eindruck macht die edle Dichterin auf alle, die sie kennen lernen dürfen.

Und nun soll der Maler kommen und mir dieses gelassen heitere, unendlich gütige, teilnahmevolle, anspruchslose, weise, so sehr bescheidene, charaktervolle Frauenwesen malen! Er soll das Kunstwerk, das diese Dichterin aus sich selbst geschaffen und in der eigenen Persönlichkeit darstellt, mit Verständnis erfassen und uns durch sein Gemälde wenigstens ahnen lassen, wen wir vor uns haben.

Ohne Zweifel war sich Julius Schmid, dessen

Porträt der Frau von Ebner-Eschenbach im Jahre 1894 mit der goldenen Medaille im Wiener Künstlerhause ausgezeichnet wurde, seiner Aufgabe voll bewusst. Er trat als Kenner ihrer Werke und nachdem er häufig die Dichterin zu sehen und zu sprechen Gelegenheit hatte, an seine Arbeit heran. Und man muss sagen, dass er das anziehendste Bild der Frau von Ebner geschaffen hat, das wir derzeit besitzen. Die Baronin ist öfters gemalt worden. Am bekanntesten ist jenes Porträt von ihr, das im Auftrage der Stadt Wien 1890 zu ihrem 60. Geburtstage für das städtische Museum gemalt wurde und dessen Heliogravüre den ersten Band ihrer gesammelten Werke schmückt. Vergleicht man diese zwei Porträts, so sieht man sofort, dass Schmid bedeutender nicht bloß als Colorist und Zeichner, sondern auch in der Auffassung des Originals ist. Dort ein strenges, etwas steifes Antlitz einer alten Dame, die Gräfin ist; hier das seelenvolle Gesicht der Dichterin, worin jede Falte, jeder Muskel sprechen wollen und die tägliche Umgebung ihres Arbeitszimmers dazu. Die Dichterin sitzt am Schreibtisch, die rechte Hand auf die Tischplatte gestützt, die linke ruht lässig, ein Papier haltend, im Schoß. Die Baronin sieht uns an, als wenn sie uns zuhören würde. Das volle Licht des Tages fällt auf sie, denn der Maler saß im Fenster ihres Zimmers, in einer tiefen Nische, wie sie nur noch in den alten Wiener Häusern zu finden ist. Der Kopf ist ohne jenen „krönenden“ Aufputz, den die anderen Porträtisten nicht entbehren wollten; die leichtgewellten silbergrauen Haare sind schlicht gescheitelt, nichts soll an diesem durchgeistigten Antlitz mit der steilen, im Bilde wohl etwas allzusteilen, der Wirklichkeit nicht ganz entsprechenden hohen Stirne wirken als es selbst. Ein schwaches Rot belebt die Wangen, die Farbe der Haut ist frisch, wärmer als es sonst bei Silberhaaren zu sein pflegt. Die guten Augen sehen uns ruhig, aufmerksam, aber nicht scharf forschend an, denn die Dichterin hat leider geschwächte Augen und wird wohl schon früh kurzsichtig gewesen sein. Der sehr feine Mund mit der beredten Unterlippe mutet an, als wollte er bald lächeln. Das Grübchen in der Wange verrät die leichte Neigung zum Lachen in diesem Gesicht der Humoristin. Mit außerordentlicher Sorgfalt hat Schmid die schmalen, edlen, langgestreckten Hände der Dichterin gemalt: sie haben nicht weniger Seele als der Kopf. Das Kleid der Dichterin ist aus schwarzer Seide, ihrem Lieblingsstoff; um nicht allzu düster zu wirken, nahm sie eine reiche weiße Spitzenkrause um den Hals, die auf der Brust noch

lang herabfällt. Und diese vornehme Gestalt sitzt in einem holzgeschnitzten, mit gepresstem Leder gedeckten Lehnstuhl, den Schreibtisch decken Papiere, Schreibutensilien, zwei Leuchter mit Kerzen u. dergl. m. Im Hintergrund erkennen wir trotz des Dunkels das Wahrzeichen der Frau von Ebner: die kostbare Uhrensammlung, die sie sich im Laufe der Jahre erwarb, und auf die ihre Novelle „Lotti, die Uhrmacherin“ hinweist. Daneben rechts ein Barometer; links hängen Familienbilder.

„Gelassenheit ist eine anmutige Form des Selbstbewusstseins“, sagt Marie Ebner einmal in ihren Aphorismen. Man möchte glauben, der Maler hätte sie in solcher Gelassenheit darstellen wollen, denn das ist die vorherrschende Stimmung, die uns aus diesem Porträt anspricht. —

Und nun noch einige Mitteilungen über den Maler dieses Bildes, das uns so gut gefällt. Julius Schmid erfreut sich als Historien- und Porträtmaler eines wohlbegründeten Ansehens in der Wiener Künstlerschaft und wurde schon mehrfach ausgezeichnet.

Geboren am 3. Februar 1854 zu Wien, war Schmid ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt und kam erst mit 18 Jahren gegen den Willen der Eltern auf die Akademie. Er absolvierte dieselbe unter Eisenmenger und erhielt 1878 den Rompreis. Unter den Jugendwerken, noch der Schule angehörig, ist ein „Hagen mit den Donaunixen“ zu nennen. Frucht seines zweijährigen Aufenthalts in Italien war ein Sittenbild aus der römischen Verfallzeit in kleinen Dimensionen. Bei der Konkurrenz für die Ausschmückung des Gemeinderatssitzungssaales im Wiener Rathause errang Schmid einen dritten Preis für zwei friesartige Kompositionen, welche die Zeit Rudolf's des Stifters und Maria Theresia's darstellten. Doch

gelangten diese Entwürfe nicht zur Ausführung. Einige Jahre später (1886—89) hatte Schmid Gelegenheit, eine größere Anzahl monumentaler Kompositionen auszuführen, als er die Wiener Schottenkirche mit 15 Deckenbildern — 5 großen und 10 kleineren in Mineralmalerei — schmückte. Neue Eindrücke gewann Schmid auf der Pariser Weltausstellung 1889. Als ihre Frucht erschien das Gemälde: eine schwebende Frauengestalt als Allegorie des Morgens; später entstand das größere, figurereiche Bild: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, das den Reichelpreis erhielt (1891). Ein Jahr darauf wurde der Künstler in München durch die Verleihung der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet. Eine neuerliche Konkurrenz für das Prager Rudolfinum gab ihm Gelegenheit zu ausgedehnten Kompositionen: „Das Kunstleben in Böhmen in seiner Entwicklung“ darstellend; sie wurden mit dem zweiten Preise gekrönt. Als letztes dekoratives Werk erscheint sein Vorhang im Raimundtheater: im Mittelfelde eine Vision Raimund's (Gestalten aus dem „Verschwender“), flankirt von den als Statuen gedachten Figuren der Schönheit und Wahrheit; am Fuße längs des ganzen Vorhangs ein Lebensfries. Neben diesen größeren Werken entstanden mehrere Porträts: der Frau des Bildhauers Benk, der Baronin Ebner, des Grafen und der Gräfin Schaumburg, der Frau des Künstlers, des Bürgermeisters Prix. In der letzten Frühjahrsausstellung (1895) des Wiener Künstlerhauses hatte Schmid eine schöne Caritas in Lebensgröße und ein ungemein anmutiges Bildchen seiner Frau mit dem Kind in den Armen: eine weiße Gestalt mitten im grünen farbigen Garten. Ein Kaiserbildnis für das Ministerpräsidium und eine Allegorie des Frühlings (Erwachen der Natur) reifen gegenwärtig in seinem Atelier der Vollendung entgegen.

MORITZ NECKER.





Nach einer Originalradirung von SEYMOUR HADEN.

## ZUR GESCHICHTE DER MODERNEN RADIRUNG.

VON H. A. LIER.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)

### IV.

**W**ENN man die Leistungen Belgiens und Hollands auf dem Gebiete der Radirung miteinander vergleicht, so neigt sich die Waagschale sehr zu Gunsten Hollands, das, dank der mächtigen von Rembrandt ausgegangenen Tradition, Belgien in diesem Punkte auch in neuerer Zeit weit überflügelt hat. Die Belgier, die sich an der Entwicklung der modernen Kunst namentlich durch die Pflege der Historienmalerei beteiligt haben, besitzen eine entschiedene Vorliebe für den Stich und bleiben insofern ihrer Überlieferung getreu, als ja auch zu *Rubens'* Zeit eine blühende Kupferstecherschule unter den VlÄmen sich entwickelt hatte. Kupferstich und Radirung treten aber in der Geschichte vielfach als zwei feindliche Brüder auf, und so erklärt sich die geringe Beteiligung der Belgier an dem Fortschritt der Radirung aus ihrer Vorliebe für den Kupferstich.

Unter den älteren belgischen Radirern unseres Jahrhunderts hat nur *Eugène Verboeckhoven* (1798—1851), der bekannte Tiermaler, Anspruch auf Beachtung, weil seine Arbeiten auch auf diesem Gebiete ein liebevolles Naturstudium und die geübte Hand des gewandten Zeichners verraten. Spä-

ter hat *Joseph Linnig* (1815—1891), dem wir den „*Peintre-graveur hollandais et belge aux XIX<sup>e</sup> siècle*“ verdanken, durch seine radirten Ansichten Antwerpens bahnbrechend gewirkt und eine Anzahl bedeutender Künstler Antwerpens für die Radirung zu interessiren verstanden. Zu ihnen gehörte unter anderen *Henri Leys* (1815—1869) der berühmte Historienmaler, der sich zu verschiedenen Zeiten mit der Radirung beschäftigt hat. Als sein bestes Blatt, das überhaupt eins der besten der modernen belgischen Radirung ist, wird das „*Intérieur flamand*“ vom Jahre 1840 angeführt. Sein ganzes Werk aber beläuft sich auf nicht mehr als auf ein Dutzend Blätter. Weit umfangreicher wurde dasjenige des Landschaftsmalers *Henri de Braekeleer* (1840—1888), doch blieb seine Wirksamkeit ebenso wenig beachtet, wie diejenige *Jan Stobbaerts'*, obwohl sich beide Männer in ihren Werken den alten holländischen Meistern nicht unebenbürtig erwiesen.

Dasselbe gilt von *Félicien Rops*, von dessen eigentümlicher Stellung in der Geschichte der modernen Radirung schon die Rede war. Die unter seinem Präsidium und unter dem Protektorate der GrÄfin von Flandern im Jahre 1875 ins Leben gerufene „*Société*

internationale d'aquafortistes“, die zwei Folgen von Radirungen herausgab, konnte sich nicht halten. Rops legte die Leitung nieder und siedelte nach Paris über. Bessere Erfolge hatte die im Jahre 1881 in Antwerpen gegründete „Société d'aquafortistes“, die durch die 1887 in Brüssel entstandene „Société d'aquafortistes belges“ abgelöst wurde. Diese Gesellschaft wird vom Staate unterstützt und vertritt die Bestrebungen der modernsten belgischen Malerei, die von einer gewissen Sucht nach auffallenden, impressionistischen Wirkungen nicht freizusprechen ist.

Auch in Holland rührt der Aufschwung der Radirung aus ziemlich neuer Zeit her. Er knüpft sich an die Stiftung des niederländischen Radirkлубs im Jahre 1885. Die Stifter dieses Klubs waren: *Jan Veth*, *Dr. Kinderen*, *Tholen*, *Wilkamp*, *Witzén*, *Ph. Zilcken* und die Malerinnen *Therese Schwartzé* und *Wally Moes*. Später schlossen sich an: *J. E. Karsen*, *Van der Valk*, *Isaac Israëls*, *W. de Zwart*, *A. L. Koster*, *M. van Marel*, *N. Bastert*, *Jac. van Looy*, *Floris Verster*, *M. Bauer* und die Damen *Etha Fles* und *Suze Robertson*. Bis jetzt hat der Verein sechs Albumhefte mit je zwölf Blättern erscheinen lassen.

Unabhängig von dieser Gruppe holländischer Radierer hat sich der meist in Belgien oder Frankreich lebende und vor kurzem von Brüssel nach Wiesbaden übergesiedelte *Th. C. H. Storm van's Gravesande* aus Breda (geb. 1841) entwickelt. Er ist es gewesen, der die moderne holländische Radirung zuerst geschaffen und ihr die Achtung des Auslandes, namentlich Englands und Amerika's errungen hat. Sein Gebiet ist die Schilderung der See und der Landschaft seiner Heimat, wobei er sich einer merkwürdigen Sparsamkeit in der Anwendung der Darstellungsmittel befleißigt.

Aber obwohl sich sein Werk bereits auf über 250 Nummern beläuft, ist er in seinem Vaterlande, wo er nur selten ausgestellt hat, so gut wie unbekannt. Um so größeren Ansehens erfreut sich dort *Philipp Zilcken*, der im Haag geboren ist und dort seinen ständigen Aufenthalt hat. Ein geachteter Maler, ist er gegenwärtig zugleich der am meisten geschätzte holländische Radierer. Wir besitzen gegen 200 Blatt von seiner Hand, in denen er alle erdenklichen Gegenstände behandelt hat, da er alles, was ihn interessirt, in den Bereich seiner Darstellung zu ziehen liebt: Landschaften, Tierstücke, Architekturen, Interieurs, Akte und Bildnisse. In seinen Landschaftsradirungen begegnen wir nicht nur Motiven aus den verschiedensten Teilen der Niederlande, son-

dern auch aus dem Orient, z. B. aus Algier, das er auf einer Studienreise besucht hat. Ebenso vielseitig wie in der Wahl seiner Vorwürfe zeigt er sich in der Verwendung der seiner Kunst eigentümlichen technischen Mittel. Mit Vorliebe arbeitet er mit der kalten Nadel auf Zink, geht aber den Zufälligkeiten der Ätzung am liebsten aus dem Wege. Wünscht er kräftigere Wirkungen zu erzielen, so bedient er sich wohl auch der Aquatinta, die in der Regel einen zweiten Zustand der Platte ergibt. *Zilcken* pflegt nur wenige Abzüge zu machen und sodann die Platten zu zerstören. Auf diese Weise erlangen seine Arbeiten eine künstliche Seltenheit, und es dürfte nur wenig Sammler geben, die sich rühmen können, sein Werk auch nur annähernd vollständig zu besitzen. Übrigens hat *Zilcken* nicht nur Originalradirungen, sondern auch eine stattliche Anzahl Reproduktionen nach Werken anderer Künstler geschaffen. Da er noch in den besten Jahren steht — er wurde 1857 geboren — dürfen wir noch zahlreiche Arbeiten von seiner Hand erwarten.

Neben *Zilcken* soll unter den modernen holländischen Radirern *Ant. Mauve*, der vor einigen Jahren starb, nicht vergessen werden. *Mauve* ist auch in Deutschland als ein vorzüglicher Landschafts- und Tiermaler bekannt geworden. Seine Gemälde zeichnen sich durch seltene Naturtreue, großen Fleiß und sorgfältige Zeichnung aus. Dieselben Vorzüge besitzen seine Radirungen, die er nur nebenbei anfertigte, und von denen wir nur 18 Blatt kennen.

Auch der berühmte holländische Genremaler *Josef Israëls* hat gelegentlich zur Radirnadel gegriffen und in Radirungen wie in seinen Bildern das Volk der Fischer und Schiffer und das Leben und Treiben der Armen geschildert und zwar mit einer Meisterschaft und technischen Kühnheit, die seiner Bedeutung als Maler vollkommen entspricht. Da auch seine Radirungen äußerst selten und schwer zugänglich sind, wollen wir nur auf die Blätter in der von *Cadart* herausgegebenen „*Illustration Nouvelle*“ hinweisen und unter ihnen die Radirungen: „*Braertje en zurje*“ (Brüderchen und Schwesterchen) „*De twee slaapsters*“ (die beiden Schläferinnen, eine Frau auf einem Stuhl mit einer Katze) und „*Het binnenhuis*“ anführen.

Wer sich genauer mit der Geschichte der modernen holländischen Radirung vertraut machen will, muss das Album der im Haag im Jahre 1891 errichteten Gesellschaft „*Pulchri studio*“ einsehen. Er findet dort eine Fülle der schönsten und seltensten Blätter, die von holländischen Malern herrühren, die



nicht berufsmässig, sondern zu ihrem eigenen Vergnügen gelegentlich Versuche mit der Radirung angestellt haben. Dazu gehören unter anderen Arbeiten von *Jacob Matthijs*, *J. van den Sande Bakhuijsen*, *D. A. C. Arxt*, *Louis Apol*, *F. J. Duchatel* und *J. Vrolijk*, also von Künstlern, die durch ihre Landschaften jedem Besucher unserer letzten größeren Bilderausstellungen in München und Berlin als ausgezeichnete Vertreter ihres Faches bekannt sind.

Unter den jüngsten holländischen Künstlern hat sich *A. J. Bauer* einen Namen gemacht. Er war erst neunundzwanzig Jahre alt, als er eine Reise in die Türkei unternahm. Dort fing er an, sich für das religiöse Leben der Mohamedaner zu interessiren und Skizzen in den verschiedenen Moscheen, namentlich in der Sophienkirche zu Konstantinopel, zu machen. Nach Holland heimgekehrt und im Haag ansässig geworden, unternahm er es, seine Reiseindrücke in Radirungen wiederzugeben, bei denen es ihm nicht auf eine genaue Durchführung, sondern nur auf die Andeutung des Eindrucks ankam. Daher sind seine überaus geschickt angelegten Blätter im höchsten Maße impressionistisch, und auch seine größte Radirung aus dieser orientalischen Folge, „der Zug Aladins zum Sultan“ betitelt, verleugnet diese flüchtige Haltung nicht, die auf viele Beschauer befremdend, wenn nicht sogar abstoßend wirkt.

Das gerade Gegenteil von *Bauer's* gewollter Unbe-

stimmtheit, die den Charakter des Visionären tragen soll, ist der Ernst und die Strenge, die uns in den Arbeiten *W. Witsen's* in Amsterdam entgegentritt. Unter seinen Radirungen stehen die Blätter: „Trafalgar Square“ und „Waterloo bridge“. die Früchte einer Reise nach London im Jahre 1890, obenan.

Eine merkwürdige Erscheinung ist der als Maler wie als Radirer gleich hervorragende *Jan Berthold Jonking*. Zu Latrop in Oberyssel im Jahre 1819 geboren und in Côte Sainte-André an der Isère im Jahre 1891 gestorben, gehört er, obwohl bis vor kurzem in Deutschland ganz unbekannt, zu den besten modernen Landschaftsmalern, und wird in Frankreich gleich hoch wie *Corrot*, *Diaz* oder *Daubigny* geschätzt. Es war ein Schüler *Isabey's* und steht unter den Vorkämpfern des Impressionismus obenan. Als Radirer schilderte er gern den feinen Duft der winterlichen Schneelandschaft seiner holländischen Heimat. Ein anderes seiner Blätter giebt einen Sonnenuntergang in Antwerpen, noch ein anderes die Morgendämmerung in einer



Empire. Nach einer Originalradirung von LARSSON.

Pariser Straße wieder. Von seinem Werk besitzt das Kgl. Kupferstichkabinett in Dresden, wo überhaupt die moderne Radirung eine sorgsame Pflege findet, acht Nummern, die, obwohl sie die Jahreszahlen 1861—1865, 1875 u. s. w. tragen, also verhältnismässig früh entstanden sind, aussehen, wie Arbeiten der neuesten Zeit. Sie sind als Geschenk des oben genannten *Storm van's Gravesande* in das

Kabinett gekommen und besitzen einen entschiedenen kunsthistorischen Wert.<sup>1)</sup>

## V.

Wie der Aufschwung der Malerei in den skandinavischen Ländern überhaupt erst den neueren Zeiten angehört, so hat auch die Pflege der Radirung als selbständiger Kunstzweig dort nur eine ganz kurze Geschichte. Sie beginnt, genau genommen, erst im Jahre 1874, wo *Unger* aus Wien auf Einladung *L. Dietrichson's*, des Herausgebers der „Tidskrift för bildande Konst“ nach Stockholm kam, um für diese Zeitschrift Bilder des schwedischen Nationalmuseums zu radiren. *Unger* war von seinem Schüler *Leopold Loewenstam*, einen später nach London übergesiedelten Holländer, und dem Wiener *Johann Klaus* begleitet. Diese Künstler gaben einer Anzahl ihrer schwedischen Kollegen den ersten Unterricht in der bisher so gut wie unbekannt Radirkunst und hatten die Freude, für ihre Bestrebungen reges Interesse und lebhaftige Teilnahme zu finden.

Seitdem fehlt es in Schweden nicht mehr an Originalradirern, die auch außerhalb der Grenzen ihres Vaterlandes Beachtung verdienen. Zu den tüchtigsten Vertretern der Radirung in Stockholm gehört der im Jahre 1844 geborene *Robert*

*Haglund*. Wie seine kleine, von uns reproduzierte Original-Radirung beweist, ist er ein Meister der Stimmungslandschaft, deren Motive er meist der wasserreichen Umgebung Stockholms entnimmt. Er hat zu diesem Zweck die Werke der alten Holländer, von denen er einzelne nach Bildern des schwedischen National-Museums reproduzierte, fleißig studirt, gleichzeitig aber auch mehrere gelungene Versuche im Porträtfache angestellt. Als weitere Probe für die Leistungsfähigkeit der schwedischen Radirer mag



Nach einer Originalradirung von A. L. ZORN.

die reizvolle Kostümstudie: „Empire“ von dem bekannten Maler *Carl Larsson* (geb. 1853) dienen, die ebenso flott gemacht wie charakteristisch für das Zeitalter ist, das sie veranschaulichen soll. In *Axel Hermann Hägg*, geboren 1835 in England, besitzt Schweden einen Radirer, der mit seinen meist dem Fache der Architektur angehörenden großen Blättern als ein Rivale unseres deutschen *Mannfeld* angesehen werden muss. Bei der Wahl seiner Vorwürfe, die eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit aufweisen, verrät er eine merkwürdige Neigung für Beleuchtungseffekte, indem er sich bestrebt zeigt, die eigen-

tümlichen Lichtverhältnisse der von ihm dargestellten Innenräume oder den Stimmungsgehalt der die Gebäude umgebenden Naturscenerien in charakteristischer Auffassung in der Radirung festzuhalten. *Hägg* ist sozusagen in der ganzen Welt herumgekommen und hat sich als Architekturradierer einen europäischen Ruf erworben.

Für viele schwedische Künstler hat Paris als Kunststadt einen ganz besonderen Reiz. Wir treffen daher in Paris nicht nur eine Menge schwedischer Maler, sondern auch eine Anzahl Radirer, die fast

1) Wir benutzen die Gelegenheit, um nachzutragen, dass das Dresdener Kabinett gegen dreissig Radirungen und Kaltnadelarbeiten *Storm's* sowie eine kleine Zahl seiner Lithographien besitzt, welch' letztere die Erstlingswerke des Künstlers auf diesem Gebiete sind und Motive bei Dordrecht und Rotterdam oder am Rhein bei Köln und Bonn behandeln.

ausnahmslos der allerneuesten Pariser Strömung angehören und an Kühnheit, um nicht zu sagen, Keckheit, ihre französischen Kollegen oft noch übertreffen. Der begabteste dieser Gruppe ist *Anders Leonhard Zorn* (geb. 1860). Die Besucher der Münchener Jahresausstellung 1891 erinnern sich gewiss noch jener Freilichtstudie des Künstlers, auf der er uns eine Mutter, die ihr ängstlich im Wasser tappendes Kind ins Bad bringt, vorführte. Das kleine, im hellsten Sonnenschein gemalte Bild erregte damals den Unwillen aller Anhänger der alten Schule. Wir fürchten, dass diese Leute nicht weniger ungünstig über *Zorn's* Radirungen urteilen möchten, wenn sie ihnen bekannt wären. Denn *Zorn* scheint allerdings in ihnen aufs Geratewohl mit großen Nadelrissen zu kritzeln. In Wahrheit versteht er jedoch bei aller Freiheit seiner Strichführung vorzüglich zu modelliren und in dem Beschauer diejenige Stimmung, auf die er ausgeht, mit Energie zu erzeugen. Bisher hat *Zorn* namentlich Porträts radirt und die hier beigegebene Nachbildung einer Originalradirung von seiner Hand scheint uns eine vortreffliche Probe seiner künstlerischen Eigenart zu sein.

In Norwegen geht die Geschichte der Radirung bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts zurück, wo Maler wie *Johann Christian Dahl* und später *Adolph Tidemand* und *Siegwald Dahl* gelegentlich einige unerhebliche Versuche in dieser Kunst anstellten. In neuerer Zeit hat *Unger's* Beispiel auch dort wertvolle Anregungen geboten; doch fehlt es bis heute an Norwegischen Künstlern, deren Arbeiten Anspruch auf Beachtung in weiteren Kreisen hätten.

Dasselbe gilt von den dänischen Radirern. Sie sind zwar weit zahlreicher als die norwegischen, haben aber niemals außerhalb ihrer engeren Heimat von sich reden gemacht, selbst der so fruchtbare Landschaftsmaler *Wilhelm Kyhn* nicht und ebensowenig *Carl Heinrich Bloch*, als dessen beste Arbeiten die erst ein Jahr vor seinem Tode im Jahre 1889 vollendeten beiden kleinen Blätter: „Die Grablegung Christi“ und „Christus in Gethsemane“ angeführt werden.

## VI.

In Russland hat sich die Radirung trotz verschiedener verheißungsvoller Anläufe nur schwer Eingang zu verschaffen gewusst. Im Winter von 1870 auf 1871 wurde in St. Petersburg unter der Leitung des Staatsrates *A. J. Ssomov* ein „Verein von Aquafortisten“ ins Leben gerufen. Er gab zwei Mappen: „Erste Versuche der russischen Aquafortisten“

(1871) und „Album der russischen Aquafortisten“ heraus, musste sich aber zum Teil aus politischen Gründen schon im Jahre 1873 wieder auflösen. Indessen sind die von ihm ausgegangenen Anregungen nicht auf unfruchtbaren Boden gefallen, sondern sie haben dazu gedient, dass sich in Russland in neuerer Zeit eine ungeahnte Menge von Künstlern der Beschäftigung mit diesem Kunstzweige zuwandte. Als die bedeutendsten Vertreter der heutigen russischen Radirkunst kommen vor allen vier Künstler in Betracht, denen es gelungen ist, auch im Westen die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich zu ziehen: *N. S. Mossolow*, *L. J. Dmitrijew-Kawkasski*, *V. A. Bobrow* und *J. J. Schischkin*.

*Mossolow*, geboren 1847 in Moskau und in Dresden durch *Friedrich* und *G. Planer*, später in Paris durch *Flameng* ausgebildet, ist schon seit geraumer Zeit als einer der besten *Rembrandt*-Radirer bekannt. Da er aber als pecuniär unabhängiger Mann nicht genötigt ist, geschäftliche Zwecke zu verfolgen, sind seine Arbeiten ziemlich selten und nur in wenigen Exemplaren abgedruckt. Von seinen Originalarbeiten sind nur zwölf Blätter bekannt, zu denen ein interessantes *Rembrandt*-Porträt gehört. Seine reproduzierenden Arbeiten findet man hauptsächlich in drei Hauptwerken vereinigt. Es sind dies folgende: „Les Rembrandts de l'Ermitage Impériale de St. Pétersbourg“ (1872), „Les chefs d'oeuvre de l'Ermitage Impérial de St. Pétersbourg“ (1872) und „Eaux-fortes d'après Rembrandt“ (1876). *Mossolow* erhielt dafür in Paris (1877) und in Wien (1878) die goldene Medaille, doch beschränkt sich sein aus mehr als 200 Nummern bestehendes Werk keineswegs auf diese großen Veröffentlichungen. Er hat außerdem noch nach modernen Künstlern radirt, sowohl nach russischen, als auch nach nichtrussischen.

*L. J. Dmitrijew-Kawkasski*, der aus dem Kaukasus stammt und heute als Akademiker in St. Petersburg lebt, ist gleichfalls durch seine Beteiligungen an den großen Ausstellungen im Westen bekannt geworden. Er hat bereits über 70 Radirungen geschaffen, unter denen sich eine ganze Anzahl Originalarbeiten befinden. Am liebsten wählt er Motive aus dem Kaukasus, wo ihn namentlich der malerische Typus der Bewohner interessirt, wie überhaupt die menschliche Gestalt und das Porträt sein eigentliches Arbeitsfeld bildet.

Auch *V. A. Bobrow* pflegt das Porträtfach und gefällt namentlich in seinen Studienblättern nach nackten Frauen, die er mit pikanten Reizen auszustatten versteht. Als Leiter der „Expedition zur An-



Photogravure u. Druck v. O. Felsing, Berlin

# PARTING WAYS

(Nach der Originalradirung von Herkomer.)





Nach einer Originalradirung von SEYMOUR HADEN.

fertigung von Staatspapieren“ ist seine Zeit sehr in Anspruch genommen, doch findet er immer noch Muße genug, um als Zeichner, Radierer und namentlich als Aquarellist eine fruchtbare künstlerische Thätigkeit zu entwickeln.

Der fruchtbarste, vielleicht auch der bedeutendste russische Landschaftsradierer ist *Schischkin*. Er ist im Westen nur wenig bekannt, obwohl sein Werk schon auf über hundert Nummern angewachsen ist, unter denen sich dreißig Lithographien befinden. Seine Specialität ist der Baumschlag, in dessen charakteristischer Wiedergabe er überhaupt nur wenig ebenbürtige Rivalen haben dürfte. Als Maler hat er keine hervorragenden Leistungen aufzuweisen; wer aber seine Radirungen kennt, weiß, dass er, wenn er auch nur in Schwarz und Weiss arbeitet, die kräftigsten koloristischen Wirkungen hervorzubringen versteht.

Eigentliche Schüler hat der bescheidene und zurückgezogene lebende *Schischkin* nicht gebildet, während die Zahl der Schüler, die sich um *Dmitrijew-Kawkasski* schart, ziemlich groß ist. Trotzdem ist die Lage der Radierer in Russland keine rosige. Sie haben noch immer mit der von den Verlegern unterstützten Vorliebe des Publikums für französische Arbeiten zu kämpfen und leiden schwer unter der Konkurrenz des Buntdrucks und der mittelmäßigen Ware, mit der die Redaktionen der illustrierten Zeitungen dem Geschmack ihrer Leser entgegenzukommen suchen. Immerhin sorgt eine Anzahl reicher Sammler dafür, dass die Jünger der Radirkunst Beschäftigung finden, während der Staat bemüht ist, die bereits erwähnte „Expedition zur Anfertigung der Staatspapiere“ zu einem Kunstinstitut zu erweitern und zu diesem Behufe den in Wien gebildeten Stecher *Gustav Frank* nach St. Petersburg berufen hat.

## VII.

In Amerika konnte die Radirung erst von dem Augenblick an zu einiger Bedeutung gelangen, als die dort einheimischen Künstler aufhörten, vorzugsweise ihre Ausbildung in Deutschland und Italien zu suchen, und sich statt dessen nach Frankreich wandten, wo der dort herrschende Individualismus in der Kunst auch sie zur Geltendmachung ihrer künstlerischen Persönlichkeit führte. Die Anregung zum Radiren erhielten die Amerikaner durch den französischen Kunsthändler Cadart von der Pariser Firma Cadart & Louquet, der im Jahre 1866 nach Amerika kam und dort nicht nur eine große Ladung von Radirungen, Platten, Ätzgründen und Nadeln in verhältnismäßig kurzer Zeit absetzte, sondern auch einzelnen Künstlern Unterricht im Radiren erteilte. Doch darf der von *Cadart* ausgegangene Einfluss nicht überschätzt werden. Wichtiger war der Eindruck, den die Arbeiten des aus Amerika stammenden *James Mc. Neill Whistler* hinterließen, und das Beispiel des Engländers *Henry Farrer*, der seit dem Jahre 1868 energisch für die Radirung thätig war. Indessen wurde der erste amerikanische Radirclub, der „New York Etching Club“, erst im Jahre 1877 gegründet. Ihm folgte im Jahre 1880 in Philadelphia die „Society of Etchers“ und noch in demselben Jahre der „Boston Etching Club“, und im Jahre 1882 der „Etching Club of Cincinnati“ und der „Scratchers' Club of Brooklyn“. Dazu kam noch außerhalb des Gebietes der Vereinigten Staaten die „Association of Canadian Etchers“ in Toronto. Es hatte also den Anschein, als ob in Amerika ein besonders günstiger Boden für die Radirung vorhanden wäre. Doch hat mit Ausnahme des New Yorker Clubs keine dieser Gesellschaften eine größere Thätigkeit entwickelt, und wenn es auch in den ersten Jahren in verschiedenen größeren Städten an



Nach einer Originalradirung von H. HERKOMER.

hochinteressanten Specialausstellungen nicht fehlte, so ist gegenwärtig die amerikanische Radirung bereits wieder im Absterben begriffen und die genannten Gesellschaften haben ihre Wirksamkeit so gut wie eingestellt. Es ist offenbar eine Überfüllung und Übersättigung des Publikums mit Radirungen eingetreten, sodass der Rückschlag in der allgemeinen Teilnahme nur natürlich erscheint, namentlich wenn man bedenkt, wie raschlebig gerade die Amerikaner sind.

Diese Thatsache kann uns jedoch nicht hindern, anzuerkennen, dass die amerikanische Radirung in der kurzen Zeit ihrer Blüte eine Reihe köstlicher Früchte gezeitigt hat, die ihren dauernden Wert behalten werden. Da die Radirung eine ganz moderne Erscheinung für Amerika ist, so ist es natürlich, dass die meisten dortigen Künstler sich der landschaftlichen Schilderung zugewandt haben. Mit der menschlichen Gestalt ausschließlich hat sich *F. S. Church* beschäftigt, ein Amerikaner aus dem Westen, der nie Europa gesehen hat. Sein Lieblingsgebiet war die Schilderung phantastischer Erscheinungen und fabelhafter Wesen, wie sie nach den Anschauungen der Dichter das Meer bevölkern und überhaupt das Wasser bewohnen. *Church* schuf also Wassernymphen, Meerweiber und Nixen mit ihrem ganzen Gefolge, und behandelt dieses sein Thema mit einer Art überlegener Ironie, die durchaus modern erscheint. Ebenso selten wie die hervorragenden Radirer, die amerikanisches Leben behandeln, sind die Tiermaler, unter denen nur

*Peter Moran* in seinen kleineren Blättern etwas von bleibendem Wert hervorgebracht hat, während seine riesengroßen, für den Zimmerschmuck bestimmten Platten zu sehr verraten, dass sie der Spekulation der Kunsthändler auf den Ungeschmack des Publikums ihre Entstehung verdanken. Sein Lieblingsinstrument ist die Roulette, welche er mit einer Kühnheit handhabt, die nur einem Techniker ersten Ranges gestattet ist. Um so größer ist, wie eben bemerkt wurde, die Zahl der amerikanischen Landschaftsradirer. Als solche müssen *R. Swain Gifford*, *Samuel Colman* und der manchmal ziemlich skizzenhaft verfahrenende *Charles H. Miller*, einst, wenn wir nicht irren, einer der frühesten Schüler *Adolf Lier's* in München, genannt werden. Weit sorgsamer als diese drei arbeitet *James D. Smillie*, was sich zum Teil daraus erklärt, dass er vom Stahlstich zur Malerei und zur Radirung kam. Er beherrscht das ganze Gebiet des Kupferstiches im weitesten Sinne und hat sowohl Arbeiten im Weichgrund, Aquatint und Mezzotint, als auch solche mit der Nadel geliefert. *Henry Farrer's* Radirungen streben in erster Linie einen bildmäßigen Eindruck an und sollen tonig wirken, was ihnen meist gelingt, da *Farrer* sein specielles Gebiet, den Sonnenuntergang und die Dämmerung, Herbst- und Winterabende, mit großer Virtuosität beherrscht.

Wie sehr es bei manchen Radirungen auf die Art und Weise des Druckes ankommt, das ersieht man aus den Blättern *Stephan Parrish's*, der zu den fleißigsten amerikanischen Radirern gehört, am deutlichsten. Er lässt nämlich vielfach bei der Bearbeitung seiner Platten die Luft weg und pflegt dann ihre Zeichnung durch geschickte Verteilung der Druckerschwärze zu ersetzen. *Charles Platt*, der sich in der Wahl der Motive nicht selten mit *Parrish* berührt, liefert geätzte und mittels der trockenen Nadel hergestellte Blätter von großer Schönheit, die dem Drucker keine besonderen Schwierigkeiten bereiten, die aber trotzdem einen entschieden farbigen Eindruck machen und namentlich in Bezug auf die Wiedergabe der Luft und der Lichteffekte gelungen erscheinen. *Joseph Pennell* erinnert in der Wahl seiner Motive an den Franzosen *Méryon*; denn wie jener die engen Gassen und Winkel des alten Paris aufsuchte, so gewinnt *Pennell* den schmutzigen und russigen Arbeitervierteln seiner Vaterstadt Philadelphia die interessantesten Vorwürfe ab und behandelt sie in einer durchaus originellen, von jeder akademischen Gepflogenheit abweichenden Art.

Bei der großen technischen Geschicklichkeit der Amerikaner haben sie auch den Versuch ge-

macht, das schon vor mehr als zweihundert Jahren von *Benedetto Castiglione* geübte „Monotyp“ wieder anzuwenden. Unter „Monotyp“ versteht man „eine Malerei auf einer blanken Metallplatte, die gewöhnlich in Druckerschwärze mit Ballen, Lappen, Pinsel und Pinselstielen, wohl auch mit den Fingern oder einem anderen Instrument ausgeführt und dann vermittelst der Druckerpresse in gewöhnlicher Weise auf Papier übertragen wird.“ Natürlich lässt sich mit einer solchen Platte immer nur ein Druck herstellen, doch soll es *Herkomer* vor einigen Jahren gelungen sein, mit Hilfe eines Assistenten Mittel und Wege zu finden, von einem Monotyp eine für wiederholten Abdruck brauchbare Platte herzustellen, d. h. das Verfahren zur Vervielfältigung geeignet zu machen. Da sich nunmehr der Name „Monotyp“ nicht mehr anwenden lässt, hat *Herkomer* dafür die Bezeichnung „Spongotyp“ in Vorschlag gebracht, wobei er wohl an Spongia = Schwamm und an das Wischen damit dachte. Bekanntlich hat *Herkomer* auf diese Weise eine kleine Anzahl vorzüglicher Arbeiten geliefert, unter denen sein sprechend ähnliches Selbstporträt und das Brustbild eines alten oberbayrischen Bauers obenanstehen; doch haben unabhängig von seiner Erfindung die Amerikaner *Wm. M. Chase*, *Charles H. Walker* und *Peter Moran* diese Technik in mehr oder minder ausgiebiger Weise gepflegt.

Auch die reproduzierende Radirung ist in Amerika keineswegs vernachlässigt worden. Indessen lässt sich von dort kein Künstler nennen, der den besseren europäischen Meistern, wie *Unger*, *Köpping* und *Waltner*, ebenbürtig wäre. Die bekanntesten amerikanischen Radirer dieser Art sind der schon als Originalradirer genannte *James D. Smillie* und *Stephan Alonzo Schoff*. Merkwürdiger Weise hat aber der eigentliche Kunsthandel gerade für ihre Arbeiten wenig oder kein Interesse gezeigt.

### VIII.

Neben Frankreich ist England dasjenige Land, in dem sich die moderne Radirung am glänzendsten entwickelt hat. Dort hatte bereits der große Landschaftsmaler *J. M. W. Turner* (1775 bis 1851) in der Zeit von 1807 bis 1819 gegen siebenzig Radirungen angefertigt, zu deren Vollendung er sich noch der Kunst des Mezzotintstechers bediente. Er wollte dadurch ein Seitenstück zu Claude's „Liber Veritatis“ schaffen, und in der That ist sein „Liber Studiorum“ ein Werk geworden, das die Größe seines Urhebers im hellsten Lichte erscheinen lässt.

Gleichzeitig mit *Turner* versuchten sich zwei



Schotten, *Sir David Wilkie*, der berühmte Genre-maler, und *Andrew Geddes* in der Kunst des Radirens. Was *Geddes* in dieser Richtung geschaffen hat, besitzt noch heute bleibenden Wert; namentlich sind seine mit der kalten Nadel ausgeführten Blätter, für welche der Engländer den Ausdruck „dry-point“ anwendet, von hervorragender Schönheit. Das Gleiche

eine der interessantesten und bedeutendsten Erscheinungen unter den modernen Malern, sondern auch einer der hervorragendsten Radierer aller Zeiten, der, wie *Frederik Wedmore* sich ausdrückt, „einfach geschickteste Wildling der Radirung, den die Welt seit *Rembrandt* gesehen hat“. Als Schüler von *Gleyre* in Paris hat *Whistler* schon dort und auf



Ein Raucher. Nach einer Originalradirung von PAGLIANO.

gilt von der ganzen Anzahl Radirungen, die von dem Aquarellmaler *Samuel Palmer*, einem der poetischsten englischen Landschaftler unseres Jahrhunderts, angefertigt sind.

Die Leistungen aller hier genannten Künstler werden aber weit überboten durch das, was *James Abbot Mac Neil Whistler* geschaffen hat. Im Juli 1834 in Baltimore geboren, ist *Whistler* nicht nur

einer Reise nach Elsass-Lothringen seine ersten Radirungen gearbeitet. Als er im Jahre 1859 nach London kam, begann er eine Folge von Radirungen nach Motiven an der Themse. Dabei interessirte ihn alles, „was an der Themse vor sich geht, „below bridge“ und an den Ufern: die Barken, Kutter, Fähren, die Krahe, die Warenhäuser und Werkstätten, der träge Strom, der flache Horizont mit der fernen



Nach einer Originalradirung von R. HAGLUND.

Krümmung des Flusses, der Thurm von Rotherhithe Church u. s. w.“ Whistler erscheint in diesen Blättern als ein vorzüglicher Zeichner, der den Hauptwert auf die reine Linie legt und mit peinlicher Gewissenhaftigkeit vorgeht. In späteren Blättern aus der Zeit von 1863, in der eine seiner schönsten Radirungen „Amsterdam“ entstanden ist, treten eher malerische als zeichnerische Qualitäten hervor. Das Höchste aber bot Whistler in seinen seit dem Jahre 1879 entstandenen Venezianischen Radirungen, in denen man freilich nicht die weltbekannten schönen Punkte der Lagunenstadt, sondern die fesselnde Schilderung seiner persönlichen Eindrücke wiederfindet. Sie erschienen im Jahre 1886 in beschränkter Auflage unter dem Titel „The Twenty Six“. Aus dieser Folge stammt auch das hier beigegebene Blatt „The Balcony“, eine Studie vom Canal Grande, aus der die Leser einen lebendigen Begriff von der Eigentümlichkeit des Künstlers empfangen, die die Engländer treffend als „suggestiveness“ bezeichnen. Im ganzen zählt das Werk *Whistler's*, der in neuester Zeit nur noch vereinzelte Proben von seiner Kunst im Radiren gegeben hat, ungefähr 214 Blatt. Seine Arbeiten sind selten, zum Teil sogar vollständig vergriffen und haben Preise, die für den größten Teil unserer deutschen Sammler unerschwinglich sind.

Durch *Whistler* angeregt, griff auch sein Schwiegervater *Francis Seymour Haden*, der als Arzt in England einen großen Ruf genießt, im Jahre 1858 wieder zur Nadel, nachdem er schon früher, in den Jahren 1843 und 1844, einige höchst selten gewordene, aber wenig bedeutende Zinkplatten mit Ansichten aus Mittelitalien geschaffen hatte. *Haden* ist der Begründer der „Royal Society of Painter-Etchers“ und steht, obwohl er seit mehr als einem Jahrzehnt dieser seiner Lieblingsbeschäftigung entsagt hat, bei seinen Landsleuten in großem Ansehen. Wir

bringen als Proben seiner frei skizzirenden Weise, der doch ein gewisser großer Zug nicht fehlt, zwei kleine Landschaftsstudien: einen Durchblick auf eine durch einen Park führende Straße und den Zugang zu einem von prächtigen alten Bäumen beschatteten Schlosse.

Neben *Whistler* und *Haden* genießt *Alphonse Legros* in England die meiste Anerkennung. Seiner Geburt nach Franzose — er kam im Jahre 1837 in Dijon zur Welt — lebt er seit dem Jahre 1863 in London, wo er sich namentlich durch seine Bildniradierungen einen Namen gemacht hat. Sein bestes Werk ist ein radirtes Porträt von *G. F. Watts*, dessen männliche Würde und Schönheit ihn besonders anzog. Außerdem giebt es von seiner Hand Bildnisse von *Gambetta*, von *Sir Frederic Leighton* und vom Cardinal *Manning*. Als Sittenschilderer hat sich *Legros* namentlich mit dem Leben und Treiben der Priester und Mönche beschäftigt und sich hierbei als ein unerbittlicher Verfechter der Wahrheit erwiesen. Seine Landschaften sind absichtlich einfach gehalten, einfacher sogar, als sie in Wirklichkeit vorkommen, aber ihr künstlerischer Wert ist trotzdem nicht wegzuleugnen. Auch als Lithograph hat *Legros* Hochbedeutendes geleistet und schließlich als Professor an der Londoner Slade School eine Anzahl tüchtiger Schüler herangebildet, unter denen *William Strang* und *Charles Holroyd* als die besten anzuführen sind.

Weit populärer als diese und einige andere Künstler, von denen noch *Frank Short*, der Meister des Mezzotinto, *C. J. Watson*, der Architekturmaler, und der impressionistisch arbeitende *Oliver Hall* zu nennen sind, ist der bereits erwähnte *Hubert Herkomer*, der, wie die beiden von uns reproduzierten Landschaften beweisen, besonders wegen der geschickten Wahl seiner Gegenstände gefällt, während er in technischer Beziehung keineswegs obenan steht und überhaupt als Maler ein weit größerer Meister ist als im Radiren.

Endlich ist noch *J. James Tissot* zu erwähnen, ein gleichfalls in England naturalisirter Franzose aus Nantes, dessen Bildercyclus aus der Geschichte des verlorenen Sohnes auf der Münchener Jahresausstellung von 1891 Aufsehen erregte. Er hat denselben Gegenstand auch in einer 1882 erschienenen Folge von Radirungen behandelt und ist vor allem durch seine fünfzehn pikanten Radirungen aus dem Pariser Frauenleben berühmt geworden.

Reproduzierende Radirer von Bedeutung besitzt England gegenwärtig nicht. Was in dieser Beziehung im Kunsthandel vorkommt, ist meistens aus dem Ausland bezogen, und wir haben schon darauf hingewiesen, dass namentlich französische Radirer, z. B. *Waltner* und *Chauvel*, in England viel lohnende Beschäftigung finden.

### IX.

In Italien, dem klassischen Lande der großen historischen Kunst, hängt das späte Aufblühen der Radirung mit dem späten Erwachen der modernen Malerei zusammen. Die ersten Radirungen erschienen dort in der von dem Verleger Pomba in Turin seit dem Jahre 1869 herausgegebenen Zeitschrift: „*L'Arte in Italia*“. Die Künstler, die sich an diesem Unternehmen, dem freilich eine nur kurze Lebensdauer beschieden war, beteiligten, waren Piemontesen und begnügten sich in der Hauptsache damit, ihre eigenen Bilder oder noch häufiger diejenigen anderer Maler zu reproduzieren. Der bedeutendste unter ihnen ist *Eleuterio Pogliano*, dessen hier in einer Nachbildung beigegebenes Blatt: „*Il Fumatore*“, eine sitzende Figur in der Tracht des vorigen Jahrhunderts, als das Werk eines mit der Technik der Ätzkunst in hohem Maße vertrauten Radirers erscheint, ein Urteil, das durch einen Blick auf seine „*Arpista*“ (Harfenistin) bestätigt wird.

