

## Werk

**Titel:** Litteraturbericht

**Ort:** Berlin; Stuttgart

**Jahr:** 1883

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287\\_0006|log116](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log116)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## Litteraturbericht.

### Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Restauration und Vandalismus. Ein populäres Wort zu Gunsten der Erhaltung alter Kunstdenkmäler und über die sogenannten Restaurationsarbeiten in dem Dome zu Münster i. W. von **Heinrich Deiters**. Düsseldorf, Druck und Verlag von A. Bagel.

Man rühmt — und mit Recht — von unserer Zeit, dass die historischen Studien in ihr den höchsten Aufschwung genommen haben. Aber die Resultate dieser historischen Studien dringen nicht in das Blut, nicht in den Charakter: von geschichtlicher Objectivität in Sachen des Urtheils und des Geschmacks ist wenig zu spüren, und die Pietät fehlt oft auch da, wo man mit seinem eigenen Programm steht. Es mehren sich die Klagen, wie die Restaurationswuth immer neue Opfer fordert; bald trifft sie die Gothik, bald die Renaissance — vor Allem das arme Barocco — je nachdem der Parteistandpunkt gegen den einen oder den anderen Stil zu Feld zieht — hie und da wüthet man dann gegen sich selbst — meist freilich nur aus Missverstand oder Unverstand. Die vorliegende kleine Schrift ist geeignet, endlich die Aufmerksamkeit jener zu erregen, welche Macht haben einzugreifen, endlich ernsthaft eine einheitliche Organisation der Ueberwachung und Erhaltung der deutschen Kunstdenkmäler zu erwägen. Was Deiters hier über die Gewaltthaten an dem Dom und der Lambertikirche in Münster meldet, ist haarsträubend. Da zerstört man in der Lambertikirche den spätgothischen Katharinenaltar, verschleudert den grossen Kronleuchter mit dem Hercules, reisst in der Domkirche den herrlichen spätgothischen Lettner und den sog. Engelgang nieder, räumt alle nichtgothischen Epithaphien weg, ohne zum mindesten an deren Rettung durch Aufstellung in einem Museum zu denken — beklekzt die herrliche Naturfarbe des edlen Steinmaterials (Quader) mit Oelfarbe, um die Quader zu imitiren!! und führt dann in der ganzen Kirche die Polychromie mit ganz verzweifelter Consequenz durch. Wohin soll denn solche Purificationswuth führen? Man wird sich niemals wehren, wenn geschmacklose, die Harmonie des Kerns des Bauwerks störende Anbauten beseitigt werden — aber wir langen bei Ungeheuerlichkeiten und

beim Vandalismus an, wenn wir eine Jahreszahl als die Grenze des Zulässigen feststellen. Ein Bauwerk ist nicht bloss ein Kunstwerk, es ist auch ein Stück fortgesetzter monumentaler Geschichte: die Restauratoren des Domes in Münster scheinen aber mit der Kunst auf ebenso gespanntem Fuss zu stehen wie mit der Geschichte.

H. J.

Ueber Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge von **Rud. Eitelberger v. Edelberg**, k. k. Hofrath, Director des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. Mit einem Anhang enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Zeichenvorlagen. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. Wien, 1883, Wilhelm Braumüller, k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Diese Vorträge, deren zweite Auflage vorliegt, bedürfen kaum mehr der Anerkennung. Die beste ist ihnen bereits geworden: die wichtigsten Forderungen der beiden ersten (Regelung des Zeichenunterrichts an Volks- und Mittelschulen, Nothwendigkeit der Gründung kunstgewerblicher Fachschulen und Concentration des gesammten gewerblichen Unterrichts im Unterrichtsministerium) sind bereits erfüllt worden und die in dieser neuen Auflage weiter daran geknüpften Vorschläge werden wohl auch volle Berücksichtigung erfahren, z. B. Errichtung von kunstgewerblichen Ateliers auf Staatskosten. Was den dritten Vortrag betrifft, der über die Frage der Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule handelt, so dürften seine Wünsche und Forderungen am spätesten erfüllt werden. Um diesen gerecht zu werden, dazu bedürfte es eines von nationalen und politischen Kämpfen nicht ganz zerrissenen Staatslebens und einer Regierung, deren Thun und Lassen nicht Schritt um Schritt gerade bei dem besten Theil des Volkes auf berechtigtes Misstrauen stösst. Der achtjährige Schulzwang ist zwar aufgehoben, aber nicht zu Gunsten einer besseren gewerblichen Fachbildung, sondern um einer reactionären Fraction zu gefallen; es wird fortwährend Parteipolitik gemacht, aber keine Politik, die über den Tag hinaus schaut und wirklich die Fundamente einer besseren Zukunft im Auge hält. Wir besitzen eben zu wenig Männer von Unabhängigkeit des Charakters, von wahren Liberalismus der Gesinnung, die ohne nach rechts oder links zu schauen, das Nothwendige verfolgen, welche in jedem Augenblicke Theorie und Praxis in treffliche Harmonie zu setzen wissen. Diese so seltenen Charakterqualitäten sind die Erklärung der ungewöhnlichen Erfolge, welche der Verfasser zu verzeichnen hat, dessen Name mit der Regeneration des Kunstgewerbes in Oesterreich und Deutschland unlöslich verbunden bleibt. Möge er auch noch den Erfolg erfahren, dass in seinem Sinne eine Verbindung der Arbeitsschule mit der Volksschule entsteht, die dann zur gewerblichen Fachschule hinüberführe; es ist dies die einzige Möglichkeit, die gewerbliche Thätigkeit und damit den Wohlstand und das sociale Ansehen des Kleingewerbestandes wieder zu heben, da die eigentliche Werkstatterziehung immer lückenhafter, immer geringer wird. — Ein wohlhabender zufriedener Kleingewerbestand ist aber das wahre Fundament jedes gesunden von liberalen Grundsätzen erfüllten und geleiteten Staatswesens.

H. J.

Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten. Vortrag, gehalten im Oesterr. Museum für Kunst und Industrie am 5. Januar 1882 von Dr. **Sigm. Exner**, Prof. der Physiologie an der Universität in Wien. Mit 4 Holzschnitten. Wien, 1882. Wilhelm Braumüller, k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Die Physiologen zeigen immer grössere Neigung, der Behandlung einzelner kunstwissenschaftlicher Probleme sich zuzuwenden. Brücke, Henke, Hasse haben dauernde Spuren in unserer Disciplin hinterlassen. Auch die vorliegende Schrift von Prof. Exner in Wien verdient unsern Dank, sie bietet eine kleine scharfsinnige Untersuchung, wie es den Künstlern gelingt, die Erscheinung des Schwebens und Fliegens in scheinbar ganz entsprechender selbstverständlicher Weise darzustellen. Der Verfasser weist nun zunächst nach, dass weder bei der Erscheinung des Fliegens noch des Schwebens menschlicher Gestalten die physiologischen Vorbedingungen erfüllt sind, d. h. jene welche physiologisch den Hergang möglich machten — auch nicht erfüllt werden können, da solche Gestalten unserem Auge als Monstra erscheinen müssten. Woher kommt nun die erzielte Vorstellung des Schwebens und Fliegens? Die Untersuchung muss die physiologische Basis verlassen und eine psychologische suchen. Der Verfasser findet nun diese darin, dass der Künstler durch eine Reihe von Kunstgriffen in dem Beschauer Ideenassoziationen wachruft, welche demselben die Vorstellungen des Schwebens dringend nahelegen; des Schwebens, denn auch das Fliegen ist ein Schweben in der bildenden Kunst, da diese nie versucht hat das Fliegen im mechanischen Sinne — also mit Charakteristik der Krafterleistung — künstlerisch darzustellen. Dieses psychische Resultat erzielt der Künstler damit, dass er mit Hilfe der Stellung der schwebenden Figur unsere Erinnerung an jene durch keine Schwere beeinflussten, räumlich freien Bewegungen im Wasser wachruft; er gibt ihren Beinen die Stellung, die wir bei graziösem Tanze, während sie den Boden nicht oder kaum berühren, zu sehen gewöhnt sind; er trennt den Schatten vom Körper, versieht sie vielleicht mit Flügeln, um uns den Gedanken des Luftgebildes noch näher zu rücken. Werden dadurch in dem Beschauer unbewusst so lebhaft Erinnerungsbilder an das Schwebende wachgerufen, dass er darüber die Schwere der Gestalt vergisst, so hat der Künstler sein sich gestecktes Ziel erreicht. Gewiss erscheint uns das der Anfangspunkt einer rationellen Erklärung jener künstlerischen Wirkung und auch der Kern einer solchen; der Aesthetiker wird nun aber diese in inniger Beziehung zu den ganz verschiedenen Darstellungsmitteln, mit welchen Malerei und Plastik wirken, zu prüfen haben.

#### Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte.

Die Statue des belvederischen oder vaticanischen Apollo. Den Manen Winckelmann's gewidmet von **Geskel Saloman**. Stockholm, 1882. 4°. mit 7 lithogr. Tafeln.

Die begeisterteste Bewunderung, welche Winckelmann und seine Nachfolger dem Apoll von Belvedere zollten, können wir nicht mehr theilen und als Meisterwerk der Antike par excellence können wir ihn nicht mehr, wie

jene es thaten, betrachten, seitdem uns die wahren Meisterwerke der griechischen Kunst — die Parthenonsculpturen, die Venus von Milo u. a. — wieder geschenkt wurden und uns das Verständniss des Wesens der ächten griechischen Kunst der Blüthezeit aufgegangen ist. Aber auf eine gebührende künstlerische Werthschätzung und kunsthistorisches Interesse wird dieses Werk gewiss stets Anspruch haben. Die wissenschaftliche Forschung hat sich ihm auch von neuem zugewandt. Eine Zeit lang, von den dreissiger Jahren — 1833 erschien noch das epochemachende Werk Feuerbach's — bis 1860, war der Apoll von Belvedere in der archäologischen und kunstgeschichtlichen Forschung ganz in den Hintergrund getreten; ihr Interesse wurde erst im Jahre 1860 von neuem auf ihn gelenkt, als L. Stephani sein Buch »Apollon Boëdromios« herausgab, in dem er von der Bronzestatue des Apollo Stroganoff ausgehend, eine neue Ansicht über die Ergänzung des belvederischen Apollo aufstellte. In den folgenden zehn Jahren war nun letzterer der Gegenstand lebhafter wissenschaftlicher Discussion, und eine ganze Reihe von Schriften und Abhandlungen schlossen sich an Stephani's Buch an. Mit dem Jahre 1871 fanden diese Untersuchungen ihr Ende, ohne dass eine definitive Entscheidung über das obschwebende Problem erzielt worden. Nunmehr hat der Stockholmer Archäolog Geskel Saloman, der sich bereits durch sein interessantes, umfangreiches Werk, »La statue de Milo« (1878 und 1880) bekannt gemacht hat, die Untersuchung über den belvederischen Apollo von neuem aufgenommen und seine Resultate in einem im Herbst vorigen Jahres erschienenen Werke niedergelegt.

In der ersten Abtheilung seiner Arbeit gibt G. Saloman zunächst einige kurze Notizen über die Auffindung und Restauration der Statue und dann eine treffliche geschichtliche Uebersicht über die Resultate der bisherigen Untersuchungen und Erklärungsversuche, welche in der Litteratur niedergelegt sind. Er lässt die einzelnen Autoren zumeist selbst reden, indem er die wichtigsten Stellen in guter Auswahl wörtlich abdruckt; zwischenhinein bringt er dann wieder Referate, sowie treffliche kritische Bemerkungen. Die Autoren, welche er so vorführt, sind: Winckelmann, Meyer, Hirt, Fea, Feuerbach, Häckermann, Stephani, Wieseler, Gerhard, Kekulé, Th. Pyl, O. Jahn, Ussing, Overbeck, H. Brunn, Hübner, Bötticher. Wir gewinnen dadurch in leichter Weise einen vollständigen Ueberblick über die bisherigen Forschungen über den Belvederischen Apollo und einen Einblick in die obschwebenden Controversen, besonders in die sich an Stephani's Buch anschliessenden.

Der zweite Theil enthält des Verfassers eigene Untersuchungen. Es handelt sich hier um das Problem der Ergänzung und Erklärung der Statue, um die Frage, welches das Attribut war, das der Gott in der (fehlenden) Linken hielt und in welcher Situation er dargestellt war. Dass wir einen Apollo vor uns haben, der einem besiezten Feinde gegenübersteht, darin hat man von jeher übereingestimmt. Hielt er aber eine Waffe in der Hand? Und wer war der Feind? Seit Montorsoli im Jahre 1532 die Linke des belved. Apollo um einen kleinen Cylinder (Stab) geschlossen ergänzt hatte, hielten die Archäologen über dreihundert Jahre an der Ansicht fest, dass Apoll in der Linken den Bogen gehalten habe. Erst L. Stephani hat im Jahre 1860 die

Annahme des Bögenhaltens mit triftigen Gründen als irrig zurückgewiesen. G. Saloman stimmt diesen Gründen vollständig bei, durch welche der Bogen endgültig beseitigt sei; dagegen hält er die Ansicht, welche Stephani an Stelle der früheren setzte, dass nämlich der belved. Apollo nach Analogie der Bronzestatue des Apollo Stroganoff in der Linken die Aegis gehalten habe, für unrichtig. Er weist darauf hin, dass das Attributfragment des Apollo Stroganoff keinerlei charakteristische Merkmale zeige, die auf eine Aegis schliessen liessen, dass ferner die gesenkte Hand dem Halten einer Aegis nicht entspreche und dass aus dem gesammten Vorrath antiker Monumente nicht ein einziger Aegiochos habe nachgewiesen werden können. Sodann zeigt er in einleuchtender Weise, dass die Bronzestatue des Apollo Stroganoff für den linken Arm der belvederischen Statue nicht massgebend sei und beider Attribute nicht identisch sein könnten, weil in der Haltung der Arme beider principielle Unterschiede zu erkennen seien. Ausserdem führt der Verfasser noch mehrere Gründe an, die gegen die Annahme einer Aegis in der Hand des belved. Apoll sprechen, vor allem den, dass sie den künstlerischen Eindruck stören würde.

Die weiteren Untersuchungen eröffnet der Verfasser mit sehr instructiven Erörterungen über den Standpunkt des Beschauers bei Sculpturwerken. Eine Einzelstatue müsse so gebildet sein, dass sie sich von jedem, dem Beschauer zugänglichen Standpunkte aus vortheilhaft ausnehme; bei Figuren in Gruppen sei dagegen die Wahl des Standpunktes, der günstige Ansichten gewähre, mehr oder weniger beschränkt. Letzteres sei nun beim belved. Apollo der Fall; wer bei der Wahl des Standpunktes eine bestimmte beschränkte Grenze nach links oder rechts überschreite, erhalte ungünstige Ansichten der Statue (in Folge der missfälligen Verkürzungen); der beste Standpunkt liege etwas links von dem vor der Mitte der Statue gelegenen Punkte <sup>1)</sup>. Daraus folgert nun der Verfasser, dass der belved. Apoll zu einer Gruppe gehört und etwas neben der Mitte derselben gestanden habe. Für diese Annahme macht er ausserdem geltend die verschiedene Wendung des Unter- und Oberkörpers, sowie den dramatischen Ausdruck in dem seitwärts gewandten Kopfe und die Convergenz der Augen (die auf Betrachten eines nahen Gegenstandes deutet). Die nähere Bestimmung der Gruppe, zu welcher der belved. Apollo gehörte, unternimmt der Verfasser nun auf Grund der charakteristischen Momente, die sich aus der Analyse der Statue ergeben. Folgende seien bereits fast einstimmig ausgesprochen worden: 1) der Gott hat es mit einem Feinde zu thun; 2) der Feind ist von ihm besiegt; 3) sein Zorn lässt eben nach; 4) eine rasche Bewegung ist eben beendet; 5) die Bewegung war nicht in der Richtung gegen den Feind. Folgende Momente fügt der Verfasser noch als Ergebniss seiner Untersuchung hinzu: die linke Hand hielt etwas, die rechte war leer; das Band ist kein Köcherband, sondern ein Mantelband; der über den Arm geworfene Mantel diene als Schild (Mantelbeschildung); der Oelbaum und die Schlange gehören zur Idee des Kunstwerkes.

<sup>1)</sup> D. h. der Beschauer soll nicht so vor der Statue stehen, dass sein Sehstrahl senkrecht auf ihre Mittelebene trifft, sondern er muss etwas nach links treten.

Nun weist der Verfasser nach, dass mit diesen charakteristischen Momenten die bisher vorgeschlagenen Gruppierungen: die mit den Niobiden (von Hirt), die mit Marsyas und seinen Genossen (von Wieseler und Ussing) und die mit Athene und Artemis (von Overbeck) nicht übereinstimmen. Eine Gruppe habe es im Alterthume gegeben, welche sehr beliebt gewesen sei und zu welcher der belved. Apollo sehr gut passe, das sei die von Pausanias, X. 13, beschriebene Gruppe in Delphi, welche den Kampf des Apollo und Herkules um den Dreifuss darstellte. Bei Pausanias lesen wir: »Herakles und Apollo; beide haben den Dreifuss mit der Hand gefasst und stehen einander kampfbereit gegenüber. Leto jedoch und Artemis suchen Apollo, und Athene den Herakles vom Ausbruche zurückzuhalten«<sup>2)</sup>. Der Verfasser zeigt in eingehender Weise, wie der belved. Apoll zu allen einzelnen Punkten dieser Beschreibung vollständig stimme und alle Bedingungen erfülle, die zur Zugehörigkeit zu jener Gruppe nöthig seien. Er weist u. a. darauf hin, wie der linke Arm des belved. Apollo nicht ein tragender, sondern ein haltender sei (was schon früher mehrfach anerkannt worden), dass das Erfassen des Dreifusses mit der Linken ganz zu ihm passe. Die Stellung des belved. Apoll entspreche den Worten: »Apoll hat ihn verfolgt und eingeholt«, die Beschildung des linken Armes durch den Mantel dem »kampfbereiten gegenüberstehen«; ebenso stimme der Gesichtsausdruck sehr wohl zu der Situation. In der angenommenen Gruppe könne ferner Apollo nicht ganz in der Mitte gestanden haben, weil zu seiner Rechten zwei Figuren, zu seiner Linken zwei Figuren und der Dreifuss standen; dies entspreche also dem Standpunkt, von dem man die Hauptansicht des belved. Apollo habe. Die Berechnung für einen einzigen Standpunkt des Beschauers sei nach den Gesetzen der Gruppencomposition vollkommen berechtigt. Das theatralisch Auffällige der Einzelfigur werde bei der Gruppe aufgehoben; die Vorzüge des belved. Apollo würden erst in der Gruppe recht hervortreten.

Die Argumente, welche der Verfasser mit Scharfsinn und gründlichem Wissen für seine Ansicht geltend macht, haben viel Einleuchtendes; eine definitive Bestätigung derselben wäre freilich nur durch ein untrügliches Zeugniß aus dem Alterthume, vor allem durch die Auffindung eines die betreffende Gruppe reproducirenden antiken Bildwerkes zu erhalten, auf welchem der Apoll mit der belvederischen Statue unverkennbar übereinstimmte. Einstweilen wird aber eine weitere Untersuchung und Prüfung dieses Erklärungsversuches, der jedenfalls viel für sich hat, erwünscht sein und dürfte wenigstens zu einer Wahrscheinlichkeit führen.