Weit fruchtbarer als *Pagliano* ist *Celestino Turletti*. Er arbeitet nur nach fremden Vorlagen und hat in seinem Blatte nach *Velazquez'* Doria sein Bestes gegeben. Unter *Alberto Maro Gilli's* Arbeiten, deren erste das Datum 1863 trägt, und die er in einem Album von etwa dreißig Radirungen vereinigt hat, ist als eine seiner jüngsten Schöpfungen das Porträt der Königin Margherita von Italien hervorzuheben. Als Kniestück in etwa zwei Drittel Lebensgröße hergestellt, ist es eine der umfanglichsten Radirungen, die überhaupt je angefertigt worden sind. *Gilli* besitzt eine Vorliebe für phantastische Originalkompositionen und hat deshalb das beliebte Thema der „Versuchung des Heiligen Antonius“ in einer Originalradirung behandelt. Obwohl nicht so packend wie

*Domenico Morelli's* gleichzeitiges Bild, das denselben Gegenstand behandelt, ist dieses Blatt wegen seiner selbständigen Auffassung nicht ohne Reiz und in seiner Verbindung von schwarzen und kupferroten Tönen auch technisch von fesselnder Wirkung. *Gilli* wohnt gegenwärtig in Rom, wo er Leiter der „*Regia Calcografia Romana*“ ist. In Rom leben ferner eine ganze Anzahl Radirer, z. B. der an Virtuosität mit *Fortuny* wetteifernde *Piccini*, doch hat bis jetzt keiner von ihnen einen über die Grenzen Italiens hinausragenden Ruhm gewonnen. Eher ließe sich das von dem einsamen *Paolo Michetti* in Francavilla a Mare behaupten. Die Frische der Auffassung und die Leuchtkraft seiner Farben, die seine Genrebilder auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin im Jahre 1891 auszeichnete, tritt uns auch in seinen wenigen Radirungen entgegen, die er nicht berufsmäßig, sondern zum Zeitvertreib anzufertigen pflegt. Außerdem giebt es noch eine Menge italienischer Maler, die sich gelegentlich in der Radirung mit Erfolg versucht haben. Da aber keiner von ihnen eine größere Anzahl von Arbeiten dieser Art aufzuweisen hat, müssen wir es uns versagen, ihre Namen hier besonders anzuführen. —

Spanien besitzt in *Goya* eine der glänzendsten Erscheinungen, von denen überhaupt in der Geschichte der Radirung zu reden ist. Aber so verheißungsvoll sein Auftreten war, so sehr blieb es auch vereinzelt. Nach seinem Tode blieb die Radirung in Spanien ganz ohne Pflege, und erst in der Zeit von 1840 bis 1845 nahm der Maler *Leonardo Alenza*, der für *Goya* schwärmte, dessen Bestrebungen wieder auf. Da er aber weder einen Verleger noch Käufer fand, so blieben seine Arbeiten bis zum Jahre 1864 unbekannt, wo sich die Redaktion der Zeitschrift „*El Arte en España*“ entschloss, wenigstens zwei Proben seiner Kunst zu veröffentlichen. Derselben Zeitschrift, die sich bis zum Jahre 1891 hielt, verdanken wir die Bekanntschaft der wenigen Radirungen, die in dieser langen Zeit in Spanien entstanden sind. Keiner ihrer Urheber ist aber über Spanien hinaus berühmt geworden. Nur einem war das Glück günstig: *Mariano Fortuny*, dessen Radirwerk, zum Teil erst nach seinem Tode in Paris veröffentlicht, dieselbe verblüffende Geschicklichkeit verrät, wie seine weit bekannteren Aquarelle und Ölbilder. Unter den gegenwärtig lebenden spanischen Radirern ist der in Paris wirkende *Ricardo de los Rios* der tüchtigste.

Welches wird nun, so fragen wir am Schluss dieser Übersicht, — die ja weiter nichts bieten will als eine allgemeine Orientirung über die hervorragendsten

Erscheinungen der modernen Radirung, — welches wird das Schicksal dieses Kunstzweiges in Zukunft sein? Wird auch die Radirung demselben Lose verfallen wie der Kupferstich und durch die von Jahr zu Jahr wachsende Vervollkommnung der mechanischen Verfahren gänzlich verdrängt werden? Wir wissen es nicht, aber wir glauben vorläufig nicht an einen solchen Ausgang. Unter allen vervielfältigenden

Künsten ist die Radirung diejenige, die der persönlichen Empfindung des Künstlers den freiesten Spielraum lässt und Wirkungen ermöglicht, die durch keine andere Technik erreicht werden können. So lange also die Radirung von Künstlern geübt wird, die etwas zu sagen haben und etwas zu sagen wissen, braucht niemand um das Schicksal dieses Kunstzweiges besorgt zu sein.

## EIN DENKMÄLER-ARCHIV.

**I**N einer vom Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin veranstalteten Sonder-Ausstellung von Kopien mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien begegneten wir einer Sammlung von technisch vollendeten photographischen Aufnahmen alter Wandmalereien, die offenbar nicht zu diesem Zweck besonders aufgenommen, sondern aus einem größeren Bestande von Architektur-Aufnahmen ausgesucht und hier zur Unterstützung des verdienstlichen Unternehmens ausgestellt waren.

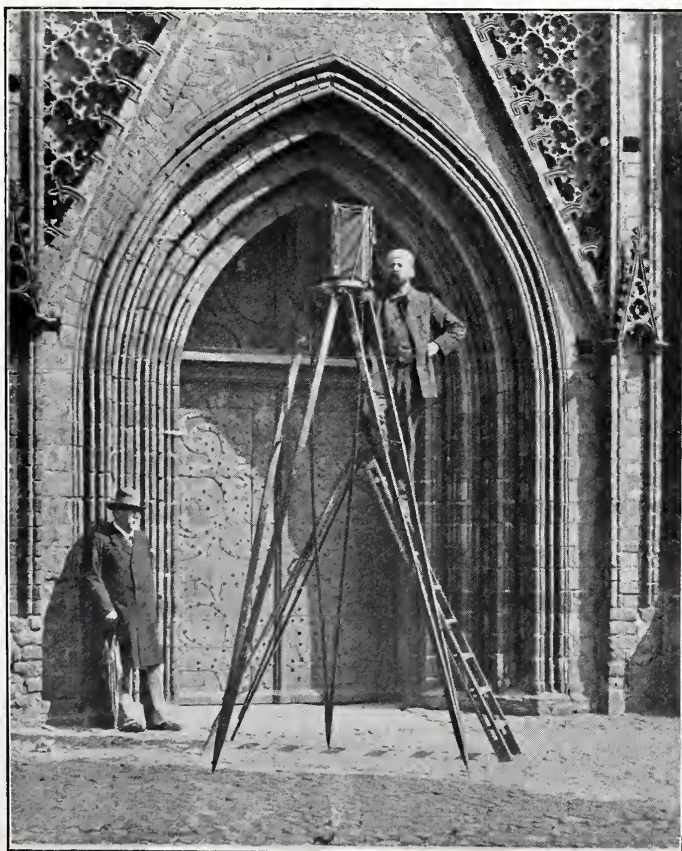
Die beigegebenen Erläuterungen machten uns mit einer Einrichtung bekannt, welche die allergrößte Aufmerksamkeit der gesamten, mit Ausschmückung von Architekturwerken im weitesten Sinne berufenen Künstlerschaft auf sich ziehen muss. Es ist die im Preußischen Kultusministerium ins Werk gesetzte Aufnahme aller wichtigeren alten Bauwerke mit ihrem gesamten Inhalte an kleineren Kunstwerken und Ausschmückungen nach dem Messbild-Verfahren, gewissermaßen die Festlegung der Bauwerke in ihrem heutigen Zustande, zum Nutzen und Frommen der Nachwelt.

Das in diesen wenigen Worten bezeichnete Unternehmen fasst alle vorausgegangenen Bestrebungen der Wiedergabe von Bau- und Kunstwerken

der Vergangenheit, an denen zu lernen und sich weiterzubilden um doch einmal die Aufgabe der Gegenwart und Zukunft sein und bleiben wird, in einer einfachen und zeitgemäßen Weise zusammen. Man muss sich wundern, dass der Gedanke erst jetzt zum öffentlichen Ausdruck gelangt und dass die bereits seit einem vollen Jahrzehnt durch das preußische Kultusministerium getroffene praktische Ausführung so lange unbeachtet bleiben konnte. Jetzt steht uns die Einrichtung in ihrer ganzen Vollkommenheit vor Augen. Dass die Photographie eine vollständige Umwälzung in der Auffassung des künstlerischen Lern-

stoffes der vorangegangenen Zeiten hervorgebracht hat, wissen wir alle. Wer wird heute noch nach den Nachbildungen der Originale in Stich und Zeichnung, seien sie auch von noch so geübter Hand hervorgebracht, studieren und üben wollen? Die dicken Mappen von Photographien oft fragwürdigster Güte bei jedem schaffenden Künstler beweisen uns den Umschwung. Die früheren kostbaren Kupferwerke der Bibliotheken haben nur noch insofern einen Wert, als man in ihnen

Zusammenstellungen von Werken eines besonderen Kunstzweckes oder einer Kunstperiode findet, die in Photographien schwer zu schaffen sind. Vergleiche mit letzteren öffnen uns



Eine Messbildaufnahme.  
Autotypie von C. G. Röder in Leipzig.

erst die Augen, wie sehr unser gesamtes kunstgeschichtliches Urteil durch individuelle Darstellung mindestens beeinflusst, häufig aber auch irre geleitet ist. Dies gilt ganz gleichmäßig von allen Werken der Kunst, sei es Baukunst, Bildhauerei oder Malerei. Wenn auch bei den beiden letzteren der Maßstab und die Verhältnisse, soweit sie erforderlich sind, in der Regel durch direktes Messen leicht festzustellen sind, so ist

abgeschrieben, höchstens durch Skizzen an Ort und Stelle ergänzt sind. Ein drastisches Beispiel dieser Art sind die Zeichnungen nach Hübsch und Isabelle vom Grabmal des Theodorich in Ravenna, bekanntlich einer Musterschöpfung aus der Wende der alten in die neuere Kunst. Hier zeigen die beiden genannten Original-Aufnahmen gleichmäßig den Abstand zwischen dem Kämpfergesims der unteren Bogennischen vom Fußboden des



Tempel der Athena Nike in Athen. Autotypie von Weinwurm & Hafner in Stuttgart.

die Sache bei der Baukunst doch eine andere. Von der Schwierigkeit, ein Bauwerk richtig aufzumessen und zu zeichnen, haben die wenigsten eine Ahnung und noch weniger von der Thatsache, dass in den meisten älteren Darstellungen von Grund- und Aufrissen sich grobe Fehler durch ganze Reihen von Werken aus dem einfachen Grunde bis in die Gegenwart hineinziehen, weil sich die wenigsten solcher Darstellungen auf Original-Messungen stützen, und einfach von älteren Aufnahmen

Umganges um ca. 1 m zu klein, die anderen Maße sind annähernd richtig. Der Fehler, d. h. die Fälschung der Verhältnisse fällt sofort beim Vergleich der Zeichnungen mit der schlechtesten Photographie auf. So sehen wir, dass unser älteres kunstgeschichtliches Bildmaterial nicht nur individuell gefärbt, sondern auch in den wichtigsten Grundlagen, den Maßen und Verhältnissen mit Fehlern behaftet ist. Schon manchem mag diese Thatsache bekannt gewesen sein; eingestanden wurde sie



Römisches Denkmal in Igel bei Trier. Autotypie von Weinwurm & Hafner in Stuttgart.  
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. H. 10.

selten und vom Hersteller einer Original-Aufnahme erst recht nicht.

Jetzt besitzen wir in dem Messbild-Verfahren (Photogrammetrie) ein Mittel, welches nicht nur vor falschen Auffassungen, sondern auch vor Maßfehlern bewahrt. Es besteht in einer eigentümlichen, geometrisch begründeten Umkehrung der gewöhnlichen Perspektivlehre, erfordert in seiner Anwendung keineswegs hohe Gelehrsamkeit und setzt außer ein paar Grundmessungen nur photographische Bilder voraus, die der mathematischen Grundlage der gewöhnlichen Perspektive entsprechen. Die käuflichen photographischen Bilder, auch die besten, thun dies niemals, und darum ist die Messbildkunst an eine Anstalt gebunden, die einer wissenschaftlichen Leitung nicht entbehren kann und nicht eher ins Leben treten konnte, bis der Staat sich ihrer annahm.

Den mathematischen Grundgedanken, aus richtig gezeichneten perspektivischen Ansichten, in erster Linie von landschaftlichen Bildern, geometrische Pläne aufzutragen, hat schon Lambert in Straßburg († 1772) ausgesprochen und der Franzose Beantemps-Beaupré 1835 praktisch ausgeführt.

Das photographische Bild ist zur Erzeugung einer richtigen Perspektive nur sehr nützlich und bequem, keineswegs aber notwendig. Es rückt die Möglichkeit der Herstellung eines perspektivischen Bildes, die sonst immer nur wenigen Auserwählten zugänglich bleibt, in den Bereich eines jeden, der die geometrischen Grund-

lagen der Perspektive und nebenbei auch die praktische Photographie beherrscht.

Das haben der Franzose Laussedat und der Italiener Porro zuerst begriffen und Versuche damit gemacht, aber beide auf dem anscheinend der Sache zunächstliegenden Gebiete der Terrain-Aufnahme. Im Jahre 1858 kam der damalige Bauführer Meydenbauer bei der Aufnahme des Domes in Wetzlar ganz selbständig auf den Gedanken, das mühsame und gefährvolle Messen durch Austragen der Maße aus dem photographischen Bilde zu ersetzen, und er vervollkommnete zunächst den photographischen Apparat dahin, dass den geometrischen Grundlagen auch für die Architektur entsprochen wurde. Meydenbauer sah auch bald, dass trotz vieler Hoffnungen die Photogrammetrie nur im Hochgebirge bei Terrain-Aufnahmen von wirklichem Nutzen ist, wie auch jetzt die Erfahrung bestätigt hat, und wandte sich ausschließlich der Kunst zu, in der Absicht, dem oben berührten Mangel unseres kunstgeschichtlichen Studienmaterials abzuhelfen. Eine glückliche Fügung machte den damaligen Kultusminister v. Gossler auf Meydenbauer's bis dahin aus eigenen Mitteln geführte Arbeiten aufmerksam. Erst zu dem Zweck, die Brauchbarkeit der Photogrammetrie für Denkmäler-Aufnahmen zu erproben, wurden die Einrichtungen unter Meydenbauer's Leitung getroffen. Jetzt, nachdem die Probe längst bestanden und ganz unter der Hand ein ansehnlicher Grundstock von ca. 3600 Negativen von 240 Bauwerken für ein preußisches Denkmäler-Archiv entstanden ist, verhindert leider fortgesetzt die Ungunst der Zeiten eine weitere Ausdehnung der Anstalt. Es handelt sich jetzt, nachdem die technischen Schwierigkeiten überwunden sind, darum, mit möglicher Schnelligkeit unsere Baudenkmäler mit allem, was damit zusammenhängt, gleichsam in den sicheren Hafen zu bringen; denn „die Toten reiten schnell“, Wind und Wetter und die mehr oder minder verständnisvollen „Wiederherstellungsbauten“ räumen in dem alten Bestande furchtbar auf. Nach hundert Jahren werden unsere Nachkommen manchmal besorgt jedes Blättchen umwenden, um zu erfahren, was ist denn früher dagewesen und wie sah es mit diesem oder jenem Bauteil aus. Ein Denkmäler-Archiv, wie es bis jetzt bloß in Berlin in der alten Schinkel'schen Bauakademie existiert, ist der einzige Ausweg, der fortschreitenden Verarmung unserer alten Baudenkmäler, die kein Gold und kein Konserviren aufzuhalten vermag, wenigstens in Bild und Zeichnung entgegenzuarbeiten. Beide, Bild und Zeichnung, müssen und können getrennt werden.

Sind erst die Bilder mit den zugehörigen Grundmessungen dem Denkmäler-Archiv einverleibt, so kann die Zeichnung mit einer die Grenze der Darstellbarkeit erreichenden Genauigkeit jederzeit später nachgeholt werden. Das Wort erscheint nicht übertrieben, dass ein später vom Erdboden verschwundenes Bauwerk auf solche Weise in seinem jetzigen Zustande wieder hergestellt

werden kann. Es stehen uns Verluste bevor, die nicht bloß ein einzelnes Land angehen, sondern von internationaler Bedeutung sind. Erst in diesen Tagen ist uns eindringlich klar gemacht worden, dass, wo einmal Erdbeben sich bemerklich gemacht hat, Wiederholungen ziemlich sicher in Aussicht stehen. Die meisten griechischen Tempelruinen zeigen Einwirkungen von Erdbeben und dass es mit der Pracht der Akropolis sehr bedenklich steht, hat Professor Durm wohl deutlich genug gesagt. Noch ein solches Zucken wie jetzt in Laibach, und die Nachwelt kann sich an die Bilderehen halten, die jetzt im Handel zu haben sind.

Nicht besser steht es mit der Hagia Sophia in Konstantinopel.

Wir erinnern an die Spuren altchristlicher Malereien in den Grufkirchen und Katakomben, die kulturhistorischen Schildereien in den Gräbern und Tempeln Ägyptens, zu deren Vernichtung jetzt jeder Besucher durch seine Fackel beiträgt.

Bei diesen Werken von weltgeschichtlicher Bedeutung ist also für die Festlegung in Bild und Maß kaum noch ein Aufschub zulässig.

Alle technischen Vorbedingungen dieses Zweckes: Deutlichkeit und Dauerhaftigkeit der Negative und Kopien, ausgiebige Benutzung von künstlichem Licht in Innenräumen, die dem Tageslicht absolut unzugänglich sind, Sicherheit im Auftragen der Zeichnungen und nicht zuletzt Berücksichtigung der künstlerischen Auffassung, erscheinen in den bisherigen Leistungen des Denkmäler-Archivs gelöst. Speziell in Bezug auf die künstlerische Auffassung findet sich bei jedem Gegenstande, bei dem Wahl des Standpunktes und der Beleuchtung eine solche überhaupt zulässt, diese auch gewahrt, und darum ist unter der großen Zahl der Bilder eine ganze Reihe, die neben ihrer Eigenschaft als Messbilder noch die als Kunstblätter aufweist. Wir wollen hier nicht den alten Streit, ob die Photographie eine Kunst sei, anrühren oder gar entscheiden, sondern nur bestätigen, das Photographiren auch Kunstleistungen sein können. Die Negative von 40:40 cm Seitenlänge, die das Denkmäler-Archiv einer weiteren Behandlung in Vergrößerung bis zu 1,20 m Seite unterwirft, verdienen diese Bezeichnung mit vollem Recht. Es wäre sonst nicht erklärlich, dass diese auf photographischem Wege entstandenen Bilder (speziell die Domkanzel in Trier, bekannt durch ihren reichen Figuren-Schmuck) auf der Berliner Kunstausstellung im Jahre 1892 mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet worden sind. Der Vorzug dieser Vergrößerungen wahrer Schaubilder liegt, neben der Auffassung in den perspektivischen Linien und dem Lichteffekte, in ihrem prachtvollen sauntschwarzen Ton in den Tiefen und dem klaren Silbergrau der Schatten, während die spätere Hineinzeichnung der Tiefen in die gewöhnlichen marktgängigen Vergrößerungen dieselben jedes Kunstwertes beraubt, wenn sie vorher ihn noch besessen

haben könnten. Es ist geradezu merkwürdig, was eine Vergrößerung aus dem ursprünglichen photographischen Bilde herausbringt. Die Photographien des Handels und der Amateure sind sämtlich mit zu kleiner Brennweite hergestellt. Erst bei einer Brennweite, welche der natürlichen Sehweite 25—30 cm gleichkommt, erscheinen die Bilder in natürlichen Verhältnissen. Die Vergrößerungen bringen Erfüllung dieser Bedingung und wir können namentlich den Künstlern, welche ihre Studien

Künstler sie seinem Skizzenbuche einzuverleiben pflegt, alle Profile und Details zur Nachbildung verständlich.

Der langsame Fortschritt in der Aufnahme des Materials ist in hohem Grade bedauerlich. Was sollen 3600 Aufnahmen von 240 Bauwerken in dem Zeitraum von 10 Jahren bedeuten gegenüber dem großen, wenn auch keineswegs unübersehbaren Rest?

Das von der Anstalt herausgegebene Verzeichnis (durch Bestellung bei der Königlichen Meßbild Anstalt



Krypta der Schlosskirche in Quedlinburg. Autotypie von C. G. Röder in Leipzig.

mit der Camera machen, nur raten, die Kopien in Vergrößerungen herstellen zu lassen; sie werden ungleich mehr Freude an ihren Erzeugnissen haben und für ihre Zwecke mehr herausholen können.

In den Schaubildern der Meßbild-Anstalt erscheinen alle den Raum schmückenden Kunstgegenstände, als Gitter, Grabmäler, Wand- und Hängeleuchter, Gestühle, Altäre, Malereien, in der ihnen zuteil gewordenen Aufstellung und Beleuchtung in einem Maßstabe, wie der

in Berlin W., Schinkelplatz 6 direkt erhältlich) weist die bis jetzt vorhandenen Bestände nach. Wenn statt der 240 Bauwerke mit allem ihren reichen Inhalt deren 1000 vorhanden und in den Sammelbänden, wie Akten eines Schriftenarchivs, zugänglich gemacht sind, werden Architekten, Bildhauer, Maler, Kunstschniede und Tischler ein Material beisammen finden, das zu beschaffen Zeit und Mitteln des Einzelnen unmöglich ist und dessen Fehlen nur darum bis jetzt nicht bemerkt wurde, weil



erst die Meßbildkunst die technische Möglichkeit innerhalb vernünftiger Grenzen dazu herstellte.

Der Nutzen des Denkmäler-Archivs wird sich neben der eigentlichen Bestimmung desselben nach folgenden Richtungen geltend machen.

Die erste, praktisch von der höchsten Bedeutung, hat zunächst den Anstoß zur Errichtung überhaupt gegeben und besteht in dem Auftragen von zuverlässigen Zeichnungen derjenigen Bauten, welche einer

Maßen bequemer und sicherer als das Messen an Ort und Stelle in unzugänglichen Höhen, und die außerordentlich feinen Bilder zeigen den baulichen Zustand ebenso wie ein guter Feldstecher am Ort selbst. Nicht zu unterschätzen ist die leichte Verständigung zwischen den einzelnen Organen der Verwaltung und den berufenen Sachverständigen, meist Künstlern von Ruf, an der Hand der photographischen Kopien.

Die zweite Aufgabe des Denkmäler-Archivs ist die



Innere der Kirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn. Autotypie von C. Siebe & Co. in Leipzig.

Instandsetzung oder Ergänzung oder Umänderung unterworfen werden sollen. Der bisherigen Unsicherheit über den möglichen Umfang solcher Arbeiten wird dadurch ein für alle Mal ein Ende gemacht, ja man kann sagen, dass viele Ergänzungsbauten dadurch erst in den Bereich der Möglichkeit gerückt worden sind. Die Verwaltung muss vor Beginn eines solchen Baues wissen, wie weit sich die Arbeiten erstrecken, welcher Natur sie sein werden und welche Mittel bereit gestellt werden müssen. Die Meßbildzeichnungen gestatten das Abgreifen von

Sammlung des kunstgeschichtlichen Materials, soweit dies heute noch zu beschaffen ist und wie es in einigen Jahren nicht mehr zu beschaffen sein wird. Es ist im höchsten Grade bedauerlich, dass nicht schneller mit den Aufnahmen vorgegangen wird und diese Unterlassung ist um so schwerer zu entschuldigen, als die Anforderungen der Anstalt nur eine absehbare Zeit lang höherer Mittel bedürfen, dann aber in einer sehr einfachen Erhaltung auslaufen, die der Verwaltung unserer Schriftenarchive durchaus analog ist. Ebenso wie hier können dann

Historiker ihren Untersuchungen obliegen und feststellen, was in dem bis jetzt allein benutzten Urkundenmaterial richtig und was falsch ist.

Die dritte Anwendung fällt den Künstlern aller Gattungen anheim. Mancher erinnert sich, da und dort ein Werk gesehen zu haben, von dem ein Bild oder eine Zeichnung ihm augenblicklich von großem Wert und Nutzen sein würde. Im Handel ist das Werk häufig niemals reproduziert worden, Mangel an Zeit oder sonstige Verhältnisse haben nur eine flüchtige oder unzureichende oder gar keine Skizze zugelassen. Im Denkmäler-Archiv findet er den Gegenstand sicher in einer Darstellung, die den meisten Zwecken genügt, in der Regel sogar Zeichnen nach Maßen gestattet. Da findet sich beispielsweise in reichem plastischen Schmuck gehaltene Taufstein in einer Seitenkapelle des Domes in Freiburg i. Br., ebenso wie die bekannten frühmittelalterlichen Figuren

in Naumburg a. S. und im Dom zu Magdeburg, und das Kunstgitter in der Paulinkirche in Trier. Wo irgend ein malerisches Städtebild sich noch vorfindet, kann man sicher sein, es im Denkmäler-Archiv anzutreffen und, wenn die Organisation erst abgeschlossen sein wird, gegen mäßigen Preis auch erwerben zu können.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Denkmäler-Archiv des Preußischen Kultusministeriums in anderen Staaten, in denen sich Reste der Kunstübung vergangener Zeiten erhalten haben, Nachahmung finden muss, sollen diese Staaten sich nicht einer schweren Unterlassungssünde schuldig machen.

Die nützlichen Einwirkungen werden sich auf allen Gebieten einstellen, in denen Kenntnis und Verständnis für die Werke unserer Vorfahren zur Geltung kommen. †

## DIE SOCKELBILDUNG STATUARISCHER WERKE.

VON W. P. TUCKERMANN.

MIT ABBILDUNGEN.



ER die Ausstellungen der Kunstvereine oder der Kunstakademien vor dem Jahre 1870 in ihrer dürftigen Ausstattung vergleicht mit dem gefälligen Aufbau und der reichen Dekoration in der heutigen Zeit, findet sicherlich einen Fortschritt. Das Gleiche gilt auch

von der eingehenderen Würdigung der Frage, wie die Aufstellung der Ausstellungswerke aus dem Gebiete der Malerei und Plastik zu fördern sei. Wo Museumsverwaltungen in der Lage waren, durch Neubauten oder Umbauten ihrer Ausstellungslokalitäten dieser Frage näher zu treten, haben sie durch mancherlei Neuerungen anregend gewirkt. Trotzdem ist jedoch die Frage der Aufstellung eines plastischen Kunstwerkes noch immer zu wenig beachtet, die hierin geltend zu machenden Prinzipien werden selbst von den ausübenden Künstlern vielfach verletzt, namentlich soweit dieselben die harmonische Gesamtwirkung betreffen, welche durch die Aufstellung des statuarischen Werkes auf seinem Sockel zu erzielen ist. Aber nicht allein das Streben nach einem gesteigerten Reichtum, sondern auch die streng kritische Richtung der heutigen Zeit drängt naturgemäß dazu, auf diesem Wege weiter zu schreiten und unter Befreiung von den vergänglichen oder bloß in der Tradition be-

gründeten Anschauungen hierin plausmäßig ein festes Ziel ins Auge zu fassen.

Dies ist um so leichter zu bezeichnen, als in den Grundgesetzen des Bildens die drei Schwesterkünste, Architektur, Plastik und Malerei zusammenhängen. Solange die beiden letzteren im Gefolge der Architektur auftreten und sich dem großen Bauplane unterordnen, sind sie vor groben Verirrungen in den Mitteln, welche durch die Aufstellung den Effekt bedingen, leichter behütet, wengleich die Bedingung, sich in den ihnen zugewiesenen Rahmen einzuordnen, ihrer Wirkung mancherlei Beschränkungen auferlegt und eine ungehemmte Entfaltung ihrer Eigenart verbietet.

Schafft aber der Maler und Bildhauer, losgelöst vom Architekten, seine Werke für einen noch unbestimmten Verwendungsort, für einen noch unbekanntem, noch zu erwartenden Liebhaber oder Käufer, so treten für den Effekt seiner Arbeit in der Aufstellung vielerlei Gefahren in den Vordergrund. Wie die Verhältnisse nun einmal tatsächlich liegen, beschäftigen solche Staffeleibilder, oder solche frei verbenden Ausstellungs-Bildwerke den Maler und Bildhauer zumeist, weshalb die Frage besonderes Interesse verdient, durch welche Mittel diesen Gefahren vorzubeugen sei.

Bei dem Bildhauer ist die Frage hauptsächlich zu stellen nach der Formenbildung des Sockels für sein statuarisches Werk, und dies um so mehr, selbst bis zu

einer den ganzen Umfang der bildhauerischen Thätigkeit durchdringenden Wichtigkeit, als der Ausspruch Vischers durchaus zutreffend ist, dass durch die dem Bildwerke verliehene eigene Basis das organische Einzelleben, welches der Bildhauer zur Darstellung bringen will, aus dem Weltverbände herauslöst, zum Gegenstande isolirter Betrachtung wird. Somit gilt für den Bildhauer der Grundsatz, dass der Sockel eines statuarischen Werkes einen integrierenden Teil seiner Komposition bildet.

Die ganze Natur seiner Arbeits-Eigenart rächt daher einen Fehler nach dieser Richtung weitaus schwerer, da eine Veränderung an den zur Verwendung kommenden teuren und edlen Materialien nicht so leicht ist, jedenfalls schwerer als bei einem Maler einen Fehler in der Wahl des Bilderrahmens. In den Abhandlungen über die Plastik oder in den die Geschichte der Bildhauerei behandelnden Werken ist der Aufstellung von Standbildern auf ihren Sockeln nirgends eine eingehende Behandlung zu teil geworden. Es scheint den Autoren gewissermaßen selbstverständlich zu sein, dass ein Standbild größeren oder kleineren Umfanges auf einen entsprechenden Untersatz, Sockel, Unterbau, Piedestal oder Basis gesetzt werde, für deren Formen herkömmliche Muster vorhanden wären, entnommen den landläufig bekannten architektonischen Profilen. Überdies schienen diese Formen schon zum Beginn der italienischen Renaissancezeit typisch festgesetzt zu sein, da man den großen Schatz gefundener statuarischer Werke des Altertums gegen Beschädigung sicherte und zur besseren Würdigung ihrer Schönheit auf Sockelstücke aufstellte. Wiederum boten sich hierfür reichlich vorhandene antike Fundstücke dar, sockelartige Architekturblöcke, Grabsteine, Altäre, Pfeiler, Kandelaberbasen etc., durch deren passende Umgestaltung immerhin Verhältnisse geschaffen wurden, welche die Freude und Befriedigung aller Besucher jener großen Sammlungen in Rom, Neapel, Florenz etc., hervorriefen und zu einer Nachfolge in diesen Kompositionen von Sockel und Bildwerk reichlich Veranlassung geboten haben.

Doch darf man nicht außer Augen lassen, dass diese ersten Museumsaufstellungen immerhin nur einen Notbehelf darstellten, dass dagegen, wenn, wie vorhin gesagt ward, der Sockel einen integrierenden Teil der Bildwerkskomposition ausmacht, auch ein Zusammenfassen aller die Verbindung dieser beiden Teile bedingenden Verhältnisse erforderlich ist, somit ästhetische Gesetze zu befolgen sind, deren Untersuchung im Nachstehenden erfolgt, nicht sowohl um den Künstler zu Kunstgedanken produktiv anzuregen, als vielmehr um die gebührende Wichtigkeit dieses Teils der Gesamtkomposition hervorzuheben. Auch von der Seite des geschätzten Ästhetikers *Carrière* sind hierüber kritische Aussprüche zerstreut vorhanden,

welche nachstehend angeführt werden sollen. „Die Statue — sagt *Carrière* — wird als eine Welt für sich aus der gewöhnlichen Umgebung entrückt und auf eine eigene Basis gestellt. Mag dieses Piedestal nun mit Reliefs geschmückt sein, welche die Thaten und die Eigenschaften des in der Gestalt ausgedrückten Wesens und

Charakters historisch oder symbolisch enthalten, immer muss der Eindruck der Statue der herrschende bleiben, weil sonst die Einheit verloren geht, oder die Hauptsache selbst um des Beiwerks willen da zu sein schiene. Die Basis des olympischen Zeus erstattete der Höhe wieder, was diese durch das



1. Denkmal Friedrich's des Großen in Berlin von RAUCH.

Sitzen des Gottes verlor. Er hätte aufstehen und von der Basis wie von einer hohen Stufe hinabsteigen können, sie stand im Verhältnis zu seiner Größe! Die nicht schon durch den Tempel abgeschiedene, sondern auf dem Markt im Freien aufgestellte Statue verlangt eine Basis, die sie über das Treiben der Welt erhebt. Aber am großen Friedrichsdenkmal (Fig. 1) in Berlin überwiegen die vielfachen Absätze der verjüngt aufsteigenden architektonischen Massen mit ihren vielen Bildwerken die Reiterstatue des Königs selbst, oder lassen sie doch nicht zu der erwarteten und ihr gebührenden Wirksamkeit kommen, während an Schlüter's Monument des Großen Kurfürsten (Fig. 2) richtigere Verhältnisse walten als an der sonst so reichen und vortrefflichen Meisterarbeit Rauch's. Wir haben in der Neuzeit viele

Einzelstatuen bedeutender Männer erhalten, sie stehen an passenden und unpassenden Stellen und gar oft eignet sich die Gestalt des Mannes wenig für die Plastik. Ich möchte einmal empfehlen, dass man solche Denkmale womöglich mit der Architektur in Zusammenhang bringe. Wie die Plastiker in Nischen der Glyptothek, die Feldherren in ihrer Halle zu München stehen, so könnten Schiller, Lessing, Goethe mit dem Theater, Feldherren und Staatsmänner mit dem Arsenal und Parlamentsgebäude verbunden sein.

Man stelle das Monument in die Nähe des Lebens und seines Verkehrs, einen Schillerbrunnen auf den Markt, eine Uhlandsruhe am Neckar, eine Goethe-Halle auf anmutige Höhe.“

So sind bereits in diesen aphoristischen Bemerkungen im großen Ganzen die Hauptgesichtspunkte angedeutet, welche bei der Untersuchung über das Verhältnis des Sockels zum statuarischen Werk besonders ins Gewicht fallen. Zuerst ist allerdings die Bedeutung des Ausstellungsplatzes hervorzuheben, dessen mehr oder weniger günstige Wahl zum besseren oder misslungenen Effekt des Bildwerkes viel beitragen wird. Abgesehen von den später behandelten optischen Beziehungen, ist namentlich das landschaftliche Bild und die

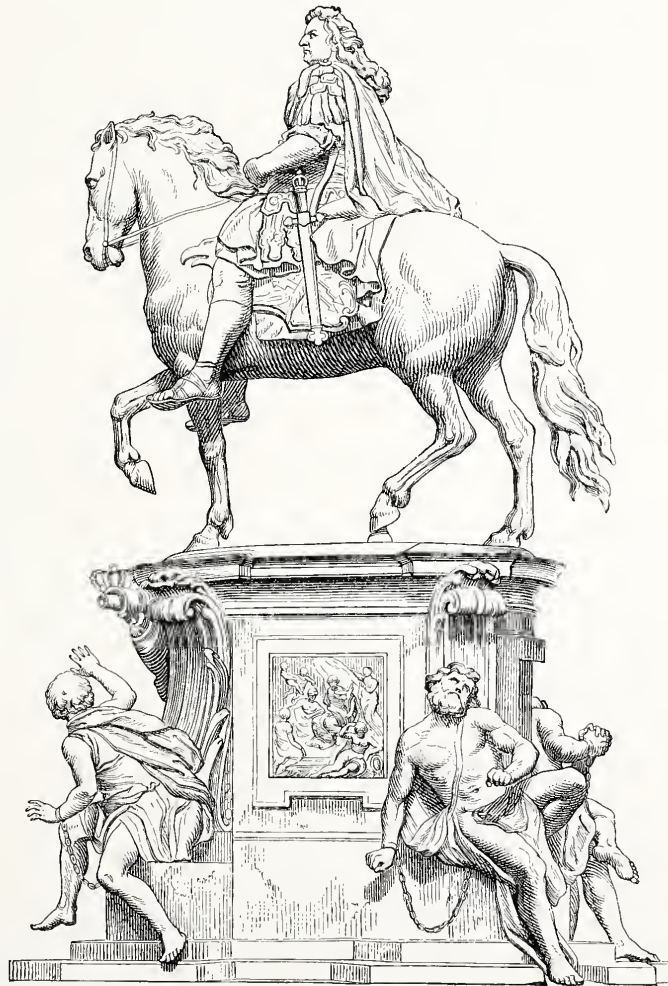
Monument-Umgebung vom größten Einfluss auf den populären, drastisch wirkenden Effekt und die Veranschaulichung der durch das Bildwerk auszudrückenden Kunstidee. Beispielsweise wird bei der Aufstellung der Arndt-Statue auf dem „alten Zoll“ am Rheinufer zu Bonn durch diese landschaftliche Umgebung die patriotische Bedeutung der Statue besonders hervorgehoben. Indessen ist der Aufstellungsort zumeist etwas durch andere Verhältnisse bedingtes, welches nicht in die Machtsphäre des Künstlers gehört, auf welches er in glücklichen Fällen Einfluss haben, mit dem er sich jedoch meistens als mit gegebenen Größen abzufinden haben wird. Hier tritt dann in voller Wichtig-

keit die Befähigung des Künstlers hervor, unter Verwendung des passenden Sockels seine Arbeit in die gegebene Situation hineinzubauen und letztere mit seinem statuarischen Werke so harmonisch zu verschmelzen, dass eine passendere Vereinigung der einzelnen Faktoren garnicht denkbar erscheint.

Bei dieser Bedeutsamkeit einer örtlichen zutreffenden Komposition des Statuensockels mögen einige ästhetische Gesetze aufgestellt werden, welche jedoch nicht

den Zweck haben sollen, einer Kunst, welche gegen jeglichen theoretischen, der freien Erfindung abholden Zwang sich mit Recht misstrauisch verhält, wie der Bildhauerkunst, spezielle Bedingungen vorzuschreiben, welche viel mehr nur im allgemeinen zu beachten sein werden. Aus dem gleichen Grunde sollen für die nachfolgenden drei Gesetze nicht theoretische Beweise, sondern Beispielsbelege geboten werden.

Als ein erstes Gesetz über die Bildung des Sockels für ein statuarisches Werk ist zu erfordern, dass das Bildwerk auf seinem Aufstellungsort von der Umgebung durch die Wahl eines in seinen Formen und in seinem Material kontrastirenden, mit der Gesamtidee jedoch zusammenhängenden Unterbaues abgesondert werde. Dazu gehört einerseits eine besonders wahrnehmbare Isolirung



2. Denkmal des Großen Kurfürsten von SCHLÜTER.

desselben in horizontaler Richtung durch die Entfaltung eines Stereobats, eines Unterbaues mit stufenartigen Plinthen, oder mittels einer Terrassirung oder mit einer gärtnerischen oder landschaftsbildnerischen Umgebung, oder durch den Abschluss mit einem Gitter, um eine Profanirung zu verhindern, oder durch anderweitige architektonische Maßnahmen. Ferner gehört dazu die besondere Erhebung in vertikaler Richtung, die weihevollende Gipfelung des statuarischen Werkes innerhalb der abgesonderten und umrahmenden Umgebung durch einen je nach dem beabsichtigten Effekt oder nach dem Charakter des Bild-

werkes höheren oder niedrigeren Aufstellungs-Pfeiler, was ebenso gleichmäßig für eine Aufstellung im Freien, wie auch in Innenräumen gilt! In diesem Gebiet wirkt namentlich der Maßstab und die Silhouette; es umfasst die praktischen Erwägungen der Aufstellung für bequemes Sehen und günstige Entfaltung; es umfasst eine Fülle praktischer Erfahrungen über den günstigsten Effekt nach Beleuchtung und Materialwirkung, zu welchem die Bildung des Hintergrundes für Freiaufstellungen hinzutritt, und für Bildwerke, welche in Innenräumen aufgestellt werden, die umrahmende Architektur.

Das zweite Gesetz erfordert, dass der Sockel nicht allein durch den gesamten Aufbauedanken mit den sämtlichen, die beabsichtigte Kunstidee ausdrückenden bildnerischen Mitteln harmonisch zusammenwirkend gebildet, sondern auch durch eigenen bildnerischen Schmuck ausgezeichnet, zur Allgemeinerklärung des Hauptkunstwerkes herangezogen werde. Dies erfolgt in der einfachsten Durchführung durch die an dem Sockel anzubringende Widmung und inschriftliche Erklärung, im weiteren durch bildnerische Ausschmückung mit teils allgemein gehaltenen ornamentalen Dekorationen, mit allegorischen Attributen, mit einer nähere Verhältnisse bezeichnenden Scenerie, mit figürlichen Reliefdarstellungen und endlich in einem reicher gegliederten Aufbau mit freistehenden Figuren, welche hauptsächlich die Schaffens-Sphäre des in dem Denkmal Gefeierten bezeichnen sollen. In diesem Gebiet der Sockelkomposition, in welchem das Geschick des Künstlers sich am meisten frei bethätigt, werden am wenigsten streng formulirte Gesetze aufzustellen sein. Nichtsdestoweniger ist es gerade dieses Feld, in welchem durch Verstöße in dem passenden Verhältnis zwischen Sockel und statuarischem Werk die Harmonie am häufigsten gestört wird. Daher erfordert ein drittes Gesetz zur Erzielung der Harmonie in der Gesamtkomposition in Verbindung mit dem Aufstellungsplatz und seiner Umgebung die untergeordnete Behandlung des Sockels, wengleich unter Erfüllung aller praktischen Programmforderungen und unter voller Entfaltung aller künstlerischen Ausdrucksmittel, wie sie für das Verhältnis des Sockels zum statuarischen Werke schon in den ersten beiden Gesetzen genannt waren. Somit wird hier der Maßstab die Proportionalität, die Farben- und die Reliefwirkung eine bedeutungsvolle Rolle spielen.

Im Sinne dieses dritten Gesetzes spricht sich auch Carriere ans. Derselbe sagt: „Da alle Kunst durch sinnliche Mittel wirkt und der Eindruck der äußeren Erscheinung dem Begriff des Wesens im denkenden Geist entsprechen soll, so ist es nicht zu tadeln, sondern zu loben, dass im Friedrichsdenkmal zu Berlin der Heldenkönig selbst die Krieger und Staatsmänner auf dem Sockel ebenso dem Maße nach sichtbar überragt, als er in der Geschichte der ruhmreich vor ihnen hervortretende und ihnen zum Teil erst die Ehre verleihende Genius

ist, der seiner Zeit seinen Namen gegeben hat. Unsere Phantasie wird nicht so sehr zur selbstschaffenden Thätigkeit angeregt, wenn ihr Gegenstände in gewöhnlicher Ausdehnung entgegentreten, das überraschend Mächtige aber ruft sie wach! Das Kolossale wird allerdings ungeheuerlich, wenn ein Skulpturwerk dergestalt sich an Größe einem Architekturwerk nähert, dass der Beschauer keinen Standpunkt mehr findet, die Formen desselben zu erfassen, weil er sie in der Nähe nicht als Ganzes erschaut und in der Ferne ihm das Einzelne zerfließt.“

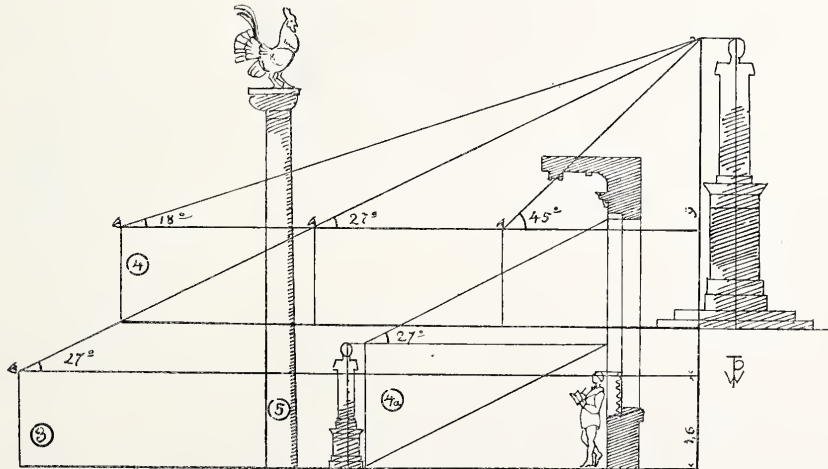
Diese letzten Äußerungen führen zurück zu einem näheren Eingehen auf die im ersten Gesetze gebührend hervorgehobenen optischen Erfordernisse. Wengleich scheinbar innerhalb dieser auf mathematischen Erwägungen aufgebauten Verhältnisse zu allererst die Angemessenheit fester Gesetze, Regeln, Tabellen etc. sich geltend machen könnte, so ist doch auch hierüber von vorn herein zu urteilen, dass solche Betrachtungen, wenn sie nicht schaden sollen durch eine Einschnürung der Kompositionsfreiheit des Künstlers, nur allgemein aufgestellt werden dürfen, niemals aber in einer Formelaufstellung ein allgemein gültiges Recept ergeben werden.