Den belvederischen Apollo erklärt also G. Saloman als den Apoll in der delphischen Gruppe; nun hat er die Frage noch zu beantworten, wie sich der Apollo Stroganoff, der nach allgemeiner Ansicht auf dasselbe Original wie der belvederische Apollo zurückgeht, zu dieser Annahme verhält. Er weist zunächst darauf hin, dass die Mantelbeschildung beim Apollo Str. fehle, dass der Ausdruck des Zornes bei ihm durch den der Inspiration ersetzt sei und

<sup>2)</sup> Die Taf. 6 u. 7 führen elf Vasengemälde vor, welche diese Gruppe darstellen.

dass er nicht wie der belvederische Apollo bloss für einen Standpunkt berechnet sei und folgert daraus, »der Apollo Stroganoff sei eine Reproduction der gruppirten Statue, welche modificirt worden, um als Einzelfigur zu gelten«. Nun fragt es sich, welches Attribut er in der Linken gehalten, da die Annahme der Aegis vom Verfasser schon früher abgewiesen wurde. G. Saloman findet, dass das Attributfragment des Apollo Stroganoff an die mappa erinnere, das zusammengefaltete Tuch, mit welchem beim Wagenrennen das Zeichen zur Abfahrt gegeben wurde. Er beruft sich auf ein antikes Basrelief, welches den Consul mit der mappa darstellt (abg. bei Ant. Rich, III. Wörterbuch p. 383) und auf die Stellen Juvenal XI, 193—201, Martial XII, 29, 9 bis 10, Sueton, Nero 22. Apollo war ein Schnellläufer, *δρομαίος*, und wurde auch als Gott des Wagen- und Wettrennens verehrt. Die mappa könne daher in dieser Beziehung wohl für eine Statue des Apollo ein passendes Attribut sein. Der Verfasser glaubt aber noch eine andere Beziehung annehmen zu können. Er vermuthet, dass der Künstler, welcher den Apollo aus der Gruppe als Einzelfigur nachbildete, den pythischen Charakter desselben zu bewahren gesucht und ihm ein Attribut gegeben habe, welches in symbolischer Bedeutung den Dreifuss ersetzen konnte. Auch dazu hält er die mappa für geeignet, indem er nachzuweisen sucht, dass die mappa oder das ihr nahezu synonyme *χειρόμακτρον* (Handtuch) bei den Alten die symbolische Bedeutung von Schicksalsbestimmung, sowie von Reinheit, guter Verkündigung und Auferstehung gehabt habe. Er beruft sich auf die ägyptische Sage von Rhampsinit, der von Demeter ein goldenes Handtuch erhielt, das die Schicksalsbestimmung bedeutete, sodann hauptsächlich auch eine etruskische Schaale (abgebildet bei René Ménard, *La mythologie dans l'art*, fig. 701), welche die Entscheidung des Schicksals von Achill und Hektor durch Apoll und Mercur darstellt. Apoll hält ein zusammengefaltetes Tuch in der Hand, das schon Winckelmann als mappa gedeutet habe und das offenbar ein Symbol der Schicksalsbestimmung sei, die Apoll ausübe. Ausserdem weist er darauf hin, dass bei den Skythen das *χειρόμακτρον* ein Symbol des Sieges und der Reinigung gewesen sei und dass das hebräische Wort *mapa* identisch sei mit Mund oder Ausspruch. Apollos Sieghaftigkeit, Heiligkeit und Orakelgabe (Schicksalsbestimmung) sei also, wie bei der belvederischen Statue durch den Dreifuss, so bei der Stroganoff'schen Statuette durch das Attribut der mappa oder des *χειρόμακτρον* symbolisirt. Für die sogenannte Overbeck'sche Statuette des Apollo gelte dies in gleicher Weise; das fragmentirte Attribut ihrer Hand passe ganz gut zur mappa. Diese Erklärung des Attributfragmentes würde zu der anderen Annahme des Verfassers, dass der belvederische Apoll zur delphischen Gruppe gehörte, gut stimmen; jedoch erscheint die Deutung der mappa oder des *χειρόμακτρον* als Symbol der »Sieghaftigkeit, Heiligkeit und Orakelgabe« als etwas gewagt und vorerst noch nicht genügend motivirt. Die ganze Erklärung ist noch sehr hypothetisch, doch liessen sich vielleicht noch entscheidende Argumente beibringen<sup>3)</sup>. Jedenfalls

<sup>3)</sup> Für G. Saloman's Erklärung wären u. a. zwei antike Bildwerke von Belang, die er in seiner Schrift nicht erwähnt: eine Darstellung des Nero als Sonnengott



verdient dieser Erklärungsversuch eine weitere Prüfung. Die Acten über die Erklärung des Attributes des Apollo Stroganoff sind noch nicht geschlossen <sup>4)</sup>.

Die definitive Entscheidung über die Richtigkeit der beiden Erklärungsversuche Geskel Salomans bleibt weiteren Untersuchungen vorbehalten, in jedem Falle ist aber seine Arbeit ein sehr interessanter und werthvoller Beitrag zur Litteratur über den belvederischen und Stroganoff'schen Apollo und muss von Jedem, der sich fernerhin mit diesem Gegenstande beschäftigt, berücksichtigt werden. Eine höchst schätzenswerthe Beigabe zu diesem Werke sind die 7 lithographischen Tafeln mit 48 Figuren, in denen ein reiches bildliches Material für die betreffenden Untersuchungen zusammengestellt ist.

*Friedr. v. Goeler-Ravensburg.*

Der Onyx von Schaffhausen. Druck und Verlag von J. J. Hofer in Zürich. Fol. 3 Bl. Text, 4 Farbentafeln. 1882.

Der historisch-antiquarische Verein in Schaffhausen gab bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Jubiläums eine Festschrift heraus, welche durch die prachtvolle Ausstattung das Auge erfreut, durch den Inhalt die Freunde der antiken und mittelalterlichen Kunst gleichmässig fesselt. Sie behandelt den berühmten im Schaffhausener Archiv bewahrten Onyx, ein Werk des ersten Jahrhunderts, wie die Vergleichung mit römischen Münztypen ergibt, eine Pax oder Felicitas darstellend und aus den fünf Schichten des Steines mit wunderbarer Kunst herausgearbeitet. Fällt die Würdigung der Frauenfigur im langen Chiton, mit dem Caduceus und Füllhorn in den Händen, den Archäologen anheim, so gehört die überaus reiche Goldeinfassung des Onyx in den Gesichtskreis der Forscher mittelalterlicher Kunst. Dieselbe wird von einem vierfachen Kranze von Edelsteinen und Perlen, von goldenen Adlern und Löwen gebildet. Mittelalterlich ist auch die untere silberne Deckplatte, welche auf einem teppichartig ornamentirten Grunde in getriebener Arbeit einen bekränzten Mann in langem Rocke und pelzbesetztem Obergewande zeigt, mit einer Rose und einem Falken in den Händen. Die arg beschädigte Umschrift hat der Verfasser des Textes, Herr Dr. J. J. Oeri in folgender Weise gedeutet: Comitibus Ludovici de Vroburc. Darnach bestimmte er als Besitzer des Kleinods den Grafen Ludwig II. von Frohburg, einen eifrigen Anhänger Kaiser Friedrich II., bei welchem er wiederholt in Italien verweilte. Die Vermuthung Oeri's, dass der Onyx aus Byzanz stammte, und bei Gelegenheit des zweiten Kreuzzuges nach dem Abendlande gelangte, ist durchaus ansprechend. Ob aber

auf dem Wagen, mit der mappa in der Hand (Caylus, Recueil d'antiqu. I, pl. 86, n. 11) und eine Grabstele aus Alexandria im Besitze von Professor Nordenskjöld, welche eine männliche Gestalt mit der mappa in der Linken darstellt.

<sup>4)</sup> Ad. Furtwängler hat sich in einem kürzlich in der Archäologischen Zeitung erschienenen Aufsätze ebenfalls mit diesem Gegenstande beschäftigt; er kommt, wie G. Saloman, zu dem Resultate, dass das Attribut des Apollo Stroganoff nicht die Aegis gewesen sei, erklärt es dagegen als einen Mantelzipfel; woraus sich ihm wiederum ergibt, dass der Apollo Stroganoff für den belvederischen Apollo hinsichtlich des Attributes nicht massgebend sei, was, wie wir sahen, G. Saloman ebenfalls, nur aus anderen Gründen, behauptet.

die Goldfassung in einer schweizer oder süddeutschen Werkstätte, im 13. Jahrhundert hergestellt wurde, oder nicht vielmehr schon in Byzanz gearbeitet, dieses zu entscheiden bleibt weiterer Forschung vorbehalten. Doch geben wir gerne zu, dass der sachkundige Verfasser seine Hypothese nordischen Ursprungs mit Scharfsinn verfochten hat. Nach einer Schaffhausener Tradition gehörte das Kleinod, offenbar bestimmt, auf der Brust getragen zu werden, zur burgundischen Kriegsbeute und kam nach der Schlacht bei Granson in den Besitz der Stadt Schaffhausen.

A. S.

### Christliche Archäologie 1882.

#### I.

Italien hatte im verflossenen Jahre nur kleinere Arbeiten aufzuweisen. De Rossi, mit der Ausarbeitung, bez. dem Drucke des vierten Bandes der *Roma sotterranea* und des zweiten Bandes der *Inscriptiones* beschäftigt, gab uns eine kleine aber lehrreiche Abhandlung über eine bleierne Papstbulle des 10. Jahrhunderts<sup>1)</sup>; dann die Fortsetzung des »*Bullettino di archeologia cristiana*«, welches mit dem Jahre 1882 in seine »vierte Folge« eintritt. Von dem ersten Jahrgang der vierten Serie liegen bis zur Stunde Heft I—III vor, deren wesentlichen Inhalt ich hier verzeichne.

I—II beschäftigen sich fast ausschliesslich mit dem Coemeterium des hl. Hippolytus an der Via Tiburtina, dessen bedeutendste Krypta in den letzten Jahren aufgedeckt wurde. Es wird zunächst die Verschiedenheit der fraglichen Grabanlage von dem benachbarten Coemeterium der hl. Cyriaca herausgestellt, die alte Bezeichnung der erstern, die Zeugnisse des Alterthums betreffend derselben (am bekanntesten ist Prudent. *Peristeph.* XI) untersucht; dann werden diese Zeugnisse mit den Topographen des 7. Jahrhunderts, dem *Liber Pontificalis* und den *Martyreracten* confrontirt, und die Substitution des Soldaten Hippolytus an die Stelle des Priesters Hippolytus — die Quelle so mancher Verwirrung — erörtert. Der Verfasser geht weiter zu den Reliquientranslationen des 9.—16. Jahrhunderts über und behandelt die Ausgrabungen in S. Ippolito vom 16.—19. Jahrhundert, wobei zunächst die hochinteressante, Restaurationsarbeiten unter P. Vigilius bezeugende Inschrift p. 59 zum Abdruck gelangt, worauf die 1881—82 angestellten Nachgrabungen geschildert werden (vorläufige Notizen über dieselben gab ich nach eigener Anschauung *Realencycl. des chr. Alterth.* I, 660).

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die neuerdings ausgegrabene Krypta die nämliche Localität ist, auf welcher nach dem Zeugnisse des Pirro Ligorio die Statue des hl. Hippolytus 1551 gefunden wurde, die nämliche weiter, welche uns Prudentius a. a. O. beschreibt und an der sich das von ihm geschilderte, den Tod des Martyrs darstellende Wandgemälde (Hippolytus von Pferden zerrissen) befand. Bedeutende Substructionen einer Basilika traten zu

<sup>1)</sup> De Rossi: *Di una holla plumbea papale del secolo in circo decimo, scoperta nel foro romano. Lettera al comm. Fiorelli.* Roma, Tipogr. Salviucci, 1882.

Tage; dagegen stiess man weder auf die fehlenden Reste der Statue noch auf Spuren der Malerei, wie de Rossi einigermassen gehofft hatte. Ich hatte die Ansicht ausgesprochen (a. a. O. 659), dass Prudentius das über dem Grabe des Martyrs angebrachte Gemälde, welches vielleicht Pferde darstellte, falsch ausgelegt und somit eine Vermischung der Ueberlieferung von dem Tode des geschichtlichen Presbyters mit dem Mythos des von Pferden zerrissenen Hippolytus der Griechen stattgefunden habe; Herr de Rossi bekämpft diese Auffassung und sucht die Zuverlässigkeit der Angaben des Prudentius zu retten.

Ein zweiter Aufsatz p. 77 beschäftigt sich mit der von Ramsay in dem Bulletin de correspondance Hellénique (1882, juill.) publicirten christlichen Inschrift aus Hieropolis in Synnada, in welcher de Rossi — was dem ersten Herausgeber entgangen war — ein gleichlautendes Stück der bekannten Aberkiosinschrift entdeckte, die jetzt, seit Pitra, zu den bekanntesten Denkmälern der christlichen Epigraphik zählt.

Heft III bringt die Fortsetzung der Protokolle der »Conferenze della società di cultori della cristiana archeologia« in Rom (p. 85 f.); es sei das Wichtigere nur hervorgehoben.

Bruzza bespricht eine weiter von ihm publicirte Tessera aus Terracotta, die in ihrer Art einzig dasteht (vgl. Bull. della Comm. arch. comunale 1881, 165 f.). — Stevenson bringt einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der römischen Marmorarii im 13. Jahrhundert (Künstlerinschrift in Westminster in London). — Holtzinger berichtet über die byzantinische Basilika und einige christliche Inschriften, welche bei den Ausgrabungen in Olympia zu Tage traten; Gamurrini über die Kirche S. Donato, die alte Kathedrale von Arezzo, und eine dort gefundene sehr merkwürdige Inschrift mit dem Bilde eines Bischofs von 1340, worauf de Rossi weitere Notizen über aretinische Denkmäler gibt. — Balestra erörtert vorgelegte Zeichnungen der Kirchen in Como und berichtet über die Aufdeckung von Resten einer Basilika des 4. Jahrhunderts in den Souterrains von S. Fedele in Como und über die Umwandlung des alten Jupitertempels daselbst in eine christliche Kirche. — Hytrek gibt Nachrichten über die von ihm in Africa unternommene Reise, welche reich ist an Ergebnissen für die christliche Archäologie; er behandelt specieller die von Augustinus so oft erwähnte und aus den Streitigkeiten der Donatisten und Katholiken bekannte Basilika von Bagaia, sowie über die von Tebessa. — Stevenson bespricht einen bisher unbeachtet gebliebenen christlichen Sarkophag des Museo Chiaramonti (Nr. 23), welcher die Taufe darstellt — ein Sujet, welches in der altchristlichen Kunst nur durch wenige Monumente repräsentirt ist (Inschrift aus Aquileja, Sarkophag von Arles u. s. f.). — Ein Inschriftfragment mit Fisch und Anker aus Frascati wird von Lugari präsentirt; ein Blei aus Bieda (Blera) bei Viterbo, mit griechischer Inschrift des 7. Jahrhunderts, von Gamurrini; es ist interessant wegen Erwähnung des Patricius Stephanus (ΚΥΡΙΑ ΒΟΗΘΕΙ ΤΩ ΔΟΥΛΩ ΚΑΙ ΔΟΥΛΩ ΠΑΤΡΙΚΙΩ ΚΑΙ ΔΟΥΛΩ ΠΡΩΜΗΚ), wobei de Rossi bemerkt, dass der Titel »Patricius« nicht bloss dem Dux von Rom, sondern auch andern byzantinischen Duces und den afrikanischen Präfecten zukam. — Eine Inschrift aus S. Priscilla mit Erwäh-

nung des Ceionius Camenius (d. i. Alfenius Ceionius Iulianus Camenius), Präfecten von Rom 393, wird von Stevenson und de Rossi erläutert. — Armellini legt eine inhaltlich merkwürdige Inschrift aus S. Agnese vor; Bruzza Plan und Denkschrift der Basilika S. Vincenzo in Prato zu Mailand, über die übrigens schon Graf Ed. Mella geschrieben hat (*Ateneo religioso*, 1872, Nr. 8 u. 9); ferner zeigt Bruzza altchristliche Lämpchen aus dem Besitz Costa's mit der bisher auf Lampen sehr selten nachgewiesenen Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen (eine africanische Lampe derart nach H. de Villefosse gab ich R.-E. II, 78). — Jänig legt Fragmente eines Sarges mit dem guten Hirten und andern Vorstellungen vor. Eine Orons hat neben sich eine Ara, in welcher jetzt Garrueci (*Civ. catt.* 20 Genn. 1883, 210 f.) die den Juden auf dem Zug durch die Wüste leuchtende Feuersäule erblicken will. — De Rossi präsentirt ein Goldgläschen mit der Inschrift AVSONIO-RVM. — Armellini handelt von einer auf dem Cölius unter den Substructionen des Claudius tempels gefundenen ausgemalten Apside, derselben, welche Paciaudi publicirt hat und in welcher er ein christliches Bad entdeckt zu haben glaubte. Das jetzt zerstörte Gemälde stellte das mit Absicht verlöschte Bild des Papstes Formosus dar — war also ein Zeugniß für die über diesen unglücklichen Papst verhängte Verdammniß seines Andenkens. — Eine in S. Callisto gefundene Inschrift bietet die bisher nicht beobachtete Formel cuius dies inluxit. — Erolì untersucht die Kirche S. Maria de Lugnano in der Diöcese Amelia (12. Jahrhundert, Confessio aus dem 9. Jahrhundert). — Eine von Bonifatius VIII zu Anagni gestiftete Glocke gibt Bruzza und Stevenson Gelegenheit, über die römischen Erzgiesser des 12. und 13. Jahrhunderts zu sprechen. — Marucchi legt die Zeichnung eines christlichen Sarkophags aus Villa Albani mit Darstellung eines Ehegelöbnisses vor. — Hytrek macht auf ein Oratorium in Hencirim (Tebessa) aufmerksam, welches eine offene von monolithen Pilastern getragene Apside bietet; sein mit Monogrammen und Weinreben geschmückter Altar ist noch erhalten. — Frothingham handelt über eine Statue des hl. Simon in S. Simone zu Venedig, mit Künstlerinschrift (coelavit Marcus opus hoc insigne Romanus und dem Datum 1317). — Armellini zeigt eine Bronzeglocke (?) aus Fabriano mit der Inschrift ΠΠΟΕΦΗCΙΟΥ vor; de Rossi setzt das Monument nach dem 6. Jahrhundert und hält es für ein Gewichtstück, mit dem Namen seines Eigenthümers, nicht für einen kirchlichen Gegenstand. — Frothingham spricht über einen Sarkophag des 4. Jahrhunderts, der, bisher unbeachtet, in der Cappella del tesoro di S. Marco zu Venedig bewahrt wird; er weist Christus mit den zwölf Aposteln, denen später Nimben aufgesetzt wurden, auf. Der Sarg war vergoldet, was de Rossi veranlasst, sich über die Polychromirung der altchristlichen Sculpturen zu verbreiten (p. 104). — De Rossi legt eine von Richter eingesandte Photographie eines im Casino Glinicke in England bewahrten Marmorfragments vor, welches zwei Genien aufweist, zwischen denen ein constantinisches Monogramm, umgeben von einem Kranze steht (tav. X 2). — Armellini handelt über eine griechische Inschrift aus S. Priscilla, die er ins 13. Jahrhundert setzt und in der das ✠ als Abkürzung des

Namens Christi — nicht als Symbol — vorkommt. — Löwen auf einer von Bruzza vorgezeigten Lampe werden von de Rossi als Erinnerung an die Spiele des Amphitheaters erklärt. — Marucchi berichtet über einen christlichen Sarkophag, der an der Via Salaria gefunden wurde (Ende 2.—3. Jahrhundert?); er stellt u. a. den guten Hirten dar. — Duchesne und de Rossi verbreiten sich über die bekannte Inschrift SEMONI . SANCO · DEO; und letzterer vermuthet, mit Bezugnahme auf eine Stelle in den Acta Petri Vercellensia, deren Herausgabe durch Studemund wir seit Jahren entgegensehen (. . . Simoni iuveni deo), die dem Simon Magus errichtete Statue habe die Inschrift getragen ΣΗΜΩΝΙ ΝΕΩ. — Eine von Bruzza vorgezeigte ägyptische Lampe trägt die Aufschrift ANTONIOC — also wohl einen Bezug auf den grossen Einsiedler des Namens; diese ägyptischen Lampen tragen entweder den Namen der hauptsächlich verehrten Heiligen schon auf sich geprägt, oder die Gläubigen schreiben mit einer Tinte den Namen des Heiligen darauf, an dessen Grab sie das Lämpchen acquirirt hatten. — Bruzza macht endlich Mittheilung von einer in der Regio transtiberina gefundenen jüdischen Inschrift, welche einen Archon nennt. So weit die Protokolle der Adunanze.

Seite 111 f. gibt der Herausgeber des Bullettino eingehenden Bericht über die Ausgrabungen im Coemeterium S. Pietro e Marcellino an der Via Labicana. Diese Ausgrabungen waren von schönen Erfolgen begleitet und lieferten namentlich zu den Darstellungen der Mahlzeit neues wichtiges Material, welches de Rossi Veranlassung bietet, sich ausführlich über den symbolischen Charakter der Darstellungen des Mahles zu ergehen, die ausschliesslich den Fisch ohne Brod und als Repräsentantinnen der im Jenseits zu erwartenden Genüsse des Friedens und der Liebe die Gestalten der Irene und Agape mit den bekannten Inschriften darbieten. — In demselben Cömeterium kam ein Goldglas mit der Inschrift HODOR SVAVIS zum Vorschein; ein Gefäss für Wohlgerüche, über welche Gattung von Denkmälern S. 131 f. gehandelt wird.

Zehn Tafeln begleiten Heft I—III; ihre Ausführung legt die Beobachtung nahe, dass man in Rom hinter den Fortschritten der vervielfältigenden Kunst in Deutschland und Frankreich zurückgeblieben ist.

Die Feier vom 11. Decbr. 1882, bei welcher de Rossi die von seinen Freunden und Verehrern geschlagene goldne Medaille, als Erinnerung an seinen 61. Geburtstag, überreicht wurde, gab Veranlassung zur Herstellung eines »Albo dei Sottoscrittori per la medaglia d'oro in onore del Commendatore Gio. Batt. di Rossi e relazione della solennità nel presentarla in Laterano il di XI dicembre MDCCCLXXXII«, Roma 1882, welches zwar keine wissenschaftlichen Abhandlungen, wohl aber ein Verzeichniss von de Rossi's Schriften bringt und ausserdem ein beredtes Zeugniss für das wachsende Interesse an dem Studium der christlichen Alterthümer ablegt.

Orazio Marucchi hat die oben erwähnte Notiz über das eine christliche Eheschliessung darstellende Relief der Villa Albani in den »Studi in Italia«<sup>2)</sup> eingehender behandelt und durch eine willkommene Abbildung erläutert.

<sup>2)</sup> Marucchi, Il matrimonio cristiano sopra un antico monumento inedito. Gli Studi in Italia, V, fasc. 3, vol. I. Rom. 1882.

Garrucci publicirt in der *Civ. Cattolica* (20 magg. 1882, Quad. 766, p. 466 f.) drei neue Exorcismen, im Anschlusse an einen 1881 erschienenen Artikel Bruzza's.

Viel wichtiger, auch für das Gebiet der Kunstarchäologie, ist die Untersuchung eines jungen zur Zeit in Rom weilenden Amerikaners über die Taufe Constantins des Grossen <sup>3)</sup> — eine Abhandlung, die ich mit um so grösserm Vergnügen hier anzeige, als sie ein höchst erfreuliches Anzeichen für den Aufschwung der Studien jenseits des Oceans ist. Herr Arthur L. Frothingham macht zunächst Mittheilung über eine von ihm zu publicirende Homilie des syrischen Schriftstellers Jakob von Sarûg († 521), welche eine der ältesten Gestalten der Constantinssage bietet, und er nimmt davon Veranlassung, die der historischen Taufe Constantins in Nikomedien entgegengesetzten Sage von des Kaisers wunderbarer Heilung und Taufe in Rom ihrem Ursprung nach zu untersuchen. Das Resultat seiner sorgfältigen und von ausgebreiteter Gelehrsamkeit zeugenden Untersuchung ist aber die Behauptung, dass die Sage nicht, wie man meistens annimmt, römischen, sondern orientalischen, bez. griechischen Ursprungs sei, während die Lateiner sie erst später aufnehmen, freilich dann aber, seit dem 8. Jahrhundert, weiter entwickeln. Herr Frothingham ist übrigens im Irrthum, wenn er (S. 28) glaubt, der erste zu sein, der den griechischen Ursprung der Legende annehme: hierin ist ihm vor Jahren der verewigte Professor Cornelius Bock in Freiburg (den unser Verf. S. 24 mit dem Canonicus Bock verwechselt) vorausgegangen. Ich muss auch der Ansicht widersprechen, als sei Moses von Chorene der älteste Zeuge für die Sage (S. 18), und zwar desshalb, weil die armenische Geschichte des Moses aller Wahrscheinlichkeit nach durchaus nicht ein Werk des 5., sondern weit späterer Jahrhunderte ist. Hier müssen uns besonders die Nachweise Frothingham's über die die römische Taufe Constantins darstellenden Monumente interessiren. Nachdem die durch die Inschriften bekannten Sculpturen des Laterans (aus der Zeit Sergius' III. c. 904) zu Grunde gegangen sind, muss man vorläufig die jetzt im Camposanto zu Pisa bewahrten Marmorreliefs aus S. Silvestro in Pisa <sup>4)</sup> (10. Jahrhundert), eine Handschrift im Capitulararchiv zu Ivrea (um 1004 geschrieben) <sup>5)</sup> als die ältesten Darstellungen des Sujets in der bildenden Kunst betrachten. Von da ab mehren sich die Denkmäler dieser Art, zu denen u. a. auch das durch Grimaldi bekannte Fresco der Façade der alten Peterskirche in Rom gehörte.

Zwar mehr kirchengeschichtlicher Natur, aber auch für die Kunstgeschichte nicht ohne Ertrag ist des neapolitanischen Geistlichen, Grafen Proccaccini, Abhandlung über den hl. Stephan I, Bischof von Neapel, welche

---

<sup>3)</sup> Arthur L. Frothingham, Jun. o L'omelia Giacomo di Sarûg sul battesimo di Costantino Imperatore, pubblicata, tradatta ed annotata. (Reale Accademia dei Lincei, anno CCLXXIX 1881—82). Rom. 1882.

<sup>4)</sup> Lasinio, *Racc. di Sarcofagi etc.* Pis. 1844, tav. C.

<sup>5)</sup> Gazzera, *Delle iscriz. crist. del Piemonte.* Torino 1849, 112.

auch die nach diesem benannte Kirche, die berühmte »Stefania« beim Episcopium Neapels in Betracht zieht <sup>6)</sup>).

In Oberitalien fährt in Vercelli der Graf Edoardo Mella fort, dem Studium der kirchlichen Denkmäler seine Muse zuzuwenden. Die zahlreichen Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte, die dieser beste Kenner Vercelli's und der Umgegend seit vielen Jahren herausgegeben, verdienen diesseits der Alpen mehr bekannt zu sein; ich notire nur die letzten, von denen die eine die hochinteressante, für die Gothik in Italien so wichtige Andreaskirche in Vercelli angeht, die andere einen dankenswerthen Beitrag zur Kenntniss der Taufkirchen bringt <sup>7)</sup>).

Geringern Gehaltes, aber nicht zu übersehen, sind die Arbeiten eines mailändischen Priesters, Paolo Rotta, über die sieben alten Basiliken Mailands. Es liegt mir zur Stunde nur das Heft über S. Lorenzo vor <sup>8)</sup>, welches neben vielen überflüssigen allgemeinen und nicht immer correcten Ausführungen des Nützlichen und Brauchbaren manches bringt.

## II.

Frankreich. Le Blant's grosse Sammlung der christlichen Sarkophage Frankreichs ist noch immer in Vorbereitung und hat durch die inzwischen erfolgte Berufung des Herausgebers an die Spitze des französischen archäologischen Instituts zu Rom (als Nachfolger des hochverdienten Prof. Geffroy) wohl einigen Verzug erlitten. Unterdessen hat uns Herr Edmond le Blant ausser einer kleinern kirchenhistorischen Arbeit über die Lage der Christen im römischen Reich <sup>9)</sup> mit einer umfassenden Studie über die Acta Martyrum beschenkt <sup>10)</sup>, einem Werke, das zwar in erster Linie auch mehr kirchen- und litterargeschichtlicher Natur ist, aber zugleich manche für die Erklärung altchristlicher Bildwerke nicht unwichtige Gesichtspunkte aufweist und darum allen Freunden unserer Wissenschaft aufs dringendste empfohlen werden muss.

Neben Le Blant ist in Frankreich Niemand auf dem Gebiet der christlichen Archäologie thätiger als der unermüdliche, in neuester Zeit mit besonderer Vorliebe die Zeit der Renaissance bearbeitende Bibliothekar der École

<sup>6)</sup> Ferdinando de' conti Procaccini, Discorso accademico intorno al vescovo di Napoli Santo Stefano I. Napoli (dalla Raccolta religiosa scienza e la Fede, anno XLII, vol. CXXV, fasc. 741, 1882).

<sup>7)</sup> Edoardo Mella, Studio delle proporzioni dell' antica chiesa di S. Andrea in Vercelli. Torino 1881. — Ders. Battisteri di Agrate — Conturbia e di Albenga. Eb. 1880.

<sup>8)</sup> Paolo Rotta, Sulle sette antiche Basiliche Stazionali di Milano. S. Lorenzo, cenni storici ed illustrationi. Milano, Tipogr. del riformatorio patronato, via Quadronno 42, 1882.

<sup>9)</sup> Edm. Le Blant, Les Chrétiens dans la Société paëne aux premiers âges de l'Église. Paris 1882 (lu dans la séance publ. annuelle des cinq Académies, 25. Oct. 1882) 4<sup>o</sup>.

<sup>10)</sup> Id. Les Actes des Martyrs. Supplément aux Acta sincera de Dom Ruinart; Extr. des Mémoires de l'Académie des Inscr. et belles-lettres, t. XXX, 2 p. 291 pp. in 4<sup>o</sup>. Paris, Impr. Nat., 1882.

des Beaux-Arts, Herr E. Müntz. Ausser der Fortsetzung einer Studie über die Mosaiken Italiens <sup>11)</sup>, deren antike Elemente er diesmal untersucht, gab er uns im verflossenen Jahre in der »Revue des Deux Mondes« eine Uebersicht über die neuesten Arbeiten auf diesem Gebiet <sup>12)</sup>, dann in der Revue archéologique das Verzeichniss der von Papst Innocenz VI zu Avignon 1358 verkauften Kirchenschätze <sup>13)</sup>, welchem er, in Gemeinschaft mit dem oben erwähnten wackern Amerikaner A. L. Frothingham, soeben das Schatzverzeichniss der alten S. Peterskirche in Rom (vom 13.—15. Jahrhundert) nebst andern inedirten folgen liess <sup>14)</sup>. Es bedarf keines Hinweises auf die Nützlichkeit solcher Inventare: die Kunstarchäologie des Mittelalters, unsere Kenntniss vom Kirchenmobiliar, den liturgischen Gefässen und Gewändern, werden durch dieselben auf das willkommenste unterstützt und bereichert, und man kann nur wünschen, dass zahlreiche noch handschriftlich erhaltene Actenstücke dieser Art der Oeffentlichkeit übergeben werden. Die bischöflichen Visitationsprotokolle des Mittelalters wie späterer Zeit liefern hierzu ein bisher kaum beachtetes werthvolles Material. Ich kann bei dieser Veranlassung den Wunsch nicht unterdrücken, es möge Jemand eine Uebersicht der bisher bekannt gewordenen ältern Schatzverzeichnisse zusammenstellen.

Eine patristische Leistung, die aber wegen der Ausführungen über die Basilika des hl. Felix zu Nola hier eine Erwähnung verdient, ist Lagrange's Geschichte des hl. Paulin von Nola <sup>15)</sup>. Das Buch lässt an Kritik sehr zu wünschen und kennt die deutschen Arbeiten über den Gegenstand nicht. Grundriss und Ansicht der Basilika des hl. Felix sind von Abbate Galanti in Neapel gezeichnet und jedenfalls beachtenswerth.

Die »Revue de l'art chrétien« brachte in dem XXXI. Bande (1881) ausser den im vorjährigen Berichte ausgehobenen Artikeln: Auber über die Kirchen von Niort, Callier über die Reliquiarien von St. Pardoux (Guéret, Creuse), Barbier de Montault über Dedicationsinschriften, Eug. Müller über ein Glasgemälde mit S. Pantaleon in der Kathedrale zu Noyon, Barbier de Montault über Mosaiken im Vatican und S. Paul.

Mit dem XXXI. Bande, dem 26. Jahrgang, tritt die Zeitschrift in eine neue Serie ein: sie wird seither in 4<sup>o</sup> statt in 8<sup>o</sup>, bedeutend splendider gedruckt und von Jules Helbig (in Lüttich?) redigirt, während sie fortfährt in Lille zu erscheinen. Die beiden ersten mir vorliegenden Hefte enthalten u. a. einen grössern mit Abbildungen begleiteten Aufsatz Barbier de Montault's über

<sup>11)</sup> Müntz, Les Mosaïques chrét. de l'Italie. VI. Des Elements antiques dans les Mos. Romaines, Rev. archéol. 1882.

<sup>12)</sup> La Peinture en Mosaïque dans l'antiquité et au moyen âge. Revue des Deux Mondes 1882, 1<sup>er</sup> juill., L. II, 162 f.

<sup>13)</sup> E. Müntz et Maurice Faucon, Inventaire des Objets précieux vendus à Avignon en 1358 par le Pape Innocent VI. Extr. de la Rev. arch., avril 1882.

<sup>14)</sup> E. Müntz e A. L. Frothingham Jun., Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventarii inediti. Roma, a cura della Società Romana di storia patria, 1883.

<sup>15)</sup> F. Lagrange, Hist. de S. Paulin de Nola. 2<sup>e</sup> éd. Paris 1882, 2 vol., 18<sup>o</sup>.



die Bronzethüren von Benevent, einen etwas confusen ikonographischen Beitrag von d'Avril »Quelques mots sur les pré-Raphaëlistes, à propos de Munkaczy« (!); James Weale über niederländische Gemälde in England und Corblet's archäologische und liturgische Studie über den christlichen Altar (enthält manches Brauchbare, ohne zu wissen, was seither in Deutschland über den Gegenstand geschrieben ist); Farcy über alte Ostensorien; Helbig über das Nackte in der Bildnerei; wohlgemeinte Ausführungen, die aber von dem christlichen Alterthum ganz abstrahiren. Barbier de Montault verbreitet sich über die Symbolik des Widders auf den Elfenbeinkrummstäben des Mittelalters; der Aufsatz bringt vieles Neue, ohne das Material ganz zu beherrschen; er scheint mir ein neuer Beleg dafür, wie sehr die Symbolik und Ikonographie des Mittelalters noch im Argen liegen. Callier publicirt einen Elfenbeinbuchdeckel aus Ste. Croix in Gaunat; der Graf E. de Barthélemy bietet eine sehr summarische Statistik der Kunstdenkmäler des Départ. de la Marne, für die man trotz ihrer Kürze immerhin verbunden sein muss. Ein Herr V. publicirt ein späthgothisches Schränkchen aus dem grossen Beguinenhof zu Gent. Ueber Symbolik im Allgemeinen äussert sich Herr Mallat — mit welchem Sachverständniss, erhellt aus der Erwähnung des ganz populären und meist kritiklosen Katakombenbuchs von Ott (Regensburg 1878) als einer »monographie des mieux faites«. Ausserdem bringt jedes Heft litterarische Uebersichten, Besprechungen und eine Chronik. Die »Revue de l'art chrétien« hat ein schönes Arbeitsfeld und allem Anschein nach günstige Existenzbedingungen. Möge die neue Redaction es verstehen, sie dem Fahrwasser eines oft nur zu geschwätzigem Dilettantismus zu entziehen und zu einem den heutigen Forderungen entsprechenden Organ emporzuheben.

### III.

Spanien, England, die Niederlande, Skandinavien glänzen diesmal durch Abwesenheit; in Russland fährt Herr Kondakoff fort, die christliche Archäologie zu fördern; seine wichtige Studie über die griechisch-russische Kunst wird soeben ins Französische übertragen und soll demnächst in der von Müntz geleiteten Sammlung (Bibliothèque internationale de l'Art) erscheinen.

### IV.

In Deutschland haben sich verschiedene Gelehrte wieder mit den Katakomben und ihrer Kunst beschäftigt. In erster Linie muss hier Herr Victor Schultze genannt werden, welcher uns eine neue, kurzgefasste und sehr schön ausgestattete Beschreibung und Geschichte der Katakomben und ihrer Monumente gereicht hat <sup>16)</sup>. Es war keine zu schwere Arbeit, dies Buch, und wer meine »Roma sotterranea« excerptirte und ihr hier und da den Krieg machte, konnte in kurzer Zeit etwas Aehnliches herstellen. Aber der Verfasser hat, abgesehen von den Allüren vollkommener Selbständigkeit, seinem Unter-

<sup>16)</sup> Victor Schultze, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Ihre Geschichte und ihre Monumente. Mit einem Titelblatt und 52 Abbildungen im Texte. Leipzig, Veit & Co., 1882, 342 S. 8°. Preis 10 M.

nehmen auch einen wissenschaftlichen Werth zu geben gewusst durch die über ausserrömische Katakomben beigegebenen Notizen: so über Melos, Alexandrien, Kyrene, Girgenti (in Bezug auf welches ich den christlichen Charakter gewisser Grabstätten nicht zuzugeben geneigt bin), Naro, Pulazzuoli, Palermo, Castellamare, Prato, Fünfkirchen; hier, aber auch an andern Orten, gibt Herr Schultze durchaus nützliche Beiträge und Nachweise, deren Verdienst ich nicht schmälern will, wie ich auch gerne anerkenne, dass in diesem Werke der Ton seiner Sprache ernster und bescheidener geworden ist. Mit Vergnügen aber verzeichne ich eine Broschüre desselben Auctors über den »theologischen Ertrag der Katakombenforschung«<sup>17)</sup>, welche sich gegen Ad. Harnack's wunderliche Behauptung richtet: es sei der historische Ertrag der Katakombenforschung Null oder sehr zweifelhaft, der kunstgeschichtliche auch nur sehr mässig<sup>18)</sup>. Herr Schultze wehrt sich, von seinem theologischen Standpunkte aus, sehr wacker seiner Haut und ich kann seiner Schrift nur weite Verbreitung wünschen. Man mag es mir aber zu gut halten, wenn ich angesichts von Elaboraten wie Harnack's und Benrath's Besprechungen von Schultze's Katakomben (letztere in der Allg. Ztg. 1883) eine Bemerkung nicht unterdrücken kann. Bekanntlich besteht zwischen Herrn Schultze einer- und de Rossi und mir anderseits eine Controverse über die Interpretation der altchristlichen Bildwerke; während wir der Meinung sind, man müsse zur Erklärung dieser Bildwerke fortwährend die gleichzeitige Litteratur heranziehen und zu einer durch die litterarischen und monumentalen Zeugnisse möglichst gleichmässig unterstützten Erklärung derselben aus dem Zeitbewusstsein zu gelangen suchen, verwirft Herr Schultze die Herbeiziehung der litterarischen Quellen; er erklärt ohne Rücksicht auf diese die Malereien und Sculpturen der alten Christen als rein sepulcrale und ausschliesslich von sepulcralen Gesichtspunkten aus zu erklärende, meist auf die Auferstehung des Fleisches zielende Werke. Ich gebe zu — und habe es z. B. auf jeder Seite meiner Realencyclopädie der christlichen Alterthümer zugegeben — dass innerhalb der römisch-archäologischen Schule hier und da in der Einzelerklärung fehlgegriffen wurde; ja ich habe mich, ebenso wie de Rossi, oft genug gegen die willkürliche und nicht selten vollkommen kritiklose Interpretation Garrucci's und anderer Archäologen von gleicher Richtung verwahrt: aber das scheint mir nicht anfechtbar, dass wir mit dem oben dargelegten Princip uns durchaus auf dem Boden der heutigen historischen und archäologischen Methode bewegen, während unser jüngerer Gegner die Erklärung der altchristlichen Bildwerke von diesem Boden wieder losreisst und von Neuem unberechenbarer Willkür preisgibt. Soweit ich die Dinge übersehe, stimmt der grösste Theil der archäologischen Welt hierin mit mir überein. Um so peinlicher muss es berühren, wenn nun Theologen, die mit der archäologischen Litteratur eine mässige, mit den Monumenten gar keine Fühlung haben, Gelehrte, die im 16. Jahrhundert recht zu Hause sind,

<sup>17)</sup> V. Schultze, Der theologische Ertrag der Katakombenforschung. Zur Orientierung und zur Abwehr. Leipzig, December 1882. 8°.

<sup>18)</sup> Theol. Litteratur-Zeitung 1881, Nr. 19.

aber vielleicht einmal in ihrem Leben den Fuss nach S. Callisto hineingesetzt oder einen flüchtigen Besuch im Museo cristiano des Vatican gemacht haben, der Welt verkündigen: Herr Schultze habe endlich auf dem Gebiete der altchristlichen Ikonographie den willkürlichen Einfällen unmethodischer Dilettanten ein Ende gemacht und die Gesetze dieser neuen Wissenschaft begründet. Ich würde von diesem Unfug kein Aufhebens gemacht haben, bediente man sich nicht einflussreicher und geachteter Organe, um hier das öffentliche Urtheil in einer Weise irre zu führen, welche dem Ansehen unserer deutschen Wissenschaft im Auslande und der sympathischen Aufnahme unserer Landsleute jenseits der Alpen nur Abbruch thun kann.

Von ganz anderm Gehalte als die letzterwähnten, offenbar in unbedachter Eile hingeworfenen Aufsätze, sind Prof. G. Heinrici's Bemerkungen über Schultze's »Archäologische Studien«<sup>19)</sup>, welche aller Beachtung werth sind. Herr Heinrici, welcher durch seine schätzenswerthen Studien über die altchristliche Gemeindebildung den Anfängen der christlichen Kirchengeschichte überhaupt näher getreten, sich in Rom selbst aber auch eingehender mit den Denkmälern bekannt gemacht hat, steht dem Werke und der Person seines Confessionsgenossen Schultze im Allgemeinen freundlich gegenüber, lässt aber der Willkürlichkeit und Einseitigkeit seiner Thesis eine scharfe und eingehende Kritik angedeihen. Man kann im Einzelnen vielfach anderer Ansicht sein: man wird aber eine derartige sachgemässe Behandlung der Sache nur förderlich nennen können. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich als Ergebniss der hier in Rede stehenden Controverse voraussehe: es werde einmal allgemein zugegeben werden müssen, dass Herrn Victor Schultze's These gerade so verfehlt ist, als wollte Jemand Bildwerke Raphael's nicht aus dem Ideenkreise der Renaissance, sondern aus subjectiven und modernen Empfindungen interpretiren; es wird aber zum Zweiten sich auch die Nothwendigkeit herausstellen, die Anschauungen des christlichen Alterthums betreffs des Werthes und der Bedeutung zahlreicher Kunstvorstellungen schärfer zu untersuchen und namentlich die Schwankungen und Veränderungen herauszustellen, welchen dieselben je nach Zeit und Ort unterworfen waren. Man wird z. B. aufhören müssen, ohne Weiteres einen syrischen Kirchenvater für die Erklärung eines occidentalischen Bildwerks als maassgebend zu erachten oder eine Kunstvorstellung des 3. Jahrhunderts mit Sicherheit aus einem Schriftsteller des 5. erklären zu wollen. Man wird endlich — diese Ueberzeugung befestigt sich mehr und mehr bei mir — in ausgiebigem Maasse die Liturgie als Hauptquelle der christlichen Kunstvorstellungen des Alterthums wie des Mittelalters herbeiziehen müssen, wie dies P. Victor de Buck zuerst angeregt, Le Blant dann weiter wenigstens für seine Sarkophage von Arles ausgeführt hat.