Das wichtigste hierüber geschriebene Werk „Der optische Maßstab“ von Mertens leidet leider auch an diesem Fehler, wengleich die allgemeinen darin aufgestellten Beobachtungen ebenso treffend wie schätzenswert sind. Mertens sagt z. B.: „Der Sockel hat die Bedeutung, dass die Figur durch ihre Erhebung nicht allein gegen Beschädigung im Straßenverkehr geschützt wird, sondern vor allem, dass dadurch die Figur in dem Augenaufschlagewinkel liegt, welcher unserem Auge beim ästhetischen Genuße soviel bequemer ist als der Augen-niederschlagewinkel. — Auch spricht für diese Höhenlage, dass der Beschauer selbst bei dem größten Straßenverkehr die Figur nicht aus dem Blicke zu verlieren braucht.“ Ferner an anderer Stelle: „Für ein plastisches Kunstwerk ist die Augendistanz nach der Höhe des Objektes zu wählen. Man hat bei solchen Objekten diejenige Augendistanz, welche der doppelten Höhe des Monumentes, also einem Augenaufschlagewinkel von 27° entspricht, als die normale anzusehen! In dieser Distanz lässt sich das Objekt noch sehr gut übersehen, es erfüllt unser Blickfeld, und lässt uns die Kunstschöpfung als gesonderte, individuelle kleine Welt genießen, ohne Einmischung jeder Umgebung. Bei einer Augendistanz, welche der einfachen Höhe solcher Kunstobjekte, also einem Augenaufschlagewinkel von 45° entspricht, ergeht sich das Auge im Genuss des Details. Ist der Winkel geringer als 27°, nähert er sich 18° bis 20°, oder wird er noch niedriger, so tritt das Kunstobjekt mit der Umgebung zu einem Gesamtbilde zusammen. Solchem Winkel entspricht etwa das Distanzverhältnis von 1 : 3.“

Wenn man bis hierher dem gedachten Autor gern

folgen wird, so zeigt sich dagegen bei dem von ihm weiter durchgeführten Beispiel, die Höhe des Sockels zu bestimmen, das Verfehlte, hierzu sich ausschließlich einer mathematischen Kalkulation bedienen zu wollen. In Figur 3 ist nämlich bei einer gegebenen Statuenhöhe von 2,50 m, bei einer Augenhöhe von 1,60 m, bei einer Augendistanz = 12 m die Formel aufgestellt  $y + 1,6 = x + 2,50$ , wenn  $x$  die gesuchte Sockelhöhe und  $y$  die Höhe des Bildwerks über der Gesichtslinie bezeichnet. Ferner ergibt sich aus dem Visurdreieck, nach den Eigenschaften des rechtwinkligen Dreiecks,  $12^2 = y^2 + (2y)^2$  daher  $y = \frac{12}{\sqrt{5}}$ , oder  $y = 5,367$  m. Setzt man diesen Wert in die erstere Gleichung ein, so ergibt sich  $x = 4,467$  m. Somit wäre, da die Figur zu 2,50 m angenommen war, der Sockel fast auf das Doppelte der Statuenhöhe bestimmt! Das Unzutreffende dieser Festsetzung, wenn es sich um ein allgemein gültiges

wird man im Innern der Gebäude, wenn diese Räume nicht sehr hoch sind und nicht ein hellstes, von oben einfallendes Licht haben, den Statuen und ähnlichen Werken weniger hohe Sockel geben.“ Aber auch hierin ist ein Irrtum zu berichtigen, wenn gemeint ist, dass durch die Aufstellung auf niedrigeren Sockeln die Beleuchtung sich verbessern werde, während dieselbe doch bekanntlich mit der größeren Entfernung von der Lichtquelle abnimmt. Für die Beleuchtung der Statuen ist vielmehr Oberlicht überhaupt ungünstig und möglichst zu vermeiden, wenn das Licht nicht in einer solchen Fülle eintritt, dass es der Beleuchtung im Freien einigermaßen gleichkommt! Da jedoch eine Oberlichtöffnung selten größer ist als  $\frac{1}{4}$ , höchstens  $\frac{1}{2}$  des zu beleuchtenden Saalbodens, so kommt eine intensive Lichtwirkung in unsern nördlichen Breiten niemals zu stande. Somit ist diejenige Beleuchtung für statuarische Werke in Ausstellungslokalitäten am günstigsten, welche der



Gesetz handeln sollte, wird sofort jedem in die Augen fallen, da das ästhetische Gefühl ein solches Verhältnis nur für Einzelfälle und zwar ganz ausschließlich für die Aufstellung von Ehrenstatuen gelten lassen wird, namentlich wenn diese im Freien errichtet werden sollen. Das hat wohl Mertens selbst gefühlt, indem er weiter ausführt, dass es eine gute Gewohnheit sei, bei gewöhnlichen Bildsäulen die Figurenhöhe und Sockelhöhe nicht sehr verschieden zu machen, etwa im Verhältnis 1,1 oder 1,3 zu 1. Also ist jene vorherige Berechnung mit ihren Resultaten über Bord geworfen und auf gute Gewohnheiten verwiesen, deren Güte jedoch in der nachfolgenden Betrachtung, namentlich wo es sich um Bildwerke des privaten Interesses handelt, sehr bezweifelt werden muss. Außerdem gibt Mertens selbst für die Fälle, wo Statuen in Innenräumen aufzustellen sind, Ausnahmen von seinen obigen Regeln zu. Derselbe sagt nämlich: „Abweichend von der Aufstellung der Statuen im Freien,

Atelierbeleuchtung gleichkommt, das ist ein reichliches Seitenlicht mit einem derartig erhöhten Lichteinfall, dass noch die Kopfaufsicht entfernterer Statuen Beleuchtung erhält. Beispielweise würde dieser Effekt gut erreicht werden, wenn, wie Figur 4a zeigt, eine Statue von 2 m Höhe auf einem 0,8 m hohen Sockel steht und sich in einem mäßig hohen Saale 4 m weit von den Fenstern befindet, welche ihrerseits mindestens 4 m hoch sind, vorausgesetzt, dass freies Nordlicht einfällt. Es ist nämlich bei den vorher angegebenen Zahlen der Lichteinfallwinkel über dem Scheitel der Statue noch  $27^\circ$  groß, so dass sich sogar eine für das Auge des Beschauers besonders wohlthuende Beschränkung des Lichteinfalls vom Fußboden bis zur Augenhöhe durchführen lässt, ohne der Statuenbeleuchtung zu schaden. Immerhin ist jedoch auch gegenüber diesem Beispiel die Beschränkung hervorzuheben, dass durchaus nicht allein optische Gesetze die absolute Höhe des Statuensockels, oder das relative

Verhältnis desselben zum Bildwerk bestimmen, sondern auch ästhetische. Abgesehen von dem großen Anteil, welchen hierin der mehr oder weniger dem Beschauer vorzutragende Gesichtsausdruck und das Mienenspiel für sich in Anspruch nehmen wird, um den Sockel tiefer oder höher zu gestalten, abgesehen ferner von den verschiedenartigen Erwägungen, welche die örtlichen Verhältnisse eines gegebenen Ausstellungsplatzes hervorgerufen, sind ästhetische Bedingungen, welche mit der gesamten Kunstidee der Komposition zusammenhängen hierfür sogar hauptsächlich maßgebend.

Auch ohne zum Beweis die ganze Fülle der in kunstgeschichtlichen Werken vereinigten Beispiele anzuführen, werden doch einige in ihrer charakteristischen Wirkung unbestritten anerkannte Kategorien statuarischer Werke, namentlich der hellenischen Antike, die Grenzen angeben, in welchen der Hoch- und der Niedrigsockel zur Verwendung kommen soll. Es ist hierbei durchaus korrekt, auf die ästhetischen Empfindungen der antiken Welt zurückzugehen, denn einerseits ist unsere eigene Bildung auf derselben aufgebaut, dann aber hat sich seit den Zeiten der Antike nicht sowohl der Begriff,

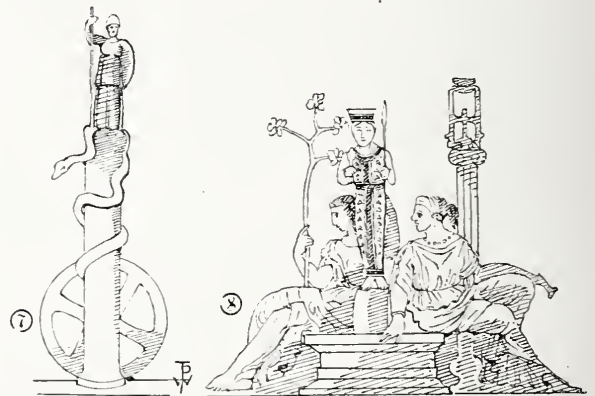
wie in der Plastik Formgedanken auszudrücken seien, geändert, als vielmehr allein die Art der Kunstaufträge, da nur die Personen der Besteller und die Plätze der Aufstellung andere geworden sind, endlich aber steht die antike Kunst in ihrer Treffsicherheit, den Kunstgedanken die entsprechende Ausdrucksform zu



geben, auch heute noch unerreicht da.

Schon eine flüchtige Durchmusterung der bekannteren Antikensammlungen lässt erkennen, dass ebensowohl in Griechenland wie im Römischen Reich die Aufstellung der Bildwerke auf ihren Sockeln wesentlich nach dem Programm unterschieden ist. Zwei Kategorien trennen sich in den älteren Zeiten hauptsächlich, ob nämlich das plastische Bildwerk ein Gegenstand der Adoration, der durch den Kultusdienst erforderten Verehrung, oder ob es nur ein Gegenstand der Widmung an die Gottheit, der Weihe, ist. Auch in späterer griechischer und römischer Zeit, in welcher das bürgerliche Leben zum Schmucke der nichtkirchlichen öffentlichen Gebäude, oder des Privathauses das plastische Kunstwerk reichlich heranzieht, treten zwei ähnliche Gruppen auf, in welchen das öffentliche Ehrenndenkmal in seiner Komposition den Adorationsbildwerken entspricht, und die dem Privatinteresse dienende Porträtbüste oder Porträtstatue der Ahnengalerie, den vorhergenannten Weihebildwerken. Zu dieser Kategorie der Bildwerke des privaten Interesses gehören dann ferner die Genrebilder, das Tier-

stück, sowie die unzähligen Schöpfungen der Kleinkunst. Diese beiden Gruppen scheiden sich wiederkehrend in der Sockelbildung, einerseits durch die Forderung des Hoch- und andererseits des Niedrigsockels. Ein erschöpfender archäologischer Beweis für die obige Klassifizierung wird in dem beschränkten Raum dieser Abhandlung nicht erwartet werden, andererseits ist auch archäologisch der Streit noch unausgetragen, was eigentlich der Kultusdienst des Tempels an Bildwerken erfordert habe, aber in den folgenden Beispielen aus Vasenbildern und nach bekannten Kunstwerken wird der Charakter des betreffenden Bildwerkes einem Zweifel nicht unterworfen sein. Figur 5 zeigt nach einem Vasenbilde den Hahn der Athēna Ergane, als ein Attribut der Athēna Polias, zur Verehrung vor der Osthalle ihres Tempels auf der Burg von Athen auf einem hohen Säulensockel, welcher in den Formen des dorischen Stiles ausgebildet ist, aufgestellt! Ferner zeigt Figur 6 die Hermensäule der Athēna Promachos, ähnlich derjenigen, welche als Erz-



gussbild größten Maßstabes gleichfalls auf der Burg Athen zwischen Parthenon und Propyläen stand, als das berühmte, fernhin leuchtende Wahrzeichen der Burg. Wiederum ist dieses Adorationsbild, welches in seiner Hermenform sich den Holzmaquetten verwandt zeigt, deren alleinige Verwendung als Agalma der Tempelzelle nach den Angaben von C. Bötticher wohl anzunehmen ist, auf einer hohen Pfeilerbasis aufgestellt! Zu der gleichen Kategorie der Verehrungsbildwerke gehören Figur 7 und Figur 8, so dass man allgemein annehmen kann, dass der hohe säulenartige Sockel mit dieser Gattung von Bildwerken gedanklich stets verbunden ist, weil es sich darum handelt, die schützende oder verderbende Gottheit über den Kreis der Hilfesuchenden oder Strafe fürchtenden erhöht darzustellen, den Olympiern nahe und über dem Irdischen erhaben, wie ja auch das Apotropaion in dem Burgwappen am Löwenthor zu Mykenae auf einen solchen hohen Säulenstamm gestellt erscheint, welcher dann noch seinen besonderen horizontal ausgebauten Unterbau erhielt.

In Figur 8 ist dagegen ein Beispiel der zweiten

in ihrer Sockelbehandlung den Verehrungsbildwerken entgegengesetzten Kategorie von statuarischen Werken der Antike gegeben, nämlich der Weihebildwerke, welche einen niedrigen Sockel erhielten. Ob sich diese Behauptung mit voller Strenge durchführen lässt, ob nicht archäologisch Ausnahmen nachgewiesen werden können, möge dahingestellt bleiben, sicherlich hat sich in späterer Zeit auch in den hellenischen Kultusanschauungen der Begriff des Adorations- und des Weihebildes in seiner strengen Scheidung vielfach abgeschwächt und mit einander verbunden, wie es ja noch immer einen Gegenstand der verschiedenartigen Ansichten bildet, ob die Goldelfenbeinbilder des Phidias zu der einen oder anderen Kategorie gehören. Dagegen ist das ästhetische Bewusstsein hierin unfehlbar, streng logisch vorgegangen. Das Programm der Weihebilder erfordert die Aufstellung im heiligen Tempelbezirk, um Kunde zu geben von der dankbaren Gesinnung des Weihenden für besondere Gnadensbeweise, die er von der Gottheit empfangen, ferner von den besonderen persönlichen Beziehungen, welche zwischen beiden herrschen und von der daraus entspringenden besonderen Verehrung. Während bei den ausschließlich durch hieratische Beziehungen bestimmten Verehrungsbildwerken mehr die symbolische Bezeichnung des figürlichen Gedankens erfordert wird, eine Kunstschöpfung jedenfalls in zweiter Linie erst verlangt wird, tritt bei dem Weihebildwerk die Schönheit der Darstellung als erste Forderung auf, der Gottheit das Würdigste darzubringen! Eine solche Gesinnung soll auch vor der Gemeinde deutlich zur Anschauung gebracht, das Weihebild also zum nahen Anschauen

bestimmt werden. Zwar ist dieses Programm noch weit entfernt von den ausschließlich zum Kunstgenuss, zum Anschauen, zur Augenfreude bestimmten modernen Atelier- und Ausstellungsbildwerken, immerhin haben die gleichen praktischen Beziehungen die für diese ganze Kategorie geltende allgemeine Regel befestigt, dass der Sockel, das Bathron, nur in der Form einer niedrigen Stufenbank, höchstens in Altartischhöhe ausgebildet werde, dessen Höhen-Verhältnis zum Bildwerk ein Drittel bis ein Fünftel beträgt, dessen absoluter Maßstab sich jedoch immer nach der bequemen Augenhöhe richtet!

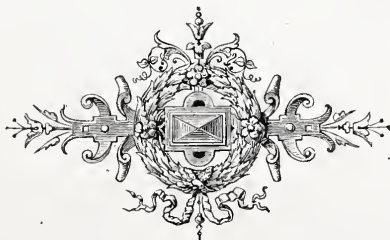
Als Beispiel diene Figur 9, die bekannte verkleinerte Kopie des aus der Beschreibung bei Pausanias genau bezeichneten Goldelfenbeinbildes der Athena Parthenos des Phidias, auf deren rechter, wenig vorgestreckter Hand die Nike stand, während in dem linken Arm der Speer gehalten war. Der für die figürliche Ausschmückung bedeutsamen Verwendung des niedrigen Bathrons, welches ganz ähnlich auch bei einer in Pergamon gefundenen Athena Parthenos wiederkehrt (Original in Berlin), wird später Erwähnung geschehen. Hier möge nur hervorgehoben werden, dass nicht etwa die Kolossalität der Figur Veranlassung war, den Sockel so niedrig zu



9. Statuette der Parthenos.

bilden, da Treppen und erhöhte Galerien Gelegenheit boten, das Bildwerk näher zu betrachten. Vielmehr gehörte dies zum typischen Charakter der Weihebilder, von denen viele neben einander stehend die heiligen Tempelbezirke, beispielsweise auf der Burg zu Athen und in der Altis zu Olympia füllten. Auch der Hermes des Praxiteles stand auf einem, den oben angegebenen Proportionen sich einigermaßen anschließenden Sockel.

(Fortsetzung folgt.)





## EINE REKONSTRUKTION JOH. SEB. BACH'S.

**U**NLÄNGST hat man in Leipzig bei Gelegenheit des Abbruchs der Johanniskirche die Gebeine Johann Sebastian Bach's, des Leipziger Thomaskantors und Vaters unserer modernen Musik, ausgegraben. Es ist wenigstens sehr wahrscheinlich, dass sie es sind, und den Schlussstein zu dem Wahrscheinlichkeitsbeweise, den ein Anatom und ein Archivar einleiteten, lieferte ein Bildhauer, indem er über der aufgefundenen Schädelbildung ein lebensvolles Bildnis des Tonmeisters modellirte. Es ist darüber ein Bericht erschienen, den der Anatom, Professor Dr. His im Auftrage einer Kommission erstattet hat.<sup>1)</sup> Wir entnehmen ihm die nachfolgenden Thatsachen, die merkwürdig genug mitzuteilen sind.

Pastor G. Tranzschel, der Vorsitzende des Kirchenvorstandes, hatte bei Gelegenheit des erwähnten Abbruchs der Johanniskirche den Entschluss gefasst, noch einmal den Versuch zu machen, die Gebeine des genialen Musikers aufzufinden. Die Anhaltspunkte waren ziemlich dürftig; sie beschränkten sich im Wesentlichen auf mündliche Tradition, die besagte, dass Bach sechs Schritte

geradeaus von der Thür der Südseite der Kirche beerdigt sei. Hiermit allein hätte sich schwerlich ein Resultat erzielen lassen, denn der Kirchhof ist ein einziges großes Gräberfeld und ohne sonstige Anhaltspunkte wäre das Unternehmen fast ganz aussichtslos gewesen. Aber es kamen einige archivalische Ermittlungen hinzu, welche Dr. Wustmann in einem Aufsatze der

Grenzböten (1894, Nr. 42) lieferte. Es waren folgende Angaben: Bach ist in einem eichenen Sarge begraben worden, sein Grab war ein sogenanntes flaches, und hat nie einen Grabstein gehabt.

Am 19. Oktober wurde der Spaten in Thätigkeit gesetzt und am 22. stieß man auf eichene Sargreste. Während diese durchsucht wurden, zeigte sich dicht dabei ein etwas höher liegender eichener Sarg, der die Gebeine eines älteren Mannes enthielt, während der erste die eines jungen Weibes umfasst hatte. Der

ausgegrabene männliche Schädel und die dazu gehörigen Knochen wurden zusammengestellt und einer sorgfältigen Untersuchung unterzogen, deren Verlauf Prof. His in der erwähnten Schrift geschildert hat. Die wichtigsten Anhaltspunkte zur Ermittlung der Identität bot natürlich der Schädel. Er erwies sich als der eines älteren Mannes und zeigte niedrige Augenhöhlen, einen etwas vorgehobenen Unterkiefer und einen Einschnitt an der Nasenwurzel. Mit den in Leipzig zugänglichen Bildnissen



Seffner's Büste von Joh. Seb. Bach nach Wegnahme der linken Gesichtshälfte.

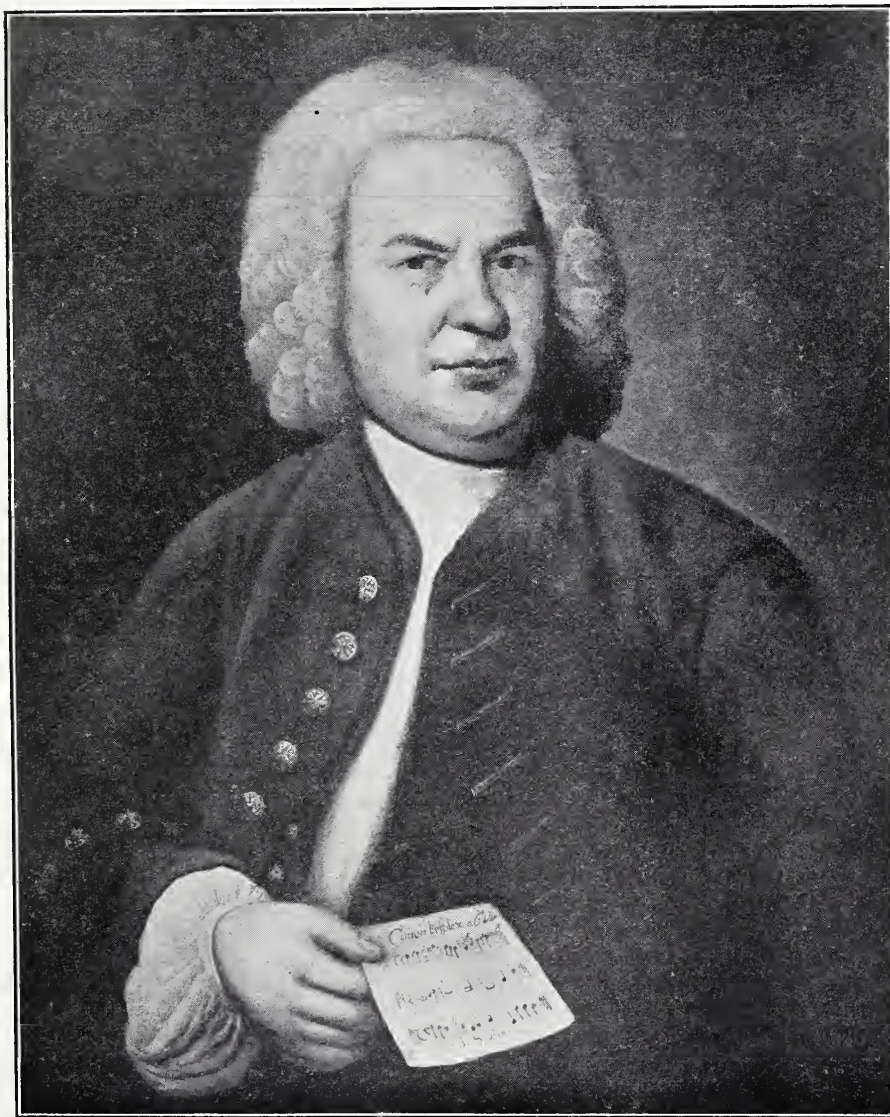
1) Joh. Seb. Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz. Von Prof. Wilhelm His. Mit einem Situationsplan und 9 Tafeln in Kupferätzung. Fol. Leipzig. F. C. W. Vogel.

J. S. Bach's, eines Ölbildes in der Thomasschule, das seit Bach's Zeiten sich dort befindet, und eines zweiten Ölbildes im Besitze des Herrn Dr. M. Abraham, sowie einiger Stiche wurde nun eine Vergleichung vorgenommen.

Die Prüfung machte die Identität des Schädels mit dem Bach's wahrscheinlich. Die Bilder lassen ebenfalls auf niedrige Augenhöhlen schließen, sie zeigen enge Lid-

Schritt näher zu kommen. Wenn sich über den Gipsabguss des Schädels eine porträtähnliche Büste von Bach formen ließ, „so war wenigstens die Möglichkeit nachgewiesen, dass der Schädel der von Bach sein konnte.“

Der Bildhauer C. Seffner zeigte sich bereit, die gewünschte Rekonstruktion vorzunehmen; in welcher Weise dies geschah, lehrt die beigegebene Zeichnung. Er



Johann Sebastian Bach. Ölbild in der Thomasschule zu Leipzig.

spalten, eine unter einem kräftigen Stirnwulst hervortretende, stark hervorstehende Nase und ein Vorragen des Unterkiefers und des Kinns.

„Das war nun ein recht interessantes Vergleichsergebnis, aber zur Begründung weitergehender Schlüsse war es nicht zu gebrauchen.“ Nur die Mitwirkung eines erfahrenen Künstlers, so meinte der untersuchende Anatom, bot Aussicht, der Lösung der Frage um einen

schuf in der That mit Hilfe des Bildermaterials eine Büste von charakteristischem Ausdrucke.

Infolge des Berichtes der gewonnenen Ergebnisse an den Rat der Stadt, den Herr Professor His erstattete, wurde nun eine Kommission eingesetzt, deren Aufgabe es war, eine genaue Prüfung der Einzelheiten, die hier zusammenwirkten, vorzunehmen. Eine wichtige Rolle spielt dabei neben der Tiefe des Grabes, der Prüfung des Sarges,

seiner Länge, der Knochen, des Schädels und der zur Vergleichung herangezogenen Bilder, noch das Verhältnis der Weichteile des Gesichts zu dem Schädel. Durch Feststellungen der Normen für dieses Verhältnis an den verschiedenen Stellen des Kopfes gewinnt man erst die richtigen „Gesichtspunkte“, von denen aus ein zuverlässiges Urteil möglich ist. (Auf Grund dieser Verhältnisse basierte z. B. Hermann Welcker seine Untersuchung über die Raffaelporträts im 23. Bande dieser Zeitschrift.)

Durch vorgenommene Messungen der Weichteile des Gesichts an einer Gruppe von Männern im Alter von 50—72 Jahren lieferte Professor His das Ergebnis, dass die Dickenwerte der Weichteile für jedes besondere Gebiet nur innerhalb enger Grenzen schwanken. Mit Hilfe dieser Resultate konnte über dem Schädel ein System von festen Punkten gegeben werden, über oder unter die nur eine gewisse Schwankung erlaubt war.

Auch mit dieser straffer gespannten Fassung der künstlerischen Aufgabe vermochte der Bildhauer C. Seffner sich trefflich abzufinden. Er stellte eine neue Büste her, die nicht nur das Gerüst von dem ausgegrabenen Schädel

entlehnte und die charakteristischen Eigenschaften der maßgebenden Bildnisse Bach's in sich vereinigte, sondern auch in Bezug auf die Dicke der Weichteile sich innerhalb der von Prof. His angegebenen Grenzmaßen hielt. Nachdem alle diese Forderungen erfüllt waren, trug die Kommission kein Bedenken, es als sehr wahrscheinlich anzusehen, dass der aufgefundene Schädel derjenige Bach's sei.

Zum Überflusse ist der höchst dankenswerten Schrift noch die Tabelle beigegeben, die, von Prof. His aufgestellt, als Richtschnur für den Künstler diene. Die Schwankung der Dicke beträgt z. B. bei dem oberen Stirnrande 1,5 mm (zwischen 3,5 und 5 mm), am Kinnwulst 5 mm (zwischen 10 und 15 mm), in der Mitte des Kaumuskels (größte Schwankung, 7 mm) zwischen 15 und 22 mm.

Eine Abbildung des Öbildes der Thomasschule fügen wir, durch freundliche Erlaubnis des Verlegers begünstigt, bei, und ein Lichtdruck der Seffnerschen Büste als greifbares künstlerisches Ergebnis der Untersuchung überhebt uns der näheren Beschreibung dieser trefflichen Leistung. SN.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

**Litteratur- und kunstkritische Studien.** Beiträge zur Ästhetik der Dichtkunst und Malerei von Dr. *Laurenz Müllner*, o. ö. Professor an der k. k. Universität Wien. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller. 1895. 8.

Der vorliegende Band enthält in der ersten Hälfte Studien über Hamerling (Aspasia), Sacher-Masoch, Graf Schack, Vischer, Englische Litteratur (Shakespeare u. Byron), Annette von Droste-Hülshoff und andere Dichter; im anderen Teile Studien über Raffaels Sposalizio, h. Cäcilia, Sixtina, über Tizian, Palma Vecchio, Guido Reni, Bordone, Rubens, Van Dyck, über Murillo's „Immaculata Conceptio“ im Louvre, Genelli, Peter v. Cornelius' Jüngstes Gericht u. a. Die letzteren Aufsätze über Maler sind gelegentlich des neuen Erscheinens von Kupferstichen nach den berühmten Originalgemälden entstanden und schließen daher alle mit einer Kritik und öfter auch Biographie der Kupferstecher und ihrer Blätter. Den Untertitel des Buches „Beiträge zur Ästhetik der Dichtkunst und Malerei“ können wir nicht als ganz zutreffend bezeichnen; er ist sogar geeignet, über den Charakter dieser kritischen Studien etwas irreführend. Wenn wir unter „Ästhetik“ Kunstphilosophie im eigentlichen Sinne verstehen, zum Unterschiede von Kunstgeschichte, so wird man in Müllners Studien keine Bereicherung der Kunstphilosophie finden. Es liegt auch gar nicht im Geiste der Methode Müllners, die Philosophie der Künste zu bereichern. Er geht vielmehr darauf aus, die Individualität jedes einzelnen Künstlers, den eigentümlichen Gehalt jedes einzelnen Kunstwerkes zu erfassen und darzustellen. Das ist eher Sache des Historikers als des Philosophen, jedenfalls aber hat die Philosophie der Kunst von dieser Methode — deren Wert ich damit nicht im geringsten herabsetzen will — keine

direkte und eigentliche Förderung zu erwarten. Müllner steht als Philosoph und Ästhetiker auf dem Boden der katholischen Kirche; er ist, was der Titel seines Buches nicht andeutet, Professor an der katholisch-theologischen Fakultät der Wiener Universität. Dadurch allein wird es schon unwahrscheinlich, dass er die moderne Ästhetik, die sich mit Nachdruck von jeder Umarmung durch irgend eine Metaphysik zu befreien strebt, um eine empirische Wissenschaft zu werden, nicht gerade bereichern kann. Seinen Standpunkt kennzeichnet Müllner durch folgende Worte, die er gelegentlich einer Besprechung der Goethe-Biographie von Alexander Baumgartner ausspricht: „Es ist für den gläubigen Christen nicht weiter fraglich, dass ihm der menschengewordene göttliche Logos, das ewige Urbild aller Schönheit, und die einzige Offenbarung desselben der einzige Kanon wie der Wahrheit so der Schönheit zu sein hat.“ Das Eigentümliche und unseres Erachtens Auszeichnende an Müllner ist nun, dass er nicht jene Folgerungen aus diesem obersten Grundsatz zieht, wie so viele katholische Ästhetiker: er ist weder Präraffaelit in der Malerei noch ein apriorischer Feind moderner Dichtkunst, sondern hat sich die Empfänglichkeit für alles Schöne in beiden Künsten bewahrt, auch wenn die Dichter und Maler nicht Katholiken waren oder sich geradezu als Ungläubige oder Protestanten bewährten. Er ist ein offener und ausgesprochener Gegner jener kirchlichen Kunstgeschichte, welche den religiösen Hass in die Wissenschaft hineinträgt. Mit seinem Individualismus, der auf eine „centrale“ Auffassung jeder schöpferischen Persönlichkeit dringt, der jeden Menschen aus ihm selbst begreifen und nach seinem eigenen Maße beurteilen will, stellt sich Müllner ungeachtet seines katholischen Glaubens auf den Boden der

modernen Wissenschaft. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gewinnen seine „Studien“ einen eigenen Wert. Nur freilich folgt daraus nicht, dass man alle seine Urteile oder Darstellungen als unbedingt richtig auch vom Standpunkte individualistischer Kritik unterschreiben möchte. Der Individualismus, diese Fähigkeit, sich vollkommen in die fremde Seele zu versetzen und sie von hier aus zu begreifen, macht die Virtuosen der Nachempfindung auch öfter zu nachsichtig. Über der Freude an der Darstellung, oft auch nur am Begreifen der Intentionen eines großen Künstlers, kann zuweilen auch die Kritik zu kurz kommen; die Anschmiegsamkeit eines Kritikers darf unseres Erachtens nicht so weit gehen, dass sie zur völligen Identifizierung mit dem jedesmal betrachteten Originalgenie führt. Müllner hütet sich wohl vor diesem Mangel vieler, zumal kunsthistorischer Kritiker; er wird Guido Reni nicht gleich groß mit Raffael schätzen; es fällt ihm nicht ein, Peter von Cornelius als großen Koloristen zu feiern; aber er geht doch öfters in seiner Begeisterung zu weit, zumal auf litterarischem Gebiete, z. B. im Falle Hamerling und Schack, und infolge dessen leidet auch die Kraft und Klarheit manches Dichterporträts, das Müllner entwirft. In den Studien über bildende Kunst legt er das Schwergewicht auf die richtige Auslegung und Ausdeutung der Werke, zumal jener Maler, die aus dem kirchlichen Gedankenkreise heraus ihre Gemälde schufen. Müllner vereinigt mit seinen reichen kunsthistorischen Kenntnissen infolge seines Standes und Amtes umfassende Kenntnisse der theologischen und philosophischen Litteratur. Diese müssen ihm dazu dienen, z. B. eine neue Erklärung der „Schule von Athen“ zu versuchen. „Das Litterarisch-Stoffliche der Schule von Athen kann Raffael schon durch die italienischen Dichter näher gebracht worden sein. So spricht schon Dante (Inf. IV, 105—108) von den sieben freien Künsten unter dem Bilde eines stolzen, von hohen Mauern siebenfach umkreisten Schlosses und macht zugleich eine beträchtliche Anzahl antiker Philosophen und Gelehrten namhaft (a. a. O. v. 133—144). Fast zur Vollständigkeit der Gestalten der »Schule von Athen« lassen sich die von Dante erwähnten Namen ergänzen aus Petrarca's Trionfo della fama (cap. III), den Raffael, der in seinen Sonetten dieser Lieblingsform Petrarca's nacheiferte, sicher kannte.“ Außerdem habe natürlich auch ein fachmännischer Beirat bei der Komposition mitgewirkt; doch meint Müllner, dass der Urheber des geistigen Inhalts der „Schule“ nicht Bembo und Sadolet, sondern Marsilius Ficinus gewesen sei. Das Nähere möge der Leser, der sich dafür interessirt, im Buche selbst nachlesen. Eigene Auffassungen und Deutungen liefert Müllner auch von Raffaels Sposalizio und Sixtina. Das letztere Gemälde deutet er als eine symbolische Darstellung der triumphirenden Kirche. Gelegentlich der Besprechung des Gemäldes „Himmliche und irdische Liebe“ von Tizian polemisiert Müllner gegen Burckhardt's und Thausing's Deutungen, wonach es „Liebe und Sprödigkeit“ oder „Versuchung des Liebesteufels“ darstellen sollte. Müllner schließt: „Tizian hat über das ganze Gemälde einen Stimmungszauber von solcher Macht ausgegossen, dass dem Gemüte des Beschauers alsbald die himmlische und irdische Seite der Menschennatur bewusst wird. Himmelssehnsucht und Erdenlust treten in Gestalten auseinander; die Bundesgenossen im Streite des Guten und Bösen, das Durcheinanderwogen der Triebe und Antriebe, die bange Stimmung der Menschenbrust vor der Entscheidung des Kampfes hat der Künstler in Beleuchtung, Staffage und symbolischen Details verkörpert, deren Zusammenwirken nur mit der Stimmungskraft von Byrons „Traum“ oder einzelnen Szenen des »Faust« ver-

glichen werden kann; denn wenn einem Bilde Tizian's eine wahrhaft dichterische Wirkung eignet, so ist es bei dieser merkwürdigen Konzeption der Fall.“ Diese Beispiele mögen genügen, um die Individualität unseres katholischen Individualisten erkennen zu lassen. Seine Beschreibungen der Gemälde sind sehr eindringlich und erheben sich häufig zu anschaulicher Kraft. Am wärmsten schreibt Müllner über Murillo, den frommen Spanier, und über Dürers „Allerheiligenbild.“ Müllners Katholizismus hat auch einen starken Einschlag gut deutschen Nationalgefühls.

**Dr. Friedrich v. Hausegger:** Das Jenseits des Künstlers. Wien, Carl Konegen 1893. 8°, XII und 311 Seiten.

Das vorliegende Buch behandelt das Wesen des künstlerischen Schaffens. Da es auf Künste verschiedener Art eingeht, gehört es der allgemeinen Ästhetik an, doch finden darin Malerei und Plastik zweifellos eine bevorzugte Behandlung. Hausegger weist hauptsächlich auf gewisse, allerdings entfernte Analogien hin, die sich zwischen der Produktivität des Künstlers und der von Träumenden und Geisteskranken beobachten lassen, wobei freilich der Nichtkünstler des Gegensatzes halber allzusehr als Philister hingestellt wird, als ob er tagtäglich dieselbe Treitmühle treten würde. Der Gegensatz von Verstandeshätigkeit und Phantasie wird eingehend erörtert. Gehörige Betonung findet auch die Ansicht, dass Malerei und Plastik ihren Hauptzweck nicht mit der Naturnachahmung allein erreichen. Hausegger ist ein Gegner des Realismus und Naturalismus, für deren einseitige Vertreter das Buch denn auch nicht geschrieben ist. Jeder Kunstfreund aber von weiterem Blick und von einer gewissen Vertruthheit mit ästhetischen Fragen wird aus Hausegger's Buch Anregungen mannigfacher Art schöpfen. Dies gilt auch von solchen, die vielleicht in wesentlichen Punkten anderer Meinung sind als der Autor. Wo gäbe es denn aber ein Buch psychologischen Inhalts, das nicht in zahlreichen Abschnitten zu Meinungsverschiedenheiten Anlass gäbe! Mitteilungen über Schlaf, Traum, Wahnsinn: welcher Denkende hätte sich über solche Zustände nicht eine bestimmte Ansicht gebildet! Die Physiologie wird sich mit dem Schlaf am leichtesten in der Weise auseinandersetzen, dass sie ihn als eine Ermüdung des Gehirnes und besonders gewisser Centren auffasst, die in die Bahnen zwischen den Sinnesorganen und den Projektionsfeldern derselben in der grauen Gehirnrinde eingeschaltet sind. Dabei weiß man, dass die graue Gehirnrinde als Hauptvermittlerin des Bewusstseins angesehen werden muss, sowie man sich dabei vorstellt, dass die Sinneseindrücke durch eine täglich wiederkehrende Aufhebung des freien Verkehrs zwischen Auge, Ohr, Nase u. s. w. und dem Organ des Bewusstseins im Schlafe nicht oder nur unvollkommen wahrgenommen werden. Da nun aber trotz der Ermüdung das Gehirn nicht tot ist und da es kaum jemals in allen Teilen gleichmäßig ermüdet sein dürfte, wird es auch im Schlafe eine gewisse untergeordnete Thätigkeit beibehalten, die uns als Traum zum Bewusstsein kommt. Erklärt man den Schlaf als Ermüdung, was doch am allernächsten liegt, so fällt eine Analogie der Träume mit dem künstlerischen Schaffen weniger auf. Die Ähnlichkeit scheint nur in der Ausschaltung der Sinneseindrücke und in der relativ lebhafteren Thätigkeit jener Gehirnteile zu liegen, die nicht unmittelbar der Aufmerksamkeit und dem Bewusstsein dienen. Sie liegt ferner in der Verarbeitung und Verbindung von Erinnerungsbildern, also in dem, was man gewöhnlich Phantasie nennt. Die betreffenden Teile des Gehirnes müssen bei der künst-

lerischen Thätigkeit aber doch gesund sein. Giebt es dort partielle Lähmungen, Krämpfe, verstreute entzündliche Herde oder dergleichen Erkrankungen, die eine normale Verbindung stören, so ist damit zweifellos auch das künstlerische Schaffen gestört. Hier werden wir mit Recht von Verrücktheit, Geisteskrankheit, Wahnsinn sprechen, deren unendliche Erscheinungsformen sich doch wohl nur gelegentlich mit dem künstlerischen Denken berühren. Der Künstler kann einerseits ohne die beständige Überwachung durch den eigenen gesunden Verstand nicht auskommen, andererseits können die Schöpfungen des Nichtkünstlers nicht ohne Thätigkeit der Phantasie zustandekommen, sobald sie sich nur vom rein Vegetativen und Gewohnheitsmäßigen entfernen. Und noch eines: der Künstler kann sich sogar den gewohnheitsmäßigen Griffen und Verrichtungen des Handwerks nicht entziehen, wenn er nicht dem Dilettantismus die Hand reichen will. Wer berufsmäßig schafft, unterliegt gewissen Gewohnheiten. So giebt es denn mehr der verbindenden Fäden zwischen dem Schaffen des gewöhnlichen wachen geistesgesunden Menschen und dem des Künstlers, als mancher wohl beim Betrachten großer Kunstwerke denkt. Eine bevorzugte Ausbildung (Veranlagung) und Übung bestimmter Leitungen und Centren im Gehirn und Nervensystem des Künstlers, eine Bevorzugung von Organen, die aber beim Nichtkünstler zweifellos ebenfalls vorhanden sind, dies dürfte wohl der wesentliche Unterschied zwischen dem vorwiegend produktiven Künstler und dem nichtschaffenden gewöhnlichen Menschen sein. Erkrankten die erwähnten Leitungen und Centren, so wird der eine wie der andere psychisch gestört erscheinen. *Dr. TH. v. FR.*

**Bernhard Berenson**, *The Venetian painters of the renaissance*, with an index to their works. G. P. Putnam's sons New York, London, 1894. 8°. XII u. 141 p.

Vor mehr als zehn Jahren wurde der Versuch gemacht, die eigentümliche Art, in der die venezianischen Maler in den Versammlungsälen der Bruderschaften, vor allem aber in den öffentlichen Gebäuden, geschichtliche Gegenstände behandelten, aus der Festfreude dieser Stadt, aus ihrer Lust an sinnfälligem Gepränge zu erklären. Das war in einer Fachzeitschrift geschehen, mit historischen Belegen für Fachgenossen geschrieben (Repertorium 1883). Diesen Gedanken nun nahm Mr. Bernhard Berenson, ein vorzüglicher Kenner der venezianischen Schule, wieder auf und führte ihn in dieser von anderer Seite in der Kunstchronik bereits erwähnten Schrift, die sich an das große kunstliebende englische Publikum wendet, glänzend durch. Charakteristiken der bedeutenden Meister sind eingestreut, und ein Verzeichnis der Werke der vorzüglichsten venezianischen Maler, bis in das 18. Jahrhundert herabgeführt, bildet den Schluss.

Die Sprache ist blühend und so recht geschickt, den Betrachter der Bilder in Begeisterung zu versetzen und ihn doch dabei über das Wesentliche an einem Künstler aufzuklären. Man höre eine Stelle über Tintoretto: „Es war seine große Meisterschaft im Helldunkel, die Tintoretto befähigte, die ganze Poesie seiner Seele in seine Bilder zu legen, vor denen uns doch nie der Gedanke kommt, dass er uns dasselbe durch Worte hätte besser sagen können. Denn die Poesie, die z. B. viele seiner Werke in der Schule des heiligen Rochus erfüllt, lebt von Farbe und Licht. Was anders als das Licht wandelt die öden Stätten, in denen Magdalena oder Maria von Ägypten sitzen, in Traumgefilde,

wie sie die Dichter in den seligsten Augenblicken der Begeisterung sehen? Was anders als Farbe und Licht brachte die erhabene Magie jenes schaurigen Abendrotes hervor, in dem Christus, weißgewandet, vor dem Richter steht? Was wieder als Licht und Farbe und der Sternenzug der Cherubim taucht den „Realismus“ der Verkündigung in eine Musik, die bis in unser Innerstes dringt?“ Man beneidet den Autor um ein Publikum, von dem er voraussetzen darf, dass es sich bei den einzelnen Bildern, die er übersichtlich nach Künstlern zusammengestellt, solcher allgemeinen Schilderungen erinnert. Bei dieser Aufzählung sind nur bei den großen und älteren Meistern vollständige Listen gegeben, während bei den späteren Künstlern nur wichtige und leicht zugängliche Werke berücksichtigt sind. Das ist der Punkt, wo man wünschen würde, dass der Autor sein Werk bei späteren Auflagen vervollständige, weil dadurch dem belehrenden Zwecke des Buches Abbruch geschieht, indem in den einzelnen Fällen der Reisende nicht weiß, ob Berenson das Bild, das er in einer Galerie unter dem Namen eines venezianischen Malers vorfindet, nicht für echt hielt, oder ob er es nur als nicht besonders hervorragend weggelassen. Aber auch so wie es ist, ist das Buch eine glückliche Bereicherung der Litteratur über venezianische Kunst. *FRANZ WICKHOFF.*

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien veranstaltet unter Förderung des k. k. österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht während der Zeit vom 1. Oktober bis Ende November 1895 in den Räumen des Künstlerhauses eine internationale Ausstellung von neueren Werken der graphischen Künste. Die Ausstellung soll in zwei Abteilungen zerfallen. Die erste Abteilung umfasst Original-Arbeiten auf dem Gebiete aller graphischen Künste, also der Radirung, des Stiches, des Holzschnittes und der Lithographie. Die zweite Abteilung soll ein Bild der künstlerischen und technischen Entwicklung des Holzschnittes in den letzten Jahren geben, wobei als oberste Zeitgrenze das Jahr 1886, das Datum der letzten größeren Ausstellung der Gesellschaft, angenommen wird. Die Anmeldungen sind bis 1. Juli, die Kunstwerke selbst bis längstens 1. August an die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (VI., Luftbadgasse 17) einzusenden. Nach dem für die Ausstellungen der Gesellschaft bestehenden Statute werden goldene Medaillen (höchstens drei), Anerkennungs-Diplome und Bronzemedailles verliehen.

\* Unter dem Titel „*L'Art en France*“ erscheint bei C. N. Greig & Co. in Paris und Leipzig eine von *Charles Yriarte* redigirte und mit Text begleitete Publikation, welche den Zweck verfolgt, das Pariser Ausstellungsleben in seinen jährlichen HAUPTERSCHEINUNGEN zu repräsentiren. Es sind Autotypieen in Folio von musterhafter Ausführung, in verschiedenfarbigem Druck, mit kurzen Erläuterungen, welche mit den Porträts der betreffenden Künstler illustriert sind. Die erste Lieferung bringt nur Gemälde aus dem Salon des Marsfeldes, einen Teil des schönen Triptyehons „Ave Maria“ von *Dubufe*, ein reizvolles weibliches Bildnis von *Gervex* u. a. Das Werk soll übrigens nicht nur die beiden Salons, sondern auch die sonstigen Ausstellungen berücksichtigen, die Aquarellisten, Pastellisten, Orientalisten, die „Indépendants“, die „Femmes artistes“, den Klub „*Voinay*“ u. s. w. Der Jahrgang umfasst zwölf Lieferungen und hundert Tafeln. Wer sich über die Kunstbewegung in Paris, besonders in der dortigen Malerwelt, einen bequemen Überblick in geschmackvoller Fassung verschaffen will, dem kann diese neueste Publikation des gegenwärtigen „*Inspecteur général des Beaux-arts*“ in Frankreich bestens empfohlen werden:



Johann Sebastian Bach.

Auf dem ausgegrabenen Schädel modellirt von Carl Seffner.









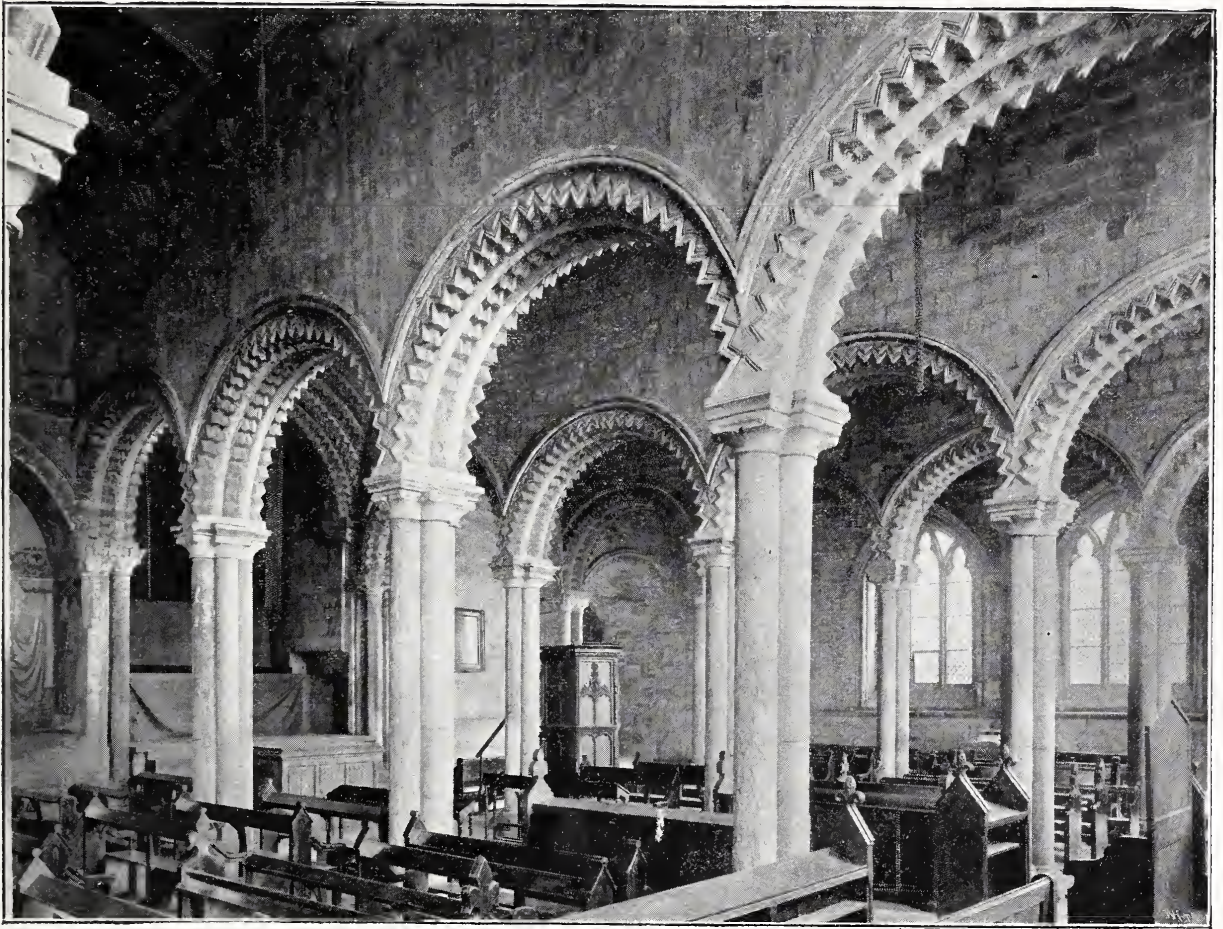


Abb. 1. Die Galiläa an der Kathedrale zu Durham. Erbaut um 1175.

## ALTE UND NEUE BAUKUNST IN GROSSBRITANNIEN.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.

### I.

**D**ASS viele Deutsche über die Kunstschatze und Naturschönheiten Italiens besser unterrichtet sind als über die aller übrigen Länder, Deutschland mit einbegriffen, ist eine bekannte Thatsache, die zum Teil auf die während der Völkerwanderung erwachte und seitdem nie wieder ganz eingeschlummerte Sehnsucht der frierenden Germanen nach dem sonnigen Süden, zum größeren Teile aber, was wenigstens das Jahrhundert seit Goethe's italienischer Reise betrifft, auf die unheimlich fruchtbare, auf Italien gerichtete Thätigkeit unserer Schriftsteller zurückzuführen ist. Die Kunstschriftsteller im Besonderen haben, obwohl eigentlich kein Autor, der über Italien schreibt,

die Kunst umgehen kann, ihr reichliches Teil dazu beigetragen. Der Enthusiasmus für alle Erzeugnisse des italienischen Kunstgeistes hat die meisten von ihnen sogar nicht gehindert, auch den Werken der italienischen Gothik, die doch immer nur eine künstlich gehegte Zierpflanze auf dem Boden Italiens gewesen ist, jene unbedingte Hochachtung darzubringen, die vor den Schöpfungen der Antike, der Renaissance und der Barockzeit sicherer begründet ist. Zur Entschuldigung des Enthusiasmus darf man aber anführen, dass sie keinen Maßstab des Vergleichs hatten. Selbst unter dem finsternen Druck der letzten Papst- und Bourbonenkönige waren die Kunstschatze und Baudenkmäler Roms und Neapels zugänglicher

als es noch heute die Baronialschlösser und Herrnsitze Alt-Englands sind, die sich eigentlich nur *einem* mit tausend Empfehlungen ausgerüsteten deutschen Kunstforscher, — und auch diesem nicht einmal vollständig, — nämlich dem wackeren G. F. Waagen erschlossen haben.

Diese Abgeschlossenheit hat es bedingt, dass wir uns lange Zeit über die Entwicklung der Baukunst in England und Schottland nur sehr unklare und unbestimmte, zumeist auf unzuverlässigen Abbildungen beruhende Vorstellungen machen konnten, obwohl gerade die mittelalterliche Architektur Englands der unsrigen geistig viel näher verwandt ist als die Italiens. Wohl sind die großen Städte Englands, außer London besonders die sogenannten Kathedralstädte Canterbury, York, Exeter, Ely, Lichfield, Durham u. s. w., gelegentlich von deutschen Kunstforschern besucht worden; aber sie haben, so viel mir bekannt ist, niemals ihre Beobachtungen zu gründlichen Untersuchungen ausgedehnt, vermutlich weil sie glaubten, dass ihnen nach den umfangreichen Sammelwerken von Britton, Bloxam, Cotman, Fielding, Nash, Turner und Parker u. a. nichts mehr zu thun übrig bleiben würde. Wohl haben diese Publikationen, die zumeist in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren entstanden sind, noch heute ihren Wert wegen der eingehenden, auf Urkundenforschungen und Überlieferungen gestützten Darstellungen der Baugeschichte der einzelnen Denkmäler. Was sie in dieser Hinsicht gesammelt haben, muss so lange als Kanon gelten, bis sich Einer der gewaltigen Mühe unterzieht, das ungeheure Material noch einmal nachzuprüfen. Die Abbildungen jener Publikationen, magere Stahlstiche und dürftige Lithographien, sind jedoch für unsere Augen unerträglich. Abgesehen von ihrer Fehlerhaftigkeit im Einzelnen haben sie durch ihre Trockenheit und Nüchternheit, durch ihre falsche Schematisierung geradezu zu einer irrigen Auffassung und Einteilung der Geschichte der englischen Baukunst geführt. Selbst ein so scharfblickender, universell geschulter Mann wie Lübke hat sich durch diese völlig ungenügenden Quellen, die er wohl nur durch geringe eigene Anschauung korrigiren konnte, zu einer ungünstigen Beurteilung der englischen Gotik verleiten lassen, die erst jetzt berichtigt werden kann, wo uns das immer noch beste Anschauungsmittel unserer Zeit, die Photographie, die nötigen Hilfsmittel bietet.

Auf sie werden wir uns, trotz ihrer bekannten Fehlbarkeit, so lange verlassen müssen, bis die ihr überlegene, aber auf ihr fußende Messbildkunst über

ihre Anfänge hinaus zu einem weniger kostspieligen und umständlichen Verfahren gediehen ist. Bis dahin wird der Photograph der treueste Begleiter und Versorger des Kunsthistorikers bleiben, der sammeln, vergleichen und jederzeit nach dem vorhandenen Material die gewonnenen Eindrücke kontroliren und befestigen will. Dem Apparat eines Photographen, freilich eines durch Jahrzehnte lange Praxis künstlerisch gebildeten und künstlerisch sehenden, verdanken wir es auch, dass uns jetzt das Material zu einer unbefangenen und gerechteren Beurteilung der Baudenkmäler Großbritanniens geliefert worden ist, als sie bisher möglich gewesen war. Der Berliner Verlagsbuchhändler *Ernst Wasmuth* hat vor einigen Jahren den Photographen, der nur für ihn und nach seinen Absichten arbeitet, nach England und Schottland geschickt, und dort ist es ihm, zum Teil nach Anweisungen des Architekten *C. Uhde* gelungen, nicht nur von allbekannten Bauwerken neue und ungemein charakteristische Aufnahmen zu gewinnen, sondern auch in das sonst nur wenig oder gar nicht zugängliche Innere englischer und schottischer Edelsitze einzudringen, deren reizvolle künstlerische Gestaltung nach Außen und Innen bisher in Deutschland nur durch die Berichte der Wenigen bekannt geworden war, die durch einen Zufall oder durch gesellschaftliche Beziehungen Zutritt erlangt hatten. Wie schwer dieser Zutritt bei der stolzen Abgeschlossenheit der englischen Aristokratie selbst einem Mann wie Waagen geworden ist, ist aus dessen „*Treasures of art etc.*“ bekannt. Welche Genugthuung würde der wackere Pfadfinder gehabt haben, wenn er noch erlebt hätte, wie die entarteten Erben der von feinsinnigen Vätern erworbenen Kunstschatze jetzt ihr Dasein von dem Verkauf alter Bilder — sozusagen von einer Auktion zur andern — fristen müssen!

Glücklicherweise sind die Baudenkmäler nicht transportfähig und darum auch nicht verkäuflich. Wenn man die 175 vortrefflich ausgeführten, zum Teil sogar wie individuelle, malerische Aufnahmen wirkenden Lichtdrucktafeln des Wasmuth'schen Werkes<sup>1)</sup> durchmustert, hat man sogar die Empfindung, als wären alle diese Denkmäler autochthon, sozusagen aus dem Erdboden heraus gewachsen und mit diesem und ihrer architektonischen, landschaftlichen und vegetabilischen Umgebung so innig verwachsen,

1) *Baudenkmäler in Großbritannien*. Herausgegeben von *Constantin Uhde*, Geh. Hofrat, Architekt und Professor an der herzoglichen technischen Hochschule in Braunschweig. Zwei Bände. Berlin, *Ernst Wasmuth*. Fol.



Abb. 2. Kathedrale von Lichfield. Westseite. Um 1280.

dass das Werk der Menschenhand von dem Erzeugnis der mitwirkenden und bei Verfall des Menschenwerks poetisch verklärenden Natur nicht mehr getrennt werden kann. Nur wenn man dieses Zusammenspiel von Kunst und Natur im Auge behält, lernt man die Entwicklung der englischen Architektur verstehen. Wohl hat es uns bisher nicht an sogenannten malerischen Aufnahmen gefehlt, die uns im Gegensatz zu den alten, trockenen Stahlstichen ein völlig anderes Bild von der englischen Baukunst des Mittelalters geboten haben. Aber wir misstrauten diesen mit überschwänglicher Fülle ausgestatteten Ansichten, die meist nach Zeichnungen in Holzschnitt ausgeführt waren. Jetzt liefert uns eine reiche Photographiensammlung, die sich jedoch leider nicht bis auf die poesievollsten Schöpfungen der englischen Gotik, die ganz oder zum Teil erhaltenen oder völlig in Ruinen liegenden Abteikirchen erstreckt, den untrüglichen Beweis, dass die romantisch-malerischen Ansichten der Kathedralen, Abteikirchen und Schlösser keineswegs übertrieben haben.

Man hat die englische Architektur bisher nur als eine trockene, dem Landes- und Volksbedürfnis angepasste Nachahmerin fremder Stilarten angesehen. Freilich insofern mit einem Schein des Rechts, als die Kunst nach England wirklich importirt worden und jede neue Phase ihrer Entwicklung auf Einflüsse von auswärts zurückzuführen ist. Aber wo giebt es ein Kulturland, das nicht zu einem älteren in gleichem Abhängigkeitsverhältnis stände? Selbst die große Nährmutter der abendländischen Kunst, Italien, hat die Kräfte, die sie später dem Norden mitgeteilt hat, aus den Boden Griechenlands gesogen, und dieses wieder aus dem Orient. Den Lesern dieser Blätter bieten wir mit solchen Erinnerungen nur eine alte Weisheit; aber sie müssen in diesem Zusammenhang wieder aufgefrischt werden, weil die englische Architektur auch einmal das Recht fordert, auf ihre eigenartige Physiognomie geprüft zu werden, nachdem man in der neueren englischen Malerei und Kunstindustrie die Selbständigkeit längst anerkannt und nach, zum Teil auch über Verdienst gewürdigt hat.

Dass Großbritannien hinsichtlich der Kunst auf fremde Hilfe angewiesen war, erklärt sich aus der Geschichte des Landes. Die Römer, die ersten Träger der Kultur und der in ihrem Gefolge schreitenden Kunst, haben in keinem der von ihnen unterjochten Länder so wenige prunkvolle Bauwerke aufgeführt wie in Britannien, desto mehr Befestigungswerke, Grenzwälle, Mauern und Forts, weil sie sich gegen das Eindringen barbarischer Stämme von Norden her

schützen mussten. Ein korinthischer Tempel in Chester, der an die Maison carrée in Nimes erinnert, die Überreste eines Amphitheaters in Cirencester, die Ruinen der Bauwerke an den heißen Quellen in Bath, dessen Name noch jetzt an die römischen Thermen erinnert, und eine große Zahl von Spuren römischer, zum Teil prächtig mit Mosaikfußböden ausgestatteter Villen — das ist alles, was von der kurzen Römerherrschaft übrig geblieben ist. Wie schnell die Römerbauten nach dem Abzug der Eroberer verfallen sein müssen, beweist der Umstand, dass sie nicht den geringsten Einfluss auf die einheimische Bevölkerung geübt haben. Aus den zwei Jahrhunderten, die zwischen dem Abzuge der Römer und der Einführung des Christentums liegen, stammt gerade die Mehrzahl jener fälschlich „prähistorisch“ genannten Denkmäler aus unbehauenen oder nur roh bearbeiteten Felsblöcken, deren Haupttypus der berühmte Steinring (Stonehenge) nördlich von Salisbury ist. Es sind wahrscheinlich Grabdenkmäler zur Erinnerung an gefallene Helden oder vielleicht auch die Wahrzeichen gemeinsamer Begräbnisstätten gewesen.

Aus der Zeit der angelsächsischen Herrschaft sind auch keine Kunstbauten erhalten, vielleicht weil es keine gegeben hat. Die Angelsachsen scheinen nichts mitgebracht zu haben, als die ihnen eigentümliche Holzbaukunst, und gerade von den zahlreichen angelsächsischen Holzkirchen ist nur eine in Greensted in der Grafschaft Essex übrig geblieben, die fast gar keine Kunstformen aufzuweisen hat. Wie diese Holzkirchen ausgesehen haben mögen, können wir noch nach den norwegischen Holzkirchen ermessen, deren Urtypus wohl auf die ersten Boten des Christentums in Norwegen, die angelsächsischen Mönche, zurückzuführen ist. Wenn es galt, Steinbauten aufzurichten, nahmen die Angelsachsen aus den Überresten römischer Bauwerke wohl das Material, namentlich die Backsteine. Die Kunstformen waren ihnen aber gleichgültig, wie sich noch aus einzelnen erhaltenen Dorfkirchen erkennen lässt.

Der Frühling der Kunst, d. h. in dieser Zeit immer nur der Baukunst, kam den britischen Landen erst durch die normannische Eroberung, durch jenes eigentümliche, in der Weltgeschichte einzig dastehende Volk, das überall da, wo es zuvor mit Schwert und Feuer alles von Grund aus zerstört hatte, eine neue, blühende Kultur erstehen ließ und dabei noch für den Ausdruck seines Charakters oder vielmehr seines Temperaments einen eigenen Kunststil erfand. In Nordfrankreich zeigt er sich in seinen Anfängen,



Abb. 3 Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester. Erbaut 1350—1410.

in Sizilien in seiner üppigsten Blüte mit romanischem Anstrich, und in England hat er sich eine Herrschaft errichtet, deren Wirkung bis in die Gegenwart nachhallt. Es scheint, dass er hier erst den richtigen Boden gefunden hat. Nirgends sind so viele normannische Bauwerke erhalten geblieben: ganze, freilich nur bescheidene Kirchen, An- und Vorbauten, die, von alten Kathedralen stammend, jetzt den gotischen zur höchsten Zierde gereichen, ganze Mittel- und Querschiffe, die von den gotischen Baumeistern in ihre neuen Pläne aufgenommen worden sind, weil, wie Uhde in seinem leider etwas knapp bemessenen Texte treffend bemerkt, „die Abmessungen der Kirchen des normannischen Stils gegenüber denen der ersten christlichen Dorfkirchen so gewaltig waren, dass diese Bauten selbst heute noch den Bedürfnissen genügen und auch auf uns durch ihre vornehmen, einfachen Formen einen großartigen Eindruck machen.“ Schon bei der Entwicklung des normannischen Stils machen wir die eigentümliche Beobachtung, dass er sich nicht lange in seiner strengen und ernsten Formensprache erhielt, obwohl er doch in England der alleinige Kunstgebieter war. Die Konstruktion der Halle wird immer kühner, höher und lichter, die Ornamentik wird immer leichter, mannigfaltiger und gefälliger, ohne von ihrem geometrischen Grundsatz abzuweichen. Ist diese allmähliche Stilwandlung aus der Verschmelzung der Eroberer mit den Angelsachsen oder aus dem Gefühl der Eroberer, dass sie nunmehr aus den kriegerischen Verteidigern frohe, genießende Besitzer geworden sind, zu erklären? Oder hat nur die Unternehmungslust und die Wandelbarkeit der Bauleute und Steinmetzen die Neuerungen herbeigeführt? Das sind Fragen, die sich bei unserem heutigen Wissen nicht beantworten lassen. Die Baudenkmäler zeigen uns nur die Thatsache der Wandlungen, nicht ihre Ursache. Zu welcher Kühnheit sich aber von der Mitte des 12. Jahrhunderts ab der anfangs gedrungene, hauptsächlich die Horizontale betonende normannische Baustil schließlich entwickelte, zeigt besonders das Innere der Kathedralen von Durham und Peterborough und die der ersteren vorgebaute, frühere Eingangshalle, die sogenannte „Galilaea“ (s. Abbildung 1). Die letztere und das Innere von Peterborough stammen etwa aus derselben Zeit, aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts und zeigen in den Hauptformen wie in den Details der schon beinahe elegant gewordenen Ornamentik eine so enge Stilverwandtschaft, dass man sie demselben Meister oder doch derselben Bauhütte zuschreiben möchte.

Auch die sogenannte „Galilaea“ ist eine spezifisch englische Erscheinung, die sonst in keiner andern Baukunst der Welt vorkommt. Der rätselhafte Name und der eigentliche Zweck dieser Annexbauten ist bis heute noch nicht aufgeklärt worden. Sind es Bauwerke für die Zwecke der Leichenbestattung, eine Art von Purgatorien vor dem Allerheiligsten gewesen oder haben sie, wenigstens in den oberen Stockwerken, etwa wie unsere Sakristeien zur Vorbereitung für Beichtkinder gedient?

Da mit dem Hereinbrechen des gotischen Stils aus Frankreich die neue Kunst vornehmlich an dem Äußeren der großen normannischen Kathedralen geübt wurde, weil das geräumige Innere mit seinen mächtigen Hallen vorerst noch den Bedürfnissen genügte, haben sich nur geringe Spuren erhalten, die einen zudem noch unsicheren Schluss auf die ursprüngliche äußere Gestalt dieser Bauwerke erlauben. Von selbständigen Bauwerken sind nur einige kleine Kirchen übrig geblieben, von denen die in Jfley in Oxfordshire die an äußerem Zierrat reichste und auch insofern interessanteste ist, als sie uns eine Vorstellung von der Anlage der normannischen Türme in England gewährt, die bei den großen Kathedralen zum Teil eingestürzt und durch andere ersetzt, zum Teil stark oder völlig umgestaltet worden sind.<sup>1)</sup> Auch das berühmte Treppenhaus an der Kathedrale zu Canterbury, das früher als Eingang zu der Klosterherberge diente, gehört zu den wenigen, noch vollständig und rein erhaltenen Bauwerken aus normannischer Zeit.

An die Kathedrale von Canterbury knüpft sich, wie bekannt, der Beginn der gotischen Bauweise in England. Es ist geradezu rätselhaft, wie dieser neue Stil zu einer Zeit, wo die normannische Bauart zur höchsten Kraft- und Glanzentfaltung gediehen war, feste Wurzeln fassen und sich mit solcher Schnelligkeit verbreiten konnte, wie es geschehen ist. Hängt diese Wandlung vielleicht mit der der politischen Verhältnisse Englands zusammen, mit dem Übergang der Königsherrschaft an das Haus Anjou-Plantagenet (1154)? Denn obwohl die Überlieferung den Franzosen Wilhelm von Sens, der 1174 den Wiederaufbau der Kathedrale von Canterbury begann, als den ersten Apostel der neuen Baulehre bezeichnet, kommen, wie Uhde hervorhebt, Spitzbögen, also das Charakteristikum des danach

1) Dazu gehören auch die aus der letzten Zeit der normannischen Bauperiode stammenden Türme auf den Kreuzarmen der Kathedrale von Exeter, deren oberer Abschluss völlig modernisiert worden ist.



Abb. 4. King's College-Kapelle in Cambridge. Erbaut von 1440—1530.



benannten Lancetstils, vereinzelt schon früher vor. Es ist also naheliegend, dass mit dem Übergange des englischen Throns an die Plantagenets französische Baumeister und Werkleute mehr und mehr ins Land gekommen sind und allmählich den Sieg über die normannische Bauweise davongetragen haben. Dass aus ihrer Zahl gerade Wilhelm von Sens namentlich hervorgehoben wird, erklärt sich leicht und natürlich aus dem Umstande, dass der Chor der Kathedrale von Canterbury das erste Bauwerk ist, das ganz und gar in dem neuen Stile ausgeführt worden ist. Streng genommen ist es freilich auch kein selbständiges Bauwerk, und so war noch ein Menschenalter hindurch nach der Vollendung des Chors von Canterbury alles, was die Zeichen des gotischen Stils an sich trägt, Stück- und Flickwerk.

Das erste selbständige Werk, das von Grund aus in den Formen der Gotik aufgeführt worden ist, war die Kathedrale von Salisbury, deren Bau um 1220 begonnen wurde. Uhde rühmt in seinem Texte besonders den „reich gegliederten Grundriss“, der „im schönsten Einklang mit dem Aufbau und dem Innern“ stehe. Er hat dabei nur übersehen, dass gerade die Kathedrale von Salisbury am meisten durch James Wyatt (1748—1813) verunstaltet worden ist, der seine Restaurationswut außerdem noch an den Kathedralen von Durham, Hereford, Lincoln und vielleicht noch an anderen ausgelassen hat. Die englischen Lokalforscher halten mit den Ausdrücken stärkster Entrüstung über die Barbarei Wyatts nicht zurück. So schreibt z. B. King in seinem Führer durch die englischen Kathedralen über die Thätigkeit Wyatts in und an der Kathedrale von Salisbury: „Er fetzte Wandbekleidungen, Kapellen und Portale hinweg, er entweihete und zerstörte die Gräber von Kriegerern und Prälaten, überschmierte alte Wandgemälde, ließ ganze Wagenladungen mit bemalten Glasscheiben in den Stadtgraben werfen und machte den gleichzeitig mit der Kathedrale entstandenen Glockenturm, welcher sich an der Nordseite des Kirchhofs erhob, dem Erdboden gleich.“ Diese Thatsachen wird der Kunstforscher zu berücksichtigen haben, der sich einmal gründlich mit dem Studium der englischen Architektur beschäftigen will, wozu die Publikation Uhde's vielleicht die Anregung geben wird. Die Bemerkung King's deutet auch auf Wandmalereien hin, von denen unseres Wissens bis jetzt noch keine Spuren entdeckt worden sind. Auch Uhde weiß nichts davon, da er nur von den „prachtvollen farbigen Glasmalereien“ spricht, deren sich trotz der Zerstörungssucht des 18. Jahrhunderts viele

erhalten haben. Hier kann also schon der Forscher einsetzen und uns vielleicht die Lücke in unserer Kenntnis englischer Kunstentwicklung ausfüllen, die sich bis jetzt allein auf die Werke der Baukunst und Plastik stützt.

Auch über die Entwicklung der englischen Plastik, namentlich über ihre Anfänge, sind wir noch im Unklaren. Wie war es möglich, dass schon hundert Jahre nach Einführung des gotischen Stils in England eine so prachtvolle, mit einem unübersehbaren Reichtum von Figuren geschmückte Fassade, wie die Westfront der Kathedrale von Lichfield (s. Abbildung 2) ausgeführt werden konnte? In welcher Schule sind die dazu nötigen künstlerischen Kräfte ausgebildet worden? Und hier hat die dekorative Plastik des gotischen Stils in England noch lange nicht ihr Höchstes geleistet. Das glänzende Schaustück der Kathedrale von Lichfield, die sonst durch ihr Trifolium von wohl erhaltenen Spitztürmen unter ihren Schwestern einzig dasteht, wird noch durch die „Bilderwände“ an den Kathedralen von Lincoln und Exeter übertroffen. Bei diesem ungeheuren Aufwand an bildnerischen Zierraten, die im Inneren der Kathedralen noch massenhafter und prunkvoller auftreten, möchte man doch — bis auf weiteres — die Behauptung aufstellen, dass die Malerei in der englischen Kunst des Mittelalters die letzte Rolle gespielt hat. Der Bedarf an malerischer Wirkung war eigentlich durch die Architektur und die mit ihr so eng wie nirgends verbundene Plastik vollkommen gedeckt, zumal wenn sie noch die Mitwirkung der Glasmalerei hinzuziehen konnte. Betrachtet man z. B. das Innere des Kreuzganges der Kathedrale von Gloucester (s. Abbildung 3) und der King's College-Kapelle in Cambridge (s. Abbildung 4), so wird man schwerlich Wandflächen entdecken, auf denen sich die monumentale oder dekorative Malerei wie in unseren romanischen und gotischen Kirchen entfalten und zu charaktervoller Erscheinung erheben konnte.

Der Kreuzgang von Gloucester ist ein Markstein in der Entwicklung der englischen Gotik. Während der um fünfzig Jahre ältere Kreuzgang an der Kathedrale von Salisbury nur ein einfaches Kreuzgewölbe mit freilich reich profilirten Rippen der völlig leeren, vielleicht aber ursprünglich bemalten Kappen zeigt, treten in dem Kreuzgang von Gloucester, soweit wir aus dem uns bekannten Denkmälervorrat ermitteln können, zum erstenmale die für die englische Gotik charakteristischen, wiederum nirgendwo anders vorkommenden Fächergewölbe auf



Abb. 5 Halle des Middle-Temple in London. Erbaut 1572.

und zwar sogleich in solchem Reichtum, mit einer solchen ihres Zieles bewussten Sicherheit und Kühnheit der Konstruktion, dass hier nicht ein erster Versuch vorliegen kann, sondern bereits ein Höhepunkt einer Reihe von Entwicklungen. Die Vorstufen fehlen uns, vielleicht weil sie durch unverständige Restauration beseitigt worden sind. Wir stehen hier bereits einer in sich abgeschlossenen Erscheinung gegenüber, die kaum noch zu größerer Mannigfaltigkeit und Kühnheit gesteigert werden kann. Aus welcher vorwärts drängenden Regung des Kunsttriebes oder aus welchem Zweckmäßigkeitbedürfnis mag nun aber das fast gewaltsame Hineindringen der dekorativen Plastik in das strenge Gefüge der Konstruktion erwachsen sein? Ist die mittelalterliche Malerei in England wirklich so weit hinter den Schwesterkünsten zurückgeblieben, dass die plastische Dekoration an ihre Stelle treten musste? Bei dem Mangel an Überresten ist uns eine Entscheidung dieser Frage so lange versagt, bis der Zufall etwa noch unter der Tünche versteckte Malereien an das Licht bringen wird. Eine bekannte Thatsache scheint aber doch dafür zu sprechen, dass die englische Malerei im Mittelalter neben der Architektur und der mit ihr verbundenen und ihr dienenden Plastik eine untergeordnete Rolle gespielt haben muss. Denn nur aus dieser niedrigen Stellung der englischen Malerei erklärt es sich, dass ein unbekannter deutscher Maler, der von Basel nach London wanderte, verhältnismäßig schnell in der britischen Hauptstadt festen Fuß fassen und sogar bis zum Range eines Hofmalers kommen konnte, dass Niederländer und Deutsche nach Holbein — wir erinnern nur an van Dyck, Vorsterman, Peter Lely, Wenzel Hollar — noch größere Erfolge erzielten und dass ihre Nachahmer noch bis tief in das 18. Jahrhundert hinein das Feld beherrschten, bis endlich die Anfänge einer wirklich englischen d. h. aus dem Volkscharakter erwachsenen Malerei durch Hogarth, Reynolds, Gainsborough u. a. begründet wurden.

Nachdem nun einmal die dekorative Plastik an die Stelle der monumentalen oder dekorativen Malerei getreten war, wuchs ihr mit den Erfolgen die Kraft.

Was bei einem niedrigen Kreuzgang möglich war, musste auch bei hohen Kirchenschiffen möglich werden. So stieg allmählich diese Fächerdekoration immer höher hinauf bis zu den Scheitelpunkten der höchsten Gewölbe. In der Kapelle des King's College in Cambridge hat das Fächergewölbe im Gegensatz zu der frischen Ursprünglichkeit und naiven Wildheit des Gloucester-Kreuzgangs bereits eine etwas nüchterne Regelmäßigkeit, ein gesetztes berechnetes Wesen angenommen. Zwischen beiden Bauwerken liegt freilich ein volles Jahrhundert. Der Kreuzgang von Gloucester kam um 1410 zum Abschluss, während die Kapelle in Cambridge erst um 1530, unter Heinrich VIII. vollendet wurde. Zwischen diesen beiden Bauwerken liegt die Kapelle Heinrich's VII. an der Westminsterabtei in London, die in der Zeit von 1502—1520 entstanden ist. In ihr hat dieser eigentümliche Stil phantastischer Innendekoration die tüppigsten Blüten getrieben. Die Stilpedanten, die zu ihrer Bequemlichkeit an dem alten Einteilungsprinzip festhalten wollen und oft genug auch festhalten müssen, um wenigstens für Lehre und Unterweisung durch Schrift und Wort ein System aufzustellen, haben gerade an diesen letzten Trieben englischer Gotik schweres Ärgernis genommen. Dem modernen Kunstforscher, der viel gesehen und mit Hilfe des reichen photographischen Materials unserer Tage zu vergleichen gelernt hat, und ebenso auch dem scharfblickenden Kunstfreunde wird es dagegen offenbar werden, dass der sogenannte „Tudorstil“ die höchste und reifste Entwicklung der englischen Gotik ist, dass sie sich erst darin nach den unbeholfenen und nüchternen Produkten des sogenannten „Early English“ zu nationaler Selbständigkeit erhoben hat; und darum hat auch der Tudorstil in England noch geherrscht, als andere Länder bereits der Renaissance alle Thüren geöffnet hatten. Sie haben sich alle von der Renaissance unterjochen lassen. Nur in England haben die nationalen Elemente immer das Übergewicht gehabt und sich der Renaissance nur soweit anbequem, als die Nationalität der Briten, vor allem aber die Gewohnheiten ihres Daseins nicht durch den neuitalienischen Stil beeinträchtigt wurden.

(Schluss folgt.)





Abb. 6. Vorhalle der Marienkirche in Oxford. Erbaut 1637.



# DIE SOCKELBILDUNG STATUARISCHER WERKE.

VON W. P. TUCKERMANN.

MIT ABBILDUNGEN.

(Fortsetzung und Schluss.)



IE schon vorher angedeutet ist, teilen sich in der antiken Kultur in ähnlicher Weise wie bei den Kategorien der Verlehnungs- und Weihebildwerke auch die Sockelbildungen für öffentliche Ehrendenkmäler und für Werke eines privaten Kunstinteresses, zu welchen Porträtstatuen und

die Bilder der öffentlich bekannt zu machenden Preiskämpfer gehören, sowie das große Gebiet der Genrebilderei.

Was die Ehrendenkmäler betrifft, so erscheint die Auffindung der Nike des Paionios im Heiligen Tempelbezirk zu Olympia mit dem ihr zugehörigen Sockel, abgesehen von ihrer sonstigen Kunstbedeutung, schon wegen dieser so selten vorkommenden Vollständigkeit bedeutsam! Figur 10 zeigt den dreiseitigen Pfeilersockel in den Proportionen einer dorischen Säule mit einer Höhe von etwa  $5\frac{1}{2}$  oberen Durchmesser, während der untere Plinthos sich um die Hälfte der Kapitälplatte mit einem mächtigen Ablaufgliede erweitert. Das Verhältnis der Figur zum Sockel beträgt ein Drittel, in absoluten Maßen beträgt die Dreiecksseite des obersten Plinthos 1,10 m, die des untersten Plinthos 1,45 m, die des untersten Sockelgliedes 1,95 m, die ganze Höhe des Standbildsockels 6,10 m und die Höhe der Figur ohne Flügel 2,10 m. Die ästhetische Wirkung dieser Aufstellung ist anerkanntermaßen überraschend großartig; von einer Höhe, in mehr als dreifacher Menschengröße herabschwebend, gewinnt die Statue etwas Überirdisches. Zu dem Schwung ihres wolkenartig aufgebauchten Gewandes kontrastirt sehr glücklich der schlanke dreikantige Unterbau, so dass die Kühnheit zu dem Eindruck des Erhabenen hinzutritt. Es mag archäologisch darüber zu streiten sein, ob die Nike des Paionios mehr ein Weihebild oder ein Ehrendenkmal gewesen sei; die Aufstellung jedoch auf erhöhtem Sockel dürfte nach allem, was die Antike aufweist, ästhetisch daran keinen Zweifel

lassen, dass der Künstler den Effekt des Ehrendenkmals für den errungenen Sieg hervorbringen wollte.

Auch die römischen Ehrensäulen bewegen sich in dem gleichen Kreise eines Formenausdruckes von kühn imponirender Silhouette, ja sie sind anerkanntermaßen typische Lösungen für diese Kunstaufgaben geworden! Figur 11 zeigt die Trajanssäule zu Rom. Diese und die Marcaurellsäule ergeben die Aufstellung des Triumphators auf einem Säulensockel, wie bei den Adorationsbildwerken. Die vielfach geäußerte Ansicht, dass die Säulenform sich vielmehr aus der Gewohnheit entwickelt habe, die Bilder des Siegers und seiner Kriegsthaten auf hohen Masten und Bannern während des Triumphaufzuges unherzutragen, erscheint nur durch die eigenartige bandförmige Umwicklung des Säulenstammes mit den Reliefdarstellungen gestützt, für die Figurenaufstellung waren jedoch ältere, mit dem Volksbewusstsein für Heroisirungsbildwerke fest verknüpfte Kunstanschauungen vorhanden, umso mehr, da Rom bekanntlich in seiner künstlerischen Bildung von Griechenland abhängig gewesen ist! Rechnet man bei der Trajanssäule zu der Größe der Statue die Höhe des obersten Bildwerksockels hinzu, so ergibt sich die Ähnlichkeit dieser Aufstellung mit der vorangeführten Nike ganz deutlich, denn das am Trajan gefundene Verhältnis ergibt für den Säulensockel zur Statue die Proportion von 4:1. Hiernach kann man wohl allgemein annehmen, dass ein hoher, schlanker Pfeiler- oder Säulensockel eines statuarischen Werkes darauf hindeutet, dass es sich um die Anlage eines Ehrendenkmals handle, oder um eine Heroisirungsdarstellung, wie ja allgemein die obeliskentartige Silhouette mit dem Eindruck eines Hinweises auf die höheren Sphären, auf die Gottheit verbunden ist.

Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man im Anschluss an diese typische Charakterisirung der Ehrendenkmale auch die Reiterstatue des Agrippa, welche auf dem noch vorhandenen, in Figur 12 dargestellten Sockelunterbau vor den Propyläen der Burg Athen stand, wegen der schlanken Silhouette desselben in die gleiche

Kategorie hineinrechnet, sodass es weniger auf die deutliche Sichtbarmachung der Porträtähnlichkeit, als auf die Charakteristik der Heroisierung ankam. Somit wurde, was für die moderne Behandlung der Reiterstatuen von Wichtigkeit ist, jegliche realistische Bezeichnung der Situation vermieden und das ästhetische Gefühl mit der an sich unnatürlichen Aufstellung eines Reiters auf beschränktem Sockel in steiler Höhe versöhnt, wogegen die realistische Durchführung der Reiterstatuen, welche die heutige Zeit fordert, bei ähnlicher Aufstellung, wie beispielsweise bei derjenigen des Königs Friedrich Wilhelm IV. auf der Treppe der National-Galerie zu Berlin, eine solche Situation bedenklich erscheinen lässt. Bei dem erstgenannten Falle war die Ehrenstellung der Statue die Hauptsache, welche die Erhebung auf hohen Sockelunterbau notwendig machte, bei dem letzteren

für dieses Friedrichsdenkmal, welche aus der Publikation der Schinkel'schen Bauwerke ersichtlich sind, den Ruhm zollen müssen, dass sie in diesen Grundgedanken der Sockelbildung stets das Richtige trafen. Aus denselben Erwägungen wird auch geurteilt werden können, dass, wenn es sich um eine Restauration des Sockels der Nike Samothrake handelt, welche auf einem Schiffschnabel stand, unrichtig ist, dieselbe auf einen niedrigen, langgestreckten Schiffsteil als Unterbau zu stellen, wie dies im Berliner Museum zu sehen ist, denn ein solches unzweifelhaft als Ehrendenkmal komponirtes Werk konnte nur auf einem Hochsockel aufgestellt werden, gewissermaßen auf einer Columna rostrata, sodass bei der so unvergleichlichen Charakterisierungskunst der Hellenen durch leicht angedeutete Attribute — man denke nur an die Adler-Fußplatte der Nike des Paionios — der



Falle jedoch ist die realistische Behandlung des Porträts und der Umgebung Schuld, dass beim Beschauer sich Nebengedanken über diese zu nah bestimmte Situation aufdrängen und den ästhetischen Genuss des an sich schönen Werkes beeinträchtigen.

Aus den gleichen Erwägungen begründet sich auch das zum Anfang mitgeteilte abfällige Urteil bei M. Carriere über den Sockel der Reiterstatue Friedrich des Großen in Berlin. Die Komposition bewegt sich nämlich hierbei in einer unentschiedenen Halbheit zwischen einem Hoch- und einem Niedrig-Sockel, sie nimmt den Anlauf, eine Heroisierungssilhouette aufzubauen und wird doch wieder durch praktische Bedenken der Porträtarstellung zu dem niedrigen Bathron der Statuen aus dem Bereiche des persönlichen und privaten Interesses zurückgedrängt. Dagegen wird man den bekannten Kompositionen Schinkels

Schiffschnabel vermutlich nur in untergeordneter Weise behandelt war.

Für die statuarischen Werke des privaten Interesses, die dritte vorgenannte Kategorie, ist, wiederum ähnlich den Weihebildwerken, in der Antike der niedrige Sockel zur Aufstellung verwandt worden. Es ist ein großes Gebiet von Fundstücken, welches hierher gehört, und doch ist wenig nur in seiner Vollständigkeit mit dem zugehörigen Sockel vorhanden. Man würde glauben, dass Pompeji reichliche Ausbeute liefern müsste, wie auch Overbeck in seinem Werk über Pompeji sich äußert: „Von dem überschwänglichen Reichtum der Alten an plastischen Kunstwerken ist es uns an Plastik armen Modernen kaum möglich, uns eine selbst nur annähernde Vorstellung zu machen, mögen wir auch von so und so vielen Hunderten, oder selbst Tausenden von Gruppen

und Statuen lesen, die sich an einem Orte befinden, die eine Stadt, ein Tempelbezirk, wie die Altis Olympia's, umfasste. Auf einem anderen Wege jedoch können wir leicht zu einer Anschauung des plastischen Reichtums der Alten gelangen, indem wir uns nämlich die Orte vergegenwärtigen, welche sie mit Statuen zierten, indem wir die Veranlassungen, plastische Kunstwerke aufzustellen, erwägen. Erinnern wir uns der Tempel mit den Haupt- und Nebenbildern des Kultus, in der Zelle und ihren Kapellen, mit den Weihebildern religiösen, historischen und individuellen Gegenstandes, im Pronaos, in den Intercolumnien des Umganges, in Peribolos und Posticum, denken wir an die Märkte und Hallen mit ihren Ehrenstatuen berühmter oder verdienter Bürger, an die Theater mit ihren Dichterstatuen, die Orte der Festkämpfe mit den Ehrenstatuen der Sieger in langen Reihen, aus verschiedenen Jahrhunderten, an die Hallen in den Wohnungen mit heiligen und profanen Bildhauerwerken, an die Gymnasien, an die Straßen, an die Brunnen, die Gräber, so haben wir freilich noch lange nicht alle Orte genannt, welche im Statuenschmuck, um nur von diesem zu reden, prangten.“

Mit der Plünderung Korinths beginnt die Wanderung der hellenischen Kunstwerke nach Rom, wo namentlich in der Kaiserzeit die neue Programmbestimmung zur Aufstellung dieser plastischen Werke auftritt, Kunstsammlungen anzulegen, bei denen es sich, mochten sie die Gärten oder die Säle schmücken, stets um den intimsten Kunstgenuss, um das Schauen aus der Nähe handelt, wie unter den modernen Verhältnissen. Somit bildet sich über Rom die Verallgemeinerung des Bedürfnisses für profane Kunstwerke, deren Programm zu den heftigen Anforderungen hinüberleitet. Alle diese Werke des privaten Interesses, mögen sie zu den Charakterbildern, zum Genre, zum Tierstück, oder zum Porträt, in Statuen-, Hermen- oder Büstenform gehören, verlangen den niedrig gehaltenen Sockel, ein Bathron, welches auf etwa  $\frac{1}{3}$  der Höhe des Bildwerkes, nach dem absoluten Maßstab jedoch meistens nicht über 80 cm, über Tischhöhe, bemessen ist.

Ein interessantes Beispiel bietet hierfür aus den Ruinen von Pompeji die Statue der Eumachia, welche in dem gleichnamigen, 1821 ausgegrabenen und am Forum gelegenen großen Gebäude steht. Aus dem Hofe gelangt man daselbst vor die große Nische im Hintergrund des Säulenganges, in welcher die Statue der Pietas stand. Hinter ihr, im Hintergrund des ganzen Baues stand die Statue der Stifterin des Baues, die Eumachia (Fig. 13). Bei dieser Porträtstatue hat der Sockel zum Bildnis das Verhältnis  $1:2\frac{1}{2}$ , wobei die Augenhöhe des Beschauers etwa auf die Kniegegend fällt, bei einer Absoluthöhe des Sockels von rot. 70 cm. Noch lehrreicher ist die Abbildung der Statue eines Faustkämpfers auf einem Fußbodenmosaik in Herculanium (Fig. 14), bei welchem

der Sockel nur  $\frac{1}{4}$  der Figurenhöhe misst, wobei augenscheinlich durch die niedrige Aufstellung die Kraft der Arme, der Brust und Lenden gegenüber den weniger interessanten Teilen der Unterschenkel bis zum Knie dem Beschauer überwältigend vorgeführt werden sollte. Auch die im Altertum sehr beliebte Lösung der Porträtstatue in Hermenform ist in Pompeji reichlich vertreten. Gewöhnlich besteht dieselbe, wie Figur 15 zeigt, aus einer Büste, welche auf einem viereckigen, nach unten verjüngten Pfeiler in den Verhältnissen des zu der Büste passenden Körpers aufgestellt ist. Diese Form war im ganzen Altertum um so mehr beliebt, als durch die nebensächliche Behandlung des Unterbaues das Interesse allein dem Kopfe zu gute kommt, welcher überdies entweder ganz in die Augenhöhe des Beschauers gerückt ist, oder doch nur ein wenig darüber. Aber auch mit einem ausgeführteren Sockel sind eigenartige Hermenbüsten in Pompeji vorhanden, welche ästhetisch durchaus befriedigend wirken. So zeigt Figur 16 eine Herme aus dem Venustempel mit Darstellung des Körpers bis zur Hüfte, mit vollem Gewand und sogar mit voller Aktion der Arme. Wenn aber, wie es gleichfalls in Pompeji vorkommt, die Herme genreartig in lebendige Beziehung zu umgebenden Figuren gesetzt wird, erhält die Herme, wie zum Beispiel in Figur 17 nach einem Wandgemälde in Pompeji, ein eigenes niedriges Bathron. Nicht immer verbindet sich die Porträtbüste mit einem Hermenpfeiler, als dem zugehörigen Sockel, die Büste soll auch in der Innenarchitektur des Hauses eingefügt werden und erhält dann als Bruststück die Form des verjüngten Hermenkörpers (Fig. 17), ähnlich unsern heutigen Brustbildern.