Von ikonographischen Arbeiten seien noch zwei erwähnt, welche allerdings nicht das Alterthum, sondern Mittelalter und Renaissance angehen. Herr A. L. Meissner in Belfast hat seinen im vorigen Bericht erwähnten Studien

<sup>19)</sup> G. Heinrici, Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten, in Studien und Kritiken. 1882, IV.

eine neue über die bildlichen Darstellungen der Alexandersage in Kirchen des Mittelalters folgen lassen <sup>20)</sup>; die Kunstgeschichte der Madonna, vor Kurzem erst in v. Lehner's vortrefflichem Werke monographisch behandelt, hat einen neuen Bearbeiter in dem verstorbenen Eckl in München gefunden, dessen Buch Carl Atz herausgegeben hat <sup>21)</sup>: eine Arbeit, die an Kritik und geordneter Darstellung sehr zu wünschen lässt, die für die ersten Jahrhunderte gänzlich unbrauchbar ist, aber für das ausgehende Mittelalter und die neuere Kunst sehr werthvolles Material beibringt und insofern Beachtung verdient. — Zwei Federzeichnungen einer Essener Handschrift der Düsseldorfer Landesbibliothek (der Leprosus, Luc. 5, 12, und Jesus in der Synagoge lehrend, Luc. 6, 6—12, beide 10. Jahrhundert), hat uns H. Otte mit gewohnter Gründlichkeit erklärt <sup>22)</sup>; einen altchristlichen Löffel, bei Sasbach am Kaiserstuhl gefunden und dem Karlsruher Grossh. Museum gehörig, publicirte ich an derselben Stelle <sup>23)</sup>, während einer meiner frühern Strassburger Zuhörer, Herr W. Heilermann in Essen, die alten Wandmalereien in der Münsterkirche in Essen (Legende des hl. Cosmas und Damian) besprach <sup>24)</sup>. Ein von Garrucci (Storia tav. 411, 3) bereits abgebildetes Relief des Mainzer Museums mit dem Fischer und Hirten ist von Paul Wolters in Bonn <sup>25)</sup> als Pendant zu einem Bonner Stein, ohne Kenntniss jener ersten Publication wieder veröffentlicht worden. Wolters hält den Stein nicht, wie Garrucci, für christlich, worin ich ihm beizustimmen nicht abgeneigt bin, obgleich die Zusammenstellung des Fischers und des Schäfers auffallend erscheinen kann. — Ueber altchristliche Inschriften aus der Gegend von Bingen und Mainz berichten Liesen und Fr. Schneider in Mainz <sup>26)</sup> ebenso von Cohausen <sup>27)</sup>, über altchristliche Trinkbecher Aus'm Weerth <sup>28)</sup>.

Die altchristlichen Denkmäler Triers haben im verflossenen Jahre mehrfach Berücksichtigung erfahren: einmal vorzugsweise die epigraphischen, in dem fleissigen und von warmer Begeisterung für die vaterländische Geschichte zeugenden Buche eines wackern Pfarrers der Diocese Trier, Herrn Phil. Diel in Ruwer bei Trier <sup>29)</sup>, welchem man nur schärfere historische Methode und

<sup>20)</sup> Meissner, im Arch. f. n. Sprachen LXVIII, 177 f.

<sup>21)</sup> Eckl, Dr. B., Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Sculptur (!). Vollendet von Carl Atz. Brixen, A. Weger, 1883. 307 S. 8°. Pr. 4 M.

<sup>22)</sup> Otte, im Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinl. LXXII, 76 f. 1882.

<sup>23)</sup> Kraus, Altchristl. Löffel aus Sasbach, ib. LXXIII, 87.

<sup>24)</sup> Heilermann, ib. 89, Taf. V.

<sup>25)</sup> Wolters, ib. LXXIV, 30 f., Taf. II, 1.

<sup>26)</sup> Bernh. Liesen und Fr. Schneider, Die Bertichildis-Inschrift zu Kempten bei Bingen, und weitere christliche Inschriften aus Mainz, ib. LXXIV, 32 f.

<sup>27)</sup> v. Cohausen, Inschriften, Ann. des Vereins f. Nassauische Alterthumsk. u. Geschichtsf. (1882) XVII, 143 f.

<sup>28)</sup> Aus'm Weerth, Römische Gläser, Bonn. Jahrb. LXXIV, 57.

<sup>29)</sup> Diel, Phil., Die S. Matthias-Kirche bei Trier und ihre Heiligthümer. Trier 1881.

eine unabhängigere Kritik wünschen muss; dann in dem von mir aus dem Nachlasse des verewigten Domcapitulars von Wilmsowsky herausgegebenen Aufsatz über das Cömeterium S. Eucharii bei Trier <sup>30)</sup>, welches hauptsächlich durch die hier über die Ausgrabungen von 1845 erhaltenen Mittheilungen Werth hat; in Hinsicht der Datirung der sog. Villa Albana und der frühesten Gräber in S. Eucharius kann ich Herrn v. Wilmsowsky, welcher dieselben ins 1. Jahrhundert setzt, nicht beitreten.

Zwei kleinere Schriften, welche das Jahr 1882 gebracht, verfolgen nicht sowohl einen gelehrten Zweck, als sie die Popularisirung der de Rossi'schen Katakombenforschung ins Auge fassen: der Vortrag von Ludwig Meyer in Berlin über die Katakomben <sup>31)</sup>, mit Verständniss und Sauberkeit zusammengetragen, und des bayrischen Gymnasiallehrers Joh. Nep. Diepolder »Theologie und Kunst im Urchristenthum«, ein historisch-exegetischer (?) Versuch, wie er sich 'nennt: keine selbständige Forschung, aber wohl geeignet, in theologischen Kreisen dem Gegenstand Freunde zu gewinnen <sup>32)</sup>.

Von der »Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer« wurde im Jahre 1882 der erste Band abgeschlossen; seither ist von dem zweiten eine Lieferung (die achte des Werkes) erschienen, welche von grössern Artikeln diejenigen über Jesus Christus <sup>33)</sup> und über Inschriften enthält.

Machen wir den Schluss dieser Uebersicht mit den neuesten Studien über die Anfänge der christlichen Baukunst. Herr Oscar Mothes bringt ja in seinem neuesten umfangreichen Werke eine Fülle schätzenswerthen Materials für die ältere Baukunst des italienischen Mittelalters: die Cardinalfrage — die Entstehung der christlichen Basilika — berührt er nur oberflächlich, und was er über sie und über die altchristlichen Basiliken Roms zu sagen weiss, zeigt, dass er nicht im Contact mit der neuesten Forschung steht. Von den neuesten Untersuchungen über den Gegenstand weiss er keine Silbe, und Behauptungen wie diejenige von dem vorconstantinischen Ursprung von S. Alessandro in Via Nomentana, S. Stefano (Herr Mothes schreibt Stefano) fuori le mura (mure heisst es bei Herrn Mothes), S. Pudenziana, erwecken kein günstiges Urtheil über die Handhabung der Kritik Seitens des Verfassers, der jedenfalls mehr Architekt als Archäolog ist <sup>34)</sup>. Eine Förderung unserer Frage versuchen dagegen zwei Aufsätze, von denen der eine den Lesern unserer

<sup>30)</sup> v. Wilmsowsky, Das Cömeterium S. Eucharii. Ein Beitrag zur ältesten Geschichte Triers, herausgegeben von Prof. Kraus. Jahresbericht d. Gesellschaft für nützl. Forschungen zu Trier 1878—81. Trier 1882. 4<sup>o</sup>.

<sup>31)</sup> Meyer, Ludw., Die römischen Katakomben. (Virchow-Holtzendorff, Sammlung wiss. Vorträge, Heft 387, 8.) Berlin 1882.

<sup>32)</sup> Diepolder, Joh. Nep., Theologie und Kunst im Urchristenthum, oder die ersten provisorischen Blätter zu einer systematischen Geschichte der christlichen Monumentaltheologie. Augsburg 1882.

<sup>33)</sup> Vgl. über denselben Gegenstand die beachtenswerthen Aeusserungen Holtzmann's (Repertor. V, 436 f.) und Deutsche Revue (1882) VII, 10.

<sup>34)</sup> Mothes, Osc., Die Baukunst des Mittelalters in Italien. I.—III. Jena, 1882—83.

Zeitschrift aus dem V. Bande derselben bekannt ist <sup>85)</sup>, der andere, jüngste, kürzlich in den Sitzungsberichten der kgl. Bayrischen Akademie und daraus in Separatabdruck erschien <sup>86)</sup>. Holtzinger geht darauf aus, das Bild der antiken Privatbasilika nicht durch Rückschluss aus dem bekannten der christlichen Basilika, sondern aus den vorhandenen directen Quellen zu gewinnen und er glaubt (S. 286) auf Grund derselben feststellen zu können, dass die Privatbasilika ein oblonger mehrschiffiger Raum mit horizontaler Bedeckung und mit einer Apsis an der hintern, dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite, gewesen sei. Reber's Annahme von einer Ueberhöhung der Mittelschiffmauern erscheint ihm überflüssig und unwahrscheinlich, und er findet ein Beispiel der Beleuchtung dreischiffiger Bauten mit doppelgeschossigen Apsiden ohne Oberlichtgaden in der Uranlage der 330 zur Kirche (S. Croce) umgewandelten Basilica Sessoriana Constantins d. Gr. In derselben Kirche sieht er die ungewöhnliche Breite der über das Mittelschiff hinausgreifenden Apsis nicht mit Hübsch als Werk der Willkür, sondern durch constructive Nothwendigkeit bedingt, die hier zugleich zu der Einschiebung einer Quermauer und damit zur Entstehung eines neuen architektonischen Gliedes, des Querhauses oder Transeptes, geführt habe. Herr Holtzinger verspricht weitere Untersuchungen über den Weg, auf welchem die altchristliche Basilika sich entwickelt hat; man darf ihnen, nach dieser dankenswerthen Probe, mit lebhaftem Interesse entgegensehen.

Einen ganz andern Pfad wandelt Herr Dehio in seiner »Genesis der christlichen Basilika«, die wir wohl als *morceau détaché* der von ihm und von v. Bezold angekündigten »Geschichte der kirchlichen Baukunst vom 4. bis 16. Jahrhundert« anzusehen haben. Der erste Theil der Abhandlung behauptet, dass weder der Name »Privatbasilika«, noch die unter diesem Namen gedachte Sache, d. i. eine gesonderte und formell bestimmte Baugattung, aus den litterarischen Quellen nachgewiesen oder auch nur wahrscheinlich gemacht werden könne (S. 319); es könne also, schliesst Dehio, diese vorgebliche Privatbasilika nicht die Urquelle jener Bauform sein, welche wir heute, nach einem nicht historischen, sondern lediglich conventionell abgegrenzten Sprachgebrauch als »christliche Basilika« bezeichnen. Wenn es nun auch scheinen kann, als ob Herr Dehio sich den Beweis für seine Behauptung etwas leicht gemacht, so muss ich doch gestehen, dass mir die gegen die Messmer'sche Theorie vorgebrachten Bedenken im Ganzen sehr beachtenswerth und wohl geeignet erscheinen, den Boden derselben stark zu erschüttern. Der Hypothese dagegen, welche Dehio im weitem Verlauf seiner Studie vorlegt, kann ich keinen Beifall schenken. Er geht von der Behauptung aus (S. 321), dass selbst in vornehmen Häusern Roms ausser dem Atrium nicht leicht ein zur Aufnahme grösserer Versammlungen, also auch zur Abhaltung des christlichen Gottesdienstes geschickter Raum zu finden war, dass die Palastsäle desshalb, aber auch weil die gebräuchlichsten Saalformen von dem basilikalen Princip gründlich, namentlich in ihrer Bedeckung durch Tonnengewölbe verschieden waren,

<sup>85)</sup> Holtzinger, Die römische Privatbasilika. Repertor. f. K. V, 280.

<sup>86)</sup> Dehio, Die Genesis der christlichen Basilika.

für die Ableitung der christlichen Kirchengebäude ausser Betracht bleiben müssen. Es könne, meint er, nur an das Bürgerhaus gedacht werden, und in diesem gab es nur einen einzigen geschlossenen Raum für eine gottesdienstliche Versammlung, das Atrium, bez. das Peristyl. In ihm erblickt unser Verfasser also den Kern der christlichen Basilika; den Chor findet er im Tablinum, den Altar in dem steinernen Tisch, ja die Medaillons der Basiliken mit den Bischofsbildnissen erinnern ihn an die *Imagines clypeatae*; das Querschiff geht auf die *Alae* des italischen Atrienschemas zurück, es fehlt desshalb in den griechischen Kirchen; das Kirchengebäude ist nicht durch den Cultus, sondern der Cultus durch die vorgefundene Configuration des antiken Hauses bedingt und bestimmt (S. 331). Auch der Querschnitt der christlichen Basilika ergibt sich ihm aus der Ueberdachung und Ueberhöhung des *Compluvium*s, über welchem eine Laterne angebracht war, in welcher der Altartabernakel (*arca*, κιβώριον) der Sache wie dem Namen nach vorgebildet war (!). Am Schlusse empfindet Herr Dehio selbst, wie kühn, ich will es gleich sagen, wie ungeheuerlich diese Vorstellungen sind, und er gibt zu, dass auch noch andere Voraussetzungen auf die Entwicklung der christlichen Basilika eingewirkt haben müssen; diese findet er in der *Basilica forensis*, die unmöglich ohne Einfluss auf den Kirchenbau der Christen geblieben sein könne; man könne, heisst es sehr richtig (S. 338) diesen nicht als eine autonome oder gar gegnerische Macht aus dem grossen Gange der gemeinrömischen Architekturgeschichte hervorheben. Weiter trete die Constantinische Basilika so fertig, ja so erstarrt uns gleich von Anfang an entgegen, dass hier nothwendig eine längere vor Constantin fallende Entwicklung müsse angenommen werden, und dies erkläre sich nur, wenn man — Eusebius folgend — zugebe, dass schon während des ganzen 3. Jahrhunderts die Christen selbständige Cultgebäude, Kirchen im vollen Verstande, in Menge in Gebrauch gehabt haben. Diese Bemerkung, wie überhaupt ein grosser Theil der Argumentation richtet sich wohl hauptsächlich gegen die Ausführungen in meinem Artikel »Basilika« (*Realencyclop.* I, 109 ff.). Hätte Herr Dehio diesem Aufsatz etwas eingehendere Aufmerksamkeit geschenkt, so hätte er gefunden, dass die Vorgeschichte der Constantinischen Basilika schon vor ihm beachtet und untersucht worden ist; sie ist, wie ich es aus litterarischen und monumentalen Quellen nachgewiesen habe, in den Cömeterialbasiliken des 3. Jahrhunderts zu suchen. Herr Dehio meint (S. 330) freilich, ich schreibe im Anschluss an Martigny der Cömeterialarchitektur überhaupt einen zu weit gehenden Einfluss auf die Ausbildung des Basilikenschemas zu. Auch diese Bemerkung zeigt, wie oberflächlich er diese Dinge geprüft hat. Martigny hatte, einer Anregung Marchi's folgend, den Ursprung der Basilika in den unterirdischen Krypten der Katakomben gesucht, worin ich ihm seiner Zeit (*Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen*, Leipzig 1872, 153) gefolgt war. Später habe ich (*R.-E.* I, 119) diese Ansicht aufgegeben und den Satz vertheidigt: »Die christliche Basilika ist im Zeitalter Constantins durch das Zusammentreten zweier Factoren entstanden: einmal der in einer oder drei Apsiden ausladenden offenen *Cella cimiterialis*, und zweitens, der grossen dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privat-

basilika.« Das ist etwas ganz anderes als was Martigny und Marchi gewollt hatten. Ueber die Frage, ob ich der Cömeterialarchitektur zu viel Gewicht beilege, mag Jeder sich sein Urtheil bilden, wenn er weiss, dass die Christen des Alterthums basilica und coemeterium geradezu promiscue brauchten (vgl. Bullett. di arch. crist. 1880; 40 und R.-E. I, 110). Diese Thatsache allein musste auf den richtigen Weg führen. Herr Dehio meint zwar, »mit einer Geschichtsauffassung, die mehr auf die Märtyreracten und das Papstbuch hört, als auf die echten zeitgenössischen Quellen, ist es freilich kaum möglich, sich zu verständigen«. Ich danke in meinem und Herrn de Rossi's Namen bestens für diese Artigkeit. Hätte Herr Dehio irgend welche Föhlung mit der Katakombenforschung der letzten dreissig Jahre, so würde er von den glänzenden Resultaten der topographischen Methode de Rossi's etwas gehört haben, bei denen die Verwerthung topographischer Notizen im Liber pontificalis sowie in den Märtyreracten ihre sehr nützliche Rolle gespielt hat. Wenn dem gegenüber mein Gegner auf Eusebius zum Beweise dafür hinweist, dass die Christen seit dem 3. Jahrhundert selbständige Cultgebäude und zwar Kirchen »im vollen Verstande« gehabt hätten, so dürfen wir ihn wohl bitten, uns das aus Eusebius zu belegen: wo steht irgend eine Angabe, dass die Christen des 3. Jahrhunderts innerhalb der Stadtmauern aus dem Bering der Wohngebäude losgelöste Kirchen in unserm Sinne gehabt haben? Und wenn einige Aeusserungen des Eusebius in diesem Sinne gedeutet werden könnten, so würde es sich nur um Kirchen des äussersten Orients handeln; geben wir diese zu, so zerfällt die Hypothese von der Ableitung der Basilika aus dem italischen Hausbau erst recht, oder glaubt Herr Dehio im Ernst, die Christen, welche um 200 in Edessa Conventicula bauten, hätten sich das Muster dazu von der Tiber verschrieben? Die fragliche Hypothese scheidet aber auch an der Unrichtigkeit der ihr zu Grunde liegenden kirchengeschichtlichen Vor- und Unterstellung. Die Behauptung, der Cultus habe nicht das Cultusgebäude, sondern letzteres den Cultus bestimmt, ist ein gar zu grosses Curiosum, um eigentlich im Ernst verhandelt zu werden. Bisher war man der Meinung, das Christenthum mit seiner Lehre und seinem von der Lehre untrennbaren Cult sei aus dem Judenthum hervorgegangen: nein, mit einemmal werden wir belehrt, erst in Rom habe die junge Weltkirche die wesentliche Gestaltung ihres Cultes sich durch die Bequemlichkeiten des italischen Bürgerhauses aufdrängen lassen und alle die uralten orientalischen Liturgien, deren innerer Zusammenhang mit dem jüdischen Ritus gerade durch die Forschungen der letzten Jahrzehnte mehr und mehr hervorgetreten ist, verdankten der Raumdisposition des römischen Privathauses ihre Entstehung. Einige Kenntniss von Kirchengeschichte und Liturgik würde vor solchen Phantasien bewahrt haben: sie würde einem Auctor sehr gut angestanden haben, der von der »Methodik unserer christlichen Archäologen« so verbindlich wie der Herr Verfasser (S. 318) zu sprechen weiss<sup>37)</sup>.

<sup>37)</sup> Ich muss mir es versagen, auf Anderes einzugehen, welches einer Berichtigung zu unterziehen wäre. So ist z. B. die Angabe S. 311 über die Basilika zu Trier, welche Herr Dehio noch für einen »ungetheilten Saal« erklärt, unrichtig; vgl. R.-E. I, 140.



Wenn ich demnach diese neueste Erklärung für die Entstehung der Basilika als einen zwar kühnen und originellen, aber gleichwohl ganz verunglückten Versuch erklären muss, so will ich gewiss nicht leugnen, dass Hr. Debio's Abhandlung, gut und frisch geschrieben, in mehr als einer Richtung nützliche Anregungen geben wird: der erste Theil derselben wird vielleicht die problematische Einwirkung der »Privatbasilika« wirklich beseitigen und denjenigen der forensen wieder stärker hervortreten lassen. Der Gegenstand wird ohne Zweifel in der nächsten Zeit weitere und schärfere Erörterung erfahren und das Problem jedenfalls seiner Lösung näher geführt werden.

Freiburg, 13. Mai 1883.

*F. X. Kraus.*

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Herausgegeben von Dr. **F. Hettner**, Director des Provinzialmuseums in Trier und Dr. **K. Lamprecht**, Privatdocent der Geschichte in Bonn. Jahrgang I. u. II. 1. Trier, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung, 1882 u. 1883.

Diese Zeitschrift, welche eine Art Fortsetzung der Pick'schen Monatschrift bildet, soll wohl das Centralorgan rheinischer Geschichtsforschung werden. Als Ziel gibt die kurze Vorbemerkung des ersten Jahrgangs thatsächlich »die allmähliche Darstellung der rheinischen Geschichte in abgerundeten Einzelaufsätzen« an. — Was der erste Band bietet, erweckt die günstigsten Hoffnungen und macht der Doppel-Redaction alle Ehre. Auch Archäologie und neuere Kunstgeschichte, soweit dieselbe auf die Rheinlande Bezug nimmt, sind in das Programm gezogen. Die classische Archäologie ist vertreten durch kürzere Aufsätze von R. Kekulé (Victoria aus Sablon bei Metz), F. v. Duhn (Herakles und Hippolyte, Bronzegruppe aus Deutz), F. Hettner (Die römischen Thermen in St. Barbara bei Trier), Th. Bergk (Zu den Berkumer Matronensteinen), E. Wagner (Neptun im Gigantenkampf, auf römischen Monumenten), W. Karsten (Bronzegeräthe aus Rheinzabern), Soldan (Das römische Gräberfeld von Maria-Münster bei Worms). Von besonderer Wichtigkeit ist für die kunstgeschichtliche Forschung die von grosser Genauigkeit zeugende Zusammenstellung der Museographie für das Jahr 1881; sie bringt aus öffentlichen und Privatsammlungen Nachrichten über neue Erwerbungen, Restaurationen, Veränderungen etc.; Vollständigkeit lässt sich da natürlich nur dann erzielen, wenn die Besitzer und Vorstände von Kunstsammlungen in Westdeutschland dem schönen und in der Durchführung so mühevollen Plan rege Förderung angedeihen lassen. Desgleichen verspricht eine Fundgrube kunstgeschichtlicher Notizen das Correspondenzblatt zu werden in seinen Rubriken Fundbericht und Chronik. Die letztere Rubrik verzeichnet auch alle jene Notizen, welche Bezug auf westdeutsche Kunstdenkmäler haben, und rettet so viele wissenswerthe Mittheilungen, die sonst kaum ausserhalb des Journals, wo sie zuerst erschienen, bekannt geworden wären.

Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, von **Rudolf Rahn**. Wien 1883. 8°. 399 S.