Unendlich groß ist ferner aus dem Gebiet antiker statuarischer Fundstücke die Zahl der Zierfigürchen (Nippes). Da von diesen kleinen Bildwerken der Plastik in Thon, Erz und verschiedenen anderen Stoffen bei einer festen Verbindung des Bildes mit dem ganzen Sockel viel Vollständiges erhalten ist, so wird auch hieraus, wenngleich die Programmbestimmung für dieselben besondere Bedingungen, namentlich die der leichten Beweglichkeit verlangt, die Frage der Sockelbildung statuarischer Werke ihre Beleuchtung erhalten. Figur 19 zeigt eine Reihe dieser Formen, wie dieselben auch heute noch üblich sind, niedrige Bänkchen von kubischer, cylindrischer oder kegelförmiger, verjüngter Gestalt. Wenn gleich nach den vorangegangenen Betrachtungen über die in der Antike vorkommenden Sockelbildungen wiederholentlich beklagt werden musste, dass verhältnismäßig so wenig vollständige Aufstellungen erhalten seien, vermutlich weil die großen Sockelstücke in späteren Zeiten der Verwüstung zuerst zu einer anderweitigen Verwendung gelangten, so konnte doch der ganze Kreis der verschiedenen plastischen Bildungen mit Beispielen belegt werden, um von dieser unvergleichlichen Schule auch der modernen Kunstthätigkeit einen vollständigen Lehrmittel-

apparat darzubieten. Erst das 16. Jahrhundert unserer Zeitrechnung sah sodann wieder die erste große Sammlung antiker Statuen für die namentlich unter Papst Julius II. gesammelten Ausgrabungen, das jetzige Museo Pio Clementino im Vatikan, in welchem die reichliche Fülle der gleichfalls gefundenen und ausgegrabenen marmornen Altarsockel, Kandelaberbasen, Säulenstücke, Grabdenkmäler und Sarkophage Veranlassung bot, dieselben als Untersätze der statuarischen Werke zu verwenden. Trotz des Notbehelfs ist hierin mit vorzüglichem Kunstgeschmack verfahren und trotz der Überfülle von Ausstellungsgegenständen ein ästhetisch befriedigender Eindruck der Ausstellungsräume gewahrt worden, sehr zum Unterschied von den neueren Sammlungen antiker Torsos in Frankreich, England und Deutschland, wo häufig, beispielsweise im Berliner Museum, neben der Überladung der gedrückten, niedrigen Räume, die Aufstellungen an dem Fehler zu hoher Sockel leiden. Allerdings waren bei jener ersten Einrichtung der vatikanischen Sammlung die größten Künstler der italienischen Renaissancezeit thätig. So ward 1588 Michel Angelo vom Papst Paul III. auch beauftragt, die bronzene Reiterstatue des Marc Aurel auf einem neuen Sockel aufzurichten, was dieser große Künstler in einer für alle Zeit mustergültigen Weise gelöst hat, wie in Fig. 20 angedeutet ist. Michel Angelo hat hierbei den Kapitolsplatz, in dessen Mitte er den Marc Aurel aufstellte, mit der engeren und weiteren Umgebung zu einem harmonischen Gesamtbilde vereinigt, so kunstvoll, dass der Blick des Beschauers sowohl für die Nähe, wie auch für die Ferne den richtigen Standpunkt findet. Wer sich nahe aufstellt, findet sein Auge in der Höhe der Sockelinschrift und der Widmung, kann jedoch das Detail in einer vollkommenen Weise genießen. Wer dagegen einen weiteren Standpunkt zur Aufnahme des Totaleffektes wünscht, findet diesen auf dem den Platz umrahmenden erhöhten Stufenbau der Säulenhallen, einerseits des Konservatoren-Palastes, anderseits des Kapitolinischen Museums. Der so überaus einfach komponirte Sockel, welcher in erster Linie den praktischen Aufstellungszwecken und der deutlichen Markirung der Widmungsinschrift dient, erfüllt aber auch alle ästhetischen Bedingungen und ist so vollkommen in allen Abmessungen und Verhältnissen für den Aufstellungsplatz und seine Umgebung hineinkomponirt, dass die Figur wie in einer edelen Schale als Weihebild dargeboten erscheint und die Betrachtung mit stufenweis gesteigertem Interesse sich im höchsten Genuss auf den Mittelpunkt der Anlage, die Reiterfigur, lenkt. Durch die schlichte Einfachheit des Sockels, welcher ohne Attribute, ohne begleitende Nebenfiguren, gleichsam an eine geschäftsmäßige Museumsaufstellung herantreibt, ist jedoch für den Gesamteffekt der Statue die Gefahr vermieden, dass der Beschauer Bedenken hege, ob nicht das schreitende Pferd auf diesem engen Sockel unsicher stehe, ob nicht die erforderliche statuarische

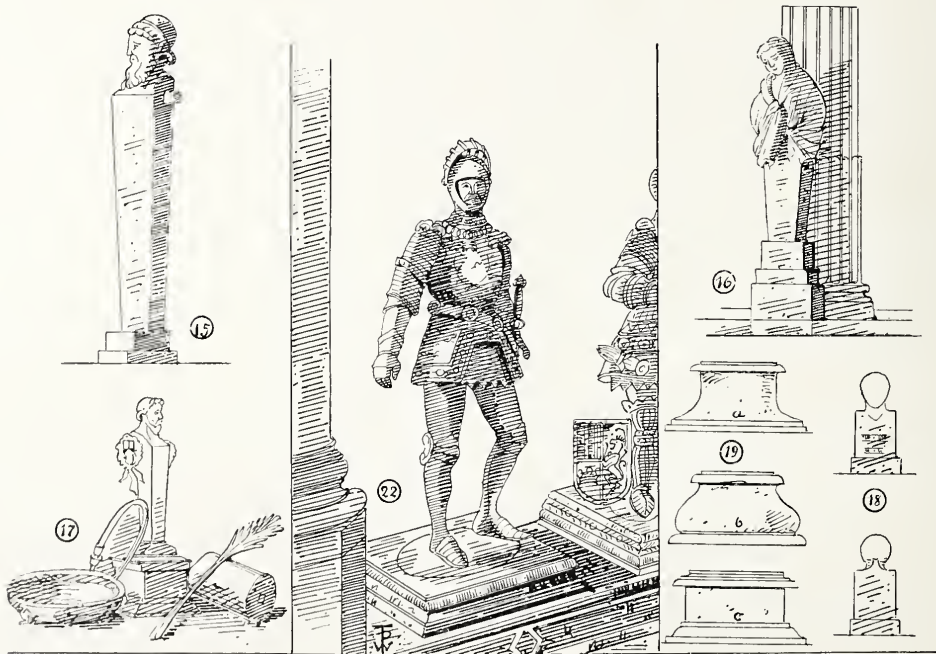
Ruhe gestört sei. In der That ist diese Aufstellung tadellos und übertrifft selbst die im Eingang dieser Abhandlung gerühmte Aufstellung des Großen Kurfürsten von Schlüter. Gewiss hatte dieser nicht nur für seine Reiterfigur, sondern auch für die Sockellösung den Marc Aurel zum Vorbild genommen, aber die Schwierigkeiten der Aufstellung auf der engbeschränkten Brücke konnten kaum gelöst werden, da ein Ort fortwährenden Drängens und Schiebens des eiligen Publikums keinen weihvollen Genuss aufkommen lassen wird. Das große Geheimnis der so hoch befriedigenden Inszenirung des Marc Aurel durch Michel Angelo besteht auch nicht darin, dass derselbe etwa durch das gewählte Verhältniß des Sockels zum Reiterbild = 1:2 sich an die Vorbilder der Antike bei Weihebildaufstellungen eng angelehnt habe, sondern darin, dass seine allgemeine künstlerische Vollkommenheit ihn befähigte, die Architektur und Plastik in einem malerisch und bedeutungsvoll wirkenden Gesamtbilde zu vereinen, wozu bei der Aufstellung auf dem Römischen Kapitolsplatz noch hinzukommt, dass dieser, dem geräuschvollen Wagenverkehr entzogen, an sich eine weihvolle Stimmung hervorruft, ferner, dass in der gewählten Höhe der Aufstellung eine musterhafte Beobachtung aller Anforderungen der Optik erreicht ist, während die noble Einfachheit der Formen des Sockels sich mit der Würde des Ortes und der allgemein dem römischen Volke populär verständlichen Bedeutung der Marc-Aurel-Statue, als einer hervorragenden Hinterlassenschaft der alten römischen Kunst und der alten römischen Herrlichkeit, aufs glücklichste verbindet.

Dass solche günstigen Effekte auch bei einer diametral verschiedenartigen Aufstellung, bei einem Hochsockel, erreicht werden können, wird Figur 21 das Reiterstandbild des Condottiere Bartolommeo Colleoni in Venedig erweisen. In der That wird ein gleiches Lob aus ähnlicher Begründung diesem 1485 von Andrea Verrocchio in der Form einer hochgestellten Heroisirungsstatue komponirten Werke gezollt werden können. Der gesäulte und in reicher Architektur durchgeführte Pfeilersockel hat hier sogar das doppelte Höhenverhältniß gegen die Reiterstatue. Wiederum aber baut sich das in seiner Silhouette ebenso einfach wie zielbewusst komponirte Bildwerk auf dem malerisch gelegenen Platz von San Giovanni e Paolo mit den ihn umgebenden berühmten Bauwerken so harmonisch und gleichsam natürlich zusammengehörend auf, dass eine andere glücklichere Lösung gar nicht denkbar erscheint. Für den höheren Standpunkt der Statue ist hier wiederum in entsprechender Behandlung das Detail zutreffend angepasst und ist in der Gesamthaltung des Reiters, namentlich in seinem energischen Sitz im Sattel, in seiner gewaltigen Zügelführung, in seiner Herrschaft über die fast übertriebene Kraft des Pferdes ein besonderes Moment der Wirkung, selbst für einen entfernter stehenden Beobachter gefunden worden. Trotz seiner Höhe, welche fast turmartig



wirkt, denkt gewiss kein Betrachter bei diesem Reiterbild an eine gefährvolle Situation des Pferdes, sondern nur daran, dass hier ein von allem realistischem Beiwerk freigehaltenes Ehrenbild komponiert sei, welches hoch über den Markt- und Straßenverkehr emporgehoben werden musste. Allerdings ist es, wie vorher Michel Angelo, kein Geringerer als Verrocchio, der Lehrmeister eines Leonardo da Vinci, welchem dieser glückliche Wurf gelang, wiederum entsprungen der hohen Allgemeinbildung des Meisters, welche bekanntlich der italienischen Renaissancezeit, namentlich der Frührenaissance durchweg nachzurühmen ist. Der Bildhauer ist hier zugleich Architekt und fühlt seine Komposition auch als Landschaftsmaler, er stimmt aus seiner klar bewussten Künstlerindividualität die Komposition für Ort und Umgebung passend ab und giebt dem Gesamteindruck schon durch

bare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie setzt ein genaues Naturstudium voraus, sie verleiht den Köpfen und Gestalten ein porträtartiges Gepräge, sie geht auf besonderen Ausdruck, verständliche und richtige Bewegungen los und sammelt gern die Einzelzüge zu einem geschlossenen Charakter.“ Dagegen ist besonders in der äußeren Erscheinung, namentlich in der gewählten Silhouette der plastischen Werke mit ihren Sockelbildungen die Renaissance verhältnismäßig wenig verschieden von der Antike, es sind dieselben Hauptformen, das niedrige Bathron und die hohe Stele, welche in verschiedenen Umformungen, doch im Grundgedanken bei beiden gleichmäßig, wiederkehren, aber der die antike Plastik bis in die spätere Kaiserzeit bedrückende hieratische und sociale Zwang ist in der Renaissance einer vollen Freiheit des Individuums gewichen. Allerdings



große Züge und charaktervolle Behandlung in der Aufstellung die beabsichtigte Wirkung. So verstärkt zum Beispiel den Effekt des schroffen, energischen, rücksichtslosen, kühnen Wesens eines Condottiere, wie Colleoni war, die unvermittelte schroffe Höhenbewegung des Sockelaufbaues, dessen kühn aufstrebende Tendenz von der den Pfeiler allein schmückenden Säulenstellung vorzüglich unterstützt wird.

Groß ist der Unterschied in der Auffassung dieser Renaissancemeister hinsichtlich der Aufstellung ihrer statuarischen Werke von den antiken Plastikern, wie sich auch Anton Springer äußert: „Nicht die Anlehnung an die Antike ist das Neue, was durch die Renaissance in die Plastik hineingebracht wird. Die Antike wird vorwiegend im dekorativen Beiwerk, zuweilen in Gewandmotiven nachgeahmt. Epochenmachend wirkt die unmittel-

wird ein völlig zutreffendes Urteil über die Entfaltung der antiken Plastik und ihre bis zur realistischen Wirkung hinneigende Aufstellung der Gruppenwerke erst durch die volle Erforschung der Pergamenischen Kunstperiode gewonnen werden, scheinen doch bereits die Attalos-Gruppen auf der Burg Athen mit ihrer eigenartigen Aufstellung eine Schöpfung ungehinderten, individuellen, realistischen Kunstgefühls zu sein und somit vielleicht eine Beschränkung des obigen Urteils zu erfordern. Auf niedrigem Bathron vor der inneren Burgmauer waren hier durch Nebeneinanderstellung der einzelnen, in ihren Plinthen getrennt gearbeiteten Figuren, wie man wohl nach den in Pergamon aufgefundenen Werken urteilen darf, große Effekte einer freien lebendigen Gruppierung erreicht, welchen die moderne Zeit nur wenig an die Seite stellen kann.

Allerdings erinnert an diese Kompositionsweise ein berühmtes Werk der Renaissancezeit, das Grabdenkmal des Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck, welches nur leider die einheitliche Hand eines durchführenden Meisters vermissen lässt, denn dasselbe ist 1583 vollendet, teils von Abel in Köln, teils von Colins aus Mecheln, teils von Peter Vischer und anderen fertig gestellt. Den Mittelpunkt dieses großartigen Gruppenwerkes bildet ein kolossaler, etagenförmig sich aufbauender Marmorsarkophag, auf welchem hoch oben der Kaiser Maximilian knieend dargestellt ist. Zu beiden Seiten des Sarkophages, durch die Kirchengänge getrennt, befinden sich die Reihen der Leidtragenden, als Fackelträger gedacht. Es sind 28 auf niederen getrennten Sockeln über einem durchgehenden Bankett in zwei Reihen nebeneinander aufgestellte Bronzefiguren, über Lebensgröße, welche den Beschauer ebensowohl durch ihre vorzügliche Ausführung, wie beispielsweise Figur 22 der sogenannte König Arthur von England, wie auch andererseits durch die Eigenartigkeit ihrer Aufstellung fesseln, in langgestreckter Reihenentfaltung zu dem Mittelpunkt der Komposition aufs würdigste vorbereitend. Wenn nun zwar die Aufstellung dieses Werkes in dem halberleuchteten Kirchenschiff die volle Übersicht der Gesamtkomposition hindert, so ist doch soviel des Einzelgenusses geboten, dass man von den gesteigerten Anforderungen, welche von einem frei aufgestellten Monument erwartet werden, gern absieht. Besonders fesselt bekanntlich die Großartigkeit der den Sockel des Sarkophagaufbaues bekleidenden Marmorreliefs, Szenen aus dem Leben des Kaisers darstellend, so dass nach diesem Reichtum des Kunstgenusses die Einbildungskraft für den in einem mystischen Halbdunkel sich verlierenden Gipfel des Monuments kaum noch eine weitere Steigerung erwartet. Somit ist in der Kunst der Aufstellung unter einer wohlgelungenen Benutzung der eigentümlichen Beleuchtungseffekte des Kirchenraums nicht allein das Bedeutsame und vollendet Schöne zur vollen Geltung gebracht, sondern auch die Schwäche der Komposition

gemildert, da in der That die den höchsten Teil des Sarkophages beherrschende Figur des Kaisers nicht auf der gleichen Höhe der künstlerischen Ausführung verbleibt. Unter dem Gesamteindruck des Erhabenen ist trotz des erstaunlichen Reichtums die harmonische Befriedigung des ganzen Werkes gewahrt.

Innerhalb dieser bisher behandelten Kategorie von Gruppenwerken der Plastik, welche sich über den Rahmen des geschlossenen Einzelbildes hinausheben, ist aus den Kunstleistungen der Renaissancezeit noch eine weitere und hochbedeutsame Gattung von Skulpturwerken zu erwähnen, in welchen die vollendete Formenvirtuosität der Barock-Bildhauer, vornehmlich Italiens die höchsten

Triumphe feiert, bei denen zugleich die Bildung des Sockels eine ganz eigenartige Lösung findet. Es sind die in der Gartenkunst der Barock-Renaissance reichlich ausgeführten statuarischen Werke, welche, nachdem in stufenweiser Entwicklung Architektur, Plastik und Malerei einzeln im Programm der Gartenkunst Aufnahme gefunden hatten, schließlich von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts unter der Herrschaft der Rokoko-Renaissance dominierend das Gartenbild bestimmen, wie durch den Verfasser in dem von ihm bearbeiteten Werk „Die Gartenkunst der italienischen Renaissance, Berlin bei Parey 1884“ näher ausgeführt

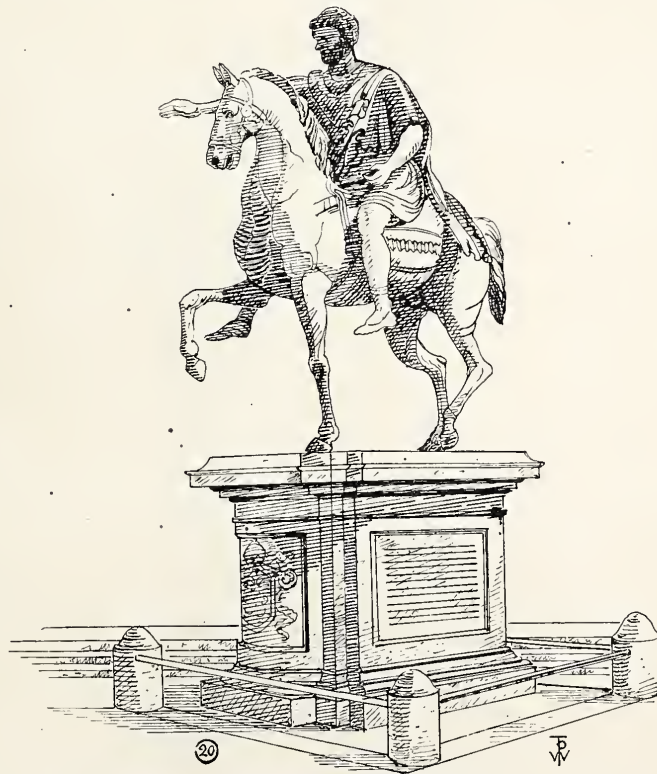


Fig. 20. Reiterstandbild des Marcus Aurelius in Rom. (Kapitol.)

worden ist. In der Überschwänglichkeit dieser Zeit tritt der statuarische Gruppenaufbau mit einer besonderen Behandlung der Sockelanlage vor der Gartenlandschaft in den Vordergrund, meist in Verbindung mit Werken der Wasserkunst, oft in einer unbefriedigenden Maniertheit, aber jedesmal in einer so großartigen, selbst im verschwenderischen Reichtum einheitlichen Durchführung, dass den Werken dieser Epoche zum mindesten die Erhebung über das Kleinliche nachgerühmt werden muss. Um dies zu erreichen, hat allerdings, wie bekannt, Versailles, die Geburtsstätte dieser künstlerischen Ausschweifung, den König Ludwig den XIV. arm gemacht, und dasselbe gilt auch von allen seinen Nachbetern, den weltlichen und geistlichen Fürsten, den Grafen und Baronen, welche

jeglicher auf seinen Hufen seine eigene Versailles-Parkanlage, sein Marly und sein Trianon besitzen wollten, welche aber alle ihren finanziellen Ruin dabei gefunden haben.

Immerhin bildet aber diese Zeit die goldene Schaffens-Periode der Bildhauer, denen Männer wie Bernini und Borromini in Brunnenwerken und im Gruppenaufbau die Pfade wiesen, um schließlich frei wie ein Historienmaler lebendige Theaterscenen aus Stein, selbst aus Marmor, in unbeschränktem Figurenreichtum in die freie Natur hinein zu zaubern. Dazu bieten die Metamorphosen des Ovid, Liebesscenen, Jagdbilder, Schäferspiele die beliebtesten Motive. Eine besonders reiche Ausbeute derartiger Schöpfungen, welche an Kunstgeschmack der Ausführung und Komposition alle übrigen ähnlichen Werke übertroffen, bietet der Park von Caserta bei Neapel für die königliche Familie am Ausgang der Rokoko-Periode 1752 von Vanvitelli angelegt. Das Hauptmotiv dieser

Gartenschöpfung bildet gleichfalls eine in riesenhaftem Maßstabe durchgeführte Wasserkunst, welche zwei Miglien weit aus dem Gebirge herangeführt, in drei großen Caskadenstürzen mit Grottenwerk und dazwischen gestellten Figurentableaus, mit architektonisch verzierten Kanalwänden und Einfassungen mit malerischen Brücken und gärtnerischen Coulissenwänden, immer aber unter dem Vorwalten der bild-

hauerischen Arbeiten, bis zum Schloss geführt ist, mit einem unvergleichlichen Prospekt auf diese, wie eine gewaltige Naturkraft heranbrausende Wassermasse. Figur 23 stellt einen Teil des im ersten Caskadenabsturz auf Klippen und zwischen Farnen, gleichsam in natürlich zerklüftetem Felsenufer aufgestellten Marmortableaus dar, welches die belauschten Nymphen behandelt. Hier hört jegliche Sockelbildung in der gewöhnlichen stereometrischen Form, wie sie bisher verwandt war, auf und auf dem natürlichen, mehr oder weniger zerklüfteten Felsen entfalten sich stehend, sitzend, liegend die Tier-

und Menschengruppen, als wären sie mitten im Leben durch irgend ein Zauberwort bis zur Erlösung versteinert worden. Diana und die Nymphen, Amor und die Genien, Tritonen, allerlei Getier, namentlich Hunde und Eber, auf Klippen gelagert und über den Sprudel springend, bilden das agierende Personal dieser Scenerie. Gewiss würde eine solche Verletzung der die statuarische Ruhe des plastischen Kunstwerkes erfordernden ästhetischen Gesetze dem Geschmack beleidigen, wenn nicht in den meisten Fällen bei der Vereinigung der Plastik mit

der Gartenkunst, wie beispielsweise auch in Caserta, die Natur in diesem Konkurrenzstreit mit dem Machwerk von Menschenhand dennoch den Sieg errungen hätte.

Gewisslich wird in der vorstehenden Abhandlung aus dem großen Gebiete der Kunst des Plastikers manche eigenartige Lösung des Sockels in der großen Zeitfolge von der Antike bis zur heutigen Zeit unerwähnt übergegangen sein, da im Vorstehenden nur in großen Sprüngen eine allgemeine Übersicht der leitenden Gedanken, wie das Verhältnis des Sockels zum statuarischen Bildwerk gestaltet sei, geboten werden sollte. Namentlich ist die große Verschiedenheit des Effektes, welche in der Wahl der Materialien des

Sockels hervorgebracht werden kann, noch nicht erwähnt, da die Güte des Materials, die Härte, die Politurfähigkeit, die Farbe desselben, die Empfänglichkeit für Reliefbearbeitung

von großem Einfluss ist, ebenso wie die Verwendung gemischter Materialien, welche den Farbeffekt steigern: aber immerhin wird ein Nutzen derartiger Rückblicke darin zu suchen sein, daß die Gegenwart mit ihrem fortschreitenden Streben sich um so sicherer auf den Schultern der Vergangenheit aufbauen kann. Aus der Kenntnis und Beherrschung des Vorangegangenen wird der Künstler seine eigene Individualität feststellen und zur Geltung bringen. Diese Vorbildung fordert die heutige Zeit. Möchte in diesem Streben die zeitgenössischen Künstler eine ähnliche Gefühls- und Geschmacksbildung aus dem

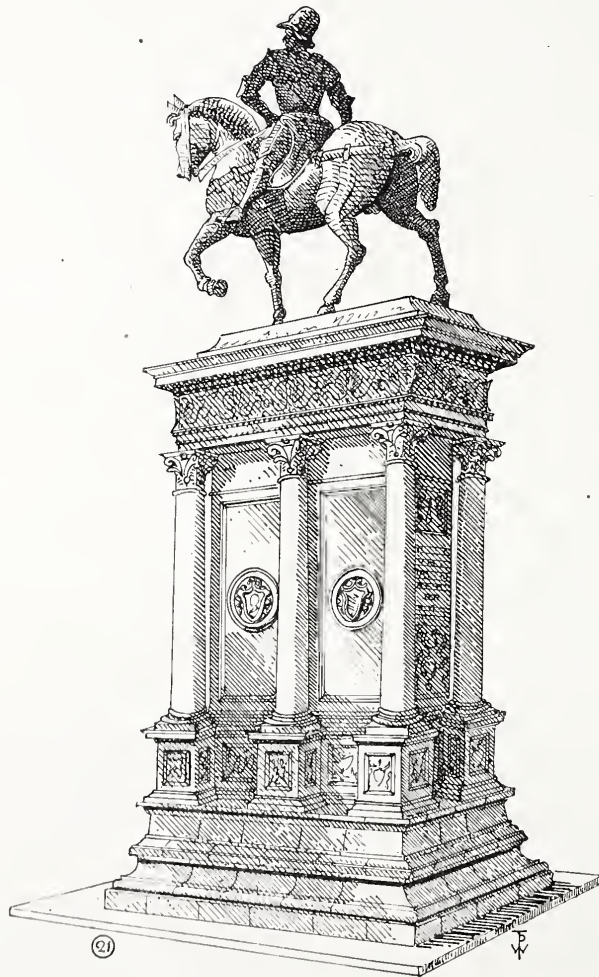


Fig. 21. Reiterstandbild des Colleoni von VERROCCHIO. (Venedig.)

Bereich der sämtlichen bildenden Künste leiten, wie dies von den besten Zeiten der italienischen Renaissance vorher gezeigt ist. Allerdings bieten die modernen Aufgaben größere Schwierigkeiten durch manche die Aufstellung des statuarischen Werkes traditionell begleitenden Anforderungen des Publikums. Ein wünschenswerter Reichtum an erklärenden Sockelfiguren drückt naturgemäß das Hauptbild immer höher hinauf, schwer ist es, dann das Detail der Porträtähnlichkeit zum Erkennen zu bringen und die harmonische Einheit nicht zu verlieren, wogegen die realistische Richtung der Zeit den größten Wert auf die höchste Durchführung der Porträt-treue gelegt haben will. Selten kommen neue Kunstgedanken, welche in jenen vorangeführten Kategorien nicht mitenthalten wären, zu Tage, immer bilden solche scheinbaren Neuheiten höchstens eine Vervielfältigung in der Anwendung der bekannten Motive und einen höheren Reichtum der Ausführung, meist verbunden mit der Steigerung realistischer Effekte, worin jedoch die römische Antike immerhin noch um viele Steigerungsstufen der heutigen Zeit voraus ist und als Vorbild gelten kann.

Neuerdings haben bekanntlich die Formen der Rokoko-Dekoration wieder eine gewisse Modeliehberei in Architektur, Malerei und Kleinkünsten errungen. Selbstverständlich schreitet auch die Bildhauerei mit der gleichen Berechtigung wie die vorgeannten Künste auf denselben Pfade. Aber wird auch der Reichtum der heutigen Mäcenaten das halten, was die Vergangenheit auf die Dauer nicht leisten konnte? Das sind Fragen, welche die Zukunft erst lösen wird, wonach aber voraussichtlich eine zu lange Herrschaft der Rokoko-Plastik nicht in Aussicht zu stehen scheint. Übrigens ist immerhin hervorzuheben, dass der innerste Nerv der modernen Weltauffassung romantischen Charakters ist, welcher aber in seinem formalen Bildungsdrange sich immer am günstigsten an die Schule der Antike halten wird, an den Weg einer weisen Maßhaltung, der bekanntlich den Hellenen auszeichnete und ihn zu Werken ewiger Schönheit geführt hat.

Von höchstem Interesse hierin ist es einerseits, auf die Ökonomie in der Entfaltung der größten statuarischen Denkmale des alten Griechenlands hinzuweisen, bei den Goldelfenbeinbildern des Phidias, welche die Athena

Parthenos auf der Akropolis zu Athen und den Zeus in Olympia darstellen, andererseits den Gedankenreichtum hervorzuheben, welcher fast in Überfülle zur Erklärung der Hauptfigur durch die im Sockel verwandten Reliefdarstellungen ausgedrückt ist. An der Athena schmückten den goldenen Helm vorn eine Sphinx und Greifen zu beiden Seiten. Die Brust umgab der Panzer mit dem Gorgoneion, welches den Medusenkopf zeigte. Auf der inneren Seite des Schildes war der Kampf der Giganten gegen die Götter dargestellt, auf der Außenseite die Amazonenschlacht, in welcher Phidias sein und des Perikles Porträtbild anbrachte. Am Rand der Sandalen der Athena sah man noch den Kampf der Lapithen und Kentauren, endlich an dem niedrigen Bathron die Geburt der Pandora im Beisein der Götter. Somit war der Sockel der Statue auch inhaltlich untrennbar verbunden, zur Durchführung des Gedankens von der Vervollkommnung des Menschen im Kampfe mit seinen Anlagen und Leidenschaften bis zum Sieg in göttlicher Klarheit.

Auch die sitzende Statue des siegverleihenden Zeus in Olympia lässt eine Abtrennung des für sie eigentümlich komponierten Sockels nicht zu, ohne den Zusammenhang der den Gedanken vom Kampf zum Sieg behandelnden Attribute und Reliefdarstellungen zu zerstören. Der Olympier trug einen Kranz von Ölweigen auf dem Haupte, in der Linken den Adlersepter, auf der Rechten die geflügelte Nike haltend. Den weitfaltigen Man-

tel schmückten eingelegte Figuren, besonders aber befanden sich die erklärenden Bildwerke am Thron und seinem Sockel. Der Thronsaß hatte außer den 4 Füßen noch 4 Zwischensäulchen zur Stütze. Dort befanden sich 24 Nikefigurchen als Tänzerinnen dargestellt. An den Querriegeln der Thronfüße sah man ferner in Einzelfiguren die 8 Kampfesarten, sowie den Kampf des Herkules und des Theseus gegen die Amazonen. Zwischen den Thronfüßen waren auch Schranken angebracht, an deren Seitenflächen Szenen aus der Heroën-Sage Platz gefunden hatten, sowie die Strafe der Niobeiden. An der Rücklehne des Thrones sah man die Horen und Chariten, am Fußschemel den Götterkreis. Wenn nach unserem modernen Geschmacke allerdings, trotz des hohen Namens eines Phidias, eine derartige Fülle von Darstellungen zu sehr gehäuft und daher im Effekt verfehlt



Fig. 23. Gruppe im Parke von Caserta bei Neapel.

erscheinen würde, so muss immer wieder hervorgehoben werden, dass es dem Hellenen besonders darauf ankam, die Gottheit durch den reichsten Schmuck zu ehren und daher in einer, alle künstlerischen Fragen beseitigenden schroffen Konsequenz, im Verfolg des aus hieratischen Rücksichten aufgestellten Programms, die der Gottheit darzubringenden Lobeshymnen in reichster Vollständigkeit durch Bildwerke zum Ausdruck zu bringen, wozu der Sockel den mehr oder minder ausreichenden Platz darbot. Wenn auch die moderne Zeit in diesen, den Kunstgenuss zum Teil beschränkenden Lösungen der Antike nicht folgen darf, so wird doch immerhin das schon vorher aufgestellte allgemeine Gesetz gültig bleiben, dass der Sockel durch Bildschmuck verschiedenster Art in poetisch anregender und populär verständlicher Weise die Erklärung des statuarischen Werkes aufzunehmen habe. Wo dieses durch inschriftliche Bezeichnung und Widmung erfolgen soll, wird man in der Römischen Kunst gern sein Vorbild suchen, da dieselbe einen unübertroffenen Kunstgeschmack in der Klarheit und Deutlichkeit der Buchstaben, sowie in ihrer Verteilung auf der Fläche besaß; wo ferner flaches oder stärkeres Relief den Sockel zieren soll, wird man mit Vorteil die Meisterschöpfungen der italienischen Renaissance studieren, wo endlich Freistellung der Figuren des Sockels verlangt wird, bietet sich von der Barock-Renaissance an, bis auf den heutigen Tag manch lehrreiches Beispiel zur Vergleichung und Beurteilung dar. Diese letztere in neuerer Zeit fast schematisch erforderte Kompositionsweise führt den Nachteil mit sich, dass die freien Figuren, namentlich wenn sie nicht mit dem Sockel aus dem gleichen Material gebildet sind, aus dem Rahmen des Gesamteffektes hinausdrängen, für sich betrachtet werden wollen und das Interesse von der Hauptfigur ablenken. Da ihnen der dem Relief noch eigentümliche Architektur-Rahmen fehlt, so sind sie mit der übrigen Masse des Sockels nicht verbunden, fallen gewissermaßen aus demselben heraus und verhindern den harmonischen Effekt, wie beispielsweise an dem Sockel der Reiterfigur des Königs Friedrich Wilhelm III. in Berlin vor dem Museum, während die Tiergarten-Statue dieses Königs, in der Form der Ehrendenkmale, gerade durch eine besonders gelungene und befriedigende Lösung des Sockels erfreut.

Auch an diesem Werke erkennt man wiederum das Zutreffende der vorhergestellten Forderung, dass der Bildhauer für den gegebenen Aufstellungsplatz die Silhouette, die ganze Haltung der Figur, die Stärke des Reliefs, die Farbengebung und die Wahl der Materials besonders zu bestimmen habe, dass also die in manchen Programmbestimmungen moderner bildhauerischer Konkurrenzanschreibungen freigestellte Wahl verschiedener Aufstellungsplätze den Künstler irreführen muss, wenn er sich nicht die große Mehrarbeit aufbürden will, für jeden Platz eine besondere Lösung zu komponieren. Der

Bildhauer soll vielmehr für die bestimmte Umgebung passend sein Werk so hineinstellen, wie auch der Architekt arbeitet, welcher von einer besonderen stilistischen Lieblingsform, welche für alle Fälle passen sollte, abzusehen hat, vielmehr jeder Stilform für sich die Berechtigung zuerkennt, je nach Ort und Gelegenheit passend verwandt zu werden und hierin je nach seiner künstlerischen Allgemeinbildung das Richtige finden wird. Leider kann diese Forderung bei den für Innenräume bestimmten plastischen Werken, insoweit sie nicht besonders in Auftrag gegeben sind, sondern vom Bildhauer als Vorratsarbeiten gebildet werden, welche noch um einen Käufer werben, nicht erreicht werden. Aber trägt nicht einen großen Teil der Schuld, dass von diesen Werken im Besitz des Käufers vieles an seinem Effekt Einbuße erleidet und durch eine falsche Aufstellung geschädigt wird, die mangelnde Fürsorge des ausführenden Künstlers, um hierin seine Absichten in bestimmter Weise festzulegen? Hielte derselbe die ihm allein richtig erscheinende Gruppierung und Umrahmung seiner Arbeit von vornherein fest im Auge, würde er für einen solchen bestimmten Effekt alle seine Kunst in dem Werke, welches selbst individuell wirken soll, vereinigen, so würde ein großer Fortschritt zu verzeichnen sein, wie auch der Kritiker einen gerechteren Standpunkt der Beurteilung finden und der Käufer für die plangemäße Aufstellung einen wünschenswerten Anhalt finden würde. In modernen Wohngebäuden wiederholt sich bekanntlich auch der konventionelle Aufstellungsplatz für plastische Kunstwerke. Man liebt es, dieselben vor den Fenstern eines Salons, namentlich vor einem Erkerfenster aufzustellen, um daselbst einerseits ein möglichst helles Licht zu empfangen, und andererseits, um dieselben auch von der Straße her sichtbar zu machen. Aber diese Anstellung im grellen Fensterlicht ist ein Verderb für das dem Missbrauch geopfert Werk, die mit dem grellen Licht verbundenen grellen Schatten zerstören das Modell, woher bekanntlich in Museen eine solche Aufstellung niemals, nur im Notfall, verwandt wird.

Hiermit soll allerdings nicht behauptet sein, dass die Museumsaufstellung, wie sie im allgemeinen sich überall wiederholt, für plastische Werke besonders mustergültig und empfehlenswert sei. Im Gegenteil, selbst wenn im übrigen die Fragen der Beleuchtung, der Sockelhöhe, der Umrahmung, des Hintergrundes, des zugewiesenen Standpunktes etc. befriedigend gelöst sein mögen, so bleibt immerhin der Museumsaufstellung der unschöne, die Individualität des Kunstwerkes schädigende Charakter der Magazinierung anhaften; ausgenommen, wenn man, wie beispielsweise im vatikanischen Museum zu Rom für den Apollo von Belvedere, besonders komponierte Aufstellungsräume beschaffen kann.

Alle Anforderungen, welche für die Aufstellung in Innenräumen das ästhetische Gefühl zu stellen hat, wird jedoch der Künstler zu einer leichteren Erfüllung bringen,

wenn es ihm gelingt, schon sein Ausstellungswerk in dem weiträumigen Saal, oder in dem kleineren Salon in einer solchen Umgebung, mit einem solchen Hintergrund, mit Farbgebung und Beleuchtung so aufzubauen, wie dies alles ihm von vornherein bei der Komposition seines Bildes vorgeschwebt hatte. Alsdann würden auch unsere Ausstellungsräume einen schöneren und anziehenderen Anblick in ihrer plastischen Abteilung gewähren.

Die Vorbedingung hierzu liegt allein in der größeren Würdigung, welche seitens der Künstler der im Vorhergehenden behandelten Frage über die Sockelbildung statuarischer Werke entgegen gebracht wird, sowie in der erweiterten Fürsorge, mit welcher die Aussteller den Verbleib ihrer Arbeiten nicht mehr dem Zufall überlassen, sondern ihnen auch später zu einer befriedigenden künstlerischen Aufstellung verhelfen.

Es wird gewiss nicht erwartet werden, dass diese Abhandlung mit einer Zusammenstellung bestimmter Angaben schließe, in welcher Richtung sich die Lösung der Sockelbildungen bei den großen Aufgaben statuarischer Kunst bewegen solle, zu welchen die moderne Zeit durch die Großthaten Deutschlands von den 70er Jahren ab geführt wird. Wiederholentlich ist ja im Verlauf dieser Besprechung hervorgehoben worden, dass die Aufstellung spezieller Gesetze, gleichsam eine Rezeptirkunde für bestimmte Fälle der Verwendung, als ein Ruin für die Freiheit der individuellen Künstlerentfaltung angesehen werden müsste. Dennoch werden, wie vorhin über die Förderung der kleineren Bildwerke nur eine persönliche Ansicht aufzustellen versucht wurde, auch für die Lösung der großen monumentalen Werke der Plastik, soweit sie von dem Wunsche erfüllt sein sollen, sich dem allgemeinen Kulturfortschritt anzuschließen, oder gar demselben die Ziele zu zeigen, persönliche Meinungsäußerungen statthaft sein, deren Wert auch deshalb schon nur beschränkt bleiben wird, da in der bildenden Kunst nur das geschaffene Werk, nicht das Reden darüber das eigentlich Wichtige ist. Zuerst ist gewiss eine hauptsächlichliche Gefahr für das Gelingen der modernen plastischen Schöpfungen hervorzuheben, welche in den Kommissionsentscheidungen beim ausgeschriebenen Konkurrenzverfahren wurzelt. Naturgemäß wird nur in seltenen Fällen eine Einheit der Stimmen für die Wahl des relativ besten Entwurfes vorhanden sein, in den meisten Fällen kommen Majoritätsentscheidungen oder Kompromisse zu stande, deren Entscheidung alsdann zweifelhaft ist. Aber das Schlimmste ist für die weitere Förderung der Ausführung, dass eine Kommission eine Vielköpfigkeit ohne Herz, ohne Begeisterung, ohne Wagnis darstellt, gewöhnlich bürokratisch zusammengesetzt ist, bemüht,

sich gegenüber einem höheren Auftraggeber verwaltungsmäßig formal zu decken. Aber der Künstler und sein Werk bedürfen eines Mäcenaten, eines Schützers, Förderers, dessen Bedeutung weniger in der Zuführung der reichlichen Mittel, als vielmehr in der Bethätigung des regsten persönlichen Interesses beruht. Darum ist auch das bekannte Dichtervort an dieser Stelle zutreffend: „Schließ' dich an eines Meisters Sinn; selbst mit ihm zu irren, ist Gewinn“. Was ferner die Komposition selbst betrifft, so streiten zwei gegnerische Richtungen, wie schon im Vorangegangenen bemerkt, gegeneinander, einmal das Verlangen nach höchster realistischer Porträt-treue und dann der Wunsch nach dem reichsten figurlichen Sockelschmuck. Diese Bedingungen äußern sich bei der Bildung des Sockels zum statuarischen Werk einerseits als das Streben nach einer möglichst großen Sichtbarmachung des Porträts durch Niedrigstellen des Sockels, andererseits als der Wunsch, den Sockel möglichst zu erhöhen, um eine größere Fläche für den erklärenden Schmuck auszunutzen. Im allgemeinen hat der Künstler namentlich mit dieser letzteren, vom Publikum wahrscheinlich nur gewohnheitsmäßig gestellten Forderung am meisten zu kämpfen. In diesem Streit kann der Künstler unter Berufung auf seine eigene Künstlerindividualität nur eine Lösung nach der Art des Gordischen Knotens vornehmen, wobei ihm bei kleineren statuarischen Ehrendenkmälern die typisch ausgebildeten und befriedigenden Formen mit einem verhältnismäßigen Hochsockel vor größeren Irrtümern und Fehlgriffen bewahren werden, wobei die größeren Monumentalwerke jedoch eine besondere Entschließung erfordern, welche immerhin auch ihrerseits durch historisch sanktionirte Vorgänge vorbereitet ist. Das vorher angeführte Beispiel aus dem Gebiet der Gruppenbildwerke scheint hierin vorbildlich zu sein, das Denkmal des Kaisers Maximilian in Innsbruck, obgleich seine speciellen Mängel bereits erwähnt sind, obgleich ferner selbstverständlich eine genaue Anlehnung an die Komposition, namentlich bei einer Freiaufstellung, Misserfolge hervorbringen würde. Auch scheint das Lutherdenkmal in Worms diesen Weg beschritten zu haben, wengleich der Gesamteffekt durch die zu große Weitschichtigkeit der Kompositionsglieder verloren gegangen ist. Wenn aber auf gemeinsamem Stereobat die Erklärungsbildwerke in einer Reihentafelung um die hauptsächlichliche und dominirende Statue herum künstlerisch gruppiert werden, so können unter voller Wahrung der Harmonie die vorhergestellten Anforderungen erfüllt werden, durch Gruppierungen, für welche namentlich die vorher genannten Schöpfungen der Barockzeit mancherlei vorbildliche Anregungen gewähren.



# DIE HELLENISTISCHEN RELIEFBILDER.<sup>1)</sup>

VON R. ENGELMANN.

**D**AS groß angelegte Werk über die hellenistischen Reliefbilder von Prof. Dr. *Th. Schreiber* ist mit der vor Jahresfrist erschienenen Lieferung zum Abschluss gelangt. Wenn man erwägt, wie viele Schwierigkeiten bei dem Sammeln des weitverstreuten Materials, das in dem vorliegenden Werke vereint ist, zu überwinden waren, wie schwer die Beschaffung brauchbarer Abbildungen und die Herstellung der Tafeln geworden sein muss, kann man die Zeit, die seit dem Erscheinen der ersten Lieferung (1889) bis zur elften (Schluss-)Lieferung verstrichen ist, nicht übermäßig lang finden, im Gegenteil, man muss anerkennen, dass Verfasser und Verleger mit allem Eifer das Werk gefördert und keine Mühe gespart haben, um möglichst gute Abbildungen zu liefern.

Um den Wert der Originale auch in den Abbildungen möglichst getreu hervortreten zu lassen, ist für die Reproduktion ein Verfahren gewählt worden, das „außer der Gleichmäßigkeit des Druckes unbedingte Treue der Wiedergabe auch in den geringsten Einzelheiten gewährleistet. Als Hauptsache galt die richtige, meist durch Reflexlicht erzeugte Beleuchtung der Originale während der photographischen Aufnahme. Die letztere ist fast durchgängig unter der Aufsicht und Anleitung des Herausgebers ausgeführt worden und dabei in schwierigeren Fällen ein besonderes Verfahren, die Flecken und andere die Wirkung störende Schäden an den Originalen selbst zu unterdrücken, in Anwendung gekommen.“

Diese Sorgsamkeit, mit der bei den photographischen Aufnahmen der einzelnen Reliefs vorgegangen ist, hat eine ziemlich gleichmäßige Behandlung zur Folge gehabt; wenn dennoch die eine oder andere Tafel nicht ganz

gleich gelungen ist, so kann dies weiter nicht Wunder nehmen. Als eine recht beachtenswerte Neuerung, die Nachahmung verdient, ist die Einrichtung hervorzuheben, dass auf den vor die Tafeln geklebten Schutzblättern in graphischer Darstellung die durch Restauration und Überarbeitung an den Originalen entstandenen Veränderungen, gelegentlich auch neue Ergänzungsversuche angegeben sind; man erkennt so mit einem Blick, ohne dass lange Worte nötig wären, durch die verschiedene Behandlung, was wirklich antik, was durch Überarbeitung verändert und was modern zugesetzt ist.

Nachdem nun die Mehrzahl der von dem Herrn Verfasser der hellenistischen Zeit zugerechneten Reliefs in meist vorzüglichen Aufnahmen vorliegt (einige Nachträge, deren Notwendigkeit sich jetzt schon herausgestellt hat, werden in dem Textband, der hoffentlich nicht allzu lange auf sich warten lassen wird, gebracht werden), wird es dem Betrachter ermöglicht, über die ganze Klasse der „hellenistischen Reliefbilder“ ein Urteil zu fällen, so weit dies sich vor dem Erscheinen des Textbandes, der noch mancherlei Erklärungen und Beweise bringen wird, überhaupt thun lässt. Immerhin hat man an dem Werke, das den Tafeln um ein Jahr voraus ging (Die Wiener Brunnenreliefs im Palazzo Grimani, eine Studie über das hellenistische Reliefbild mit Untersuchungen über die bildende Kunst in Alexandrien von Th. Schreiber, mit drei Heliogravüren und zwanzig Abbildungen im Text. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1888) schon jetzt einen Anhalt, an dem man sich über die Frage unterrichten kann.

Nach Th. Schreiber hat die hellenistische Kunst, wie sie besonders in Alexandria sich entwickelt hat, in Anlehnung an die im Orient schon längst geübte Technik die Wände der Paläste und Villen mit Beiseitelassung der Malerei in der Inkrustationstechnik ausgeschmückt. Der Grund zur Anwendung dieser Technik war dadurch gegeben, dass die Baumeister bei der Schnelligkeit, mit der die Städte sich auf das Machtgebot Alexanders erhoben, auf die Aufführung des längere Zeit erforderlichen Quaderbaus verzichteten und die Mauern aus Backsteinen errichten ließen; um diese eilig aufgeführten Mauern zu verbergen und dem Luxus, der aus

1) *Die hellenistischen Reliefbilder*, mit Unterstützung des Königlich Sächsischen Ministeriums des Kultus und Öffentlichen Unterrichts und der Philologisch-Historischen Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften herausgegeben und erläutert von *Theod. Schreiber*, ao. Professor der Archäologie an der Universität und Direktor des Städtischen Museums zu Leipzig. Leipzig, Verlag von W. Engelmann. 1889—1894. gr. Fol.

dem Orient sich nach dem Westen verbreitete, entsprechend auszuschmücken, bediente man sich der in den Putz eingedrückten kostbaren Marmorarten, verschiedener Glasflüsse, ja selbst Edelsteine scheinen in dieser Weise mit zum Schmuck verwendet zu sein, sodass die Meereswogen, die den Platz der ehemaligen Palastbauten der Ptolemäer bespülen, noch heute große Massen derartiger zur Inkrustation ehemals dienender Stücke ans Land werfen. Im Rahmen dieser kostbaren Ausschmückung war für das Wandgemälde kein Platz mehr, dafür trat das Marmorrelief ein, das als Kabinettbild in der Mitte der Wand angebracht einen der übrigen Ausstattung entsprechenden Eindruck machte. Es ist nur schade, dass von diesen auf Alexandria zurückgeführten Reliefs in Alexandria selbst so gut wie nichts gefunden ist, sondern dass die Mehrzahl der hellenistischen Reliefs aus Rom stammt. Natürlich ist dies kein Beweis gegen die ursprüngliche Verwendung; denn ebenso wie Statuen können auch Reliefs in großer Zahl aus Alexandria nach Rom und Umgegend entführt worden sein; aber es ist doch ein großer Unterschied, ob eine frei stehende Statue weggenommen wird, oder ob ein Relief von der Wand fort aus der Dekoration, deren Mittelpunkt es bildet, herausgenommen wird, um in Rom wieder ähnlich verwandt zu werden. Dazu sind im allgemeinen die Dekorationen nicht wertvoll genug.

Allerdings glaubt der Herr Verfasser, solche Ansichten dadurch stützen zu können, dass er auf die Mosaiken hinweist, die seiner Meinung nach in Alexandria als Wandschmuck dienten, später aber nach Pompeji geführt und dort thörichterweise auf den Fußboden niedergelegt wurden. So vor allem die Alexanderschlacht aus Pompeji und die anderen wertvollen Mosaiken derselben Casa del Fauno. Aber, mag man auch immer zwischen den Mosaiken dieses Hauses und Ägypten gewisse Beziehungen annehmen (darauf führt allerdings der Umstand, dass sehr viele Mosaiken durchaus ägyptische Darstellungen enthalten, aber die Hindeutungen auf Ägypten sind überall sehr beliebt), daran ist ohne genügende Beweise doch nicht zu denken, dass die in Pompeji als Bedeckung und Schmuck des Fußbodens verwandten Mosaiken ursprünglich als Wanddekoration gedient haben. Bis jetzt muss der mit den Nachrichten des Plinius und andern antiken Mitteilungen durchaus in Einklang stehende Satz seine Geltung behalten, dass das Mosaik erst verhältnismäßig spät vom Fußboden auf die Wände und in die Gewölbe übertragen ist und zwar erst dann, als das einfache Glasmosaik von dem Fußboden durch kostbare Marmorarten verdrängt wurde. Dies geschah zuerst, nach Plinius (hist. nat. 36, 189 lithostrota coeptavere jam sub Sulla, parvulis certe crustis, extat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit) unter Sulla; damals musste also die Kunst dem Material weichen, an Stelle der mit Ornamenten und Figuren geschmückten Mosaiken wurden kostbare aus der ganzen Welt zusammengesuchte Platten von bunten

Marmorarten und andere Steine zur Ausschmückung des Bodens verwendet, eine Art der Dekoration, deren erstes Muster in Praeneste (Palestrina) im Tempel der Fortuna noch späterhin aufgezeigt wurde; aber die Steine waren noch klein, zum Zeichen, dass man auch damals, beim Beginn des Luxus, noch Maß zu halten suchte, oder wegen Beschränktheit der Mittel zum Maßhalten genötigt war, während man sich später nicht scheute, die kostbarsten Marmorplatten in großen Stücken auf den Fußboden zu legen.

Während also das eigentliche Mosaik nur auf dem Fußboden, zum Ersatz der Teppiche, die man in der warmen Jahreszeit entbehren konnte, entstanden ist und deshalb ursprünglich durchweg sich der Entwicklung des Fußbodenteppichs anschließt, den es zu vertreten bestimmt war, ist frühzeitig auch, besonders in Grotten, Fontänen und ähnlichen Einrichtungen, dadurch, dass man Bimstein, Muscheln u. dergl. in den Stuck drückte, eine andere Art, die eigentliche Rocaille gepflegt worden, die später, als das eigentliche Mosaik vom Boden auf die Wände getrieben wurde, sich mit diesem begegnete und ihm den Namen gab. Denn, dass das Mosaik seinen Namen von dem *μουσαειον* oder musaeum, den Grotten, welche den Musen geheiligt waren, erhalten hat, scheint mir sicher. So wird von Plinius (37, 14) ein musaeum ex margaritis erwähnt, in cujus fastigio horologium, das nach hist. nat. 36, 154 (non praetermittenda est et punicum natura: appellantur quidem ita erosa saxa in aedificiis quae musaea vocant dependentia ad imaginem specus arte reddendam) nichts anderes gewesen sein kann als eine kleine künstliche Grotte, bei der neben Bimsteinen auch Perlen zur Ausschmückung verwandt waren. Wenngleich demnach das Mosaik den Namen, mit dem es noch heute benannt wird, auch von der in den Gewölben und an den Wänden geübten Kunst hergenommen hat, dass es seinen Ursprung durchaus nur auf dem Boden genommen hat, kann meiner Meinung nach nicht fraglich sein. Ich kann nach neuer Prüfung der Thatsachen nur bei der Ansicht beharren, die ich im Rhein. Museum, N. F. 29 S. 561 ff. ausgesprochen habe. Dasselbe gilt von den Mosaikreliefs, die Herr Schreiber zu neuem Leben zurückrufen möchte, nachdem mein Verdammungsurteil längst allgemein angenommen ist. Dass das von ihm gegen mich angeführte Glasrelief der Sammlung Borgia nicht hierher gehört, habe ich im Rhein. Museum, N. F. 29, S. 567 und 576 ausführlich gezeigt.

Wenn aber auch in einzelnen Punkten gegen die Ausführungen des Herrn Prof. Schreiber, sowie sie in den „Wiener Brunnenreliefs“ mir entgegentreten, Einspruch erhoben werden kann, so werden dadurch seine Ausführungen über die hellenistischen Reliefs im allgemeinen nicht berührt. Es lässt sich wohl denken, dass er mit seiner Behauptung durchaus recht hat, dass die von ihm zusammengestellten Reliefs als Mittelbilder zur Ausschmückung der Wände gebraucht worden sind, nur ist



dies, glaube ich, bis jetzt noch nicht völlig bewiesen worden. Dagegen scheint mir das Eine schon jetzt ganz sicher gestellt, dass die betreffenden Denkmäler wirklich der hellenistischen Zeit angehören, nicht etwa erst römischen Künstlern ihre Entstehung verdanken, oder gar, wie man ja auch mehrfach behauptet hat, erst in der Zeit der Renaissance entstanden sind. Ich habe selbst, weil mir ein angeblich in Cherchell (Nordafrika) gefundenes, zu dieser Klasse gehöriges Relief mit einem schon längst von Gori, *Inscr. ant. I, Taf. 18, 1* veröffentlichten auch der Bruchlinie nach identisch zu sein schien, in der *Arch. Zeit.* 1873, S. 134 den Gedanken an Fälschung ausgesprochen, den ich jetzt, wo beide Reliefs

im Louvre sich befinden (*Hell. Reliefbild. T. 49 u. 50*) natürlich als unbegründet fallen lassen muss.

Leider ist die Zahl der wirklich schönen und bis ins Kleinste sauber durchgeführten Reliefs auf den Tafeln nicht groß; vielfach sind nur dürftige Bruchstücke erhalten, die natürlich bei einer solchen, alles Quellenmaterial zusammenstellenden Arbeit nicht übergangen werden dürfen. Das Beste, was man dem Herrn Verfasser wünschen kann, wäre, dass noch recht viele wohl-erhaltene Exemplare der von ihm an das Licht gezogenen Gattung zum Vorschein kämen, und möglichst in Alexandria selbst, dann würde jeder Zweifel, so weit solche noch heute existiren, sofort beseitigt sein.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

*Walter Conz*, der Urheber, der diesem Hefte beigegebenen Malerradierung, wurde geboren am 27. Juli 1872 als Sohn des Malers und Zeichenlehrers Prof. G. Conz in Stuttgart. Mit 18 Jahren begann er seine künstlerischen Studien an der dortigen Kunstschule und setzte sie dann von Sept. 1892 an der Kunstakademie in Karlsruhe fort unter Leitung der Professoren Grethe, Schurth, Bockelmann, Ritter und Schönleber. Als Prof. Krauskopf 1893 an die Spitze der Radirschule in Karlsruhe trat, widmete sich W. Conz mit Eifer und großem Geschick dieser Kunst, ohne übrigens seine malerischen Studien hintanzusetzen und erwarb sich ein Jahr darauf mit einem nach Schönleber radirten Blatt „Kohlen-dampfer“ allgemeine Anerkennung. Das vorliegende Blatt ist eine Frucht der Studien, welche der junge Künstler im verflochtenen Sommer in Holland gemacht hat. Ein Ölbild von ihm, gleichfalls eine holländische Landschaft, hat kürzlich der Kunstverein in Karlsruhe angekauft.

\* *In der Lehre.* Gemälde von *L. v. Flesch-Brünnigen*, radirt von *F. Krostewitz*. Die Zeit, wo man ein von weiblicher Hand stammendes Gemälde schon von weitem an der Ängstlichkeit und Unbeholfenheit der Pinselführung, an der Lebloigkeit der Zeichnung und der Schüchternheit des Kolorits erkannte, ist längst vorüber. Auch unsere malenden Damen haben eingesehen, dass sie nicht vorwärts kommen, wenn sie stets unter sich bleiben, immer von ihres Gleichen lernen wollen. Erst unter männlicher Zucht entfalten sich ihre Kräfte, sodass sie mit den Ehren einen Wettkampf mit den Männern bestehen können, die lange genug die Alleinherrschaft auf dem Gebiete der Kunst geübt haben. Ein Produkt männlicher Erziehung ist auch die Malerei des anmutigen, vor etwa zwei Jahren entstandenen Bildes, das *F. Krostewitz* in Berlin für uns radirt hat. Im Jahre 1859 in Brünn geboren, hat *Luma von Flesch-Brünnigen* ihre ersten Studien bei dem bekannten Schilderer venezianischen und orientalischen Lebens *Alois Schöner* in Wien gemacht. Dann ging sie zu ihrer weiteren Ausbildung nach München, wo sie in dem gegenwärtig an der Kunstschule in Weimar wirkenden *Frithjof Smith* einen Lehrer fand, der ihre malerische Technik erheblich förderte. Studienreisen durch

Italien, Frankreich und Nordafrika boten ihr neben reichen Anregungen auch die Motive zu einigen Bildern, meist Innenräumen mit Figuren, in denen sie die Wirkungen des einfallenden Lichtes mit großer koloristischer Gewandtheit zur Anschauung zu bringen wußte. Zu ihnen gehören außer unserem Bilde die Gemälde „Im Waisenhaus“, „Das Vesperbröd“ und „Die Brokatstickerinnen“. Sie hat sich auch gelegentlich in Bildern religiösen Inhalts versucht, von denen eines, die Madonna „unter dem Kreuz“, auf der gegenwärtigen Berliner Kunstausstellung zu sehen ist. Wie hier die Schilderung ergreifenden Mutterschmerzes unmittelbar zum Herzen des Beschauers spricht, so fesselt auf unserem Bilde die humorvolle Charakteristik der drei Näherinnen, die den ersten Versuchen des ungemein ernst und wichtig hantirenden Lehrlings zuschauen. *Krostewitz* hat es verstanden, mit großem Geschick die feineren Lichtwirkungen des Originals auf seine Platte zu übertragen. *A. R.*

\* Die „*Gazette des Beaux-Arts*“ in Paris hat einen sorgfältig gearbeiteten Index über den Inhalt der Jahrgänge 1881—92 herausgegeben, welcher auch denjenigen Kunstfreunden und Kunstgelehrten, die das französische Kunstjournal selbst nicht besitzen, wegen der Fülle der darin enthaltenen Aufsätze zur Geschichte der alten wie der modernen Kunst, gute Dienste leisten wird. Dem Index über die angegebenen Jahre geht ein systematisches Register über den Gesamthalt der „*Gazette*“ seit ihrer Gründung (1859) von der Hand des Herrn *Paulin Teste* voraus, der dem Publikum nicht minder willkommen sein dürfte.

\* Das bekannte spanische Denkmälerwerk „*Monumentos arquitectónicos de España*“ entbehrt bisher eines übersichtlichen Registers, das bei der nicht sehr bequemen Einteilung der Publikation um so schmerzlicher vermisst wurde. Herr *Ed. de la Rada y Méndez* ist mit seinen „*Indices generales alfabéticos*“ (Madrid 1895, 8<sup>o</sup>), diesem Bedürfnis in dankenswerter Weise nachgekommen und zwar aus verschiedenen Gesichtspunkten, welche die Orientierung in den Tafelbänden mit ihren zahlreichen Monographien sowohl, als die Autoren derselben, als auch was die Monumente selbst betrifft, wesentlich erleichtern.



Fr. Krostewitz rad.

Druck von J. Angerer in Berlin

IN DER LEHRZEIT.

1. v. Flesch, Brunnigen, pinx

2. v. v. von F. A. Seemann in Leipzig







From the  
1849



Engel aus der Taufe Christi.  
Von Leonardo. — Florenz.

## DER MALERISCHE STIL.<sup>1)</sup>

VON JOSEF STRZYGOWSKI.

MIT ABBILDUNGEN.

Man nennt gewöhnlich Michelangelo den Schöpfer des Barockstils. Thatsächlich ist er auf dem Gebiete der Architektur und Plastik der Bahnbrecher desselben gewesen. Was er als

Maler geleistet hat, ist im Geiste der steinbildenden Künste gedacht. Hier tritt als der eigentliche Bahnbrecher Leonardo auf. Er ist der Schöpfer des sog. malerischen Stiles auf dem Gebiete der Malerei selbst. Was er als Architekt und Bildhauer geleistet hat, steht leider nicht in greifbarer Gestalt vor uns. Es könnte ihm damit wol gegangen sein, wie dem Maler Michelangelo, der den Bildhauer nicht verleugnen konnte.

Das Wesen des malerischen Stiles ist von H. Wölfflin charakterisirt worden.<sup>2)</sup> Er wählte als berühmtestes Beispiel Raffael's Übergang vom alten zum neuen Stil in den Stanzen. Raffael aber that diesen Schritt vollständig unter dem Einflusse der Eindrücke, die er von Leonardo's Kunst empfingen

1) Die obige Skizze war ursprünglich als Schluss eines kleinen Buches über Leonardo gedacht. Dadurch dass öfter stillschweigend Bezug auf die Resultate der vorhergehenden Untersuchungen genommen wird, erscheint die Behandlung stellenweise ungleichmäßig. Der geneigte Leser wird den grundlegenden Teil der Abhandlung im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, einen anderen im Goethe-Jahrbuch finden.

2) Renaissance und Barock, S. 15 ff.

hatte. Von diesem wird man daher ausgehen müssen, wenn es sich um eine Darstellung der Entstehung und Verbreitung des malerischen Stiles in der Malerei selbst handeln sollte. Abendmahl, Madonna in der Grotte, Anbetung der Könige und der leider verlorne Karton zur Anghiarischlacht: das ist wahrscheinlich die Stufenleiter, auf der Leonardo zur Höhe empordrang. Versuchen wir ihm dabei zu folgen!

Im Abendmahl hatte er die Aufgabe, eine an sich unmalerisch in einer Reihe sitzende Gesellschaft darzustellen. Wollte er Christus im Centrum und die Apostel gleichmäßig verteilt an dessen Seiten behalten — und so forderten es das Herkommen und vielleicht auch die Besteller — so konnte er keine hinreichend lebhaftige Bewegung des Gruppenbaues erzielen. Er legte daher Nachdruck auf eine außerhalb der Reihe wirksame Lichtkomposition: der grell beleuchtete Tisch, die Fenster und Thüren des Hintergrundes, der dazwischen im Helldunkel liegende Saalraum, das sind die Dinge, welche der Blick zuerst trifft; dann erst treten die Figuren hervor. Der Beschauer allerdings giebt sich über dieses Nacheinander keine Rechenschaft, er empfindet nur; dass die Figuren außerordentlich lebendig gegeben sind. Und in der That ist die oft gerühmte dramatische Belebung das zweite Moment, mit dem Leonardo hier rechnet. Wie er aber in dem Spiel des Lichtes noch nicht über feste Raumgrenzen hinausgeht, so gelingt es ihm auch noch nicht, jeden von den zwölf Jüngern in gleich überzeugender Art an der dramatischen Handlung teilnehmen zu lassen.

Eine wunderbare Abklärung ist in der Madonna

in der Grotte eingetreten. Hier sind Licht und Schatten ebenso tief geworden, wie die Seelenstimmung, welche die Figurengruppe durchdringt. Das ist die Sixtinische Madonna Leonardo's, der Ausfluss einer geradezu göttlichen Intuition. Ich kann mich diesem Bilde gegenüber nicht des Eindrucks erwehren, dass Leonardo darin etwas wie Musik malte, etwas wie eine gemütdurchströmte Symphonie, in der die Figuren das Leitmotiv geben, Licht und Schatten aber wie ein harmonischer Akkord mitklingen.

Leonardo war Musiker. Man gestatte, dass ich die ja längst bekannten Belege dafür hier nochmals kurz zusammenstelle. Vasari führt schon unter den Beschäftigungen seiner Jugend neben der Mathematik die Musik an. Er hätte sich bald entschlossen, die Lyra spielen zu lernen und habe, dazu von der Natur mit hohem Geist und einer Fülle von Anmut ausgestattet, göttlich nach freier Erfindung gesungen.<sup>1)</sup> Und später giebt derselbe Vasari als Grund der Berufung nach Mailand an, der Herzog habe großes Vergnügen am Spiel der Lyra gehabt und Leonardo sei mit hohen Ehren nach Mailand geführt worden, um diese Kunst zu üben; er habe jenes Instrument mitgebracht, welches er mit eigener Hand zum großen Teil in Silber und zwar in Form eines Pferdekopfes gebaut hatte. Es sei dies eine bizarre und neue Art gewesen, darauf berechnet, den Klang zu verstärken und wollautender zu machen. Leonardo habe damit alle Musiker übertroffen, die damals in Mailand zum Spiele zusammengekommen waren.<sup>2)</sup> Dass Leonardo über den Bau der Instrumente nachgesonnen hat, belegen Skizzen, die er von solchen entworfen hat, so ist im Codex Atlanticus (S. 215 r.) eine Art Zither und ein Clavicembalo abgebildet.<sup>3)</sup> Auch Luca Pacioli, der 1496—99 mit Leonardo in Mailand zusammengetroffen war und dann in Florenz mit ihm gewohnt hatte, nennt ihn in seinem Tractat über die Architektur *degnissimo pictore, prospectivo architecto musico*.<sup>4)</sup> Dazu käme dann noch ein anonymes Zeugnis des 16. Jahrhunderts, welches meldet, Lorenzo magnifico habe den 30jährigen Leonardo (1482) an Lodovico Sforza nach Mailand gesandt, damit er diesem eine Leier überbringe. Leonardo sei als Musiker einzig in seiner Art gewesen.<sup>5)</sup>

Leider ist auch diese Seite von Leonardo's Wirk-

samkeit bisher nicht zum Gegenstand eingehender Studien gemacht worden. Doch schließt vor Allem die Angabe Pacioli's jeden Zweifel aus. Und wenn auch gar keine Nachrichten über Leonardo als Musiker auf uns gekommen wären, so müsste man, glaube ich, angesichts der Madonna in der Grotte eine Ahnung davon bekommen. Insbesondere aber scheint Leonardo's Lieblingsgestalt, der Schutzengel dieser Madonna, der Engel ferner in Verrocchio's Taufe und der junge Magier links in der Anbetung der Könige ausschließlich durch eine Empfindung eingegeben, die aus dem Wesen der Musik strömt. Die Haltung des Oberkörpers, die lauschende Neigung des Kopfes, der unbestimmt aus dem Innern quellende Blick, dazu die selbstlos-passive Hingabe der ganzen Erscheinung, das sind die sprechenden Merkmale musikalischer Stimmung.

Ich möchte daher glauben, dass wir der Musik einen wesentlichen Anteil an der Ausbildung von Leonardo's malerischem Stil zuschreiben sollten, insofern nämlich, als er, der als Musiker gewohnt war, auch die zartesten Regungen des Gemütes künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, die gleiche Anforderung auch der Malerei gegenüber zu stellen begann. Alle Hilfsmittel der Technik sollten dazu erhalten, „alles was schattenverursachender Körper und was primitiver und sich ableitender Schatten, was Beleuchtung, d. h. Finsternis, Licht, Farbe, was Körper, Figur, Lage, was Entfernung und Nähe, was Bewegung und Ruhe ist“ — kurz Alles, was zum Handwerksmäßigen, nach Leonardo „zur Wissenschaft“ der Malerei gehört. In erste Linie aber tritt sehr bald die Durchbildung einer die Linear-komposition durchsetzenden Verteilung von Licht und Schatten, die Entdeckung des Helldunkels und seiner außerordentlichen Ausdrucksfähigkeit. Eine Ahnung davon steckt schon in dem Frauenporträt der Liechtensteingalerie. Mit Beibehaltung der Komposition des Busches schafft Leonardo später die Grotte, die er für die Herstellung des Halbdunkels in ähnlicher Weise verwertet, wie den langen, tiefen Saal im Abendmahl. Nach meinem Empfinden ist das zauberische Dämmerlicht, welches die Grotte durchrieselt, dem weichen Akkord vergleichbar, welcher der melodischen Stimme folgt, die durch die in hellen Streiflichtern modellirten Figuren vertreten wird.

Soweit kam Leonardo in Mailand. Die Madonna in der Grotte liegt ebensoweit außerhalb der Florentiner Kunstsphäre, wie Raffael's Sixtina oder Cimabue's Madonna in der Unterkirche von Assisi.

Nach Florenz zurückgekehrt, sucht sich der

1) Ed Milanesi IV, S. 18.

2) Ebenda IV, S. 28.

3) Vgl. Brun im Repertorium f. Kunstw. XV, S. 280.

4) Cap. VI, ed. Winterberg, S. 144.

5) Milanesi im Archivio storico XVI, S. 219 ff.

Meister mit den noch bestehenden altflorentinischen Kunstprinzipien auseinanderzusetzen. Die Anbetung der Könige ist der lehrreichste Beleg dafür. Die einfache Größe des künstlerischen Vortrages, die Abendmahl und Grottenmadonna auszeichnet, ist verlassen, bunte Mannigfaltigkeit, wie sie die Kunst der Botticelli und Ghirlandajo, d. h. wohl den Florentiner Geschmack des ausgehenden Quattrocento's charakterisirt, umgiebt die Hauptgruppe. Leonardo ist hier wieder ganz und ausschließlich im Fahrwasser der Malerei. Die reich gegliederte Komposition zeigt in ihrer Wohlabgewogenheit mehr

ruhig fachmännische Überlegung, als ideales Gestalten. Dabei hält Leonardo an seiner bedeutendsten Mailänder Er rungenschaft der Belebung des Eindruckes mit Hilfe einer Durchsetzung der linearen durch eine Lichtkomposition fest. Das Gleiche kann von der Mona Lisa gelten. Trotz des einfachen Dreieckumrisses macht das Bild keine massige Wirkung, weil die äußere Zusammenfassung durch kreuzende Linien von innen heraus wieder aufgehoben ist und breite Lichtmassen, die auch in die Landschaft überspringen, den geschlossenen Eindruck der Körpermasse malerisch auflösen. Dazu

gesellt sich, wie in der Anbetung, die Schiefstellung der Hauptaxe und im Besonderen die verschiedene Wendung der einzelnen Körperteile. Es ist übrigens von Wert, was Vasari berichtet, dass Leonardo, um dem Kopfe der schönen Frau den gewünschten Ausdruck zu geben, immer jemanden zugegen sein ließ, der *sang*, *spielte* und Scherz trieb. So musste denn auch hier wieder die Musik eingreifen.

Den Höhepunkt der Thätigkeit Leonardo's in der Heimat bildete jedenfalls sein Karton zur Anghiarschlacht, dessen Hauptgruppe, den Kampf um die Standarte, wir aus Vasari's Beschreibung und mehreren Handzeichnungen kennen. Wir bewundern daran das über alle Maßen genial geordnete Gleichgewicht

der im wilden Kampfe durcheinander geworfenen Menschen und Pferde. Das Ganze hat einen dem Dreieck sich nähernden halbkreisförmigen Umriss, dessen Centrum die gekreuzten Vorderbeine zweier sich aufbäumenden Pferde bilden. Der Knäuel wildesten Kampfgewühles löst sich bei näherem Zusehen wunderbar organisch, so dass nicht ein Glied anders sein könnte, ohne die notwendige Harmonie zu stören.

Die Gruppe eignet sich vorzüglich für die Mitte einer größeren Komposition, von der wir uns mit Hilfe einzelner Skizzen von Leonardo's Hand wenigstens eine Ahnung machen können.<sup>1)</sup> Es handelte sich ganz allgemein um ein furchtbares Schlachtgetümmel, in dem die Pferde ebenso blutgierig auf einander losstürzten wie die Menschen, also um jenen äußersten Grad tobender Raserei, wo nur noch die Bestie das Wort hat.

Raffaels Konstantinschlacht giebt einen schwachen Begriff davon. Auf diesem Hintergrunde spielt der Kampf um die Standarte. Mensch und Tier sind besinnungslos der Wut des Kampfes hingegeben, heiseres Gebrüll, Blut, Staub, Hauen, Stoßen und Zerren in wildem Getümmel durcheinander. Der Künstler schwelgt geradezu im Er-



Engel aus der Madonna in der Grotte von Leonardo. — London.

finden kühner Bewegungen und Verkürzungen. „In Historien aber mache Verkürzungen aller Art, wie es dir vorkommt, sonderlich in Schlachten, denn hier sind unendliche Körperverdrehungen und Biegungen der Teilhaber an solcher Zwietracht oder besser gesagt, höchst bestialischer Raserei ganz notwendig am Platz.“ Das die eigenen Worte Leonardo's.<sup>2)</sup> Oder: „Eine Figur im Zorn lässtest du Einen bei den Haaren festhalten, ihm das Haupt zur Erde drehend und

1) Zusammengestellt von J. P. Richter, The litt. works of L. d. V. I, pl. LII ff.; Einiges auch bei Pulszky Károly, Czataképek a XVI—ik századból.

2) Das Buch d. Malerei ed. Ludwig I, S. 214, § 177, III, S. 134, Nr. 243.



ihm ein Knie in die Rippen setzend. Mit dem rechten Arm lässest du ihn den Dolch hoch heben“ u. s. f.<sup>1)</sup> Ist das nicht geradezu die Deutung für die mittlere Gruppe am Boden unter den Füßen der Pferde? Zu alledem denke man sich die Mischung von Dampf, Luft, Rauch und Staub, wie sie Leonardo als Atmosphäre für ein Schlachtengemälde vorschreibt<sup>2)</sup> und man wird zugeben müssen, dass dieser Künstler an realistischer Gestaltungskraft nicht überboten worden sein dürfte. Wie harmlos ist dagegen Tizian in seiner Cadoreschlacht! Nur Rubens hat erfolgreich mit Leonardo wetteifern können — und sein Rivale bei Ausführung dieser Arbeit, Michelangelo.

So sehr die Wege der beiden Künstler sonst auseinander gingen, in dem Wettstreite, der im Jahre 1503 Gelegenheit zur Entfaltung des von ihnen gefundenen neuen Stiles gab, zeigten sie sich ebenbürtig. Auch Michelangelo's Aufgabe war eine Schlachtscene. Solch dramatisch-wildbewegtes Leben verstanden beide meisterhaft zu geben. Im übrigen aber waren sie grelle Gegensätze. Michelangelo, durch und durch Kraftmensch, verkörperte in gigantischer Formenfülle übermenschliche Anstrengungen des Geistes und Körpers. Leonardo, bei aller genialen Geistesschärfe voll seelischer Wärme und Weichheit, suchte den Ausdruck für die zarteste Gemütsiefe und den edelsten Seelenschmelz. Dieser schroffe Gegensatz der Meister ist symptomatisch für ihre Zeit. Im 15. Jahrh. gab es nur ein Ziel und einen Weg: Erreichung des Ideals, welches Natur und Antike boten, durch eifriges, gewissenhaftes Studium beider. Der Künstler verhielt sich vollkommen objektiv, er dachte nicht daran, Natur oder Antike überbieten zu wollen. Leonardo und Michelangelo vollziehen den Umschwung, der sich allmählich allgemein verbreitet, den Übergang nämlich zu subjektiver Anschauung der Dinge. Jetzt erst war es möglich, dass zwei große Künstler so verschiedene Wege wandeln konnten.

Und wie haben nun die Zeitgenossen zwischen Leonardo und Michelangelo gewählt? In Oberitalien findet Leonardo in Mailand einen Anhang geistloser Nachahmer, während in Venedig durch ihn die Entfaltung der keuschen Jugendblüte der Kunst in Giorgione gezeitigt wird. In Mittelitalien aber siegt Michelangelo. Die Kunst in Rom und Florenz artet ein halbes Jahrhundert in einen krassen Manierismus in der Art des Altmeisters aus. Konnte man

schon nicht den Geist eines Michelangelo und die Seele Leonardo's nachahmen, so boten immerhin die Formen des ersteren so stark Greifbares, dass sich die steuerlosen Epigonen daran klammern konnten. Nur ein großer Künstler und sein Lehrer erkennen die Richtung des Leonardo in ihrer ganzen Tiefe und sind im Stande, ihr zu folgen: Raffael und Fra Bartolommeo. Allerdings scheint Raffael erst in Rom das volle Verständnis für Leonardo's Größe aufgegangen zu sein, wie ihn erst in den letzten Jahren seines Lebens Michelangelo's Geist gefangen nimmt. Raffael war eben bei aller Aufnahmefähigkeit zu selbstständig, als dass er rein äußerlich zum Nachahmer hätte werden können. Erst wenn die Errungenschaften anderer in seinem eigenen Innern verarbeitet und gereift waren, dann entströmten die neuen Formen geläutert dem eigenen Pinsel.

In den Gemälden der Stanza della Segnatura ahmt Raffael im Gruppenbau wie in Einzelfiguren Leonardo nach. Noch bedeutender kommen die Prinzipien Leonardo's in den Gemälden zur Geltung, welche in die Periode 1511—14 gehören. Anton Springer<sup>1)</sup> hat erkannt, dass sich in dieser Zeit und zwar am deutlichsten in den Fresken der zweiten Stanze ein Umschwung in Raffael's Stil vollzieht. Die ganze Komposition gliedert sich nicht allein nach größeren Massen; auch an den einzelnen Gruppen und Gestalten werden nicht so sehr die Linien als die Flächen, welche durch Licht und Schatten ihre Form gewinnen, betont. Dazu gesellt sich größere dramatische Zuspitzung des Momentes der Handlung — wie sie Leonardo im Abendmahl und der Anghiarschlacht gegeben hatte — und die weitgehendste Anwendung des Helldunkels. Das Alles lässt sich im Bilde des Heliodor, in der Messe von Bolsena und der Befreiung Petri mit überzeugender Klarheit nachweisen; Springer hat Sodoma und Sebastiano del Piombo für diese Stilwandlung verantwortlich machen wollen. In Wahrheit ist es Leonardo, der jetzt erst bei Raffael voll zur Geltung kommt.

Und auch die Tafelbilder Raffael's aus dieser Periode sind ohne Leonardo undenkbar. Die Madonna mit dem Fisch in Madrid zeigt in der Gruppe des Engels mit dem Tobias den Nachklang von Leonardo's Schutzengel in der Madonna in der Grotte. „Die vielgepriesene wunderbare Innigkeit dieser Gruppe, die selbst Raffael niemals wieder erreicht hat,“ geht direkt auf Leonardo zurück. Die beiden visionären Marienbilder, die Madonna di Foligno

1) Ebenda I, S. 378, § 381, III, S. 198, Nr. 400.

2) Ebenda I, S. 188, § 148, III, S. 142, Nr. 262.

1) Raffael und Michelangelo 2. A I, S. 279.

und die Sixtinische Madonna sind zum Teil nichts anderes als in Raffael's Sprache übersetzte Werke Leonardo's in der Art der Berliner Auferstehung. Ja, der hl. Franziscus in der Madonna di Foligno und die beiden knieenden Gestalten, der Papst links und die hl. Barbara rechts in der Madonna di S. Sisto, könnten als direkt von der Auferstehung angeregt gedacht werden. In der Dresdener Madonna aber ist es zugleich, wo der durch die Größe Leonardo's beengte Genius Raffael's sich phönixgleich aus den Flammen künstlerischer Glut aufschwingt und in der Madonna mit dem Kinde das ewige Ideal dessen schafft, was die christliche Kunst überhaupt leisten konnte. Das war der größte, aber auch der letzte Sieg des Naiven über das Sentimentale. Nun

geht es bergab, die Rolle der Malerei ist bald ausgespielt, die Musik wächst empor, Palestrina, Bach und Händel treten auf. Und Raffael, könnte man meinen, verkörpert diesen Übergang in einem Bilde, das ganz durchdrungen ist von Leonardesker Stimmung und des großen Florentiners Formen, in der hl. Cäcilia: sie lässt ihr Instrument sinken, ein Chor frischer Stimmen übernimmt ihr Spiel. Wie die bildende Kunst, so war auch die Heilige auf die Dauer nicht im Stande, mit ihren Mitteln den gesteigerten Anforderungen des Ausdruckes Genüge zu leisten. Der malerische Stil, von Correggio zu klassischer Vollendung ausgebildet, war die letzte Phase einer großen Entwicklung der bildenden Künste vor ihrer Entartung.

## ALTE UND NEUE BAUKUNST IN GROSSBRITANNIEN.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.

### II.

(Schluss.)



ÄHREND die Steinarchitektur der englischen Gotik in der Konstruktion und Dekoration der Kirchengewölbe schnell zu einer Höhe emporstieg, die bei der Natur des Materials nicht mehr überschritten werden konnte,

blieb die Holzarchitektur nicht müßig. Sie fand bei dem ungeheueren Holzreichtum des Landes neben der Steinarchitektur noch genügenden Raum zur Entfaltung ihrer Kräfte. Nachdem die ländlichen Holzkirchen durch Steinbauten verdrängt worden waren, war es der Profanbau, vorzugsweise das bürgerliche und bäuerliche Wohnhaus, an dem der Holzbau sich weiterbildete. Wie in Deutschland, schuf er sich eine Art der Verzierungsweise, die nicht etwa auf auswärtige Vorbilder, sondern einfach auf die Handhabung der Axt und ähnlicher ursprünglicher Werkzeuge zurückzuführen ist. Nur so erklärt es sich, dass in England, wie überall, wo man Fachwerksbauten aufgeführt hat, die auf Brett geschnittenen Flachornamente, der Schmuck der Balkenköpfe und Knaggen, eine gewisse Übereinstimmung in den Grundlinien und Verschlingungen zeigen. Es ist

eben ein neuer Beweis für die alte Wahrheit, dass ein wirklich lebendiger Kunststil nicht aus der blinden Nachahmung oder gar aus theoretischen Spekulationen, sondern aus der Technik, ja sogar direkt aus dem Werkzeug erwächst. Solcher englischen Holz- und Fachwerksbauten hat sich noch eine beträchtliche Anzahl erhalten, so besonders in den Städten Chester, Salisbury, Shrewsbury, Bath und selbst in der Altstadt von London. Da das Material (Eichen- und Nussbaumholz) sehr widerstandsfähig ist, würde ihre Zahl noch größer sein, wenn sich nicht die englischen Städte, besonders die mittelgroßen Industriestädte, in einem beständigen Erneuerungsprozess befänden. Die vorhandenen Beispiele genügen aber, um uns zu zeigen, dass der Grundtypus des englischen Holzhauses völlig autochthon, namentlich, wie Uhde in seinem Text hervorhebt, völlig unabhängig von den Holzbauten der Normandie und Hollands sind, die zuerst bei einem Vergleich in Betracht kommen. Unsere Abbildung (Fig. 7) führt ein Beispiel aus Chester vor, das zwar bereits der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. (1652) angehört. Aber es ist bekannt, dass der Fachwerksbau sehr zäh an seinen Grundbedingungen und Überlieferungen festgehalten und insbesondere Re-



Abb. 7. Holzhaus in Chester, erbaut 1652.

naissance-Elemente nur widerwillig, meist nur als dekorative Zuthaten aufgenommen hat. So darf denn auch das Haus aus Chester, trotz seiner späten Entstehungszeit, für den englischen Fachwerksbau als typisch gelten, um so mehr, als mit ihm noch andere Holzhäuser in Chester, u. a. auch das von 1615 datirte „Bishop Lloyds House“ in den Grundzügen übereinstimmen. Über dem den Keller enthaltenden Unterbau erhebt sich eine nach der Straße offene, durch eine seitlich angeordnete Treppe zugängliche, mit einer Holzgalerie versehene Halle, aus der die Treppe zu dem einzigen Stockwerk emporführt, dessen Abschluss das Giebelgeschoss bildet. Ist schon die Halle, die wohl als eine bürgerliche Analogie zu den „Halls“ in den städtischen Schlössern und den Landsitzen des Adels aufzufassen ist, eine charakteristische Eigentümlichkeit der auch in kleinstädtischer Enge nach Luft und Licht strebenden Briten, so zeigt sich diese Eigenart noch stärker in den Abmessungen der Fenster, die die Fassaden so durchbrechen, dass, wie Uhde treffend bemerkt, die ausgemauerten Wandflächen daneben verschwinden und die „Fassaden nur aus Glas und Holzrahmwerk hergestellt zu sein scheinen.“ Es giebt auch größere Landsitze mit zwei und mehr Stockwerken, die in diesem Fachwerksbau ausgeführt sind.

Seine Hauptkraft entfaltete der englische Holzbau aber erst, als er in der Gewölbekonstruktion mit dem Steinbau zu wetteifern begann, der seinerseits in der Gewölbekonstruktion von jenem die ersten Anregungen empfangen zu haben scheint. Uhde ist in dem Texte zu den „Baudenkmalern in Großbritannien“ sogar der Ansicht, dass in England „mehr als in anderen Ländern die Traditionen des hölzernen, architektonisch reich und oft ganz vollendet durchgebildeten Dachstuhls mit seinen freitragenden Dreiecksverbindungen und reich getäfeltem Dach bezw. Deckenflächen dazu beigetragen haben, die konstruktiven Liniensysteme des Holzbaues auch auf die Steingewölbe zu übertragen.“ Bei dem Mangel an genügenden Grundlagen wird sich diese Frage vorläufig noch nicht zur Entscheidung bringen lassen. So viel ist aber sicher, dass jede dieser Konstruktionen bald ihre eigenen Wege ging, die Steinkonstruktion, indem sie, wie schon im vorigen Artikel erwähnt, in Stern- und Fächergewölben ihre größte Kühnheit und höchste Pracht entfaltete, der Holzbau in der konsequenten Weiterbildung der freitragenden Decke, die ebenfalls zu höchstem Raffinement und glänzendster Prachtentfaltung gedieh. Wenn man im allgemeinen annimmt, dass die allmähliche Entwicklung

der freitragenden Holzdecken mit der des Tudorstils parallel lief, so ist dieser Annahme gegenüber geltend zu machen, dass sich ein sichtbarer, freitragender Dachstuhl von reicher Ausbildung bereits in der Westminsterhalle am Parlamentsgebäude in London befindet, deren Bau unter Richard II. 1398 vollendet wurde. Obwohl es solcher freitragenden Holzdecken auch in Kirchen giebt — wir citiren als ein Beispiel reicher, konstruktiv besonders gelungener und in den Details sehr zierlicher Durchbildung die Decke in der Stephanskirche zu Norwich, — wurde diese Art der Konstruktion doch mit Vorliebe für die Überdeckung weiter Hallen und Versammlungssäle angewendet. Und auch für diese Zwecke erscheint sie immer als Begleiterin des Tudorstils, der sich trotz aller Versuche, die seit 1518 von Italien nach England eingeführte Renaissance heimisch zu machen, bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebendig erhielt und in unserem Jahrhunderte wiederum für die Mehrzahl der englischen Monumentalbauten maßgebend geblieben ist. Schon die 1536 erbaute große Halle von Hamptoncourt zeigt, dass der Holzbau sowohl hinsichtlich der Kühnheit der Konstruktion als auch in Bezug auf den Reichtum der Ornamentik den gleichzeitigen Gewölbebau in Stein mit seiner üppigen Dekoration erreicht hatte. Was hier in den freischwebenden, sich trichter- oder zapfenförmig herabsenkenden Schlusssteinen und Vermittlungsgliedern der Fächergewölbe geleistet worden ist, das erzielen die von den Strebebögen frei herabhängenden, ebenfalls als Abschlüsse fungirenden Konsolen, die an der Decke der Halle von Hamptoncourt über und über mit reichem Schnitzwerk bedeckt sind. Noch größer ist der Reichtum an solchen hängenden Konsolen an der im übrigen ganz ähnlich konstruirten, 1572 erbauten, als Speisesaal dienenden Halle des Middle-Temple in London (s. Abbildung 5 auf S. 289). Ein einfacheres Beispiel dieser Gattung ist die Decke in der Halle des Schlosses Eltham in der Grafschaft Kent, während die der Spätzeit des Tudorstils (1620) angehörende Decke des Refektoriums von St. John's Kollege in Cambridge wieder auf die Dachstühle der Kirchen des 15. Jahrhunderts zurückgreift.

Man pflegt die erste Entwicklungsperiode der Renaissancebaukunst und Bildnerei in England mit dem Namen „Elisabethstil“ zu bezeichnen, obwohl Queen Bess völlig unverdient zu dieser Auszeichnung wie zu so manchem anderen Ruhmestitel gekommen ist. Sie selber hat für die bildende Kunst so viel wie nichts gethan. Ihr Name knüpft sich nur an ein einziges



Abb. 8. Radcliffesche Bibliothek in Oxford. 1737–1749.

Bauwerk, an die Galerie des Schlosses zu Windsor. Im übrigen ließ sie andere dafür sorgen, die Zeit ihrer Regierung mit dem Nimbus der Kunst zu

Weise auf. Die Kenntnis dieses Stils hatten sich die englischen Baukünstler teils auf theoretischem Wege, durch das Studium italienischer und französö-



Abb. 9. Doppelhaus in London, erbaut von THOMAS E. COLLCUT.

umgeben, indem sie die Großen ihres Reiches, die Würdenträger ihres Hofes und die Günstlinge ihres Herzens zum Bau von städtischen Palästen und ländlichen, von großen Parkanlagen umgebenen Schlössern, bisweilen in sehr energischer Weise anzuspornen wusste. An den auf diese Art zu Stande gekommenen Bauwerken, die zum Teil den Stempel der Überhastung, zum Teil aber den schlimmeren einer großen Einförmigkeit an sich tragen, treten zuerst die Formen des neuen Stils, jedoch nur in rein äußerlicher, dekorativer

sischer Lehrbücher, teils durch Reisen nach Italien verschafft. In wie oberflächlicher Weise dies aber geschehen ist, erfahren wir, wenn wir die Einzelheiten der Unmenge von städtischen Palästen und Landsitzen durchmustern, die sich an die Namen John Thorpe, Bernard Adams, Lawrence Beadshaw und Gerard Christmas knüpfen. Diese Künstler hatten für die konstruktiven Elemente, für die Bestimmung der tragenden und der schmückenden Glieder entweder gar kein oder doch nur ein geringes Verständnis. Sie glaubten schon

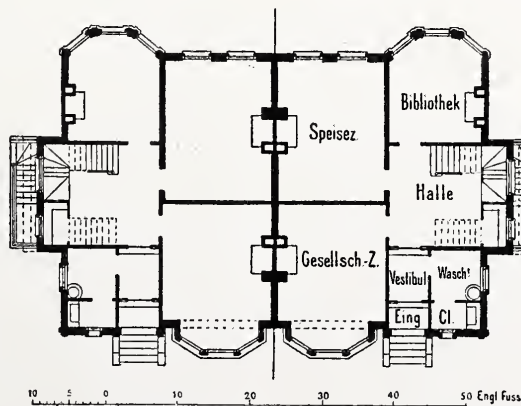


Abb. 10. Grundriss zu Abb. 9.

ein Höchstes geleistet zu haben, wenn sie nur die drei antiken Säulenordnungen mit einem entsprechenden Gebälk angewendet hatten. Auf eine organische Verbindung der fremden Elemente mit der heimischen Baugewohnheit legten sie nicht den geringsten Wert, und daraus erklärt es sich, dass der national-englische Stil immer das Übergewicht über die fremden, äußerlich angeklebten Zuthaten behauptete.

Erstaunlich bleibt es immerhin, dass diese englischen Schlösser und Landsitze trotz der gewaltsamen Verbindung zweier aus verschiedenartigen Kunst- und Lebensgewohnheiten erwachsenen Betätigungen des Bausinns einen wenigstens im malerischen Sinne einheitlichen Gesamteindruck machen. Wenn man aber näher zusieht, erkennt man, dass der Gartenkünstler stets mit dem Architekten zusammengearbeitet hat, um die fremde Architektur gewissermaßen mit dem heimischen Boden zu paaren. In jener Zeit entstand das, was wir heute „englische Parkanlage“ nennen, jene unvergleichlich malerische Verbindung der durch menschliche Hand korrigirten Natur mit der sich selbst überlassenen, wild wachsenden. Sie verbirgt Unregelmäßigkeiten und Ungeschicklichkeiten des Grundrisses, Roheit, Unverstand und Nüchternheit in den Details und giebt selbst einer bescheidenen Erfindung den Anschein eines genialen Grundgedankens.

*John Thorpe* gilt als Erfinder und Hauptvertreter des Elisabethstils, weil von seinen Vorgängern, namentlich von *Robert Adams*, keine Bauten übrig geblieben sind, die diesem Intendanten der königlichen Bauten mit Sicherheit zugeschrieben werden könnten. Aus den von Thorpe erbauten Schlössern, die fast allein für den Elisabethstil in Betracht kommen, hat Uhde folgende Definition dieses Stils gewonnen: „Charakteristisch für die Paläste und Landsitze war zunächst der Grundriss, welcher meist die Form des  $\text{—|—}$  oder  $\text{—|—|}$  hatte . . . Das prächtige Treppenhaus, die sehr langen und breiten Galerien und die geräumige Eingangshalle nahmen sehr häufig den größten Teil desselben ein. Im Äußeren sind bemerkenswert die vielen luftigen Erkerfenster (bay windows) mit gotisirender Maßwerkteilung, die mit Säulen, Figuren, Wappen und Sinnsprüchen verzierten, oft überladenen Portiken, die durchbrochenen Balustraden und reich verschnörkelten Giebel, hinter denen sich die Dächer meist verstecken, sowie die vielen Schornsteinköpfe, die im Verein mit Eck- und Glockentürmen eine wilde, aber reiche Silhouette geben.“

Aus diesen allgemeinen Andeutungen, die sich schwerlich erweitern oder genauer präzisiren lassen dürften, ersieht man, dass der Elisabethstil kein Stil im eigentlichen Sinne ist, dass der Name vielmehr nur ein Notbehelf ist, um eine Gruppe von Bauwerken, die in enger Verwandtschaft mit einander stehen, zur bequemerem, geschichtlichen und ästhetischen Betrachtung in *einer* Rubrik unterzubringen. Uhde hat in seiner Charakteristik den Zusammenhang der Bauten des „Elisabethstils“ mit denen des „Tudorstils“ vielleicht nicht stark genug betont. Sonst würde er sich vielleicht dafür ausgesprochen haben, dass die Fiction eines besonderen „Elisabethstils“ angesichts der Denkmäler völlig unhaltbar ist. Das Wort verdankt seine Entstehung überhaupt nur dem maßlosen Kultus, den die Engländer einer Herrscherin dargebracht haben, auf die sie so lange alle Tugenden und Vorzüge sammelten, bis endlich einmal das Licht der Geschichte den Weihrauchdunst aufhellte. In Wirklichkeit ist der sogenannte „Elisabethstil“ nur eine logische Weiterentwicklung des Tudorstils, der unter dem Einfluss freierer Lebensgewohnheiten und einer größeren Behaglichkeit und Üppigkeit des Daseins aus dem auf Schutz und Trutz gerichteten Bausystem wehrhafter Schlösser zu der Gastlichkeit offener Landsitze überging und sie, zur Genugthuung der Edelleute, die die Mode humanistischer Bildung und klassischer Kunststudien mitmachten, mit den gefälligen Zieraten der modisch-italienischen Bau- und Bildnerkunst ausstattete.

Wie sehr der Elisabethstil an der Gotik hing und mit ihr verwachsen blieb, zeigen am deutlichsten die Teilungen der Fenster durch steinernes Stab- und Maßwerk. Wir haben schon bei der Betrachtung der bürgerlichen Holzhäuser gesehen, welch' eine große Rolle die Fenster im englischen Wohnhause spielen, ganz im Gegensatz zu den Fenstern der italienischen Renaissancepaläste, die in den Erdgeschoss ganz oder halb vermauert, in den oberen Geschossen meist vergittert sind. Dieser Drang, mit der Außenwelt, mit der umgebenden Landschaft zu jeder Jahreszeit in beständigem Zusammenhang zu bleiben, steigerte sich allmählich zu einem solchen Luxus von Öffnungen, dass die Mauerflächen neben den Fenstern fast verschwanden. Man empfand dieses Missverhältnis schon damals. Denn über ein in den Jahren 1567—1599, also während der höchsten Blüte des Elisabethstils, erbautes Schloss der Gräfin Elisabeth von Shrewsbury kam der Spottvers „Hardwick Hall, more glass than wall“ in Umlauf. Trotz-

dem ist an dieser Sitte, wie wir später sehen werden, bis auf den heutigen Tag überall da festgehalten worden, wo man im Elisabethstil baut.