Rudolf Rahn in Zürich besitzt längst einen hellklingenden Namen in unserer Wissenschaft. Ihn zeichnet ein unermüdlicher Forschertrieb aus, gediegene Gelehrsamkeit, tiefer Ernst in der Behandlung jeder Aufgabe. Zu

seinen schätzbarsten Eigenschaften gehört aber ferner ein stark ausgeprägter Heimatssinn. All sein Wissen und Können ist dem Vaterlande gewidmet. Wir haben allen Grund, die Schweiz um ihr jüngeres Gelehrtengelecht, um die Rahn, Meyer von Knonau u. A. zu beneiden, welche so fest im Geburtslande wurzeln, so eng mit demselben verwachsen sind, dass sie als selbstverständlich ansehen, ihre umfassende Bildung zu seinem Ruhme und in seinem Dienste zu verwenden. Mit Ausnahme seiner Erstlingsschrift über den Kuppelbau behandeln alle Bücher und Aufsätze Rahn's Schweizer Gegenstände. Man möchte von ihm sagen, dass er erst die Schweiz für die Kunstgeschichte entdeckte. Einzelnes, wie die Züricher Kirchen, die Baseler Malerwerke zur Zeit Holbein's, die irischen Codices in St. Gallen, wurde bereits vor ihm eingehend erörtert. Rahn danken wir aber die erste zusammenhängende Schilderung des gesammten Schweizer Kunstlebens (an deren baldigen Abschluss wir leise den geehrten Herrn Verfasser erinnern möchten), er hat ausserdem eine stattliche Reihe älterer Kunstwerke, namentlich mittelalterliche Wandgemälde, der Vergessenheit entrissen und dadurch einen überraschenden Reichthum der Schweizer Kunstthätigkeit uns vor die Augen geführt. Auch die vorliegenden Wanderstudien haften ausschliesslich auf dem Schweizer Boden. Selbst wenn er, wie in dem ersten Aufsätze, Gegenstände allgemeiner Natur, das Verhältniss der Kunst zu dem umgebenden Volksleben erörtert, entlehnt er die Beispiele ausschliesslich seiner Heimat. Die Studien umspannen einen Zeitraum von nahezu tausend Jahren. Rahn erzählt die Schicksale des Gebetbuches Karl des Kahlen, welches aus dem Züricher Grossmünster in die Münchner Schatzkammer wanderte und gibt eine genaue Beschreibung der kostbaren Handschrift, er entwirft sodann das Bild eines mittelalterlichen Klosters, indem er den Bau und den Kunstschmuck (Glasgemälde) des Klosters Wettingen schildert. Den Studien über eine Pariser der Schweiz entstammende Minnesinger-Handschrift reihen sich Reiseberichte über das alte Kunstleben im Tessin, eine kritische Würdigung Bernardino Luini's und eine mit Liebe ausgeführte Darstellung, wie es im 16. Jahrhundert in einem Schweizer Bürgerhause und Edelsitze aussah, an. Den Schluss bildet eine biographische Skizze Aurel Robert's, des über seinem berühmten Bruder Leopold unverdient vergessenen Malers von La Chaux-de-Fonds. Unter den Aufsätzen dürfte jener über die Renaissancewerke im Tessin den Kunsthistoriker am meisten fesseln. Der Autor erweist sich auf einem bisher wenig bekannten Gebiete als kundiger und sicherer Führer. Angenehm hat es uns überrascht, dass Rahn, der gewöhnlich nur in schwerer Gelehrtenrüstung einherschreitet, auch kurz geschürzt und leicht gewappnet zu kämpfen versteht. Die »Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung« sind ganz ergötzlich zu lesen. Die Mehrzahl der Aufsätze besitzt dauernden Werth. Es war daher gut gethan, sie zu sammeln und in Buchform herauszugeben.

A. S.

## Architektur.

**Alfred Klemm**, Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. Stuttgart, Kohlhammer, 1882. 224 S. mit 320 Holzschnitten. — **Franz Rziha**, Studien über Steinmetzzeichen in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 7. Band, Jahrgang 1881, S. 27. Fortsetzung Jahrgang 1882 und 1883, mit 67 Tafeln Abbildungen (davon 40 publicirt).

Etwas spät gelange ich dazu, die Arbeit Klemm's anzuzeigen, aber ich freue mich nun zugleich noch einen anderen Aufsatz, welcher sich mit Klemms Thema mehr als einmal berührt, kurz besprechen zu können <sup>1)</sup>. Er bildet zu der trefflichen Arbeit Klemm's die Folie. Klemm hat, soviel ich weiss, zum ersten Mal den Versuch gemacht, auf Grund der Steinmetzzeichen neben den schon früher benutzten Quellen archivalischer Art die Geschicke der Architekten und Bildhauer eines Landes darzustellen. Der Plan der Arbeit, die Geschichte aller der Baumeister und Bildhauer zu schreiben, welche im heutigen Königreich Württemberg geboren sind oder gelebt haben, leidet ja an einem offenbaren Mangel. Das aus vielen Theilchen zusammengesetzte Württemberg bildet jetzt kaum eine Einheit; war im Mittelalter und der Renaissance aber noch viel weniger ein geschlossenes Kunstgebiet, wie es Böhmen oder das Elsass wenigstens in etwas war. So muss eine solche Arbeit hundertfach über die politischen Grenzen eines Landes hinausgreifen, aber damit gewinnt sie auch für die Kunstgeschichte der benachbarten Länder eine um so höhere Bedeutung. Klemm leistet auf eine zusammenhängende Darstellung der künstlerischen Thätigkeit dieser Männer Verzicht, sondern bespricht in chronologischer Reihenfolge die einzelnen, ohne jedoch die wichtigeren Künstlerfamilien ganz von einander zu trennen.

Das Schwergewicht der Arbeit liegt auf dem Gebiet der Architektur; die Bildhauer sind nur schwach vertreten, und da dürfte doch noch wohl ein oder anderer Name fehlen. Da die ausgedehnte Sammlung von Steinmetzzeichen den Ausgangspunkt des Verfassers bildete, so war es bei der streitigen Natur derselben durchaus von Nöthen, auch diese Frage aufs Neue zu behandeln; das in verständiger, ruhiger Gedankenfolge gethan zu haben, rechne ich der Klemm'schen Arbeit als eins der grössten Verdienste an, und das um so mehr, da ich an den neuesten Studien Rziha's sehe, wie gefährlich diese hypothesenreiche Materie ist. Ich trete dessen Arbeiten, die im Wesentlichen veröffentlicht sind — von Text und Zeichnungen steht noch ein kleiner Theil aus — deshalb sofort entgegen, weil ich weiss, welches Aufsehen seine Behauptungen in Deutschland gemacht haben, und weil ich leider überzeugt bin, dass diese vielfach acceptirt werden. Mit einem ausserordentlichen Fleiss und Sammel-eifer hat dieser in den verschiedensten Theilen Deutschlands und Oesterreichs Steinmetzzeichen gesammelt und hat dann auf Grund seiner mehr als 9000 Nummern umfassenden Sammlung den Versuch gemacht, die Bedeutung der

<sup>1)</sup> Ich glaube auf diese Arbeit schon eingehen zu dürfen, obwohl der Schlussaufsatz noch aussteht, da die Grundgedanken in dem Erschienenen bereits erledigt sind.

Steinmetzzeichen zu ermitteln. Nach ihm sind sie Bundeszeichen vom Meister seinen Gesellen gegeben, damit diese sich unter einander kennen, sie dienen so zugleich als Erkennungs-marke. Sie wurden den Steinmetzen vom Meister nicht nach Willkür gegeben, sondern mit Rücksicht auf einen Schlüssel, in den jedes Steinmetzzeichen der betreffenden Hütte hineinpassen musste. Indem der Steinmetze sein Zeichen in den Schlüssel einpasste, legitimirte er sich als Glied der Hütte. Es wäre nun von der grössten Bedeutung, diese Schlüssel zu kennen; wüssten wir sie, so würden wir ja nach 400—500 Jahren das Steinmetzzeichen einpassen können, wir würden einen jeden Steinmetzen seiner Hütte zuweisen können, es wäre dann möglich, eine Geschichte einer jeden Steinmetzhütte des Mittelalters und der Reformationszeit zu schreiben; wir könnten noch heute Werth und Einfluss einer jeden nachweisen. Rziha glaubt auch auf diese Fragen Antwort geben zu können. Nach ihm hätte es in Deutschland nur vier Haupthütten gegeben, geeint unter der Oberleitung Strassburgs, aus der sich auch die vier ursprünglich entwickelten. Die vier Haupthütten waren: Strassburg für Südwestdeutschland, Köln für Norddeutschland, Wien für die östlichen Länder und Bern für die Schweiz, wozu als fünfte von Anfang des 16. Jahrhunderts an die sächsischen Hütten traten. Jeder der vier Hütten entspricht ein Schlüssel, dessen Grundform bei Strassburg die Quadratur (Quadrat), bei Köln die Triangulatur (Dreieck), bei Wien der Vierpass (Quadrat und Kreise), bei Bern endlich der Dreipass (Dreieck mit Kreisen) gewesen sei. Diese seine Ansicht glaubt Rziha mit den uns erhaltenen Steinmetzordnungen und mit den Zeichen seiner Sammlung, von denen er auf 67 Blatt eine grosse Zahl alle in die angeblichen Schlüssel eingepasst bringt, begründen zu können. Ich muss bekennen, von seinen Gründen bin ich nicht überzeugt worden. Ich will nicht von der Verwendung von Gebräuchen und Erzählungen aus dem Freimaurerleben reden, die ich für durchaus unzulässig halte; auch mit der Interpretation der Steinmetzstatuten kann ich mich nicht einverstanden erklären. Ich will einen praktischen Versuch an den Strassburger Bauten machen, die nach der Theorie doch nur Zeichen enthalten dürfen, welche auf die Quadratur zurückgehen, also keinen Theil einer Kreislinie enthalten. Das ist aber bei einem grossen Theil auch schon der älteren — nach oberflächlicher Schätzung möchte ich glauben, es wäre die Mehrzahl — der Fall, sie alle müssten von fremden, hergereisten Steinmetzen herrühren. Und nun gar bei einem jüngeren Baue, dem herrlichen Treppenhaus im Frauenhaus, in dem fast kein Stein ohne Zeichen ist! An dessen Bau hätten nur fremde Steinmetzen gearbeitet, und das war zur Zeit, als die Strassburger Hütte am höchsten im Ansehen stand. Aber da könnte ja Rziha nur für Strassburg einen falschen Schlüssel aufgestellt haben, seine Theorie sonst im Allgemeinen begründet sein. Schon vor mehreren Jahren glaubte Rziha das Geheimniss der Steinmetzzeichen entdeckt zu haben. In einem Vortrag, den er am 15. Sept. 1879 auf der Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine in Landshut hielt (vgl. das Protokoll im Correspondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine 1880, S. 17 ff.), hatte er seine Theorie ausgeführt. Nach seiner damaligen Ansicht basiren

die Zeichen der gothischen Zeit bei der Wiener Hütte auf dem gleichseitigen Kreuz, bei Strassburg auf dem Dreieck, bei Köln auf dem Quadrat, bei Zürich auf dem Kreis. Heute ist nur noch Zürich, für das jetzt Bern steht, seinem Zeichen treu geblieben; Strassburg und Köln haben die Rollen getauscht, und bei Wien ist ein ganz anderes Zeichen eingetreten. Diese Differenzen zwischen den Anschauungen Rziha's sind gerade nicht geeignet, das Vertrauen zu seinen Hypothesen zu steigern.

Es ist nun ja nicht zu bezweifeln, dass die vier von Rziha angeführten Orte als Steinmetzhütten ganz besondere Bedeutung hatten, aber erst seit dem Jahre 1459, wo sie Gauhauptstädte wurden. Die ganze Hüttenorganisation war vor dem Tage von Regensburg nicht vorhanden; erst damals wurde Strassburg an die Spitze des Hüttenwesens gestellt. Wie sollte man auch denken, dass von einer Stadt, von einem Bau aus die ganze gesammte deutsche Steinmetzenschaft ausgegangen wäre. Es ist überhaupt bei allen über das ganze deutsche Reich sich ausdehnenden wirthschaftlichen Verbänden des Mittelalters die einheitliche Zusammenfassung nicht der Ausgangspunkt, sondern das letzte Ziel. Wenn nun vor 1459 keine Organisation der Hütten vorhanden war, die ich mit Alwin Schultz leugne, so können auch vorher keine geheimnissvollen Schlüssel aufgestellt sein. Oder wenn das selbst in einer Hütte geschehen wäre, so ist damit doch für das Steinmetzwesen im Allgemeinen nichts bewiesen. Wer sich mit Steinmetzzeichen längere Zeit befasst, der wird bei ihnen sehr bald bedeutende Differenzen entdecken, dieselben sind aber nicht geographisch geordnet, sondern der Zeit nach. Die romanischen und frühgothischen sind einfach, stellen Buchstaben, Handwerkszeuge, Blumen, Gliedmassen, einfache Figuren u. s. w. dar, die des 14. Jahrhunderts sind schon complicirter, das symbolische Bild tritt immer mehr zurück neben den rein aus Linien construirten Figuren; diese Häufung von Linien, vor Allem von gekrümmten, steigt dann noch gegen die Zeit der Renaissance. Diese Entwicklung lässt sich vortrefflich z. B. am Strassburger Münster beobachten, weil an ihm so überaus lange gearbeitet ist, und deshalb bedaure ich es doppelt, dass noch immer die Adler'sche Sammlung der Strassburger Steinmetzzeichen nicht veröffentlicht ist. Erst wenn für mehrere Hauptbauten solche umfassende Publicationen vorliegen, wird sich streng und fest die Umbildung der Zeichen verfolgen lassen. Eine grundlegende Arbeit über die Geschichte der Steinmetzzeichen und der Bauhütten stand uns ja vor wenigen Jahren in Aussicht, aber der frühe Tod Adolph Hammerschlag's, eines Schülers Woltmann's, hat diese Hoffnung zerstört.

Nun muss ich aber noch gegen eine Seite der Rziha'schen Forschungsmethode Einspruch erheben. Rziha findet, gleich vielen seiner Vorgänger, überall Symbole, überall wittert er Mystisches, Geheimnissvolles; überall zeigt sich ihm das Leben der Steinmetzen als von geheimnissvollen Formeln, mystischen Gebräuchen und Sitten durchsetzt. Ich muss dagegen bemerken, dass, so lange wir mit einer einfachen natürlichen Erklärung auskommen, man nie und nimmer zu symbolischen Deutungen greifen darf. Sonst kommen wir

dazu, in jedem Kreis die Ewigkeit dargestellt zu sehen, in jedem Dreieck ein Symbol der Dreieinigkeit, der Göttlichkeit zu sehen; und wenn man Rziha's Symbolregister (1881, 28 ff.) übersieht, da möchte man doch wirklich fragen, welche Figur denn noch einem mittelalterlichen Baumeister zu Gebote stand, die nicht ihm ein Symbol gewesen wäre. Wer eine Geschichte der Steinmetzhütten schreiben will, der soll zuerst bedenken, dass diese Handwerker ebenso Menschen waren wie wir, von unserem Fleisch und Blut, von derselben Frische und Natürlichkeit, die wir an unseren modernen Architekten gewohnt sind. Wer auf diesem Standpunkte steht, der wird auch mit kritischeren Augen allen angeblichen Urkunden und Traditionen der Freimaurer gegenüberstehen. Wenn irgendwo, so ist hier radicaler Zweifel am Platze. Zum mindesten wäre doch erforderlich gewesen, die Frage klar zu stellen, wann und unter welchen Umständen die Freimaurer aus dem Verband der wirklich arbeitenden Steinmetzen ausgeschieden sind.

Was die beigegebenen Tafeln anbelangt, so enthalten sie eine reiche Fülle von Steinmetzzeichen, die mit Sorgfalt ihren angeblichen Schlüsseln eingepasst sind. Manche von den Zeichen, das wird mir jeder zugeben, passen auch in einen andern Schlüssel. Weshalb auf Tafel 6 das Zeichen von Friedrich Schmidt in Wien steht, eingezeichnet in den Schlüssel von Köln, das ist mir unverständlich. Glaubt Rziha vielleicht, Schmidt hätte bei der Wahl seines Zeichens noch das Geheimniss der Kölner Hütte gekannt; dann wäre es ja das Einfachste gewesen, Rziha hätte sich an ihn gewandt, und ich bezweifle nicht, dass ihm der Meister in liebenswürdigster Weise sein »Geheimniss« geoffenbart hätte.

Ganz im Gegensatz zu Rziha hat Klemm in der verständigsten Weise diese und andere für die Baugeschichte wichtigen Fragen erörtert.

Zunächst handelt es sich um eine Frage, welche wohl bei einzelnen Bauten untersucht worden ist, dann aber fast stets, weil das Material, von dem einen Fall genommen, nicht ausreichte, nur halb entschieden werden konnte. Die Terminologie des mittelalterlichen Bauwesens ist in der Bezeichnung: »Baumeister« und »Baukassenverwalter«, »bauen« und »bauen lassen« so confus, dass da durch leichtfertige Benutzung eines dieser Ausdrücke mehr als einmal ein Abt, der nie den Meissel zur Hand genommen hatte, unter die »geistlichen Baumeister« versetzt ist, mehr als einmal ein armer Kassenbeamter zu dem Schöpfer unserer herrlichen Münster gemacht ist; ich brauche da nur an die Geschichte der Kölner und Strassburger Münster zu erinnern, wo die irrigen Anschauungen noch bis in die letzten Jahre unbeanstandet Geltung besaßen. Hier hat nun Klemm für Württemberg nachgewiesen, dass in Zukunft auch dort eine Reihe von Namen aus der Reihe der Baumeister gestrichen werden müssen. So vor Allem der Abt Wilhelm von Hirschau, wenn ich da auch bekennen muss, dass ich die Deutung der Sculpturen der Peterskirche in Hirschau nicht für richtig halten kann. Nur für den Konrad von Wurmlingen scheint mir der Beweis nicht stichhaltig. Man möchte wohl den Ausdruck: »anno 1270 post Reminiscere incepit Cunradus de Wurmlingen canonicus mandato praepositi Cunradi novam sagristiam et alias officinas aedi-

ficavitque« mit Klemm dahin verstehen, dass Konrad, der seitens des Kapitels mit der Verwaltung des Bauvermögens und der Oberaufsicht betraute Stifftsherr war, wie bei den meisten Stiftern ein solches Amt bestand. Aber dagegen ist doch hervorzuheben, dass Konrad nicht eigentlicher Stifftsherr war, sondern ein Laie, der die Aufsicht über den Klosterkeller hatte. Vgl. Lorenz: Deutschlands Geschichtsquellen I, 47. Doch würde auch das eine wenig passende Verbindung sein.

Die sich anschliessende Untersuchung über die Steinmetzzeichen führt zu einem für die Kunstgeschichte sehr wichtigen Ergebniss. Er weist nach, dass die leibliche Verwandtschaft, die Abstammung von einem zeichenführenden Steinmetzen stets auch eine Aehnlichkeit in dem Zeichen seines Nachkommen, der im Berufe ihm folgte, bedingt und mit sich geführt hat. Der Beweis ist am umfassendsten geführt bei der Familie der Böblinger, dann bei den Meistern von Gmünd und bei der Familie der Ensinger. Er hat ferner beobachtet, dass überhaupt die Lehrlinge eines Meisters ein dem Zeichen des Meisters ähnliches wählten, so dass hier als ein Analogon zur leiblichen die geistige Verwandtschaft trat. Auf Grund dieses Ergebnisses sind wir in der Lage, die Geschieke der mittelalterlichen Baumeisterfamilien über ganz Deutschland zu verfolgen; eine Menge von Bauten, deren Erbauer bisher unbekannt war, können nun bestimmten Meistern oder doch Schulen zugewiesen werden. Es ist interessant zu beobachten, wie doch eigentlich nur wenige Familien es sind, die, über ganz Deutschland verbreitet, das gesammte Bauwesen in der Hand hatten. Vortrefflich ist die Darstellung der Wirksamkeit der ursprünglich von Köln ausgehenden Familie der Parler, Arler, Meister von Gmünd, die, unter Karl IV. in Prag wirkend, bald in ganz Süddeutschland fast alle wichtigen Bauten unter ihrer Leitung hatte: so Regensburg, Schloss Karlstein, Bartholomäuskirche in Kolin, Barbarakirche in Kutenberg, Basel, Freiburg i. B., ja selbst der Mailänder Dom hat auf kurze Zeit unter der Leitung eines Gliedes der Familie, des Enrico da Gamodia, gestanden. Ich kann zu diesen Bauten noch das Strassburger Münster hinzufügen. Klemm hat sich durch eine Notiz Mone's verleiten lassen, in dem Johannes von Freiburg, der vor 1384 rex chori in Strassburg war, einen Münsterbaumeister zu vermuthen. Rex chori war der Inhaber einer angeblich von Heinrich II. gegründeten, sehr reichen Priesterpfünde; ihr Inhaber hatte aber mit der Bauleitung nichts zu thun. Aber der Michael von Freiburg, welcher am 18. Juni 1383 sein Amt am Strassburger Münster antritt und welcher hier bis 1385 nachweisbar ist, führt genau dasselbe Steinmetzzeichen, wie der Meister Peter von Gmünd, das uns im Prager Dom u. s. w. erhalten ist (vgl. die Abbildung des Zeichens des Michael in dieser Zeitschrift Bd. V, 273, Nr. 4 und das des Peter bei Klemm, S. 53). Ein Meister Michael wirkt aber 1380 (nach Schreiber, Zur Geschichte der Baukunst in Freiburg, S. 15) am Freiburger Münster; dass diese beiden identisch sind, scheint mir selbstredend. Da ein Sohn des grossen Meisters Peter Arler den Namen Michael führt, von dem wir nur sehr wenig wissen, so mag der Strassburger Münsterbaumeister mit ihm identisch sein; vielleicht ist er aber auch ein Sohn des in Freiburg wirkenden Johannes. Das im

Einzelnen auszuführen, ist natürlich hier nicht der Platz. In derselben Weise ist die Familie der Ensinger und Böblinger besprochen; die Meister von Ulm und Esslingen sind besonders für sich behandelt. Es sind im Ganzen nicht weniger als 619 Baumeister und Bildhauer (bis zum Jahre 1750 gehend), welche hier in derselben trefflichen Weise besprochen sind.