Wie der Tudorstil wurzelte auch sein Nachfolger, der Elisabethstil, so fest im englischen Boden, dass er auch dann noch nicht völlig verdrängt werden konnte, als die eigentliche Renaissance, d. h. die studierte Nachahmung italienischer und später französischer Muster in England eindrang und bald zur Alleinherrschaft gelangte. Es geschah durch Inigo Jones zu Anfang des 17. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, wo die italienische, speciell die römische Spät-

weiter auffällig ist, da auch die Existenz anderer Architekten bezeugt ist, die sich mehr aus Liebhaberei oder um die Früchte ihrer Studien praktisch zu verwerten, als aus innerem Beruf in der Baukunst versuchten. Ein großes Kunststück war es auch gerade nicht, ein Ding wie diese Kirchenvorhalle zu komponieren. Das Portal, dessen Giebelbekrönung durch ein Tabernakel mit der Statue der Madonna in der Nische durchbrochen wird, ist eine Nachahmung der zahlreichen römischen Kirchenportale ähnlicher Art aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Auch hat Dr. Owen offenbar



Abb. 11. Beau Manor in Loughborough, erbaut von JOSEPH NASH.

renaissance bereits in jene neue Phase ihrer Entwicklung getreten war, die wir heute als Barockstil bezeichnen. *Inigo Jones*, der Erbauer des Whitehall-Palastes, gehörte freilich einer strengeren Richtung an. Der Engländer fand sich mehr durch die strenge, wohldurchdachte Regelmäßigkeit eines Palladio als durch die Willkür, den malerischen Überschwang der römischen Barockkünstler angezogen. Andere seiner in England als Architekten und Bildhauer thätigen Zeitgenossen dachten anders. Ein unscheinbares, aber sehr merkwürdiges Beispiel dafür ist die Vorhalle der Marienkirche zu Oxford (s. Abbildung 6 auf S. 291), die 1673 erbaut worden ist. Als ihr Erbauer wird ein Dr. *Owen* genannt, was nicht

einen geschickten, in der Ausdrucksweise des römischen Barockstils geschulten Bildhauer zur Hand gehabt, vielleicht, wie gewisse stilistische Eigentümlichkeiten andeuten, einen der Niederländer, die nach einer in Italien verbrachten Lehrzeit in England Arbeit suchten und fanden. Das Merkwürdige an diesem Bauwerk ist nur der Rest nationaler Bauweise, der sich sowohl in dem Flachbogen über dem Eingang, einem richtigen Tudorbogen, als auch in der durchaus gotischen, den Scheitel des Bogens durchbrechenden Konsole zu erkennen giebt, die die Statue der Madonna trägt.

Noch enger in den Grenzen der Nachahmung bewegte sich die englische Baukunst, als *Christopher*





Abb. 12. House Aldersleigh — New Walk (Leicester), erbaut von STOCKDALE HARRISON.

Wren (1632—1723) um 1666 seine umfassende Bau-  
thätigkeit in London begann und durch kluge Be-  
rechnung mit seiner Kuppel der St. Paulskirche sein  
Vorbild, die der Peterskirche in Rom, übertraf. So

gedanken eingab. Wie ihre Ahnen aus der nor-  
männischen Zeit, waren sie jedoch stets erfindungsreich  
genug, um den fremden Gedanken einen persönlichen  
Accent mitzugeben, wenn dabei auch oft genug



Abb. 13. Theater und Restaurant Tivoli in London, erbaut von WALTHER EMDEN.

blieb es lange Zeit. Bald ahmten die englischen  
Architekten den Italienern, bald den Franzosen nach,  
je nach der Laune ihrer Auftraggeber oder nach  
ihrer eigenen Neigung. Fast immer war es aber  
ein vorhandenes Bauwerk, das ihnen den ersten Grund-

etwas Bizarres herauskam. So macht z. B. der Rund-  
bau, den unsere Abbildung 8 wiedergibt, den Ein-  
druck einer großartigen Monumentalität, dem man  
fast bei allen englischen Bauten des 17. und 18.  
Jahrhunderts für öffentliche Zwecke begegnet. Unsere

Bewunderung wird noch erhöht, wenn man gewahrt wird, dass der Erbauer, der Schotte *James Gibbs*, den anmutigsten aller Rundtempel der Renaissance, das „Tempietto“ des Bramante im Klosterhof von San Pietro in Montorio in Rom, auf einen Rustika-Unterbau gestellt, die Zwischenräume zwischen den Säulen der unteren Halle durch Mauern geschlossen und aus dem zierlichen „Tempelchen“ durch Steigerung aller Verhältnisse einen Monumentalbau geschaffen hat. Und wozu dieser Aufwand? Zur Aufnahme der Radcliffe'schen Bibliothek in Oxford! Es dürfte schwer werden, eine unzweckmäßigere Bauform für eine öffentliche Büchersammlung zu ersinnen.

Der Klassicismus hat trotz der Wirksamkeit von Stuart und Revett nicht besonders hervorragende Bauwerke erzeugt, sondern sich mit mehr oder weniger geschickter, meist aber zweckwidrigen Nachahmungen griechischer Vorbilder begnügt. Er war also kein Hindernis, als sich in den zwanziger und dreißiger Jahren auch über England ein Hauch von Romantik niederließ und, zunächst durch schriftstellerische Propaganda, die gotische Baukunst wieder zu Ehren kam. Außer den schon im ersten Artikel genannten Schriftstellern, die große Sammelwerke auf Grund historischer und antiquarischer Forschungen herausgaben, war es besonders der Architekt *A. W. Pugin*, der durch eine umfangreiche, für Architekten berechnete Publikation („*Examples of Gothic architecture selected from ancient edifices in England*“) um die Mitte der dreißiger Jahre und zugleich als Praktiker durch Bauausführungen für die Wiederbelebung des gotischen Stils in England eintrat. Ihm und den Bemühungen Gleichgesinnter gelang es auch, zunächst den gotischen Stil für den Monumentalbau populär zu machen. Das erste Hauptwerk in dieser Richtung ist der gewaltige Gebäudekomplex der 1840 begonnenen, aber erst ein Vierteljahrhundert später vollendeten Parlamentshäuser von *Charles Barry*. Hier war allerdings der gotische Stil, insbesondere der Tudorstil, schon von vornherein geboten, weil die Parlamentshäuser sich eng an die schon beiläufig erwähnte, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammende Westminsterhall anzuschließen hatten. Der gewaltige Bau hat in der gleichzeitigen Litteratur eine meist abfällige Kritik erfahren. Man fand die dem Fluß zugekehrte Fassade langweilig und einförmig, die westliche zu reich und schwülstig. Heute, wo sich das Bauwerk in die Physiognomie der Themsestadt so zu sagen eingewachsen hat, urteilt man anders. So, wie man damals den gotischen Baustil verstand, hat Charles

Barry Großes geleistet, freilich in der Beschränkung, die ihm die Grenzen seiner Begabung auferlegte. Er war der erste, der es wagte, den Stil der englischen Kathedralen auf ein völlig entgegengesetzten Zwecken dienendes Bauwerk zu übertragen, und er hat dafür, dass es ihm nicht auf den ersten Wurf gelungen ist, ein überaus schwieriges Problem zu lösen, durch die herbe Kritik der Mit- und Nachwelt büßen müssen. Nichtsdestoweniger hat er in der Konstruktion der drei Türme ein Zeugnis eindringlicher Studien der alten Kathedraltürme abgelegt und damit zugleich drei Dominanten geschaffen, die heute niemand mehr im Stadtbilde Londons missen möchte. Genialer als Barry und Street, der Erbauer des Justizpalastes, war *Gilbert Scott*, der Schöpfer des „Albert-Memorial“ im Hyde Park zu London und zahlreicher gotischer Kirchen in anderen Städten Englands. Er ist auch bei uns in Deutschland durch den Bau der Nikolaikirche in Hamburg und durch einen höchst geistvollen Entwurf zum ersten Wettbewerb um das Reichstagsgebäude für Berlin bekannt geworden. Dass letzterer in Berlin nur mit kühler Hochachtung vor dem berühmten Namen angesehen wurde, ist bei den damaligen Verhältnissen, wo eben erst die Renaissance ihren Siegeslauf begonnen hatte, selbstverständlich. Heute denkt man, wie die zahlreichen Kirchenbauten beweisen, anders über die Wiederbelebung mittelalterlicher Bauformen, an denen jedenfalls das eine Gute zu rühmen ist, dass sie bei höchster Entfaltung ihrer konstruktiven Mittel das Gesamtbild einer Millionenstadt ganz anders zu beherrschen wissen als das traurige, mit Gold gesprenkelte Flachkuppelglasdach unseres jetzigen Reichstagsgebäudes.

Die Nachfolger Barry's, Streets und Scotts haben es mit der Zeit auch gelernt, den gotischen Stil den Bedürfnissen von großen Centralbehörden, von Museen, Kollegengebäuden, Hospitälern, Wohlthätigkeitsanstalten, Schulen u. dgl. m. anzupassen. Die Monumentalbauten von *A. Waterhouse*, das Rathaus und der Assisenhof in Manchester und das naturhistorische Museum in South-Kensington in London, das in der musterhaften Zeichnung des Architekten auch in Deutschland durch die Ausstellungen in München und Berlin bekannt geworden ist, und vor allen das in frei behandeltem Tudorstil 1887—1891 von den Londoner Architekten *Aston Webb* und *E. Ingress Bell* erbaute Gerichtsgebäude in Birmingham sind glänzende Beweise für das große Geschick, womit die englischen Architekten die klassischen Überlieferungen ihrer heimischen Baukunst in leben-

digem Zusammenhang mit den vielseitigen Interessen der Gegenwart zu erhalten und die überlieferten Stilformen auch triebkräftig und fruchtbar zu machen wissen. Erst in neuester Zeit hat sich, im Einklang

tung bereits in dem von Thomas *E. Colcut* erbauten „Imperial Institute“ in London eine durch Monumentalität der Anlage wie durch interessante Detailbildung gleich hervorragende Schöpfung aufzuweisen hat.



Abb. 14. Haus am Cadogan Square in London, erbaut von ERNEST GEORGE und PETO.

mit einer gewissen Richtung der englischen Malerei, auch eine Strömung geltend gemacht, die sich der italienischen Frührenaissance nähert. Es ist jedoch fraglich, ob das fremde Gewächs im englischen Boden Wurzeln fassen wird, wengleich diese Rich-

Im Privatbau ist jedenfalls, so weit er sich übersehen lässt, der Anschluss an die heimische Überlieferung überwiegend, und auch der ebengenannte Colcut folgt in seinen Privatbauten häufiger dem Elisabethstil als den Stilarten der italienischen Re-

naissance. Ein Beispiel dafür ist das Doppelhaus in London (s. Abbildung 9), von dem wir auch den Grundriss (s. Abbildung 10) wiedergeben, weil er gewissermaßen typisch für die Einrichtung des modernen englischen Wohnhauses ist, mag es nun von einer oder von mehreren Familien bewohnt sein.<sup>1)</sup> Denn auch bei Mietshäusern ist das Bestreben der englischen Architekten darauf gerichtet, jeder Partei einen in sich zusammenhängenden und nach außen möglichst abgeschlossenen Komplex von Räumen zu bieten, der wenigstens die Illusion eines eigenen Heims gewährt. Die Halle, der vornehmste Empfangs- und Repräsentationsraum des englischen Hauses, darf selbst bei solchen Mietshäusern nicht fehlen. Noch enger an den Elisabethstil schließt sich das von *Joseph Nash* erbaute *Beau Manor* in Loughborough an (s. Abbildung 11), das beinahe wie die Kopie eines der kleinen Landsitze aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts aussieht. Eine weit freiere Behandlung des Elisabethstils, zum Teil in starker Versetzung mit Elementen des Barockstils und des französischen Klassicismus, zeigen die Bauten von *Stockdale Harrison* (s. Abbildung 12), *Walther Emden* (s. Abbildung 13) und besonders von *Ernst George* und *Peto* (s. Abbildung 14), die mit *Norman Shaw* und dem schon genannten *Webb* zu den geistvollsten der jüngeren Architekten Englands gehören. Bei *Emdens* *Tivoli*theater in London erinnern eigentlich nur das Stabwerk der Fenster und die erkerartigen *Bay-windows* an den Elisabethstil, während im übrigen die Formen jenes massigen Barockstils vorwiegen, den die Engländer jetzt „*Queen Anne*“ nennen, obwohl die Regierungszeit der Königin *Anna* viel zu kurz war, als dass sich in diesem Zeitraum ein eigener Stil hätte herausbilden können.

1) Wir entnehmen diese und die folgenden Abbildungen mit Genehmigung des Herrn Verlegers dem Werke: *Neubauten in Großbritannien*. Herausgegeben von *F. Jaffé* (Berlin 1892 ff., Ernst Wasmuth). In den bis jetzt erschienenen 2 Lieferungen (50 Blatt) ist mit wenigen Ausnahmen vorzugsweise der Privatbau, wie er sich während des letzten Jahrzehnts entwickelt hat, berücksichtigt worden.

Bei der ungeheuren Fülle des Materials müssen wir uns auf die Vorführung dieser Beispiele beschränken. Sie reichen auch im Verein mit unserer flüchtigen Skizze aus, um den engen Zusammenhang der modernen Architektur Englands mit der des Mittelalters und des 16. und 17. Jahrhunderts zu veranschaulichen, der trotz italienischer, französischer und klassicistischer Einbrüche niemals ganz zerstört worden ist. Die englischen Privatbauten haben aber auch für uns insofern ein besonderes Interesse, als sie einen Einfluss auf unsere Architektur geübt haben, der noch im Wachsen begriffen ist. In Berlin war es besonders *Robert Dohme*, der durch Wort und That für die Einführung des englischen Wohnhaus- und Villenstils gewirkt hat. Seiner Studie über das englische Haus ließ er die Übersetzung seiner Gedanken in die That folgen, indem er sich am nordwestlichen Rande des Tiergartens an der Händelstraße durch den in englischer Bauweise wohlbewanderten Hofbaurat *Ilme* ein Landhaus errichten ließ, das unter Verzicht auf augenfälligen äußeren Schmuck doch den ganzen Komfort, die Großräumigkeit und die Lichtfülle des englischen Hauses enthält. Diese Lichtfülle, die man selbst in den besseren Berliner Mietshäusern, in den sogenannten herrschaftlichen, wegen des maßlosen Luxus an Loggien, Erkern, Vorbauten u. dgl. m. nur selten findet, sollte allein schon unsere Architekten zur Nachahmung reizen. Ihre Eigenart brauchen sie darum nicht zu verleugnen, und dass sich beides mit einander vereinigen lässt, beweist eine ganze Anzahl von Villen und Mietshäusern, die in den beiden letzten Jahren in unmittelbarer Nachbarschaft des *Dohme'schen* Hauses entstanden sind. Wir unterschätzen keineswegs die ungeheuren Fortschritte, die in Berlin und in allen übrigen größeren Städten Deutschlands in Bezug auf die künstlerische und bautechnische Ausstattung der Mietwohnungen gemacht worden sind. Trotzdem können wir von den Engländern und den Amerikanern immer noch sehr viel lernen. Das wird man bekennen dürfen, ohne sich dem Verdachte blinder Fremdlandsanbeterei auszusetzen.





# DIE TEMPEL VON PÄSTUM.

VON GEORG WARNECKE.

MIT ABBILDUNGEN.



ER zum erstenmal, den bunten Reichtum der italienischen Kunst im Rücken, von Salerno nach Süden strebend die Tempel von Pästum erblickt „mitten im Heidegefilde und zunächst an des Meers Einöde,“ dessen dumpfe Bran-

dung allein die schweigende Einsamkeit durchdringt; wer nun vor ihnen steht, diesen ersten Verkündigern hellenischen Geistes für den nordischen Wanderer: für den verschwindet zunächst das wissenschaftliche Interesse vor der Sehnsucht, nur anzuschauen und zu genießen, ja anzubeten wie auf heiligem Boden. Auch mir erging es so. Und doch fand ich mich nach kurzer Zeit zu meiner eigenen Überraschung mit Bleistift und Buch vor einer der kolossalen Anten der Basilika. Obgleich ich das eigentümliche schwere Kapitell längst aus Bildern kannte, hatte die fremdartige Form in ihrer Wirklichkeit mich dergestalt erregt, dass ich mich von meiner Verwunderung nicht besser zu befreien wusste, als indem ich die Form zeichnete. Hatte sich mein Auge auf diese Weise für Unterschiede in den Linien wie für Abweichungen von dem Gewohnten geschärft? Genug, ich wurde auch bei den anderen Tempeln nach und nach zum Archäologen, verglich, maß, wenn auch nur mit den Augen, und zeichnete, bis der einzige Tag meines Aufenthalts in Pästum zur Neige ging. Was ich so in Italien gesammelt, hat mir zu Hause in Verbindung mit einem genaueren Studium der Publikationen über Pästum den Stoff zu den folgenden Ausführungen gegeben.

Die Form der Hohlkehle, die der Bildung der Antenkaptelle an der Basilika (Fig. 1) zu Grunde liegt, findet sich auch am Poseidontempel und zwar nicht allein als Abschluss des Frieses, sowie als Bekrönung der inneren Architrave und Gesimse, worauf schon Krell <sup>1)</sup> an der Hand der älteren Forschungen hingewiesen hat, sondern ebenfalls am Kapitell, also als stützendes Glied. Ich vermag dieselbe freilich nur an einer Stelle, aber hier als unzweifelhaft nachzuweisen. Bekanntlich wird die Cella des Poseidontempels (Fig. 2—4) gegen die Vorhalle durch eine Doppelwand abgeschlossen, innerhalb deren die Treppen zur oberen Galerie hinaufführten. Zur Rechten des im Osten, an der dem Meer entgegengesetzten Seite, gelegenen Eingangs ist von dieser Anlage alles bis auf die untersten Quadern verschwunden. Zur Linken dagegen zeigt sich uns noch die untere Öffnung der Treppe zwischen den beiden den Eingang begrenzenden Enden der Doppelwand. Auch hier ist die vordere Hälfte des Wandstücks in halber Höhe weggebrochen; aber die hintere reicht in der Gestaltung der Ante bis zur vollen Höhe hinauf und stützt noch heute den Epistylbalken der inneren

Säulenreihe. Die Seite der Ante nun, die mit der Längsachse des tiefen Cellaeingangs parallel läuft, ist mit einem Kapitell in Form der Hohlkehle bekrönt (Fig. 5); von dem Abakus sind nur kaum erkennbare Spuren übrig geblieben. Die beiden Pilaster, welche die Stelle bezeichnen, wo der Epistyl im Innern der Cella auf die nach Westen schließende Wand aufsetzt, stehen auch noch, während die

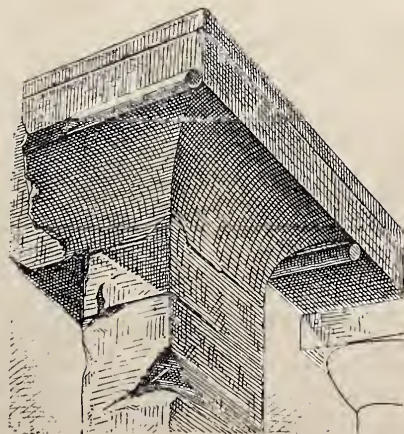


Fig. 1. Antenkaptell von der Basilika.

1) Geschichte des Dorischen Stils, 1870, S. 73.

Wand selbst gefallen ist; ich vermag indes die Form der Kapitelle an diesen Wandpfeilern nicht mit Genauigkeit anzugeben. Auf die Frage, was andere Augenzeugen an der fraglichen Stelle gesehen haben, bleiben die alten Zeichner, wie Delagardette<sup>1)</sup>, die Antwort schuldig, abgesehen vielleicht von Gailhabaud<sup>2)</sup>, der auf der berühmten Innenansicht des Tempels, nach der alle späteren Blätter gezeichnet und gestochen sind, die betreffende Ante mit einem Kapitell ausstattet, das aber ebenso wenig die Linie der Hohlkehle zeigt wie es überhaupt erkennen lässt, was sich der Herausgeber unter dieser Form vorgestellt hat.

Die überraschende Thatsache, dass sich an einem und demselben Tempel zwei verschiedene Formen des Antenkaptells vorfinden, zuerst die allgemein übliche des dorischen Kymation, das jedem Beschauer besonders an den Anten der Vorhalle in die Augen springt, sodann die ganz fremdartige Form der Hohlkehle, erregten bei mir von vornherein Zweifel, wenn auch nicht an der Richtigkeit meiner Beobachtung, so doch an der ursprünglichen Echtheit dieser

Form. Es ist bekannt, dass der stark poröse Sinterkalkstein der Pästaner Tempel einst einen Stucküberzug besessen hat. Könnte nun nicht der obere überfallende Rand des Kyma's an dieser Stelle in Stuck auf die in Form einer Hohlkehle gestaltete Fläche des Steins aufgearbeitet gewesen sein, um im Laufe der Jahrhunderte durch Abwitterung ganz zu verschwinden? Die Möglichkeit ist vorhanden; dieselbe würde zur Wahrscheinlichkeit erhoben werden, falls man nachwiese, dass die noch vorhandenen überfallenden Teile an

den Antenkaptellen der Vorhalle ebenfalls aus Stuck bestehen. Gegen diese Annahme spricht vor der Hand die Thatsache, dass an diesen Kymatien unmittelbar neben abgebrochenen und verwitterten Stellen vollständige Reste von außerordentlicher Schärfe des Profils, die durch eine zweitausendjährige Geschichte zu bewahren, nur dem Steine möglich erscheint, sich vorfinden. Nur eine Untersuchung, die mit reicheren mechanischen Hilfsmitteln, als sie mir zu Gebote standen, geführt werden müsste, könnte in dieser Frage entscheiden. Bis dahin bleibe ich bei meinem Glauben. Was mir denselben aber zur

Gewissheit macht, ist das Vorhandensein der Antenhohlkehle an der Basilika. Die beiden Tempel, die trotz ihrer räumlichen Nähe mannigfach verschieden auf getrennte Richtungen hinsichtlich ihres Ursprungs zu weisen scheinen, haben nun ein gemeinsames Detail, das vielleicht zu Fragen nach dem zeitlichen Verhältnis der beiden Gebäude und weiteren Schlussfolgerungen führen wird. Versuchen wir zunächst das Wesen dieses merkwürdigen Antenkaptells zu erklären.



Fig. 2. Innenansicht der Cella des Poseidontempels.

(NB.: Der Pfeil weist auf die Antenhohlkehle.)

Die Ansicht Krells (a. a. O. S. 58), der scheinbar kein Augenzeuge, auf eine ungenaue und undeutliche Zeichnung Delagardette's gestützt, in der Antenhohlkehle der Basilika eine primitive Art des korinthischen Kapitells erblickt, ist schon durch die richtige Zeichnung Durm's<sup>1)</sup> widerlegt. Was Krell als an den Ecken aufgerollte Voluten ansieht, ist nichts weiter als zwei Rundstäbe, die am oberen Rand der seitlichen Hohlkehlen unmittelbar unter dem Abakus sitzen und mit der Cellawand parallel

1) Les ruines de Paestum ou Posidonia. Paris 1799.

2) Les monuments anciens et modernes avec l'histoire de l'architecture. Paris 1839—1850. Pl. 4, Fig. 3.

1) Die Baukunst der Griechen. 2. Auflage. Darmstadt 1892. S. 106.

laufend die schließende Funktion der Ante anzudeuten scheinen (Fig. 1). Nach Delagardette's Zeichnung müsste man eigentlich auf die Form eines ionischen Pilasterkapitells schließen, da die vordere

und hintere Fläche, anstatt ebenfalls zur Hohlkehle ausgeschweift zu sein, senkrecht gerichtet ist. Wie sehr im

allgemeinen den älteren Zeichnern zu misstrauen ist, zeigt ein anderer Irrtum Delagardette's, dass sich nämlich in der Basilika an Stelle der Cellawände Säulenreihen mit quadratischen Eckpfeilern befunden hätten, obgleich in seiner eigenen Ansicht (Pl. XII, Fig. E) die

noch heute vorhandenen Ansätze der Wand in zwei Quadranten gerade hinter der Hohlkehle zu sehen sind. Bei der

Antenhohlkehle des Poseidontempels ist von einem Rundstab nichts zu erkennen; wahrscheinlich ist nie einer dagewesen, weil es sich hier nicht um die Beziehung des Pfeilers auf die Säulenreihe als ihres Abschlusses handelt, sondern nur um die seitliche Bekrönung einer Stütze.

Ich wiederhole nach Zurückweisung der Ansicht Delagardette-Krell's die Frage nach dem Wesen unseres fremdartigen Antenkaptells. Dieselbe hat mich an der Hand einer Reihe von neuerdings aufgefundenen architektonischen Gliedern und von

Produkten des Kunstgewerbes den, wo es sich um den Ursprung griechischer Formen handelt, heute allgemein betretenen Weg nach Ägypten geführt, den ich nun von seinem Endpunkte abwärts zurück-

verfolgen werde.

Die Hohlkehle erscheint in Ägypten nicht allein als bekrönendes Glied an den allbekannten Gesimsen (Fig. 6), sondern auch als

Säulen- und Pfeilerkapitell. Neben der gewöhnlichen Form des geöffneten Lotoskelches mit seiner doppelt-

geschwungenen Profillinie (Fig. 7) sind eine Anzahl von Kapitellen mit einfach geschweifter Linie vorhanden, die sich durch

die aufgemalten oder auch plastischen Verzierungen von Palmenblättern als eine Nachahmung der Palmen-

krone darthun (Fig. 8). Diese charakteristische Dekoration lässt keinen Zweifel darüber

aufkommen, dass wir das Princip eines von vornherein mit seitlicher Biegung aus dem Stengel herausgewachsenen, infolge seiner eigenen Last überhängenden Blattes zur Erklärung der Hohlkehle anzunehmen haben. Ganz

dasselbe Princip liegt der Hohlkehle des ägyptischen Gesimses zu Grunde; hier zeigt sich, wenn auch in einer von Naturwirklichkeit weit entfernten Weise, die Dekoration mit aufrechtstehenden (hier



Fig. 3. Die Cella des Poseidontempels, von der südlichen Halle des Säulenganges gesehen. (NB.: Der Pfeil weist auf die Antenhohlkehle, deren nordöstliche Kante von hier aus in scharfem Profil gesehen wird.)

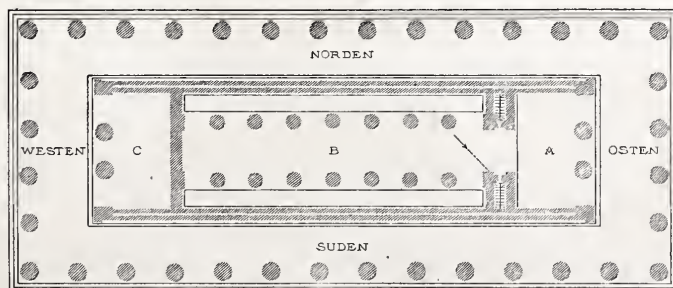


Fig. 4. Grundriss des Poseidontempels. (NB.: Der Pfeil weist auf die Stelle, wo sich die Antenhohlkehle findet.)



senkrecht herausgewachsenen), nach der Spitze zu übergeneigten Schilfblättern. Ob diese Formen wirklich ursprünglich als Resultate einer naiven Betrachtung und Verwertung der vegetabilischen Natur sich ergeben haben oder ob die Dekoration nur eine sekundäre sei, d. h. ob das pflanzliche Ornament erst nachträglich durch Reflexion der auf dem Wege des reinen mathematischen Denkens, ganz unabhängig von Naturvorbildern entstandenen Form angepasst sei, ist eine müßige, weil zunächst nicht entscheidbare Frage. Das Palmenkapitell scheint auf unmittelbare Naturnachahmung hinzudeuten; jedenfalls ist die Thatsache sicher, dass die Hohlkehle mit der hier vorliegenden Dekoration für die künstlerische Phantasie etwas Lebendiges gewesen ist.

Auf griechischem Boden sind es zunächst die bei den Ausgrabungen in Olympia gefundenen Terrakottasimen, die mit ihrer Form und ihrer Bemalung mit aufrechtstehenden Blättern an das ägyptische Hohlkehlengesims anknüpfen. In Bötticher's Olympia sind zwei dieser Funde abgebildet, auf Taf. IV unten eine unbenannte Terrakotta (Fig. 9) mit scharf ausgebogener Hohlkehle und nach der Spitze sich verbreiternden Blättern, sodann auf Taf. V die Sima vom Geloer Schatzhause (Fig. 10), deren Bemalung bereits, wie nicht zu leugnen ist, eine Trübung der ursprünglichen Vorstellung des reinen Pflanzengbildes und einen Zug willkürlich spielender Ornamentik verrät, indem namentlich an der Sima der Giebelseite in den Zwischenräumen zwischen den keulenförmig verdickten Blättern auch nach unten gerichtete Elemente sich vorfinden. Ungleich sinnvoller der Form sich anpassend erscheint die dekorative Absicht an einem altertümlichen Kapitell aus Mykene (Fig. 11), das mit seinen länglichen skulptirten Blättern für eine Urform des korinthischen Kapitells gelten kann, besonders aber bei einigen Kapitellen von Votivsäulen, die 1886 auf der Akropolis von Athen ausgegraben und nach der griechischen archäologischen Zeitung in Bötticher's Akropolis abgebildet sind. Fig. 12 zeigt eine Hohlkehle, deren Profil nach oben mit leiser Rundung in die senkrechte Linie des Abakus übergeht, Fig. 13 das Profil des doppelt geschwungenen Kelches. Beide Kapitelle sind mit aufrechtstehenden Blättern bemalt und zwar ist bei beiden die Darstellung der Blätter

mit den stark betonten Rändern und Mittelrippen eine so starre, nur ganz entfernt an die Naturform erinnernde, dass der ursprüngliche Gedanke, einerseits des Blumenkelches, andererseits des kraft der eigenen Schwere überhängenden Blattes aufgegeben zu sein scheint. Die architektonische Phantasie sucht sich bereits dieser beiden Formen in gleicher Weise zu bemächtigen, indem sie das Wesentliche der Dekoration in dem aufrechtstehenden Blätterkranz mit übergebogenen Spitzen erblickt und diese eigentümliche Linienführung zum Ausdruck des tektonischen Zusammenhanges der baulichen Glieder zu verwerten strebt. Dass ich mit dieser Ansicht, die für die Bötticher'sche Theorie in die Schranken tritt, nicht irre gehe, zeigt mir das Kapitell einer dritten Stele, die in Bötticher's Akropolis abgebildet ist.

Auch hier (Fig. 14) haben wir das doppelt geschwungene Profil des Kelches mit aufrechtstehenden Blättern, deren Spitzen durchaus nicht tiefer herabgedrückt erscheinen als in Fig. 13 oder bei der von Durm unter Fig. 70 rechts unten publicirten Stele; aber während bei den letzteren Kapitellen als oberer Abschluss des Kelches und verbindendes Glied die nichtssagende Form einer dünnen, an der Unterseite unterhöhlten Platte folgt, sehen wir hier über dem Kelch ein nach unten herausgewölbtes Stück, das sich durch seine Bemalung mit abwärtsgerichteten Blättern unzweifelhaft als die Innenseite des überfallenden Blätter-

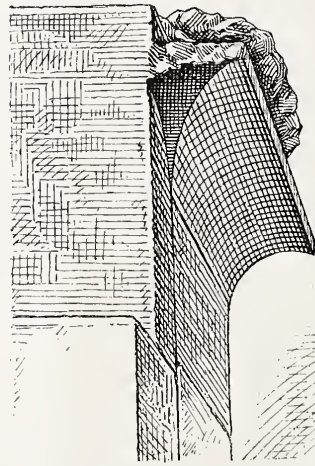


Fig. 5. Die Antenhohlkehle am Poseidontempel in größerem Maßstabe.

kranzes charakterisirt. Wir haben hier die erste Spur der sogenannten Nase des dorischen Kymas in einer freilich plumpen, schwerfälligen Gestaltung, indem die beiden Blätterreihen, die obere und die untere, die in der Richtung ihrer Profile mehr einander entgegengesetzt als parallel zu laufen scheinen, dennoch als die Innen- und Außenseite ein und derselben Blätterreihe aufgefasst werden sollen. Damit scheint der Übergang von dem naiven Schaffen der Phantasie, welche die dekorativen Glieder unmittelbar der Natur nachahmt, zu der künstlerischen Reflexion, welche nach möglichster Ausdrucksfähigkeit der Formen in Bezug auf den Zusammenhang der einzelnen Bauteile, in unserem Falle nach dem Ausdruck des Gegensatzes von Kraft und Last ringt, endgültig vollendet. Deutlicher noch macht sich die niederdrückende Last des Abakus an dem Kapitell der bei Durm, Fig. 70 links unten, abgebildeten

Stele fühlbar; aber die vollkommen freie Form des dorischen Antenkapitells kommt erst an den Propyläen und am Parthenon zur Erscheinung.

Es sollte kaum nötig erscheinen, angesichts eines so seltenen Gliedes wie des dorischen Kymation, das mehr charakteristisch als schön ganz allein für sich zu sprechen geeignet ist, als Anwalt zur Verteidigung der Bötticher'schen Theorie aufzutreten, wenn diese nicht, nachdem sie Jahrzehnte lang die Aesthetik beherrscht hat, einem in jüngster Zeit immer mehr wachsenden Widerspruch von sehr gewichtiger Seite zu begegnen hätte. Ich bin geneigt zu glauben, dass dieser Widerspruch unter anderen ein Symptom eines gewissen Wandels ist, der sich in der wissenschaftlichen Betrachtungsweise des hellenischen Stiles vollzogen hat, insofern als der historisch und philologisch geschulte Aesthetiker, der bei dem einstigen Mangel an genauen Publikationen und den nur sehr spärlich fließenden Funden die Kräfte seiner Phantasie zur Füllung der Lücken aufbieten musste und so vielfach zu einem ratenden Kombinieren gedrängt wurde, heute dem Architekten vom Fach hat weichen müssen, der unter dem Gewicht des täglich aus der Erde quellenden Materials sich nüchtern praktischen Sinnes auf die nackten Thatsachen zurückzieht und alles abwehrt, was den Anschein einer vorgefassten Theorie und eines gleichsam apriorischen ästhetischen Systems an sich trägt. Wenn auch Durm sich in seinem grundlegenden Werke, soweit das Kymation in Frage kommt, einer positiven Beurteilung der Bötticher'schen Theorie enthalten hat, so ist es doch einer abfälligen Kritik gleichzuachten, dass er (Seite 92, Anmerkung 65) Borrmann das Wort erteilt, der in dem Aufsätze „Stelen für Weihgeschenke auf der Akro-

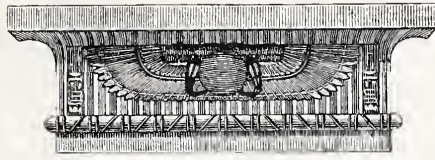


Fig. 6. Ägyptisches Hohlkehlegesims mit aufrechtstehenden Schilfblättern und der geflügelten Sonnenscheibe. (Nach Hauser, Stillehre.)



Fig. 7. Ägyptisches Kapitell in Form des geöffneten Lotoskelches.

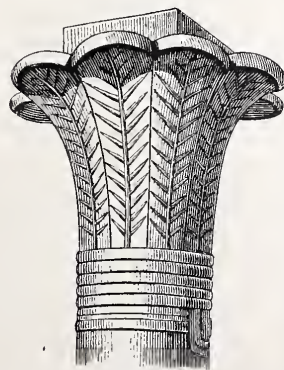


Fig. 8. Ägyptisches Palmenkapitell. (Nach Hauser, Stillehre.)

polis zu Athen“<sup>1)</sup> folgende Ausführung macht: „Die Blattwellen, bei welchen die untere Blattreihe von der oberen, auf dem überfallenden Teile befindlichen streng geschieden ist, machen es mindestens zweifelhaft, ob wir uns die Entstehung des dorischen Kymation mit Bötticher nach Art eines infolge der Belastung mit den Spitzen vorn übergebogenen Blattkranzes vorzustellen haben.“ In Bezug auf die beiden Stelen bei Bötticher S. 72, Fig. 21 (Fig. 14) und bei Durm, Fig. 70 unten links, würde sich dieses Urteil Borrmann's als irrtümlich erweisen. Keineswegs ist die untere Blattreihe von der oberen, auf dem überfallenden Teile befindlichen streng geschieden. Borrmann übersieht die Ränder der Blätter, die wie die Mittelrippen in schematischer Weise durch breite Streifen hervorgehoben sind. Mit den Rändern stoßen die beiden Blattreihen unmittelbar zusammen und thun sich damit, wenigstens der Idee nach, als eine Einheit kund. Soweit es sich um die Erklärung des dorischen Kyma's handelt, ist die Bötticher'sche Theorie zweifellos gesichert; man müsste denn die Begriffe Ursache und Wirkung aus der architektonischen Ornamentik verbannen und den Sinn vor der Sprache der Formen absichtlich verschließen. Durm (a. a. O. S. 93) selbst bezeichnet das Kymation als eine Verbindung von Hohlkehle oder Karnies und *Blattüberfall* und stellt sich mit diesem Ausdruck vielleicht unbewusst — so zwingend ist die Beweiskraft des Ornamentes — auf den Standpunkt Bötticher's. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass es wohl an der Zeit wäre, für die hellenische Stillehre den Begriff des Karnieses als eines konvexkonkaven

1) Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts. Bd. III. Berlin 1880. S. 279.

Baugliedes, besonders wo tragende und bekrönende Formen in Frage kommen, als schab-

lonenhaft und nichtssagend endgültig fallen zu lassen. Man sollte jedesmal zwischen dem doppelt geschwungenen Profil des aufgerichteten Kelches und der lesbischen Welle unterscheiden. Ich würde dann auf Grund der obigen

Auseinander- setzung die bekrönende Hohlkehle oder besser das Profil des einfach geschwungenen überhängenden Blattes dem Kelchprofil als eng verwandt bezeichnen, wohingegen die Frage der Zusammengehörigkeit der lesbischen

Welle und des Echinusprofils, auf welche die gleiche Dekoration der abwärts gerichteten Blätter zu deuten scheint, erst einer mit reichem Beweismaterial ausgestatteten Zukunft zu beantworten möglich sein wird.

So verlockend es für mich ist, den eben zurückgelegten Weg noch weiter zu dem vielumstrittenen Eierstabornament zu verfolgen, so kehre ich heute, da weitere Ausführungen nach dieser Richtung über den meiner Untersuchung zu Grunde liegenden Stoff hinausgehen würden, zu der Hohlkehle an den beiden Tempeln von Pästum zurück und formuliere

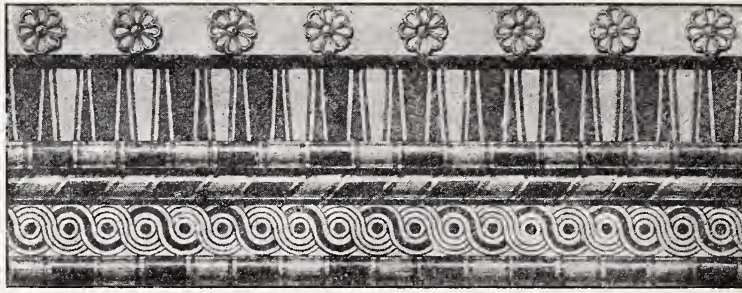


Fig. 9. Terrakotta von einem Schatzhause in Olympia.  
(Nach Bötticher, Olympia.)

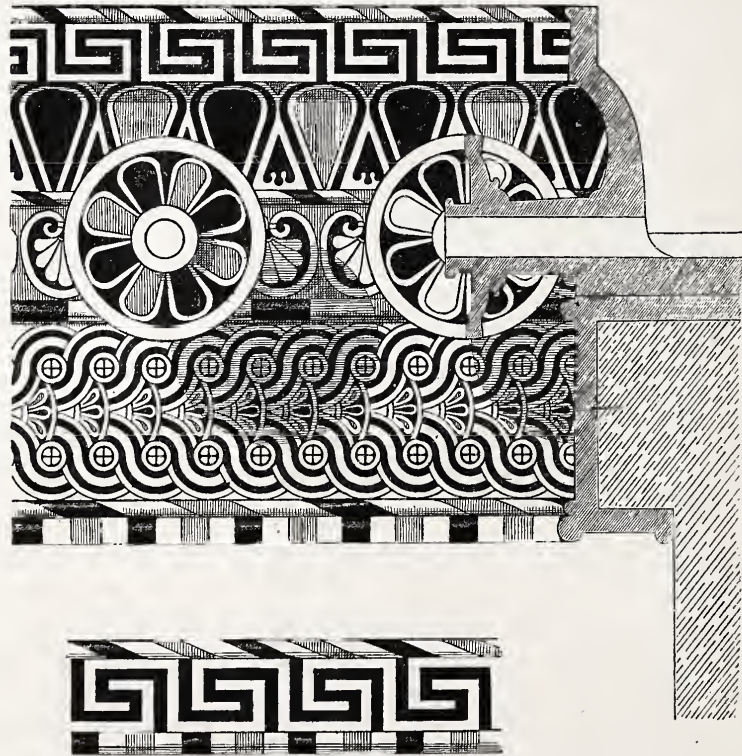


Fig. 10. Sima und Geisonverkleidung vom Schatzhause der Geloer in Olympia.

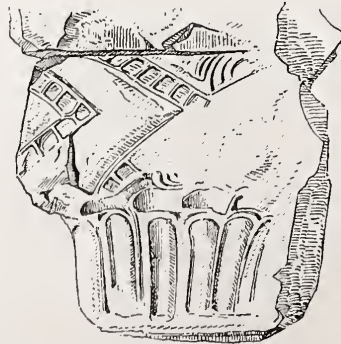


Fig. 11. Kapitell aus Mykenae  
(Nach Durm, Baukunst der Griechen.)

das Schlussergebnis der obigen Darlegungen folgendermaßen. In der

älteren griechischen Kunst giebt es zwei verschiedene Formen des dorischen Antenkapitells, ein altertümliches, das sich unmittelbar an ägyptische Formen

lehnt, und ein jüngeres, das originalgriechischen Ursprungs ist, beide indes im Sinne der architektonischen

Phantasie verwandt, sowie der Entwicklung nach zusammenhängend, dort die Hohlkehle, hier das Kymation, jenes mit aufrechstehenden Blättern, dieses mit einem doppelten Blätterkranze, einem unteren von aufwärtsgerichteten Blättern und einem oberen von übergebogenen, bemalt. An der Basilika sehen wir noch heute die altertümliche Form an den Anten der

Vorhalle; dagegen ist dieselbe bei dem Poseidontempel von diesem bevorzugten Platze durch das rein griechische Kapitell verdrängt und auf das Innere des Tempels zurückgewiesen. Die Basilika, schließe ich, die ohne Frage überhaupt nur das eine altertümliche Kapitell gekannt hat, ist ein älterer Bau als der Neptuntempel, und finde in dem strafferen, edel energischen Profil der Hohlkehle an dem letzteren Denkmal

gegenüber der schlaffer hängenden Linie an jenem eine Bestätigung dieses Schlusses; beide Bauten aber sind verwandte Glieder einer und derselben Gruppe. Ob sich an den Antenhohlkehlen von Pästum noch Spuren der Bemalung mit aufrechtstehenden Blättern vorfinden, müssen spätere genaue Untersuchungen an Ort und Stelle lehren. Ich weiß, dass ich mit meiner Schlussfolgerung eine einzelne Thatsache zur Allgemeingültigkeit erhebe; ich thue das in dem Bewusstsein eines vor den Augen der Kritik unsicher erscheinenden Standpunktes, jedoch in der Hoffnung, dass erneute Durchforschungen der Denkmäler, namentlich der älteren sicilischen Tempel, den bewussten Formen an den beiden Pästaner Ruinen anstatt der untergeordneten Geltung lokaler Eigentümlichkeiten den Wert einer im ganzen älteren Dorismus herrschenden Ordnung verleihen werden.

Die Möglichkeit, auch das dritte Denkmal von Pästum, den Demetertempel, mittelst Vergleichung der Antenkapitelle in jene Gruppe einzureihen, ist durch den heutigen Zustand der Ruine, der die Anten gänzlich fehlen, ausgeschlossen. Mehr noch als die Basilika hat dieser Bau mit seinen teils rätselhaften, teils stark verfallenen Gliedern den Forschern zu schaffen gemacht. Der Grundplan der Cella steht in der griechischen Architektur ebenso einzig da wie der freilich ganz anders gestaltete der Basilika und mahnt an den tiefen Pronaos etruskisch-römischer Tempel. Sohalten die einen (Krell, a.

a. O. S. 56) ihn auch für ein von der griechischen Umgebung stark beeinflusstes Werk der römischen Zeit; andere betrachten ihn als hochaltertümlich und ursprünglich griechisch. Dass seine Säulen fast dieselbe starke Verjüngung und Schwellung wie die der Basilika zeigen, will meiner Meinung nach für einen Schluss hinsichtlich der Zusammengehörigkeit nicht viel bedeuten. Im Charakter sind beide Bauten einander

entgegengesetzt. Während an den wuchtigen, fast plumpen Gliedern der Basilika vor allem der Ausdruck des Lastens zu empfinden ist, heben die schlankeren Säulen des Demetertempels ihre hohen Giebel mit einer Leichtigkeit, die wir selbst bei dem Poseidontempel vergeblich suchen. Aber auch dieses Kriterium, nach welchem Demeter später als Poseidon datirt werden müsste, ist wenig verlässlich. Das einzige Band, das den Demetertempel mit der Basilika verbindet, ist die gemeinsame Form der Skotie unter dem Echinus. An einer befriedigenden ästhetischen Erklärung dieser Hohl-

kehle fehlt es bis jetzt. Zu dem Gedanken einer Einschnürung, die das obere Ende des Säulenschaftes vor dem Gespaltenwerden zu schützen hätte, will die Dekoration mit dem zierlichen Kranz der aufrechtstehenden Blätter nicht recht passen. Dass die Skotie schon in der ältesten griechischen Kunst eine Rolle spielt, zeigt die Säule des Löwenthors zu Mykene. Sonst fehlt es im griechischen Mutterlande fast ganz an Beispielen; aber an mehreren sicilischen Monumenten, an griechisch-toska-

nischen Säulen, besonders aber an den beiden Tempeln von Pästum hat sich diese altertümliche Form des dorischen Säulenhalses erhalten. Dass es sich hier um einen solchen handelt, zeigt eine Vergleichung der fraglichen Stellen am Demeter- und am Poseidontempel. Ich will von vornherein bemerken, dass mir in fast allen Publikationen das Profil der Skotien zu tief ausgekehlt erscheint namentlich gilt dies für die Darstellungen des Demetertempels. Zwischen der Skotie des letzteren (Fig. 15) in ihrer richtig gestellten Ansicht und dem Säulenhals des Poseidontempels (Fig. 16) ist kein so großer Unterschied vorhanden, dass nicht beide Formen als im Princip gleich, die eine aus der andern hervorgegangen, gedacht werden könnten. Am

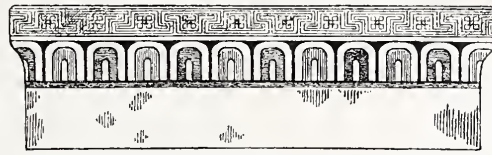


Fig. 12. Kapitell von einer Votivsäule auf der Akropolis von Athen. (Nach Bötticher, Akropolis.)