Es war eine solche Arbeit nur einem Manne möglich, der seine ganze Kraft für die Arbeit einsetzt, und dem von allen Seiten die dankenswertheste Unterstützung zu Theil ward. Wer in Zukunft über süddeutsche Baumeister und Bildhauer arbeitet, wird auf diese Arbeit stets zurückgreifen müssen. Manche von den Klemm'schen Hypothesen werden ohne Zweifel wieder zerstört werden, aber das muss ich zum Schlusse dem Buch nochmals nachrühmen, dass eine ruhige, streng kritische Betrachtung der Fragen es vor den meisten älteren Arbeiten auszeichnet. Wir sind ja leider daran gewöhnt, uns mit den Conjecturalkünsten von Kunstfreunden und historischen Dilettanten zufrieden geben zu müssen, die von einem Orte oder einer Person ausgehend, ohne ausreichendes Material, ohne System, ohne Kritik ein Luftgebäude von Hypothesen errichten. Aber nur dann, wenn von einem umfassenderen Standpunkt aus derartige Forschungen unternommen werden, sind solide Arbeiten zu erwarten, deren Ergebnisse nicht durch jeden neuen Fund widerlegt werden.

Strassburg, im Juni 1883.

*Dr. Aloys Schulte.*

Palastbauten des Barockstils in Wien. Aufgenommen und herausgegeben von **G. Niemann**. Lief. I. Gartenpalais des Fürsten Schwarzenberg. 1 Bogen Text, 5 Kupfertafeln. Fol. Wien 1882.

Das alte Oesterreich, d. h. die Menschen, die Institutionen, die öffentlichen und privaten Zustände der alten Zeit schwinden mit jedem Tage mehr und mehr. Nur die alten Steine sind geblieben. An diese muss sich halten, wer sich ein Bild von dem alten Oesterreich, so wie es vor den Stürmen dieses Jahrhunderts und besonders der letzten Jahrzehnte bestand, verschaffen will. Es war daher wohl gethan, die Steine zum Sprechen zu bringen, besonders richtig gehandelt, die Barockarchitektur Oesterreichs in den Vordergrund zu stellen. Oesterreich hat zwar auch in früheren Perioden eine rege Bauthätigkeit entwickelt, so in der spätromanischen und gothischen Periode, dann wieder in dem Zeitalter der Renaissance. Man kann aber nicht behaupten, dass es in diesen früheren Jahrhunderten mit an der Spitze der Baubewegung gestanden hätte. Wohl gilt dieses von der Zeit 1680 bis 1740, in welcher es die meisten anderen Länder überragte, die monumentalen Werke dicht aneinander gereiht zeigt. Die Baudenkmäler des Barockstils besitzen für Oesterreich ein culturhistorisches Interesse. Nach dem siegreichen Ausgang der Türkenkriege nahm der Kaiserstaat einen unverhofften Aufschwung. Es hob sich seine politische Macht, es erstarkte im Innern der Reichthum des Adels. Oeffentliche Rechte besass die hohe Aristokratie nicht, in reichstem Maasse flossen ihr dagegen sociale Privilegien zu. Namentlich die Hauptstädte des Reiches gewannen durch den stärkeren Zuzug der grossen Grundherren, welche sich dem Hofe näherten, an Glanz und vornehmem Aussehen. Die



berühmtesten Paläste Wiens und Prags datiren aus dieser Zeit. Die Erinnerung an den Prinzen Eugen von Savoyen, dessen glorreiches Wirken in die gleiche Periode fällt, und welcher an der Wiederbelebung der Bauthätigkeit eifrigsten Antheil nahm, genügt, um die Bedeutung der Barockbauten für die österreichische Culturgeschichte klar zu legen. Die patriotische Erinnerung hätte vielleicht nicht für sich die Aufmerksamkeit auf die österreichischen Barockbauten gelenkt, wenn nicht die Hinneigung zu dem Barockstil in der Baupraxis der jüngsten Jahre ihr zu Hilfe gekommen wäre. Ueber die sichtlich vordringende Herrschaft des Barockstils in unser modernstes Kunstleben darf man sich nicht täuschen, gleichviel ob man die Thatsache belobt oder beklagt. Unser Urtheil würde viel milder ausfallen, wenn wir hoffen dürften, in demselben einen dauernden Ausdruck unseres architektonischen Formensinnes, wenigstens für grossstädtische Prunk- und Palastbauten, gefunden zu haben. Wir fürchten aber, dass auch der Barockstil uns nichts anderes bedeutet, als eine äussere Fassadendecoration, ohne eine gründliche Durchbildung und folgerichtige Anwendung der Formen, und dass auch diese Barockdecoration, wie es schon den unmittelbar vorher beliebten Ornamentweisen erging, bald der Mode weichen wird. Denn leider lieben wir auch in der Kunst mehr das Neue als das Gute. Dieser verderbliche Hang, immer etwas Neues zu haben, hat es bewirkt, dass die nichtsnutzigen Fratzen der Kate Greenaway einen Ludwig Richter aus unseren Kinderbüchern verdrängen konnte; warum sollten wir nicht japanesische und chinesische Fratzen auf die barocken Formen noch pfpfen? Das Gespenst japanesischer Zimmerdecoration zeigt sich bereits am Horizonte! Doch mit diesen Dingen hat die Wissenschaft nichts zu thun. Der Barockstil ist der berechtigte Ausdruck einer bestimmten Bildungsstufe, und muss als solcher auch in der Kunstgeschichte gebührende Rücksicht empfangen. Wir haben die Lücken unserer Kenntnisse des Barockstils oft beklagt, und freuen uns, dass eine der grössten Lücken vollkommen ausgefüllt wird. Das erste Heft der »Palastbauten des Barockstiles in Wien« ist dem Gartenpalais des Fürsten Schwarzenberg auf dem Rennwege gewidmet. Die Geschichte des im Anfang des vorigen Jahrhunderts allem Anscheine nach vom jüngeren Fischer von Erlach errichteten Baues theilt uns Berger mit, die Risse, Durchschnitte und Ansichten hat G. Niemann gezeichnet. Der Name des als Kunsttheoretiker, als Mitglied der österreichischen Expedition in Kleinasien und als Künstler rühmlich bekannten Architekten verbürgt die Tüchtigkeit und Genauigkeit der Arbeit. In der Ausstattung reiht sich das Werk den älteren Publicationen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste würdig an. Wir wünschen ihm eine günstige Aufnahme und eine rasche Fortsetzung.

A. S.

Die deutschen Burgen in Friaul. Skizzen in Wort und Bild von **J. v. Zahn**. Graz bei Leuschner & Lubensky. Graz 1883. (S. 63.)

Dieses mit einigen Abbildungen von deutschen Burgruinen in Friaul schön ausgestattete Büchlein verdient auch von Kunsthistorikern aufmerksame Beachtung. Denn Friaul war noch in der Zeit der Hochrenaissance kein rein italienisches, sondern ein vielfach von germanischen Elementen beein-

flusstes Land. A. v. Zahn hat sich als Historiker ein Verdienst erworben, diese germanischen Wurzeln in Friaul nachgewiesen zu haben. Auch in den Kunstdenkmälern Friauls, selbst in der Malerschule Friauls, lässt sich der deutsche Einfluss nachweisen. War doch, wie O. v. Czörnig in seinem grossen Werke über Görz (Wien 1873 bei Braumüller, S. 468) nachgewiesen hat, noch im 17. Jahrhundert die deutsche Sprache theilweise gerichtliche Amtssprache in Friaul. Auf dem Umschlage hat v. Zahn den betreffenden Abschnitt der Karte von Cellarius abbilden lassen mit der Bezeichnung der alten Ortsnamen in deutscher Sprache. Das Büchlein ist »dem Lande Friaul« gewidmet.

R. v. E.

### Malerei.

**Karl Lamprecht**, Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts. 44 Steindrucktafeln meist nach rheinischen Handschriften nebst erläuterndem Text. Leipzig 1882. Alphons Dürr.

Die Kunst des frühen Mittelalters ist ein Gebiet, dem sich die moderne Forschung selten zuwendet. Und doch ist der anscheinend spröde Gegenstand dankbar und bringt dem, der sich ihm liebevoll widmet, reiche Frucht. Freilich ist die Arbeit auf bisher fast unbebautem Boden mühsam, ein Verirren da, wo der Weg in fremder Gegend ohne Wegweiser gefunden werden muss, leicht möglich. Dafür sind aber diese Gebiete gegen die Invasion des Dilettantismus geschützt, denn Schritt um Schritt treten Forderungen heran, welchen nur tiefgehende geschichtliche Bildung zu genügen vermag. Der Name des Verfassers der vorliegenden Untersuchung bürgt für die solide historische Grundlage; und es ist denn auch das Resultat für die Kunstgeschichte sowohl wie für die Paläographie von hervorragender Bedeutung.

Die ausführliche Einleitung bespricht zunächst die Ornamentik der deutschen Stammeszeit, theils im Anschluss, theils auch im — und zwar meist berechtigten — Gegensatz zu Sophus Müller.

Genauere Kenntniss der deutschen Ornamentik in der Stammesepoche verdanken wir dem Buch von Sophus Müller »Die Thierornamentik im Norden«. Hier wird die autochthone Entwicklung der deutschen Kunstanfänge, deren von fremden Einflüssen völlig freie Ausbildung nachgewiesen. Aehnliches ist übrigens schon früher von Anton Springer (Ueber das Gesetzmässige in der Entwicklung der bildenden Künste, in der Wochenschrift »Im neuen Reich« 1873, I, Nr. 20) gesagt worden. Lamprecht vertritt mit Recht die Ansicht, dass bei den verschiedenen Ornamentklassen eine chronologische Aufeinanderfolge anzunehmen sei. Die primitivsten Ornamente sind die rein linearen, die aus einem äusserst geringfügigen Apparat, Punkt, Kreis, Linie und Combinationen derselben, gebildet werden. Diesem stehen die Ornamente, die von technischen Vorgängen herrühren, zeitlich nahe. Erst auf einer späteren Culturstufe aber treten die Ornamente hinzu, die durch Naturnachahmung gewonnen werden: Thier- und Pflanzenornamente. Den Uebergang vom linearen oder, wie Lamprecht sagt, Bandornament zum Thierornament wird in gestreicher Weise erklärt.

Wie sich die Bandornamentik einmal entwickelt hatte, lag der Uebergang zu thierischen Motiven nahe. Das wilde Gewirr und regellose Durcheinander der verschlungenen Bänder zeigte bereits so bewegtes Leben, dass es ein kleiner Schritt war, die organische Form, die dem Inhalt am besten entsprach, an die Stelle der mathematischen treten zu lassen. Man wird mit dieser Erklärung einverstanden sein müssen, wenn auch die dadurch bedingte Priorität des Thierornaments vor dem Pflanzenornament manches Bedenkliche hat.

Der Hinzutritt thierischer Elemente gereichte der Ornamentik zu geringem Glück. Die frühere Verwirrung des Bandornaments wurde jetzt zum regellosen Durcheinander. Der organische Ursprung der in wilder Zügellosigkeit durcheinander geworfenen Formen lässt sich oft kaum noch ahnen. Die Verachtung der natürlichen Formen brachte die Thierornamentik zu raschem Verfall.

Es ist bekannt, mit welcher überraschenden Gleichförmigkeit sich bei verschiedenen Völkern dieselben Haupttypen der Ornamente ausgebildet haben, ohne dass man doch auf eine Wechselwirkung schliessen dürfte. Die ältesten irischen Manuscripte haben in ihrer Ornamentirung mit den Ornamenten der deutschen Stammeszeit viel Verwandtes, dieselben Elemente und diese in derselben Anordnung. Dieser Umstand mochte für die Aufnahme und Nachahmung des irisch-keltischen Stiles in Deutschland günstig wirken. Von grösster Bedeutung war, dass der neue Stil durch dieselben irischen Missionare in Deutschland bekannt wurde, die gleichzeitig auch die Segnungen des Christenthums und damit die Anfänge zu einer höheren Cultur dorthin gebracht haben. Mit der neuen Technik, der Schreibkunst, der Federzeichnung auf Pergament, wurde fast unwillkürlich auch Vieles vom neuen Stil angenommen.

Durch den wohlthätigen Einfluss des irischen Stiles kam die wildbewegte deutsche Band- und Thierornamentik endlich zur Ruhe, für beide wurde jetzt die Abgrenzung gefunden. Von einem Aufgehen der deutschen Ornamentik in dem irischen Stil kann nicht die Rede sein, Verwandtes wurde entlehnt und dem bereits vorhandenen eigenen Stil in harmonischer Weiterbildung angepasst. Ueberhaupt erwies sich der deutsche Ornamentstil bereits so fest gefügt und fremdem Einflusse so wenig zugänglich, dass auch die vom Hofe Karls des Grossen ausgehende Renaissance ihn unberührt liess. Vielmehr tritt die Ornamentik in derselben karolingischen Zeit, unbekümmert um die von oben her geleitete Richtung der Cultur auf das Classische, in die wichtigste Phase ihrer Entwicklung ein, indem sie sich einen neuen Stoffkreis, der die bisher verwendeten allmählig verdrängen sollte, erschliesst: das vegetabilische Element.

Welche Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst das Eindringen des Pflanzenornaments hatte, wird von Lamprecht in eindringlicher Weise erläutert. Die neuen Formen treten zunächst in äusserst directer Weise auf, an den Ecken der Initialen wachsen kleine Knospen und Blätter, sie gewinnen immer grössern Raum und verdrängen schliesslich — etwa im 12. Jahrhundert — das Band- und Thierornament ganz.

Mit dem 13. Jahrhundert schliesst die aufsteigende Entwicklung der deutschen Initialornamentik ab. Ein rascher Verfall derselben wird durch das Aufkommen einer neuen Kalligraphie bedingt, welche die bisherige Construction der Initialbuchstaben, die für die Ornamentation so günstig war, aufgibt und an ihre Stelle eine andere treten lässt, der aber die Uebersichtlichkeit und damit die Vorbedingung aller Buchstabenornamentik mangelt. Initial und Verzierung sind nicht mehr ein harmonisches, untrennbares Ganze, sie leben jetzt beide nebeneinander in einer willkürlichen, unorganischen Zusammenstellung.

Auf die dunkelsten Jahrhunderte deutschen Kunstfleisses hat die Betrachtung der Initialornamentik ein helles Licht geworfen. In der Kunst der Ornamentation stand der Initial lange Zeit an erster Stelle, jetzt tritt er die Führerschaft ab, glücklicherweise aber erst zu einer Zeit, in der die verschiedenen Zweige der bildenden Künste zu einer so hohen Entwicklung gelangt waren, dass die Ornamentik hier Zuflucht und dauernden Schutz finden konnte.

*Jaro Springer.*

**M. Rooses**, Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens'. Aus dem Vlämischen übersetzt von F. Reber. Mit 10 Radirungen und 40 Holzschn. München, Litterarisch-artistische Anstalt, 1881. XI u. 480 S., Lex. 8°. M. 9.  
— **F. F. Jos. van den Branden**, Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen, seit 1878 bis jetzt 1200 S. Lex. 8°.

Die grossartig angelegte Feier des dreihundertjährigen Geburtstages von Peter Paul Rubens, welche die Stadt Antwerpen 1877 veranstaltete, hatte in manchen Stücken nicht den berechtigten Erwartungen entsprochen: namentlich war die Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen von Rubens und seiner Schule völlig missglückt; und auch der erbitterte Streit über Rubens' Geburtsort brachte einen Misston in das Fest. Zweifellos das erfreulichste Resultat der Feier waren die litterarischen Erzeugnisse, welche dieselbe hervorrief: die verschiedenen Publicationen über Rubens und mehr noch zwei auf Anlass eines Preisausschreibens mit dem ersten Preise gekrönte Geschichten der Antwerpener Malerschule.

Mit den letzteren wollen wir uns hier beschäftigen. Wenn wir dies so spät thun — sind doch jetzt grade sechs Jahre seit jener Zeit verflossen —, so war die Veranlassung dazu der Wunsch, diese beiden Arbeiten, welche aus derselben Veranlassung hervorgegangen sind, dasselbe Thema behandelten und zwei der bekanntesten Geschichtsforscher Antwerpens zu Verfassern haben, gemeinsam zu besprechen; und dies bin ich erst jetzt im Stande. Denn während Max Rooses sein Werk fertig als Festgabe am Rubens-Jahrestage niederlegte und dasselbe bald im Druck ausgegeben wurde, ja bereits 1881 in deutscher Uebersetzung erschien, ist van den Branden's Werk, dessen erste Druckbogen 1878 ausgegeben wurden, nur sehr langsam fortgeschritten, ja heute noch nicht ganz beendet. Dennoch glaube ich, soweit uns hier das Buch angeht, dasselbe als abgeschlossen betrachten zu können, da van den Branden die Geschichte der Antwerpener Malerschule bereits bis in das 18. Jahrhundert,

also bis zu der Zeit, welche das »Repertorium« zu berücksichtigen hat, fortgeführt hat.

Bei dem Vergleich eines abgeschlossenen Werkes mit einem unfertigen, eines bereits in Uebersetzung und zwar grade im Deutschen erschienenen Werkes mit einem nur in der fremden Sprache vorliegenden Buche, werden wir leicht von vornherein für das erstere eingenommen werden. Dazu kommt, dass Rooses' Werk mit Radirungen und Holzschnitten gefällig ausgestattet ist. Bei näherer Bekanntschaft mit beiden Büchern wird sich jedoch das Urtheil in mancher Beziehung modificiren, da van den Branden's Arbeit auch Lichtseiten hat, wo Rooses' Arbeit Schattenseiten zeigt. Wenn ich aber das Resultat einer solchen eingehenderen Prüfung vorweg nehmen darf, so glaube ich, dass sowohl M. Rooses als Josef van den Branden das Zeugniß gebührt, dass sie einen werthvollen Beitrag zur Geschichte ihrer heimischen Kunst geliefert haben, und dass ihre Arbeiten für das Verständniß derselben wie für die Biographie der Künstler, für den Kunstforscher wie für den Liebhaber völlig unentbehrlich sind.

Beide Werke sind, obgleich sie dasselbe Thema behandeln, wesentlich von einander verschieden. Ausser jenen äusseren Vorzügen von Rooses' Arbeit, welche ich eben berührte, gebührt ihm der weitere Vorzug, dass seine Schreibweise fließend und gefällig ist, dass er mit Wärme und Lebendigkeit schildert, dass er, ausser den zahlreichen, sehr zerstreuten Kunstschatzen seiner Heimath, fast alle grösseren Galerien Europas (mit Ausnahme der in den nordischen Hauptstädten) besucht hat und daher die Gemälde aus eigener Anschauung beurtheilt, dass er daher, wenigstens wo es sich um hervorragendere Künstler handelt, näher auf eine Charakteristik derselben eingeht und vielfach selbst ihre künstlerische Entwicklung zu zeichnen versucht. Van den Branden nimmt dagegen nur selten auch nur einen Anlauf zu einer eingehenderen Charakterzeichnung, beschränkt sich auf eine trockene Aufzählung der Bilder, höchstens mit einem kurzen Epitheton, auch wo er dieselben aus eigener Anschauung vortrefflich kennt, wie die Gemälde in allen belgischen Kirchen und Sammlungen, in Holland und einzelnen französischen Galerien. Auch sonst ist sein Werk eine wenig zusammenhängende Aneinanderkettung von beinahe zahllosen biographischen Notizen und einzelnen Bildertiteln, über welche der Leser leicht die grossen Verdienste des Buches übersieht. Dieselben bestehen einestheils in der sehr gewissenhaften Benützung alles älteren Urkundenmaterials sowohl wie der Kataloge und anderer Quellen über die Antwerpener Künstler und Kunstwerke, theils und vor Allem in dem ganz ausserordentlich reichen Material, welches der Verfasser selbst nach jahrelangen mühsamen und ermüdenden Archivstudien, vorwiegend in Antwerpen, neu zu Tage gefördert hat. Man vergleiche, was der Antwerpener Katalog, was der geschwätzig Compiler Michiels und selbst was Rooses und die Antwerpener »Liggere« über die Biographien der Künstler an einzelnen Daten beibringen mit dem, was wir bei van den Branden finden: und man wird bei den meisten Künstlern das bisherige Material verdoppelt und verdreifacht finden! Ein Havard, ein Michiels hätten aus diesen Schätzen, die freilich bei der bescheidenen Vortrags-

weise des Verfassers und da er leider auf eingehende Quellencitate aus Rücksicht auf den Verleger im Laufe seiner Arbeit mehr und mehr verzichtet hat, nur der mit der Künstlergeschichte Antwerpens genau Vertraute herauszufinden vermag, ganze Bibliotheken zusammen geschrieben und jedem Blatte ein Εδρημα in fetten Lettern vorgedruckt.