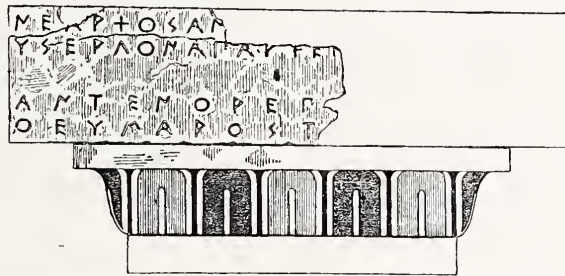


Fig. 13. Kapitell von einer Votivsäule auf der Akropolis in Athen. (Nach Bötticher, Akropolis.)



Fig. 14. Kapitell von einer Votivsäule auf der Akropolis in Athen. (Nach Bötticher, Akropolis.)

Poseidontempel ist das künstlerische Ringen nach Befreiung der Säule von spielender plastischer Auszier und der Versuch, den Hals in eine organische Verbindung mit dem Schafte zu setzen, zur Tatsache geworden. Wo an der Demetersäule die Skotie

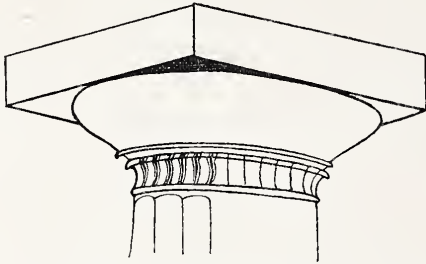


Fig. 15. Kapitell vom Demetertempel mit der Skotie.

mit einem Rundstab beginnt, wird dort der Anfang des Halses durch die drei Einschnitte bezeichnet, über die hinaus statt des Blätterkranzes der Skotie die Kaneluren des Schaftes sich fortsetzen und zwar mit

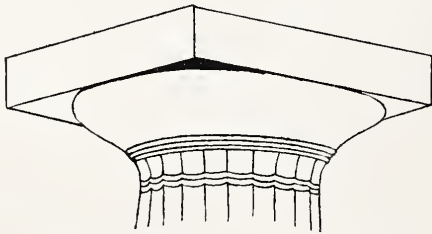


Fig. 16. Kapitell vom Poseidontempel.

einer eigentümlichen Bewegung des Profils, das nur im Anfang der Linienführung des Schaftes zu folgen scheint, aber gleich darauf mit einer energischen Biegung nach außen den so erweiterten Hals in die Welle des Echinus hinüberführt. In dieser Biegung des oberen Halsendes ist die letzte Spur der Skotie unzweifelhaft zu erkennen. Es ist gar kein Grund vorhanden, dem Demetertempel und ähnlichen mit der Skotie ausgestatteten Monumenten

den Säulenhals einfach abzusprechen und die Hohlkehle für den Kapitellansatz zu erklären, an deren Stelle in der späteren Zeit die annuli getreten seien. Vielmehr scheint sich, soweit die Denkmäler Großgriechenlands in Betracht kommen, aus dem altertümlichen Säulen-

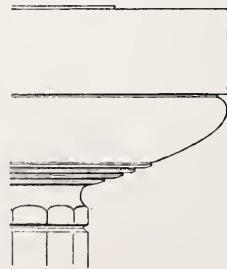


Fig. 17. Kapitell vom nördlichen Tempel der Akropolis von Selinunt. (Nach Hauser.)

hals, der in Form der Skotie mit unterem und oberem wulstartigen Rundstäbchen gebildet ist, der jüngere normale Hals mit Einschnitten nach unten und annuli nach oben unmittelbar entwickelt zu haben. Am nördlichen Tempel der Akropolis von Selinunt (Fig. 17) würden wir dann auch eine interessante Übergangsform erkennen können, insofern hier der durch einen Einschnitt und vier annuli abgegrenzte Hals unter den letzteren noch eine kleine, nicht skulptirte Hohlkehle zeigt, in der die über dem Einschnitt liegenden Enden der Kaneluren sich verschneiden. An den fast geradlinigen Halsabschlüssen der Denkmäler der Blütezeit, z. B. des Theseion und des Parthenon dagegen ist auch die letzte Spur der Skotie verschwunden, wie überhaupt in der attischen Epoche des dorischen Stils die lebensvolle Schönheit, die aus der charakteristischen Bildung der Glieder zu uns spricht, vor der Eurythmie in der Komposition des großen Ganzen zurücktritt. Gerade jene lebendige Schönheit, den Pulsschlag gleichsam eines schaffenden organischen Lebens bewundern wir an den Säulengängen der Ruinen von Pästum und zwar in gleichem Maße am Demetertempel und an der Basilika wie am Poseidontempel, sodass für das Gefühl dessen, der sie gesehen hat, — und das Gefühl urteilt in Kunstdingen oftmals mit unbeirrbarer Sicherheit — kein Zweifel an dem griechischen Ursprung auch der beiden ersteren Bauten bestehen bleibt. Nehmen wir dazu, was oben über die gemeinsamen Formen einerseits der Antenhohlkehle, andererseits der Skotie ausgeführt ist, so dürfen wir die Basilika als den ältesten Bau bezeichnen, den Demetertempel als einen jüngeren derselben Epoche, worauf der Poseidontempel als das Kind einer neueren Zeit, ohne den Zusammenhang mit seinen Voreltern zu verleugnen den Reigen schließt.

Keineswegs wollen wir uns mit dieser Festsetzung einfach der Schwierigkeiten entlasten, die für eine sichere Datirung des Demetertempels aus seinen mancherlei Abweichungen von der griechischen Norm entspringen. Wir wollten zunächst nur hervorheben, dass der Säulenbau, das einzige, was vom Tempel einigermaßen vollständig erhalten ist, den hellenischen Charakter an sich trägt. Was die seltsame Grundrissbildung der Cella, besonders den tiefen Pronaos betrifft, so lassen sich der von Krell aufgestellten Ansicht zwei verschiedene Erklärungen mit gleicher Berechtigung entgegenstellen. Entweder ist der zwischen 600 und 500 v. Ch. von griechischen Baumeistern errichtete Tempel gleich während des Baues von der einheimisch-italischen, d. h.

toskanischen Weise beeinflusst, oder der ursprünglich rein hellenische Tempel hat in römischer Zeit an seiner Cella eine umfassende Restauration erfahren. Im Hinblick auf die Säulen des Umgangs steht einzig und allein die Wahl zwischen diesen beiden Ansichten frei; welcher der Vorzug zu geben sei, lasse ich dahingestellt. Ebenso fraglich bleibt vorderhand die Frieseinteilung (Fig. 18), da die Ecken des Gebälks mitsamt den Giebelenden weggebrochen sind. Thatsache ist, dass die Säulenweiten am Demetertempel durchweg gleich sind, dass ferner die Triglyphenmitten einerseits und die Säulenmitten und die Mitten der Zwischenweiten andererseits zusammenfallen, abgesehen vielleicht von der Triglyphe über dem der Ecke benachbarten Intercolumnium, die, wenn ich meinem Augenmaß trauen darf, etwas nach der Mitte des Tempels hin verschoben erscheint. Es sind nun zwei Lösungen möglich. Sollen wir an den

Horizontalen zu betreten. Ich will auch nur bestätigen, worauf Burckhardt im Cicerone (5. Aufl. S. 4) schon seit lange aufmerksam gemacht hat, dass an den Langseiten der Kranzgesimse des Poseidontempels Ausbiegungen von mehreren Zollen zu entdecken sind. Nach meiner Beobachtung finden sich die Ausbiegungen nicht nur am Poseidontempel, sondern auch an der Basilika und hier ebenfalls an den Schmalseiten. Die Curven erschienen mir in der Verkürzung gesehen, namentlich an der Südseite des Poseidontempels, in einer so wunderbar reinen Linie, dass ich, unter der Gewalt des Augenblicks, an die Absichtlichkeit derselben hätte glauben mögen; ich weiß jedoch wohl, welche Illusionen die verkürzte Ansicht in dieser Beziehung hervorzuzaubern vermag. Durm schreibt die Curven an den Horizontalen des Poseidontempels leicht erkennbaren Arbeitsfehlern zu; solange aber nicht an sämtlichen Monumenten,

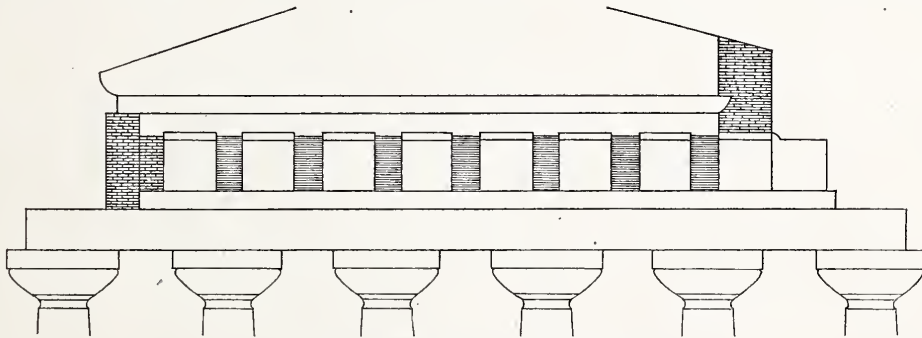


Fig. 18. Frieseinteilung am Demetertempel.

(NB.: Die Metopen mit Kopfband sind hell, die Triglyphenfelder dunkel gehalten. Die Stellen, an denen Mauerwerk sichtbar wird, sind moderne Restauration.)

Ecken halbe Metopen annehmen? Das ist die Behauptung Delagardette's, der indes, wie aus seiner auf Taf. I befindlichen Ansicht hervorgeht, den Tempel bereits in seiner heutigen zertrümmerten Gestalt, ohne Giebel- und Gebälkenden gesehen hat, demnach eine bloße Rekonstruktion ohne sichere Unterlagen bietet. Da diese Einteilung sonst nirgends in der griechischen Baukunst nachweisbar ist, müsste man sich eher der zweiten, an sicilischen Monumenten vorkommenden Lösung zuneigen, nach welcher unter Beibehaltung von Ecktriglyphen die der Ecke nächstliegende Metope vergrößert gewesen wäre. Zum Schluss sei noch erwähnt, dass, wie schon Durm gegenüber Delagardette-Krell festgestellt hat, die Metopen am Demetertempel wohl mit Kopfband versehen sind.

Es widerstrebt mir fast, nach all' dem Zweifelhafte und Unsicheren, das uns in Pästum verwirrt, zuletzt noch das gefährliche Gebiet der Curvatur der

die solcherlei, sagen wir zunächst Deformitäten, aufweisen, genaue Messungen und Nivellements vorgenommen und publicirt sind, wird eine Klärung dieser Frage, in der sich die Meinungen heute mit fast beispielloser Schroffheit entgegenstehen, gar nicht zu erwarten sein.

Wie manche Hauptpunkte und Einzelheiten der griechischen Architektur liegen für uns völlig im Dunkel! Fast täglich scheint das Labyrinth einander widersprechender Ansichten sich zu erweitern und mehr zu verwirren; das unerschöpflich aus dem Boden quellende Material umdüstert das, was eben geklärt erschien, mit neuen Zweifeln. Und doch sind die trümmerhaften Reste, die seit Jahrhunderten offen zu Tage liegen und mehr und mehr der Zerstörung anheimfallen, noch nicht alle mit erschöpfender Gründlichkeit erforscht und in der Gesamtheit wie in den Einzelformen zur Darstellung gebracht. Das Interesse der Archäologen liegt heute vorzugsweise

unter der Erde. Die Ausgrabungen liefern den ergiebigsten Stoff für den Forscher; und von den Monumenten sind es die des griechischen Mutterlandes und der östlichen Kolonien, die sich einer stetigen Aufmerksamkeit erfreuen. Dagegen erscheinen die Ruinen von Großgriechenland als die Stiefkinder der neueren Wissenschaft. Die großen Publikationen über Unteritalien und Sicilien datiren aus dem Ende des vorigen und dem Anfang dieses Jahrhunderts und können nach dem Urteil von Autoritäten nicht als zuverlässig gelten. Nicht dem Einzelnen sollte es überlassen bleiben, jene einsamen Stätten forschend zu durchwandern oder das, was ihm zufällig in den

Weg tritt, mit seinen unzulänglichen Mitteln zu erfassen und wiederzugeben. Es ist die Sache der Regierungen, der archäologischen Institute, planmäßig an eine neue Durchforschung dieser Monumente zu gehen und das, was noch vorhanden ist, solange die Zeit es erlaubt, festzuhalten und dauernd für die Wissenschaft nutzbar zu machen. Besonders Pästum ist eine Sphinx voller Rätsel, eine Sphinx von zauberhaftem Reiz, die jede Mühe der Enträtselung, mag auch noch so wenig dabei herauskommen, mit reinem Genuss belohnt, mit jenem Genuss, der der köstliche Begleiter der Beschäftigung mit dem wahrhaft Schönen ist.

## ZU LERMOLIEFF'S GEDÄCHTNIS.

MIT ABBILDUNGEN.

**A**M Sonntag den 30. Juni d. J. fand in der Brera zu Mailand die feierliche Enthüllung der von *Lodovico Pogliagli* modellirten Bronzebüste statt, welche die Freunde und Verehrer des unvergesslichen *Giovanni Morelli* dem Andenken des edlen Mannes und geistvollen Forschers gestiftet haben. Indem wir in der nebenstehenden Abbildung des wohlgelungenen Denkmals die Züge des alten Genossen und Mitkämpfers den Lesern vorführen, glauben wir auch der Erinnerung an sein geistiges Wesen und an die wissenschaftliche Hinterlassenschaft, für die wir ihm Dank schulden, hier noch einmal Ausdruck leihen zu sollen. Denn allzu rasch verfliegt oft das Bild auch der bedeutendsten Persönlichkeit aus dem Gedächtnisse der Menschen, und gerade dem höchsten Ruhm folgt häufig die tiefste Vergessenheit, wie Wellenthal dem Wellenberg im Meere des Lebens.

*Giovanni Morelli* widmete seine reiche *künstlerische* Hinterlassenschaft, vornehmlich den erlesenen Schatz der von ihm gesammelten Bilder alter Meister, dem Museum seiner Vaterstadt Bergamo. Eine mit schönen phototypischen Tafeln aus-

gestattete Publikation<sup>1)</sup> gewährt uns einen Überblick über diese wertvolle Sammlung, welche inzwischen in zwei geräumigen Oberlichtsälen geschmackvoll aufgestellt und allgemein zugänglich gemacht worden ist.

Den vollen Inbegriff seines *wissenschaftlichen* Wirkens enthalten die drei Bände seiner „Kunst-kritischen Studien“, in welchen er sowohl den Kern seiner epochemachenden ersten Schrift („Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“, Leipzig, Seemann 1880) als auch die in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten kleineren Aufsätze zur Bilderkritik und Künstlergeschichte vereinigt und mit mannigfachen Zusätzen und Verbesserungen wesentlich bereichert herausgegeben hat.<sup>2)</sup> An die beiden ersten Bände der Sammlung konnte der Autor selbst



Büste *Giovanni Morelli's* in der Brera zu Mailand.

1) Dr. *Gust. Frixzoni*, La Galleria Morelli in Bergamo, descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche. Bergamo, Fratelli Bolis. 1892. 4<sup>o</sup>.

2) *Jean Lermolieff*, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. I. Die Galerien Borghesé und Doria Panfilii in Rom. Mit 62 Abbildungen. 1890. II. Die Galerien zu München und Dresden. Mit 41 Abbildungen. 1891. III. Die Galerie zu Berlin. Nebst einem

noch die letzte Feile anlegen. Der dritte ist auf Grund des bei Morelli's Tode (28. Febr. 1891) vorgefundenen Materials von dem treuen Freunde des Dahingeshiedenen, Dr. Gust. Frizzoni in Mailand, edirt worden. Bei dem innigen geistigen Verkehr, welcher lange Jahre hindurch zwischen dem Meister und seinem ihm ganz ergebenen Anhänger bestand, können wir sicher sein, auch in diesem dritten Bande nichts als die wissenschaftliche Hinterlassenschaft Morelli's, und was ihrer würdig ist, zu finden.

Ein Kollege des Dahingeshiedenen hat ihn einmal einen Italiener der Gesinnung und einen Deutschen der Bildung nach genannt (Italiano d'animo e Tedesco di studi): Und gewiss durchdrangen sich in seiner Natur diese beiden Elemente zu vollkommener Harmonie. Er hegte die tiefste Verehrung für das gelehrte Deutschland, für die Heroen seiner Wissenschaft und Poesie. Wie begeistert klingen seine „Worte eines Lombarden an die Deutschen“ (in einer 1848 in Frankfurt a. M. erschienenen Broschüre): „Ich, der im Namen meiner Landsleute diese Worte an Euch richte, ich habe sechs Jahre, die schönsten Jahre meiner Jugendzeit, in Eurer Mitte zugebracht. Bande der innigsten Freundschaft, Bande der gefühltesten

Dankbarkeit binden mich an das herrliche Land, dem ich die Veredlung meines Herzens und meines Geistes schuldig bin und das ich mein zweites Vaterland nennen möchte, wenn die Liebe zum Vaterlande, dieses erhabenste und glühendste aller menschlichen Gefühle, sich teilen ließe!“ Aus dem feurigsten Patriotismus heraus erwuchs auch seine Liebe zu der alten heimischen Kunst. Er hatte in Deutschland Naturwissenschaft studirt, die exakte Methode derselben sich angeeignet. Was war natürlicher, als dass er dieselbe später auch auf sein Kunststudium anwendete?

Lebensbilde Giovanni Morelli's, herausgegeben von Dr. Gust. Frizzoni. Mit Porträt und 66 Abbildungen. 1893. Leipzig, F. A. Brockhaus. 8°.

Aber das Kunststudium selbst war die Frucht seiner Hingebung an das Vaterland. Der Stolz des Italieners auf die großen Meister der klassischen Zeit, die der Menschheit einen Teil ihrer Krongüter geschenkt, erfüllte seine Seele. Das Erbe der edlen Meister von dem Staub und Schmutz der Jahrhunderte zu befreien, die uns von ihnen trennen, erschien ihm als eine heilige Pflicht. Daher sein Hass gegen die gewissenlosen Restauratoren und Fälscher, sein Eifer für ein tief-eindringendes Studium der Denkmäler, sein emsiges Forschen und Suchen nach einem Schlüssel für die Erkenntnis der Wahrheit.

Morelli erblickte in der Kunst das höchste geistige Produkt der Volksnatur. Nicht die Schule, sondern der Stamm ist ihr eigentlicher Träger. Aus dem Stamm erwächst das Individuum. Es ist die Blüte des Stammes. Zunächst also gilt es, scharf zu unterscheiden zwischen dem Lombarden und dem Venezianer, zwischen dem Toskaner und dem Umbrer, und innerhalb dieser verschiedenen Gruppenbildungen der Volksnatur zu der Erkenntnis der Natur des Individuums vorzudringen. Das ist der Weg von Morelli's Forschungen. Das Kriterium, das ihn dabei als Kompass leitet, ist nicht geistiger, seelischer, sondern sinnlicher Natur: es beruht auf der



Madonna von CORREGGIO; Florenz, Uffizien.

Beobachtung und Fixirung bestimmter angeborener, nicht angelernter Eigenschaften. Ein Fra Filippo zeichnet von Natur eine Hand und ein Ohr anders als ein Domenico Ghirlandajo, ein Perugino giebt der Gewandfalte diese, ein Raffael jene Form: in diesen unwillkürlichen und bleibenden Ausdrucksweisen der verschiedenen Künstler besitzen wir ein untrügliches Instrument für die wissenschaftliche Kritik. Nicht die Conception, nicht das Kolorit oder die Stimmung eines Gemäldes bieten diese sicheren Grundlagen unserer Erkenntnis, wohl aber die Zeichnung und die plastische Formengebung bestimmter charakteristischer Einzelheiten.

In wie einschneidender und erfolgreicher Weise



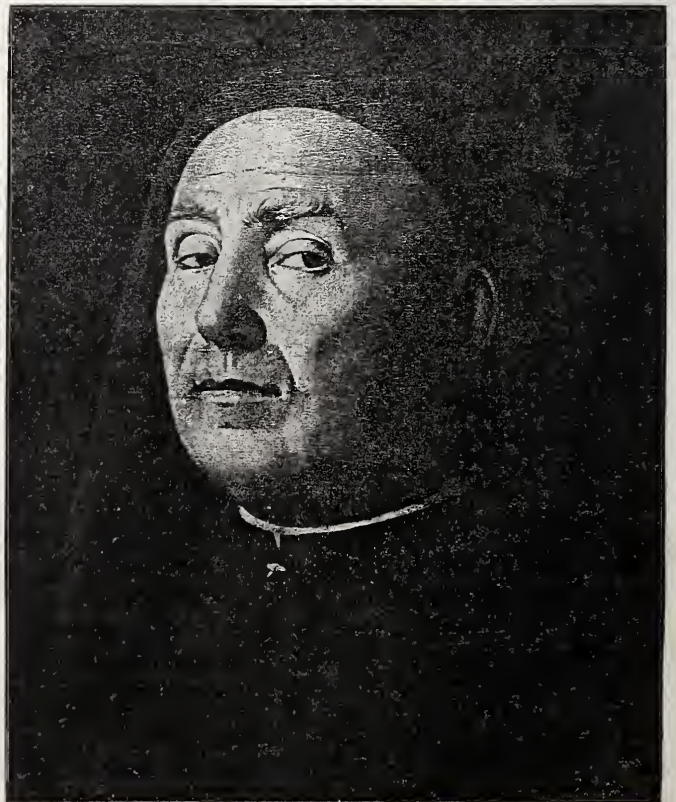


Frauenbildnis von BARTOLAMIO DE VENEZIA.  
Mailand, Herzog G. Melzi.

Lermolieff das geschilderte, von ihm geschaffene kritische Handwerkszeug zu benutzen verstand, das haben die älteren Leser dieses Blattes zuerst aus den Studien über die Galerie Borghese in Rom ersehen können, womit unser Autor in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (1874—76) sich als Kritiker einführte. Lange Zeit hindurch war es seine Absicht, jenen Aufsätzen eine ähnliche, wenn auch kürzere, Arbeit über die Galerie Doria Panfili nachfolgen zu lassen. Doch die zahlreichen anderen, zum Teil polemischen Artikel, zu denen die ersterwähnten Studien und dann besonders das Buch über die Galerien von München, Dresden und Berlin den Anstoß gaben, ließen es nie zu der Verwirklichung seiner Absicht kommen. Erst die vorliegende Gesamtausgabe der „Kunstkritischen Studien“ bringt uns die Würdigung der Galerie Doria-Panfili, im Anschluss an die revidierte und mannigfach vervollständigte Betrachtung der Galerie Borghese. Und in der Galerie Doria sind es namentlich die Venezianer, denen Morelli eine sehr eingehende kritische Durchsicht zu teil werden lässt. Dieselbe ist besonders ergiebig für Antonio Vi-

varini, Basaiti, die Bonifazio's, Bordone, Pordenone, Lotto, Giorgione und Tizian, wobei zu beachten ist, dass der Autor nicht nur die von diesen Meistern in der Galerie Doria befindlichen Bilder würdigt, sondern in seiner freien diskursiven Art auch ihre Repräsentation in andern römischen und sonstigen Sammlungen mit in Betracht zieht. Dasselbe gilt, und zwar in noch weiterem Umkreise, von den den Venezianern zugeschriebenen Handzeichnungen. Was übrigens Giorgione betrifft, auf dessen großen Namen man in der Doria-Galerie mehrfach stößt, so lässt Morelli mit gutem Recht kein einziges der ihm dort zugeschriebenen Bilder als echt gelten. Dagegen hält er die Herodias (Braccio II, Nr. 40), die von Crowe und Cavalcaselle dem derben Pordenone, von andern dem Giorgione zugeteilt wurde, mit Entschiedenheit als Jugendbild von Tizian fest und preist diese feine, holdselige Frauengestalt in gebührender Weise. Auch Bode folgt im „Cicerone“ (6. Ausg., 751, b) dieser Bestimmung.

Der Inhalt des 1880 erschienenen Buches über die drei deutschen Galerien ist auf die Bände II und III der „Kunstkritischen Studien“ verteilt. Der zweite Band behandelt München und Dresden und zeigt des Verfassers Urteil in tausend interessanten Einzelheiten gefestigt und gereift. Dazu kommen mehrere ganz neue Ex-



Männliches Bildnis von ANTONELLO DA MESSINA; Mailand, Fürst Trivulzio.

kurse, wie der über Giovanni Cariani und über die Federzeichnungen des Venezianers Domenico Campagnola, „welche allerwärts noch immerfort dessen großem Zeitgenossen und Vorbilde Tizian zugeschrieben werden“. Die Hauptsache bleibt hierbei die sichere Handhabung der Methode, deren Begründung der Autor in der Einleitung wie im Vorwort zur zweiten Auflage mit Energie und nicht ohne eine gewisse Bitterkeit verteidigt. Letztere wird jedermann erklärlich finden, wenn er der lächerlichen Einwendungen sich erinnert, welche von mancher Seite gegen das Verfahren und gegen die Resultate von Lermolieff's Kritik erhoben worden sind. — Sein ganz besonderes Augenmerk hatte der Autor in den letzten Jahren auf die nordischen Nachahmer der italienischen Meister gerichtet, die sich viel häufiger, als man bisher es zugeben wollte, in öffentlichen wie in privaten Sammlungen nachweisen lassen. Vornehmlich sind es vlämische Maler, von deren Hand die häufig sehr geschickten und daher leicht auch geschulte Betrachter täuschenden Nachahmungen herrühren. Das vielbesprochene Madonnenbild in der Münchener Pinakothek, das vor einigen Jahren erworben und als Leonardo der Sammlung einverleibt wurde, und sein etwas größeres Gegenstück in der Dresdener Galerie werden von Lermolieff (II, 341 ff.) in diese Kategorie verwiesen. Auch an vielen andern beachtenswerten Beispielen erörtert der Autor seine gewiss nicht leichthin abzuweisenden Beobachtungen.

Der III. von Frizzoni herausgegebene (Schluss-)Band umfasst die kritischen Bemerkungen zur Berliner Galerie und enthält außerdem die drei Aufsätze über Perugino und Raffael, des letzteren Jugendentwicklung und das Venezianische Skizzenbuch, die für die Kritik der Umbrischen Meister überhaupt und speciell für die des Raffael und seiner Jugendgenossen bekanntlich von grundlegender Bedeutung sind. Der ganze Band beschäftigt sich, dem Charakter der Berliner Galerie ge-

mäß, vorwiegend mit den Werken des Quattrocento; neben den Umbriern nehmen darin die Toskaner und die Lombarden jener Epoche den größten Raum ein. Dass auch hier wieder zahlreiche Nachträge und Verbesserungen sich vorfinden, zeugt nur für das rastlose Bemühen des Autors, der Wahrheit auf den Grund zu kommen. Im Wesentlichen blieben seine früheren Charakteristiken der

Meister bestehen. Was der Herausgeber im Einzelnen als sein Eigentum hinzugefügt hat, ist durch Klammern oder durch ein F. angedeutet. — Einer genauen Durchsicht sind vornehmlich die Abschnitte über den jungen Raffael und seine Genossen unterzogen. Die Liste der Bilder und Zeichnungen des Timoteo Viti, der bekanntermaßen erst durch Lermolieff wieder zu einer bestimmten Persönlichkeit geworden ist, erhält eine namhafte Bereicherung. Unter den Florentinern seien hier namentlich Botticelli und Verrocchio als diejenigen Meister genannt, welchen der Autor die ergiebigsten Studien gewidmet hat. Dem Botticelli'schen Bildnis des Giuliano de' Medici in der Berliner Galerie stellt Morelli das in seiner eigenen Sammlung (jetzt in Bergamo) befindliche Exemplar als das besser beglaubigte gegenüber. Die Kunst des Verrocchio, und zwar dessen Thätigkeit als Maler wie als Bildhauer, wird von Morelli auf durchaus anderen Grundlagen aufgebaut, wie sie neuerdings die Berliner Gelehrten geschaffen haben. Hier findet auch Leonardo seinen Platz, d. h. der vermeintliche Leonardo des weiblichen Porträts in der Galerie Liechtenstein und anderer



Madonna in Terrakotta von A. VERROCCHIO.  
Florenz, Museum von S. Maria Nuova.

Werke verwandter Kategorie.

Blicken wir zurück auf den Inhalt der drei geist-erfüllten Bände, aus deren sorgfältig gewähltem Bilderschmuck einige Beispiele hier eingefügt sind, so erhebt sich vor uns die Gestalt einer Persönlichkeit von ganz eigener, in unserer Zeit höchst seltener Art. Ein grundgelehrter Mann, und doch kein zünftiger Gelehrter, ein Sammler und Forscher von unermüdlichem Fleiß, und

dabei ein Mann der Welt und der Politik, dessen steten Umgang Fürsten und Staatsmänner bildeten, ein begeisterter Patriot von streng italienischer Gesinnung, und dabei ein großherziger und weitblickender Freund aller gleichstrebenden Völker, mit einem Wort eine Menschennatur von jenem echt humanen Wesen, welches die großen Männer der Renaissance kennzeichnet. Deshalb fühlte

sich Morelli auch so unwiderstehlich hingezogen zu jenen göttlichen Geistern, die uns das Abendmahl, die Sixtinische Madonna und den David geschaffen haben. Deshalb konnte er mehr für die bessere Kenntnis, für das ungetrübte Andenken dieser Größten seines Volkes thun, als irgend ein anderer Forscher unserer Zeit.

C. v. L.

## VIERTELJAHRSHEFTE DES VEREINS BILDENDER KÜNSTLER DRESDENS.

MIT ABBILDUNG.



BWOHL unsere Zeit sich rühmen kann, auf dem Gebiete der künstlerischen Illustration eine noch nie zuvor dagewesene Höhe der Vollendung erreicht zu haben, so kann doch nicht geleugnet werden, dass im Kunsthandel oder bei der Auswahl für unsere illustrierten

Blätter nicht künstlerische, sondern geschäftliche Rücksichten in erster Linie den Ausschlag geben. Nicht das Große, Bedeutende, Stilvolle wird bevorzugt, sondern das Gefällige, Leichte und Pikante, das der Menge zusagt. So kommt es, dass das Publikum, statt von der Kunst erzogen und zur Vertiefung in ernste Schöpfungen herangebildet zu werden, gerade durch die Illustration auf einem niedrigen Standpunkte seines Urteils festgehalten und sein Auge für die Aufgaben der wahren, nach Stil und Größe strebenden Kunst unempfindlich gemacht wird. Leider folgen vielfach selbst unsere Kunstvereine, die freilich besser thäten, wenn sie sich Künstlerunterstützungsvereine nennen wollten, teils aus Unverstand ihrer Leiter, teils aus falscher Gutmütigkeit, in der Auswahl ihrer Prämienblätter diesem Zuge nach dem Banalen, und versäumen so vollständig ihren Beruf, unter ihren Mitgliedern wirklichen Kunstsinn zu verbreiten. Nur nichts Auffallendes und Ungewöhnliches, nichts, was nicht jeder Philister sofort versteht und schön findet, das ist hier die Lösung! Vor allem müssen die einheimischen Künstler berücksichtigt werden, ganz gleich, ob sie in ihrer Kunst weit hinter der allgemeinen Entwicklung zurückgeblieben sind und z. B. Radirungen liefern, so ledern, nüchtern und akademisch, dass man vermuten möchte, dass weder Whistler noch einer der großen französischen Meister der Nadel ihnen jemals zu Gesicht gekommen wäre.

Um diesem Schlendrian der Kunstvereine und des Kunsthandels entgegenzutreten, zugleich aber auch, um jedermann einen Einblick in den Ernst seiner Bestre-

bungen zu gewähren, hat sich der Verein bildender Künstler Dresdens (die Dresdener Secession) entschlossen, Vierteljahrshefte erscheinen zu lassen, deren erstes vor wenigen Wochen ausgegeben worden ist.

Ein kurzer, von einer charakteristischen Umrisszeichnung des erst unlängst bekannt gewordenen Gey-Schülers *Sascha Schneider* umrahmter Prospekt giebt die Versicherung, dass die Auswahl der Blätter nur nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgen wird, während die Ausstattung den individuellen Anforderungen der Originale entsprechen soll. Die Hefte, bei denen von vornherein auf keinen materiellen Gewinn gerechnet wird, und die im Kommissionsverlag der Firma *Ernst Arnold (A. Gutbier)* in Dresden, die zu Gunsten des Unternehmens auf jeden Gewinnanteil verzichtet hat, erscheinen, werden Beiträge aus allen Gebieten der Malerei, Zeichenkunst und Plastik enthalten, die geeignet erscheinen, die Kunstanschauung weiterer Kreise zu bilden, zu klären und zu bereichern. Blätter, die nur der müßigen Unterhaltung dienen, bleiben ausgeschlossen.

Für den Verein selbst ist das Unternehmen deshalb wichtig, weil es seinen Mitgliedern Gelegenheit giebt, sich der Pflege der Lithographie, der Radirung und des Holzschnittes zu widmen, d. h. derjenigen Reproduktionsverfahren, in denen die Originalität der Erfindung gegenüber der Stilverwilderung des hentigen Illustrationswesens auf mechanischem Wege am meisten zu ihrem Rechte gelangt. Besondere Anerkennung verdient die Einrichtung, dass den Autoren die Möglichkeit gegeben ist, die Ausführung des Druckes selbst zu überwachen und auf diesem Wege ihren Absichten soviel wie möglich die Durchführung zu sichern.

Ohne Zweifel enthält dieses Programm nur Gesichtspunkte, denen jeder ernste Kunstfreund seine Zustimmung geben wird. Es ist nur die Frage, in wie weit es in der Praxis gelingen wird, die Verheissungen des Prospektes zu erfüllen. Nach dem ersten Probeheft zu urteilen, dürfen wir in Zukunft auf recht erfreuliche

Leistungen hoffen. Wie der von uns allerdings in bedeutender Verkleinerung reproduzierte Lichtdruck nach einer Kreidezeichnung der Frau *Emilie Medix-Pelikan*, der in der renommierten Anstalt von *J. B. Obernetter* in München hergestellt worden ist, erkennen lässt, haben wir es hier mit durchaus originalen, selbständigen Arbeiten zu thun. Die Künstlerin, früher in Wien, hat sich, wie ihr Gatte, in der kurzen Zeit ihres Aufenthaltes in Dresden, einen geachteten Namen in der Kunstwelt der sächsischen Hauptstadt gemacht, und es ist mehr als ein Kompliment an das schöne Geschlecht, wenn gerade eine Arbeit von ihrer Hand zur Aufnahme in das erste Heft ausersehen wurde. Unsere Leser werden uns beistimmen, wenn wir in dieser Zeichnung, die so anspruchslos und bescheiden auftritt eine gewisse stilvolle Größe erkennen und in der Art, im Porträt nur die wesentlichen Züge, diese aber energisch zu betonen, einen besonderen Reiz finden. Unter den übrigen Blättern des ersten Heftes wollen wir die Steinzeichnungen von *Hans Unger* („Knecht mit Kühen“) und von *O. Fischer* („Landschaft“), von denen die erstere bei *W. Hoffmann* in Dresden und die andere bei *C. C. Meinhold & Söhne* ebenda gedruckt worden ist, rühmend hervorheben, weil sie ein glückliches Streben nach Stil verraten, ohne sich von der notwendigen naturalistischen Grundlage zu ent-

fernen. Dasselbe Bestreben zeigt auch *G. Müller-Breslau* in seinem Entwurf zu einem Glasfenster, der die Auferstehung des Heilandes aus dem Grabe und die Flucht der beiden Kriegsknechte darstellt. Wir finden aber die Ausführung zu steif, die Haltung der Figuren zu konventionell und ihre Bewegungen zu übertrieben. Einen recht angenehmen Eindruck macht die anmutige Figur des Frühlings von *P. Pöppelmann*, eine vortreffliche Aktstudie, die wiederum von *Obernetter* nach dem Originalmodell vorzüglich reproduziert worden ist. Weniger Geschmack finden wir an *Richard Müller's* Kreidezeichnung und an der nicht ganz klaren Darstellung auf der Vorderseite des Umschlages, die offenbar so etwas wie eine *Abundantia* bedeutet. Indessen soll uns das nicht hindern, dem groß gedachten Unternehmen die besten Wünsche für sein Gedeihen mit auf den Weg zu geben, um es allen ernstesten Kunstfreunden zur Beachtung zu empfehlen. Der Preis ist mäßig. Das Jahresabonnement beträgt 36 Mark; das Einzelheft kostet 12 Mark; einzelne Blätter sind nicht verkäuflich. Alljährlich erscheinen vier Hefte in circa vierteljährlichen Terminen. Jedes Heft im Format 48—60 cm, enthält je nach dem Werte der angewandten Druckverfahren 4—6 Kunstblätter: Lithographien, Radirungen, Holzschnitte, Lichtdrucke oder Heliogravüren.

H. A. LIER.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

\* \* Über die Abformung der Reliefdarstellungen an der *Marc-Aurelssäule* in Rom berichtet der „Reichs-Anzeiger“: „Nachdem auch das Municipio seine Genehmigung zur Ausführung der Arbeiten erteilt hat, ist nunmehr das Gerüst fertig gestellt, ein an der Säule selbst befestigtes, zum Auf- und Abziehen eingerichtetes Hängegerüst und ein daneben feststehender Treppenturm, von dem aus das Hängegerüst in seinen verschiedenen Höhestellungen betreten werden kann. Am 23. April haben die mit der wissenschaftlichen Arbeit der Aufnahme und Herausgabe betrauten Herren Professoren Petersen und v. Domaszewski ihre Thätigkeit an der Säule begonnen. Für die Revision der architektonischen Aufnahmen ist in entgegenkommender Weise Herr Prof. Guglielmo Calderini einzutreten bereit. Die photographischen Aufnahmen hat der durch seine Leistungen dazu besonders geeignet erscheinende römische Photograph Herr Anderson übernommen. Die Abformungen wird der römische Former Piernovelli besorgen. So sind von italienischer und deutscher Seite die Vorbereitungen getroffen, um in gemeinsamer Arbeit ein Denkmal genauerer Kenntnis als bisher zugänglich zu machen, das für beide Nationen ein historisches Interesse bietet.“

*Neue Glasmalerei.* In Berlin waren kürzlich einige Glasgemälde ausgestellt, welche nach dem vom Maler *Otto Diekmann* erfundenen Verfahren angefertigt worden sind. Diese Erfindung verspricht von weittragender Bedeutung für die Glasmalerei zu werden, da durch die einfache und

sinnreiche Idee fortan der Glasmalerei die ganze Farbenskala zur Verfügung steht, gleich der Öl- oder Pastellmalerei. Dies wird durch drei aufeinandergelegte Überfangplatten in den Grundfarben rot, gelb und blau erreicht. Je nachdem die Farbschicht mehr oder weniger geätzt wird, entsteht bei durchfallendem Lichte die optische Mischung der Farben. So ist dadurch die Herstellung von Glasgemälden in absolutem farbigem Glase möglich, ohne Aufmalung, das Ideal der Glasmalerei-Technik. Es sind Farben, welche unvergänglich wie das Glas selbst sind, weil sie selber Glas sind. Professor *Doepfer* sagt: „Ich glaube fest und zuversichtlich, dass mit der Möglichkeit, Carnation, Draperie und Hintergründe in solcher Leuchtkraft auf größeren Flächen ohne die durch die bisher übliche Verbleiung den Konturen anhaftenden Mängel zur Ausführung und künstlerischen Durchbildung zu bringen, wahrhaft große Resultate mit Sicherheit erwartet werden können.“ Direktor *Lessing* schreibt: „Diese Technik ist eine geniale Verwendung der Auflösung eines Bildes in seine Grundfarben. Die Zusammenfügung der Farben vollzieht sich in der Transparenz mit voller Sicherheit und überraschender Leuchtkraft. Dieses Verfahren kann nicht ohne weiteres an Stelle der alten Glasgemälde treten, es leistet vielmehr sehr viel stärkere malerische Wirkungen und bedingt Kompositionen, welche dieser leuchtenden Farbenglut entsprechen. Es werden durch dieses Verfahren der Glasmalerei neue Bahnen geöffnet.“ Daraufhin erfolgte

im Kunstgewerbemuseum die Ausstellung von Proben der neuen Technik.

—:—

□ *Aus den Wiener Ateliers.* Zahlreiche interessante Arbeiten sind bei Professor *E. Hellmer* in Entstehung begriffen, voran die Gruppe für einen der kolossalen Brunnen an der Wiener Hofburg. Hellmer arbeitet an jener Gruppe, die für die Nische gegen die Schaufelgasse zu bestimmt ist, und hat das Gipsmodell dazu seit einiger Zeit vollendet. Es ist im wesentlichen eine Allegorie der Macht Österreichs, zu Lande, gegen welche feindliche Mächte vergebens ankämpfen. Die Hauptfigur, eine jugendliche, kräftige, fast nackte männliche Gestalt steht zu oberst auf einem Felsen. Von den drei männlichen Gestalten, welche die bösen Mächte versinnbildeln, bemüht sich (links) die eine mit großer Anstrengung den Gipfel des Felsens zu erklimmen. Die zweite Figur unter diesen feindlichen Stürmern erblicken wir in jähem Sturz. Die dritte (zu unterst) rafft sich vom Falle auf und sucht eine schwere Felsplatte, die sie bedrückt, von sich abzuwälzen. Ganz rechts gesellt sich eine große Schlange zu den bezeichneten Figuren, gegen welche von rechts her ein Adler heranflattert. Alles zusammen eine fein abgewogene, bewegte Komposition. Die Ausführung in Marmor hat noch nicht begonnen, doch deuten große Blöcke darauf hin, dass die interessante Gruppe in nächster Zeit in Angriff genommen wird. Schon punktiert finden wir den Marmor für die allegorische Figur der Weisheit, eine kolossale Gestalt, welche einen Bestandteil des plastischen Schmuckes der neuen Wiener Hofburg bilden soll. Hellmer hat auch den Entwurf für die Figuren in einem der großen Giebel des genannten Monumentalbaucs geliefert. Die Darstellung zeigt in der Mitte die Austria. Beiderseits schließen sich allegorische Figuren an, welche auf den Parlamentarismus anspielen. Ganz außen Kinderfiguren. Von merkwürdiger Unmittelbarkeit ist eine weitere Arbeit in Hellmers Atelier, deren Gipsmodell vollendet und die auch in der endgiltigen Ausführung in Marmor schon begonnen ist. Wir meinen die Figur *E. Schindlers*, des Landschaftsmalers, die Hellmer für dessen Grabdenkmal modellirt hat. Schindler ist behaglich ruhend dargestellt und im Ganzen wie im Einzelnen äußerst vornehm aufgefasst. — Über Hellmer's Goethedenkmal für Wien hat die Chronik erst neulich berichtet.

*Dürer-Fund.* — In der letzten Sitzung des königlich-sächsischen Altertumsvereins in *Dresden* unter dem Vorsitz des Prinzen *Georg von Sachsen* machte Professor *Dr. Cornelius Gurlitt* Mitteilung von einer wichtigen Entdeckung in Bezug auf *Albrecht Dürer*. Es ist bekannt, dass *Albrecht Dürer* in den Jahren 1501—1505 mit dem Kurfürsten *Friedrich dem Weisen von Sachsen-Wittenberg* in enger Verbindung stand. Der bekannte *Dresdener Altar*, ein Hauptwerk aus *Dürers* Frühzeit und wahrscheinlich auch das Bild im Besitze des *Wiener Erzbischofs* sind für *Friedrich den Weisen* gemalt worden. Auch ließ der Kurfürst auf seine Kosten bei *Albrecht Dürer* einen „Malerjungen“ ausbilden. Wer dies

gewesen und ob er es später zu einem Namen in der Kunst gebracht hat, ist unbekannt. Gleichzeitig war nach *Gurlitts* Forschungen „*Meister Jacob, der welsche Meister*“ im Dienste des Kurfürsten, offenbar *Jacopo de' Barbari*, den *Dürer* als seinen Meister verehrte und dessen Verhältnis zu ihm *Thausing* in der *Dürer-Biographie* endgiltig festgestellt hat. Weiter fand *Gurlitt* im Staatsarchive von *Weimar* in den Baurechnungen des Schlosses *Wittenberg* einzelne Posten, welche beweisen, dass *Albrecht Dürer* im Jahre 1503 in diesem Schlosse zwei Säle und in der Kirche die sogenannte kleine Empore sowie das Gewölbe ausgemalt hat. Der eine Saal wird in den Akten als die „geschnittzte Stube“ bezeichnet. Weitere Studien in den Archiven zu *Magdeburg*, *Merseburg* und *Dresden* ergaben, dass dieser geschnittzte Saal bis mindestens zum Jahre 1611 mit seinen Malereien unverseht erhalten geblieben ist. Später hörte man nichts mehr davon. Das Schloss ist im dreißigjährigen und siebenjährigen Kriege beschossen worden; nach den Napoleonischen Kriegen wurde es bombensicher eingewölbt. Jedenfalls sind die Malereien am Gewölbe der Kirche vernichtet, denn man weiß, dass die Gewölbe eingestürzt sind. Dagegen liegt die Möglichkeit vor, dass die Malereien im Schlosse noch unter dem Kalkbewurfe vorhanden sind. Das Schloss wird jetzt als Kaserne benutzt. Der Großherzog von Sachsen, welchem *Gurlitt* die Angelegenheit vortragen konnte, hat das Interesse des Kaisers *Wilhelm* dafür zu erwecken gewusst, der eine Untersuchung angeordnet hat.

—:—

*Sommernittag*, Originalradirung von *Felix Hollenberg*. Die diesem Hefte beigegebene radirte Naturstudie rührt von einem jungen Stuttgarter Künstler her. Die Wahrheit der Naturbeobachtung und die empfindungsvolle Wiedergabe des einfachen, aber mit Liebe durchgeführten Motivs waren ausschlaggebend für die Erwerbung dieser Platte, die hoffentlich auch den Beifall unserer Leser finden wird. Der Künstler wurde 1869 in *Sterkrade* (Rheinprovinz) geboren und hatte schon frühzeitig Neigung zur Malerei. Mit 19 Jahren kam er nach *Düsseldorf* an die Akademie, verließ dieselbe aber schon nach einem halben Jahr um nach *Stuttgart* an die Kunstschule zu gehen. Er pflegte mit besonderer Vorliebe die Landschaft und besuchte nebenbei vier Semester lang die Kupferstichklasse. Unter Leitung von *Prof. Kräutle* fing er an zu radiren und setzte diese Studien, nachdem sie durch den Militärdienst ein Jahr unterbrochen worden waren, später auf eigne Faust fort. Die vorliegende Radirung ist eines der ersten Versuche des jungen Künstlers; er hatte, wie er uns mitteilt, erst sieben Platten radirt, als er dieses Blatt begann.

*Berichtigung.* In einem Teil der Auflage des XI. Heftes der Zeitschrift für bildende Kunst sind in der Notiz über das Bild von *M. v. Flesch-Brünnigen* zwei sinnstörende Druckfehler stehen geblieben und zwar S. 304, erste Spalte, Zeile 10 v. u. Malerei statt Malerin und ebendasselbst, Zeile 5 v. u. Schöner statt Schön.





Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VI.

Lichtdruck von C. G. Röder in Leipzig.

### Kreidezeichnung von Emilie Mediz-Pelikan.

(Aus dem I. Heft der Vierteljahrshfte des Vereins Bildender Künstler Dresdens.)









GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00091 9981