Da es nicht in gleichem Maasse die Gabe des Verfassers ist, in übersichtlicher Weise sein Material zu verarbeiten, und über der Fülle desselben auch immer die grossen Gesichtspunkte, die leitenden Gedanken in der Entwicklung der ganzen Schule wie der einzelnen Meister gross und klar herausleuchten zu lassen, so hätten wir gewüchsst, der Verfasser hätte sich nicht genau an die Preisaufgabe gebunden: er hätte nicht eine Geschichte der Antwerpener Malerschule geben sollen, sondern ein Quellenbuch im Anschlusse an die »Liggere« und nach dem Vorbilde von A. van der Willigen's »Artistes de Harlem«. Allerdings hätte sich seine Arbeit dann nur an ein verhältnissmässig kleines Publicum, vorwiegend an die eigentlichen Kunstforscher gewandt; allein für diese wäre dieselbe eine noch zuverlässigere, reichere Quelle geworden, um daraus das Material zu eigenen Studien zu schöpfen und selbständige Kritik zu üben; in solcher Form würden die Forschungen des Verfassers weit rascher und gründlicher zum Allgemeingut geworden sein.

Ueber diesen Wunsch, wie der Verfasser uns Fachgenossen und unserer Wissenschaft mit seinen Studien noch mehr hätte nützen können, will ich aber wahrlich nicht vergessen, wie viel er mit seinem Buche auch in der vorliegenden Gestalt genützt hat, ja dass er nur so, namentlich durch seine ausserordentliche Kenntniss aller der so zersplitterten und zum Theil schwer zugänglichen Gemäldeschätze seiner Heimath, wie durch die zahlreichen Gemälde der Künstler, welche er aus den Archiven (Nachlass-Bücher) anführt, auch für die Bilderexegese der vlämischen Schule einen wesentlichen Beitrag geliefert hat.

Abgesehen davon und von der Fülle des andern Materials für die Biographie der Antwerpener Künstler, auf welche ich hier nur im Allgemeinen verweisen kann (wollte man alles Neue herausheben, so hiesse das ein zweites Buch schreiben!), hat van den Branden seinem Werk auch dadurch, dass er auch fremde Künstler, die nur vorübergehend in Antwerpen arbeiteten, mit in seiner Arbeit aufführt, ein weiteres Gebiet gegeben als Rooses. Ueber Lievens, Largillière, Helt-Stockade, Uytewael, Jan Porcellis und vor Allem über Adriaan Brouwer<sup>1)</sup>, die sämmtlich von Rooses gar nicht genannt werden, erfahren wir eine Reihe neuer biographischer Details. Von kleineren Antwerpener Meistern finden wir gelegentlich den einen bei Rooses erwähnt, der bei van den Branden fehlt; und umgekehrt nennt dieser wieder Antwerpener Kleinmaler, welche Rooses übergeht. So sind P. van de Velde, Hans Tielens, Lucas Smout, Gillis und C. Peeters, Minderhout, Simon van Douw, Adriaan de Gryeff, Frans und Gillis Mostaert u. A. nur bei van den Branden besprochen, während ein Bles, L. de

<sup>1)</sup> Welche Bedeutung van den Branden's Funde gerade für A. Brouwer haben, darauf werde ich in nächster Zeit in einer besonderen Arbeit über diesen Meister (in den »Graphischen Künsten«) näher eingehen.

Heere, die beiden Bril, David de Heem d. J., Cornelis Molenaer, Jan de Reyn, Marinus, P. Snyers, die beiden Steenwijck, die Familie Willaerts u. A. von Rooses genannt, aber von van den Branden übergangen werden.

Ein gewisses Schwanken über die Grenze des Stoffes hinaus war schon durch das Thema veranlasst, welches m. E. glücklicher etwa als »Geschichte der vlämischen Malerei seit 1500 unter der Führung der Antwerpener Schule« gefasst wäre.

Das Bestreben nach einiger Vollständigkeit in der Aufzählung der Werke der einzelnen Meister tritt bei van den Branden, soweit dies nicht (wie bei Rubens, van Dyck, Teniers u. A.) weit über den Rahmen einer allgemeinen Geschichte der Antwerpener Schule hinausgehen würde, deutlich hervor. Da er aber, soweit es sich um Bilder im Auslande handelt, meist nach Katalogen citirt, ist er auf die ihm bekannten Kataloge angewiesen und verfällt in alle Irrthümer derselben. Das ist, wie bereits erwähnt, bei Rooses weit weniger der Fall. Dafür hat derselbe aber das Princip, bei Malern zweiten und dritten Ranges nur eines oder einige wenige Werke aufzuführen, ja häufig nur die Namen zu nennen, ohne irgend ein Gemälde namhaft zu machen. Offenbar haben ihn die grossen Meister zu sehr gefesselt, oder es hat ihm in den fremden Sammlungen die Zeit gefehlt, um auch den kleineren Meistern seine volle Aufmerksamkeit zu widmen. Dadurch ist der Verfasser aber gelegentlich zu Irrthümern über diese kleineren Meister, zu ungerechter Beurtheilung derselben und selbst zu falschen Schlüssen über einzelne Werke, welche grossen Meistern zugeschrieben werden, gekommen.

Ich kann nur einige wenige Meister herausgreifen. Ueber Cornelis de Wael hat Dr. L. Scheibler im letzten Heft des »Repertorium« ausführlich berichtet. Von der Künstlerfamilie Peeters nennt Rooses nur den Bonaventura und den Jan Peeters<sup>2)</sup>, während van den Branden auch die beiden andern Geschwister Gillis und Catharina Peeters namhaft macht. Aber von den beiden Gemälden des Jan, welche Rooses anführt, wird das der Pinakothek zu München jetzt dem Pieter Potter oder Beerstraaten zugeschrieben, während sich zahlreiche echte Gemälde (in Madrid Nr. 1518, Porcellis genannt; in Hannover, Stockholm, Cassel, Wien, Schwerin, Nr. 818, bei Fürst Liechtenstein Nr. 885, Bonaventura genannt, in Darmstadt Nr. 392, im Amalienstift zu Dessau Nr. 206, in Pommersfelden u. s. f.) hätten aufzählen lassen. Den Gillis Peeters, der als der älteste der Brüder zugleich ihr Lehrer gewesen zu sein scheint, kennt auch van den Branden nur aus den Urkunden. Nach seinen allerdings seltenen Gemälden verdient er aber um seiner selbst willen unter den vlämischen Landschaftern ebensowohl als durch das Verhältniss zu Bonaventura eine nähere Behandlung. In öffentlichen Sammlungen sind bezeichnete Landschaften von ihm in Dresden (Nr. 1100) und Düsseldorf; letztere gemeinsam mit dem jüngeren Bonaventura gemalt und eine afrikanische Küste darstellend; danach scheinen die drei Brüder, da auch Jan afrikanische Landschaften gezeichnet hat, ihre Seereise bis an die Westküste Afrikas ausgedehnt

<sup>2)</sup> Die ungleichmässige Schreibweise des Namens: Peeters, Peters und Peeter, beruht wohl nur auf einer Flüchtigkeit des Setzers.

zu haben, wahrscheinlich auf gemeinsamer Fahrt. Andere Gemälde seiner Hand besitzt Herr von Carstanjen in Berlin, Herr Präsident Stüve und Frau Koser ebenda, Herr Dr. Schubart in Dresden u. s. f. Sie sind fast ausnahmslos bezeichnet und zeigen einfache landschaftliche Motive, meist einen Bach mit Bäumen und einem Gehöft; etwa dem J. d'Arthois und A. Keirincx verwandt.

Von der Schwester dieser Künstler, von der 1615 geborenen Catharina Peeters, nennt Rooses ganz richtig ein C. Peeters 1657 bezeichnetes Seestück der Galerie Liechtenstein. Aber die vier Stilleben des Museo del Prado, welche er gleichfalls unter ihrem Namen aufführt, sind sicher nicht von Catharina, da sie sämtlich CLARA P. A<sup>o</sup> 1611 oder CLARA PEETERS bezeichnet sind. Vielleicht war diese Stillebenmalerin eine ältere Verwandte<sup>3)</sup>.

Neben Willem oder Guillam van Herp führt Rooses noch den Geeraard van Herp auf (S. 436), obgleich derselbe zweifellos identisch ist mit Guillam: man hat aus seiner Bezeichnung G. van Herp das näherliegende Geeraard erfunden. Der Verfasser erwähnt nur zweier Bilder des Künstlers als ihm zugeschrieben und scheint seine gar nicht so seltenen Genrebilder vielmehr dem jüngern Hendrik van Herp zuzuschreiben. Bei van den Branden finden wir bereits eine grössere Zahl von Bildern namhaft gemacht und zwar sämtlich richtig auf Guillam's Namen, in den Galerien zu Berlin, Stockholm, Brüssel (Dubus und Aremberg), Buckingham Palace (?) und Antwerpen. Ich füge noch die folgenden hinzu: bei Graf Moltke in Kopenhagen eine »Bauernkneipe« (Nr. 12), beim Grafen Harrach in Wien »plündernde Soldaten« (bez. 1664), in Montpellier das »Jägerfrühstück« (ohne Nummer, A. Brouwer gen.), bei Dr. Kuranda in Wien (1872) das »Ochsen Schlachten«, bei Marquis of Bute in London zwei grössere Gesellschaftsstücke (bezeichnet: G. V. HERP), den »Besuch der Engel bei Abraham« in der Galerie zu Darmstadt, (Nr. 344), »zechende Bauern« bei H. Brasseur in Köln (D. Teniers genannt), ein ähnliches Bild früher im Privatbesitze zu Berlin, ein »Bauernstück« in der Galerie zu Bamberg (Nr. 237), wahrscheinlich auch »Jesus, Maria und Martha« in der Galerie zu Schwerin (Nr. 470) u. s. f. Auch die Angabe, dass G. van Herp Gemälde des D. van Delen staffirt habe, sah ich bestätigt, z. B. in einem späteren Bilde des Delen, welches Mr. Galton 1879 im Bethnal-Green-Branch Museum zu London ausgestellt hatte.

Wie sich Willem van Herp in seiner sehr eigenthümlichen Stellung unter den vlämischen Meistern erst durch Zusammenstellung und Vergleichung einer grösseren Reihe seiner Werke richtig beurtheilen lässt, so auch Simon de Vos, dessen herrliches Selbstbildniss beide Verfasser der »Antwerpener Malerschule« gleichmässig loben und von dem sie einige Kirchenbilder und das Liechtenstein'sche Genrebild anführen. In Deutschland sind aber ferner noch: in der Galerie Nostitz zu Prag eine Allegorie (bez. 1631), in Gotha die

<sup>3)</sup> Ich muss hier bekennen, dass ich gleichfalls selbst in van den Branden's Irrthum über den Vornamen jener Stillebenmalerin verfallen bin, obgleich ich die Madrider Bilder sehr genau kannte und ihre Inschriften fascimilirt hatte. (cf. Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 224.)



»Abigail«, in Göttingen »Christus und Martha«, in Berlin »die Züchtigung des Amor«, im Schloss zu Würzburg »die Werke der Barmherzigkeit« (bez. 1641); in Kopenhagen die »fünf Sinne« (früher Nr. 191 unter Franken's Namen) u. a. m.

Ich habe bereits hervorgehoben, dass Rooses für die älteren Künstler der Antwerpener Schule kritischer und zum Theil auch vollständiger ist. Dennoch lassen auch bei ihm selbst die hervorragendsten Meister dieser Zeit in dieser Beziehung manches zu wünschen übrig. Betrachten wir nur einmal Quinten Massys. Rooses nennt und bespricht theilweise sehr ausführlich die beiden Altarwerke in Antwerpen und Brüssel, die Madonna in Berlin, den Christus und die Maria in Antwerpen, das Porträt des P. Aegidius in Longford Castle, die Madonna im Museum zu Amsterdam und den »Einnehmer und seine Frau« im Louvre. Die drei Bildnisse der Uffizien sind längst als Werke des Kölner »Meisters vom Tode der Maria« bekannt; und die Wiederholung der »Einnehmer« bei H. della Faille in Antwerpen, die ich zwar nicht kenne, scheint mir schon nach der Inschrift: Quinten Massys 1519 inventor, kaum auf Eigenhändigkeit Anspruch machen zu können. Dafür sind dem Verzeichniss echter Gemälde — die zahlreichen Schulbilder und alte Copien übergehe ich — noch hinzuzufügen: in Paris das köstliche »Holbein« genannte Bildniss eines Mannes bei Mr. Wilson, sowie die Halbfigur der Madonna und der Kopf einer hl. Magdalena bei M. Warneck; in Brüssel das grossartige Profilporträt im Besitz des Comte Eugène d'Oultremont, welches angeblich den Künstler selbst darstellen soll (bez. QVINTINVS METSYS PINGEBAT . ANNO . 1513); in London beim Rev. Mr. Russel eine Madonna im Zimmer; in Lucca die feine Halbfigur der Maria Magdalena vor schöner Landschaft beim Conte Mansi; das meisterhafte männliche Bildniss im Städel'schen Museum zu Frankfurt a. M.; der hl. Hieronymus in der Berliner Galerie (Marinus, dem er gelegentlich zugeschrieben ist, sehr überlegen); eine Magdalena bei Mad. James Rothschild in Paris; das Bildniss des Carondelet in München (Nr. 741); ausserdem die verschiedenen Wiederholungen (meist wohl von Schülerhand) des »segnenden Christus« und der »Maria« in Antwerpen, nämlich in der National Gallery zu London, im Besitz des Herrn Dr. Weber in Berlin etc.

Diese wenigen, mitten herausgegriffenen Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, nach welcher Richtung hin die beiden Werke einer Vervollständigung und Durcharbeitung bedürfen, wenn sie — wie nach ihrer Bedeutung und nach dem Bedürfniss, dem sie entgegengekommen sind, nicht zu bezweifeln ist — eine neue Auflage erleben. Aber auch so bieten sie des Neuen eine solche Fülle, dass sie für das Studium der Geschichte der vlämischen Malerei völlig unentbehrlich sind.

*W. Bode.*

Raphael's Schule von Athen. Von **Anton Springer**. Erläuternder Text zu dem Kupferstiche von Louis Jacoby. Mit Illustrationen und Kunstbeilagen. Abdruck aus der Zeitschrift »Die graphischen Künste«. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1883.

Die vierte Centenariumsfeier von Raphael's Geburt ist ungewöhnlich schweigsam verlaufen. Weder das Fest in Rom noch das in Urbino liess sich auch nur annähernd vergleichen der gewaltigen Demonstration, als welche

sich die vierte Centenariumsfeier Michelangelo's in Florenz im Jahre 1875 darstellte. Welche Ergriffenheit der Massen, welche Bewegung in ganz Europa! — Soll das ein Urtheil gegen Raphael sein — ist er unserer Zeit fremd geworden? — Ich glaube nicht. Die pathetische Individualität Michelangelo's fordert zum Pathos heraus — mit dem Normalmenschen Raphael verkehren wir in gelassener Intimität — wir fühlen den Segen seines Umgangs entweder stets oder nie. — Doch die Forschung ist ja nicht von Affecten abhängig; aber auch da, welcher Unterschied in der Fülle von Publicationen im Jahre 1875 und 1883! Hier liegt die Erklärung anderswo; die Michelangeloforschung hat zugleich die Raphaelforschung in regen Fluss gebracht und so hat namentlich das letzte Lustrum nicht erst auf die Centenariumsfeier Raphael's gewartet, sondern eine Reihe schwerwiegender Arbeiten von fundamentaler Bedeutung für Aufhellung einzelner Partien der Entwicklungsgeschichte Raphael's zu Tage gefördert.

Dagegen hat uns das Centenariumsjahr mit einem Werke beschenkt, das wir lange mit Ungeduld erharren: den Stich des erhabensten Werkes von Raphael: Die Schule von Athen, von Louis Jacoby. Deutschland hat damit ein so edles Weihegeschenk dem Genius des Künstlers dargebracht, wie es edler und grösser nicht gedacht werden kann. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, welche die materielle Möglichkeit für die Durchführung dieses imposanten Werkes schuf — liess es sich aber nicht genügen, uns mit der Reproduction von Raphael's grösstem Werke zu beschenken — sie hat uns auch in Springer's Schrift einen Commentar dazu gegeben — welcher — man darf es aussprechen — wohl als Schlussstein der reichen exegetischen Litteratur dieses Werkes betrachtet werden kann. Möglich, dass der künstlerische Werdeprocess dieser Schöpfung noch durch den glücklichen Fund einer oder der anderen Skizze in seinen Details bereichert, möglich dass die inhaltliche Erklärung in dieser oder jener Einzelheit noch vervollständigt wird, alle wesentlichen Fragen in künstlerischer und sachlicher Beziehung haben aber durch die vorliegende Arbeit Springer's ihren positiven Abschluss erfahren.

Das erste Capitel der Springer'schen Schrift orientirt im Allgemeinen über Raphael's Thätigkeit im Vatican und über das Verhältniss dieser seiner Thätigkeit zu der seiner Vorgänger. Das zweite Capitel bespricht die gesammte malerische Ausschmückung der Camera della Segnatura, das dritte Capitel geht dann über zu der Schule von Athen. Hier wird zunächst die Beschreibung des Gemäldes vom rein künstlerischen Standpunkt gegeben, d. h. nur das angeführt, was der am Gemälde sieht, welcher ohne litterarischen Apparat mit scharfem Auge vor das Werk hintritt. Dann folgt die Besprechung der vorbereitenden Studien. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, dass uns gerade bei der Schule von Athen alle Studien und Skizzen verloren sein sollten, welche auf einen Wechsel der Entwürfe während der Arbeit hindeuteten. Und so erscheint mir Springer's Vermuthung von überzeugender Kraft, dass Raphael aus dem Ringen mit dem widerspenstigen Stoffe der Disputa noch Früchte für die Composition der Schule von Athen reiften; dass die dort gewonnenen Erfah-

rungen auch für dieses Werk verwerthet wurden. Das Einzelne freilich hat eine nicht minder gründliche Vorbereitung erfahren, als dies in anderen Werken des Künstlers der Fall ist. Diese einzelnen Vorstudien werden sämmtlich von Springer besprochen, ihre Stellung in der Entwicklung des Ganzen festgestellt; die Ausscheidung der aus dem Besitze Arundel's herrührenden in der Oxforder Sammlung befindlichen Architekturzeichnung mit Apollo in der Nische aus der Reihe der Raphael'schen Entwürfe erscheint mir mit unanfechtbaren Beweisen gestützt und der Hinweis auf ihren Zusammenhang mit dem Stiche des Giorgio Mantuano ist von überzeugender Kraft.

Es folgt nun die Besprechung der älteren Deutungen des Bildes von Vasari an. Hier bildet den Schwerpunkt die Erklärung, wie man dazu kam, einzelnen Gruppen oder Gestalten der Schule von Athen eine christliche Deutung zu geben. Die Annahme von der Abhängigkeit des Vasari von dem Stich des Agostino Veneziano erscheint mir als eine glückliche Hypothese, sie bietet die einzige Möglichkeit, den wunderlichen Schluss von Vasari's Erklärung des Bildes zu verstehen; das Gleiche gilt von der Erklärung der seltsamen Taufe, welche das Werk Raphael's auf dem Stiche Ghisi's erhält. Nun folgt die Besprechung jener Erklärungen, welche in dem Gemälde ein nicht selten bis in das entfernteste Detail entwickeltes Bild der griechischen Philosophie und ihrer verschiedenen Richtungen sehen. — Der Grundgedanke ist unbedingt richtig; er ergibt sich ebenso nothwendig aus der künstlerischen Gliederung des Gehaltes, welcher sich in Ausschmückung der Camera della Segnatura offenbaren sollte, wie aus dem, was die Composition selbst unmittelbar ausspricht. Will man aber darauf aufmerksam machen, dass Plato nicht mehr der Mann des 16. Jahrhunderts war, sondern Paulus, so ist darauf einfach mit dem Hinweis geantwortet, dass populäre Werke wie Bembo's Asolanen und Castiglione's Cortigiano, die ganz im Platonismus wurzeln, im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden — die Asolanen 1505, der Cortigiano circa 1508. Also dass wir in der Schule von Athen eine Verherrlichung der Philosophie haben, daran kann nicht gerüttelt werden; dass die von Marsilius Ficinus ausgehende philosophische Strömung directen Einfluss auf den Inhalt des Gemäldes gehabt habe, auch dies ist wohl feststehend; aber dagegen wehrt sich die Erklärung Springer's mit Recht: erstens gegen das Zuvielwissenwollen — und wie da die Vermuthung an Stelle wissenschaftlicher Gewissheit getreten ist, zeigt am instructivsten seine Uebersicht der von Auslegern vorgebrachten Bezeichnungen der einzelnen Persönlichkeiten —, dann zweitens gegen jene, welche fast jede einzelne Gestalt, jede Gruppe mit einer Belegstelle aus Ficinus erklären möchten. Springer's eigene Erklärung des Bildes legt sich noch grössere Zurückhaltung auf, als es bereits die erste Auflage seines Buches Raphael und Michelangelo that — und dann hebt er eine Seite des Inhalts wenn möglich noch schärfer hervor als früher. Grimm hat im ersten Bande seines Commentars zu Vasari's Leben Raphael's den fruchtbaren Gedanken geäußert, dass auf dem Gemälde eine Darstellung des zu jener Zeit üblichen Studienganges gegeben werden sollte, ohne jedoch den Gedanken weiter zu verfolgen und ihn auszubilden. Springer's Erläuterung gipfelt in dem Satz: »Die

Webekette bildet in der Schule von Athen die Darstellung der sieben freien Künste, die Einschlagsfäden die Verherrlichung griechischer Philosophen.« Die Namen der einzelnen Philosophen nennt Springer nur da, wo sie unwiderleglich feststehen — viel wichtiger erscheint es ihm, darauf hinzuweisen, wie bestimmt und klar Raphael die Vertreter der einzelnen Disciplinen charakterisirte — zunächst im Vordergrunde die Grammatiker — dann in einer Gruppe die Arithmetik und Musik — dann rechts die Geometer und Astronomen — oben aber auf der Plattform Dialektik und Physik — dann Alles überragend Platon und Aristoteles. Ich möchte sagen: in der Springer'schen Formel ist das Gesetz ausgesprochen, in welchem alles Unanfechtbare früherer Erklärungsversuche, geläutert von ihren Irrthümern, zum Ausdrucke gekommen ist.

Möge Springer's Schrift populär werden; jedes Kunstwerk erklärt sich zunächst durch sich selbst — aber ein Werk wie die Schule von Athen, in dem sich so viel künstlerische Weisheit, aber auch so viel Gehalt und Inhalt der Zeit offenbart, wird doch erst ganz genossen, wenn es ganz verstanden wird. Und Springer's Schrift ist der beste Schlüssel zu diesem Verständniss.

H. J.

Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore. Con documenti inediti per **Giuseppe Colombo**, socio corrispondente della R. deputazione sovra gli studi di storia patria. Roma, Torino, Firenze: Fratelli Bocca librai di S. M. 1881. Prezzo L. 7. 1 Bd. in 8° von 382 Seiten.

Wer je Gaudenzio Ferrari und seinen Werken näher nachgegangen ist, weiss, wie schwer es hält, sich von diesem Künstler ein klares Bild zu machen. Jeden Augenblick sieht man sich genöthigt, sein Urtheil über denselben zu modificiren, und so gewinnt man schliesslich die Ueberzeugung, dass eigentlich nur diejenigen ein Recht haben, über Ferrari mitzusprechen, welche seine monumentalen Arbeiten aus eigener Anschauung kennen. Gaudenzio gehört zu jenen Meistern, bei denen im Alter eine bedeutende Abnahme der Phantasie und eine oft bedenkliche Lüderlichkeit in der Ausführung zu bemerken ist. Steht man z. B. vor den Fresken aus der Leidensgeschichte Christi in der vierten Capelle rechts von Sta. Maria delle Grazie in Mailand, so wird man von dem Künstler keine hohe Idee bekommen, suchen wir ihn dagegen in Varallo, seiner Heimat auf, wo er 1513 die kleine Kirche des Franciscanerklosters mit 21 Scenen aus dem Leben Jesu schmückte, dann staunen wir über sein dramatisches Talent und sein technisches Können. In Varallo erst wird man sich dessen bewusst, was der Meister zu leisten im Stande war, wenn er sein künstlerisches Gewissen zu Rathe zog.

Aus dem Gesagten allein schon erklärt sich die Thatsache, dass Ferrari in der Kunstgeschichte noch heute nicht den Platz einnimmt, der ihm gebührt. Von den Einen wird er kurzweg zu den Manieristen und Eklektikern gezählt, von den Andern bis in den Himmel gehoben. Ja, Lomazzo nennt ihn in seinem Buche »Idea del Tempio della pittura« sogar in einem Athemzuge mit den Allergrössten, mit Mantegna, Lionardo, Michelangelo, Raphael, Correggio und Tizian. Lomazzo war überhaupt, dies muss von vorne herein bemerkt werden, derjenige, welcher am besten für den Ruf seines Lehrers

sorgte; in seinem »Trattato della pittura« kommt derselbe nicht weniger als 43 mal vor. Was die späteren Kunsthistoriker wie Bordiga und Rio über Ferrari geschrieben haben, ist im Wesentlichen aus der Quelle des älteren Lombarden geschöpft.

Auch Colombo fusst, was die künstlerische Kritik der Werke Ferrari's betrifft, im Grossen und Ganzen noch auf Lomazzo und Bordiga, mit deren Aussprüchen er sich in den meisten Fällen zu decken sucht. Der Werth seines Buches liegt also nicht sowohl im ästhetischen, als im archivalischen Theile. Für die am Schlusse publicirten 28 Documente, die der Autor, wie er selbst in der Vorrede erzählt, dem gelehrten Pater Bruzza verdankt, können wir ihm nicht genug Anerkennung zollen. Durch sie ist manche Annahme, welche bisher allgemein Glauben fand, endgültig beseitigt worden. So wird z. B. jetzt, da man die Actenstücke XII, XIII, XIV und XXIV kennt, Niemand mehr die Behauptung Bordiga's, Ferrari habe als Junggeselle gelebt, wiederholen können. (Vgl. Notizie intorno alle opere di G. Ferrari. Milano 1821. Seite 49.)

Gaudenzio Ferrari wurde in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, 1484 oder 1481, zu Valduggia, einem kleinen Orte im damaligen Mailändischen geboren, den man berührt, wenn man vom Ortasee über Gozzano nach Varallo geht. Sein Vater hiess Messer Antonio Lanfranco, seine Mutter stammte aus der Familie der Vinci. Das Malen lernte Gaudenzio, wie Lomazzo im Trattato berichtet (S. 421), bei Stefano Scotto und Bernardino Luini, von welchem Letzterem auch mehrere Motive auf den Schüler übergegangen sind. Die Behauptung, er sei vorher bei Gerolamo Giovenone in die Lehre gegangen, basirt auf keinerlei Aeusserung eines zeitgenössischen Schriftstellers, sondern ist lediglich auf eine Tradition zurückzuführen, welche sich in Vercelli, der Geburtsstadt Giovenone's, gebildet hat (cf. Lanzi, Storia pittorica dell' Italia. Edizione terza. Bd. IV, S. 186 u. 209). D'Azeglio — s. La Reale Galleria di Torino incisa e illustrata, fascicolo 1<sup>o</sup>, Torino 1836, gr. Fol. — weist zwar auf ein Bild Giovenone's hin, welches, seiner Zeit bei einem gewissen Gian Antonio Ranza in Vercelli, »Jeronimus Juvenonis maestro di Gaudencio« bezeichnet gewesen sein soll; dasselbe fällt für uns jedoch ausser Betracht, da es heute spurlos verschwunden ist. Die Echtheit der Inschrift muss aber mindestens bezweifelt werden, denn es ist schlechterdings nicht denkbar, dass ein Meister, um sich zu empfehlen, auf sein Werk den Namen seines Schülers setzte (cf. Vasari, Ed. Le Monnier, Bd. XI, S. 275, Anmerk. 2). Auch das Verhältniss Gaudenzio's zu Perugino und zu Raphael's Atelier in Rom ist durch keine Documente, weder durch archivalische noch durch künstlerische, festzustellen. Lomazzo, der als sein Schüler (s. Tratt. S. 112 u. 372) gewiss wie kein anderer Zeitgenosse über den Künstler Bescheid wusste, sagt nichts von solchen Beziehungen. Und was mich betrifft, so ist es meine feste Ueberzeugung, dass Ferrari sich weder in Florenz noch in Rom je aufgehalten hat, und dass er überhaupt nie über die Apenninen hinaus gekommen ist. Aber, wird man fragen, so ganz ohne Grund haben die Gelehrten Beziehungen Ferrari's zu Perugino und Raphael doch wohl nicht angenommen? Allerdings nicht! Sie

glaubten eben ihre Behauptung genügend zu begründen, indem sie auf die Stilverwandtschaft hinwiesen, welche bisweilen zwischen Ferrari's Werken und denen Perugino's und Raphael's besteht. Das allein beweist jedoch nichts. Wollten wir uns nach solchen Indizien Schlüsse erlauben, so liesse sich auch mit Leichtigkeit feststellen, dass Ferrari zu dem Cremoneser Maler Altobello Melone und zu den Florentinern Mariotto Albertinelli und Sogliani, mit deren Werken die Seinigen gelegentlich verwechselt werden (vgl. Crowe und Caval-caselle, Geschichte der ital. Malerei, Bd. VI, S. 521 und Bd. IV, S. 499), in einem Schulverhältniss gestanden, dann liesse sich auch beweisen, dass er zu Spagna, dessen Engeltypus nicht selten an ihn erinnert, Beziehungen hatte (Crowe, Ital. Malerei, Bd. IV, S. 335). Wir bleiben also dabei: was Ferrari geworden, verdankt er sich selbst, den Unterweisungen, die er in den Ateliers Scotto's und Luini's erhielt, und indirect den guten Principien, welche auch nach dem Fortgange Lionardo's noch auf der von Lodovico Sforza gegründeten Mailänder Akademie herrschten.

Im Folgenden sei nun auf den positiven Theil im Buche Colombo's näher eingegangen. Es fällt auf, dass aus der Jugendzeit des Meisters, die er wahrscheinlich in seiner Heimat verlebte, kein einziges Document existirt. Die ersten uns mitgetheilten Actenstücke zeigen uns Ferrari bereits in Vercelli. Am 26. Juli 1508 erhielt er daselbst von den Brüdern der Congregation der hl. Anna den Auftrag, für ihre Kirche ein Tafelbild zu malen. Dasselbe sollte bis Ostern fertig werden und 240 Gulden kosten. Ferrari scheint auch wirklich den Termin eingehalten zu haben, wie zwei Quittungen vom 7. Mai und 30. Juli 1509 beweisen. Das Gemälde selbst ist leider heute verschollen. In den Jahren 1510 und 1511 war Gaudenzio für Arona thätig, wo noch heute eine »Gaudentius Vincius« bezeichnete Tafel in 9 Abtheilungen den Beschauer mit Bewunderung erfüllt. Laut Instrument vom 25. Febr. 1510 sollte das Werk um Ostern 1511 vollendet sein, und wurden dem Meister für dasselbe 150 Dukaten zugesprochen. Charakteristisch ist die Klausel, nach welcher ihm, im Falle Minderwerthes der Ancona, eine gewisse Summe abgezogen werden soll, ehrenvoll allerdings wiederum der Umstand, dass die Abmachung vom 5. Juni 1511 am 26. Juli schon wieder annullirt wurde. 1514 begab sich der Meister nach Novara, um dort am 20. Juli einen für ihn sehr wichtigen Contract zu unterzeichnen. Es handelte sich in demselben um die Herstellung des schönen Tafelbildes in sechs Abtheilungen, welches sich in der Basilika di S. Gaudenzio, in der zweiten Capelle links vom Eingang befindet. Ferrari sollte für dasselbe 1250 Lire erhalten, eine Summe, die ihm nach und nach ausgezahlt wurde. 300 Lire waren sofort fällig, je 300 auf Ostern und St. Martini 1515, 350 endlich nach der Ablieferung des Bildes. Es scheint, dasselbe reifte sehr langsam und war weit davon entfernt, in den gewünschten 18 Monaten fertig zu sein, wenigstens fanden die Zahlungen in mehr als vier Raten statt und erstreckten sich über das Jahr 1515 hinaus bis in die Jahre 1516, 1517, 1518 und 1521. Die letzte Quittung datirt vom 21. März 1521. 1521 war es auch, als Ferrari am 9. Januar den Giuseppe di Amedeo Giovenone auf sechs Jahre zu sich in die Lehre nahm. Die folgenden Actenstücke aus

den Jahren 1525, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532 und 1534 sind sämmtlich aus den Archiven von Vercelli geschöpft, wo der Künstler bis zum Herbst 1534 seinen ständigen Wohnsitz hatte. Den 9. Mai 1525 war er bei der Theilung der Hinterlassenschaft des Giovenone unter dessen Söhne Giam-pietro, Gerolamo und Giuseppe zugegen, und am 24. Juli 1528 fungirte er in der Familie Giovenone von Neuem als Zeuge bei der Schliessung eines Vertrages. An den 13. October sodann knüpft sich die Bestellung eines Tafelbildes für die jetzt nicht mehr vorhandene Chiesa della Trinità. Dasselbe musste bis zum August 1529 fertig sein und wurde mit 36 Scudi bezahlt. Da nicht gesagt wird, was das Bild vorstellte, ist es heute nicht mehr nachzuweisen. Auf festerem Boden stehen wir glücklicherweise in den Documenten IX, X und XI, die über Gaudenzio's Arbeiten in S. Cristoforo näheren Aufschluss geben. Zunächst erfahren wir, dass das berühmte Tafelbild im Chor und die Fresken zum Theil am 27. Juni 1529 bestellt wurden. Der Contract, in welchem dem Meister 150 Scudi und drei Säcke Korn zugesichert werden, ist zwischen ihm und Giovanni Angelo dei Corradi di Lignana abgeschlossen. Der Rahmen zu dem Bilde, welcher, beiläufig bemerkt, heute verschwunden ist, wird unter dem 3. Juli Meister Nikolaus de Vailate um den Preis von 35 Goldgulden vergeben. Was die Fresken in der sogenannten Cappella dell' Assunta betrifft, so sei bemerkt, dass dieselben erst aus dem Jahre 1533 stammen; in der betreffenden Urkunde vom 3. Nov. 1532 heisst es ausdrücklich: »incipiat laborare tempore veris prox. venturi«. Wir haben des Zusammenhangs halber vorgegriffen und wenden uns wieder um einige Jahre zurück. Am 2. December 1530 bestellte ein gewisser Troilo Avogadro di Collobiano ein Tafelbild bei Ferrari für die Cappella di S. Antonio in S. Marco. Der Meister verpflichtete sich, dasselbe bis zum 24. Juni 1531 zu liefern und zwar um den Preis von 50 Scudi, welche ihm in Raten von je 10 Scudi abbezahlt werden sollten. Eine Quittung vom 23. Febr. 1531 liegt noch heutigen Tags im Archive zu Vercelli. Aus dem XII. Document erfahren wir, dass Ferrari mit Zustimmung seines Sohnes Gerolamo, welcher, wie aus einer Urkunde von 1530 hervorgeht, schon länger volljährig war, seiner Tochter Margarethe am 2. Nov. 1532 500 mailändische Lire mit in die Ehe gab, aus dem XVII. endlich, dass die Gebrüder De Nanis in Casale bei ihm ein Bild bestellten. Die uns mitgetheilten Quittungen datiren vom 14. und 15. Januar 1532, sowie vom 9. Juli 1534.

Die Zeit der Uebersiedelung Ferrari's nach Mailand ist nicht festzustellen. Sicher scheint, dass der Meister von Ostern bis zum Herbst 1535 die Kuppel im Sanctuarium zu Saronno ausmalte, dass er den 4. Oct. 1535 wieder in Vercelli war und von 1539 an seinen Wohnsitz definitiv in Mailand genommen hat. Da jedoch der Vertrag für Saronno vom 28. Sept. 1534 im Archiv zu Mailand liegt, ist die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, dass er zeitweise sich bereits früher dort aufgehalten.

Während die Urkunden von Vercelli sich meistens auf Arbeiten Ferrari's beziehen, geben diejenigen von Mailand zum grossen Theil Auskunft über seine Privatverhältnisse. Nur über ein Werk seiner letzten Periode, über das Abend-

mahl in Sta. Maria della Passione sind archivalische Aufzeichnungen erhalten. Doch gehen wir der Reihenfolge nach. Am 8. Aug. 1539 bestätigte Ferrari ein im März desselben Jahres aufgesetztes Instrument seiner Frau Maria de la Foppa aus Morbegno, und am 22. Sept. ernannte er sogar einen Procurator für seine dortigen Interessen. In das gleiche Jahr fällt der Verkauf seines Hauses in Varallo an die Gebrüder de Agno. Aus dem Vertrag vom 5. Aug. geht hervor, dass die Abzahlung eine ratenweise war, und dass Ferrari 1541 und 1542 noch Geld auf seinem früheren Besitzthum stehen hatte. Ebenfalls 1539 fällt der Streit zwischen Gerolamo Carcano und Francesco Pessina, in dem Ferrari und Nicolo da Piacenza als Schiedsrichter zu fungiren hatten. Es handelte sich dabei um die Schätzung von Malereien des Pessina, mit denen der Auftraggeber nicht zufrieden war. Der Streit wurde am 8. October zu Gunsten des Malers entschieden. Das folgende Document, vom 20. Januar 1540, ist eine dem Francesco Belinzago ausgestellte Quittung über 50 Lire, das XXIV., vom 27. März 1540, die Zustimmung zu der Procura, welche Ferrari's Frau einem gewissen Gio. Pietro de Ulmo ertheilt hatte. Nun kommen die drei Actenstücke, welche sich auf das Bild in Sta. Maria della Passione beziehen. Ferrari's Fresken in Sta. Maria delle Grazie rühren von 1542 her, ein Bild für S. Paolo malte er im Jahre 1543, und die Cena in der Kirche della Passione 1544, der Auftrag für letztere wurde ihm jedoch schon im Jahre 1543 ertheilt. Die 40 Scudi, welche ihm am 17. April 1545 dafür ausbezahlt werden sollten, wie unter dem 18. Febr. 1544 stipulirt war, sind jedenfalls nur als ein Theil der ihm zuerkannten Summe zu betrachten. An die Cena knüpfte sich später ein wunderbarer Streit, der erst nach dem Tode des Meisters geschlichtet wurde. Der Pater Aurelio hatte dieselbe unrechtmässigerweise der Kirche S. Ambrogio de Merate geschenkt und sah sich 1549 genöthigt, seinen Schenkungsact zu widerrufen. Dass die Bürger von Merate das Bild nicht gerne herausgaben, lässt sich denken, erst am 10. Nov. 1551 wurden sie durch ein Decret förmlich dazu gezwungen. Das letzte Document, aus dem Jahre 1543, ist von geringer Bedeutung, wir erfahren aus demselben, wie Ferrari mit seinem Kunstgenossen Giovan Battista della Cerva zusammen auf drei Jahre ein Haus miethete, welches dem Gerolamo Busti gehörte. Busti liess sich für dasselbe 137 Pfund 10 Soldi bezahlen, wovon die eine Hälfte auf Ostern, die andere auf Michaelis fällig war.

Wir wenden uns jetzt zum exegetischen Theile im Buche Colombo's. Es muss betont werden, dass nicht alle Bilder, die der Verfasser Ferrari zuschreibt, wirklich von ihm herrühren, und dass auf der andern Seite authentische Gemälde des Meisters zuweilen von Colombo übergangen werden. Es sei hier nur ein Beispiel angeführt. In der Sacristei von S. Andrea zu Vercelli — vgl. Colombo, S. 172—173 — wird ein Fresko gezeigt, auf welchem die Mutter Gottes mit dem nackten Christuskinde auf dem Schoosse dargestellt ist, umgeben von Engelsköpfen auf rothem Grunde. In der Lünette darüber gewahren wir drei musicirende Putten, eine nett in den Raum hineincomponirte Gruppe. Der schlechte Zustand des Bildes, welches sich früher an einer anderen Stelle befand, die theilweise pietätlose Ueberschmierung der Fleischtöne



und der Draperien erschwert ein Urtheil sehr, immerhin möchte ich mit Bestimmtheit behaupten, dass dieses Fresko von Bernardino Lanini, einem Schüler Ferrari's herrührt. Die Form der Hände, die runden Gesichter, das dem Lanini eigenthümliche rothe Haar scheint denselben deutlich zu verrathen. Ein Vergleich mit dem auf Holz gemalten Madonnenbilde in Turin — Nr. 54 bis im Katalog der Pinakothek von 1871, Phot. von Brogi, Nr. 2306 — ergibt überdies, dass wir es in Vercelli nur mit einer Copie zu thun haben. Zu den Gemälden, welche der Verfasser unberücksichtigt liess, gehört ein Bild in Bellagio am Comersee. Dasselbe schmückt die kleine Kirche S. Giovanni. Es ist auf Holz gemalt, aber auf Leinwand übertragen, und mir durch einen von Frizzoni in Mailand gütigst mitgetheilten Stich Pianazzi's bekannt. In einer Hügellandschaft gewahren wir auf Wolken thronend, die Füsse auf einen Engelskopf gestellt, den Heiland, umgeben von Engeln mit den Werkzeugen der Passion. Unten links Johannes der Täufer und Petrus mit acht knieenden Donatorinnen, rechts Stephanus und Paulus mit sechs Donatoren, die sich ebenfalls auf die Kniee geworfen haben. Das Bild, in der Composition streng symmetrisch, in den Linien harmonisch, gehört zu den bessern Werken Ferrari's und dürfte in die Zeit fallen, wo er noch kein Compagniegeschäft mit Giovan Battista della Cerva hatte. (Vgl. Archivio storico lombardo vom 31. Dec. 1882. Anno IX, Fasc. IV: Di alcune pitture esistenti nel territorio di Bellagio.)

Schliesslich sei noch auf einige Irrthümer hingewiesen, die sich in das Buch Colombo's eingeschlichen haben. Der Verfasser begeht auf Seite 167, in dem Capitel, wo er von den Fresken Ferrari's in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno spricht, einen Fehler, indem er als Mitarbeiter Ferrari's auch Cesare da Sesto nennt. Nicht Cesare da Sesto hat in Saronno gemalt, sondern Cesare Magno, wie aus der Inschrift: Caesar Magnus faciebat 1533 deutlich hervorgeht (vgl. Dohme's Kunst und Künstler, Bd. V, S. 71 und 84 und Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft von 1880, S. 11 u. 22). — S. 39 Zeile 3 von unten ist anstatt 1543 1843, S. 229 Zeile 6 von unten statt 37 137 und S. 86 Zeile 9 von unten für 13 del Dicembre 23 del dicembre zu lesen. S. 86 correspondirt der Text überhaupt nicht genau mit den Documenten. — Entschieden falsch commentirt Colombo, nach meiner Ansicht, den Ausdruck de Varali (cf. S. 41 und S. 104), derselbe bezeichnet nicht den Wohnsitz, sondern nur die Herkunft Ferrari's. Bekanntlich pflegten sich ja auch andere Künstler, wie z. B. Andrea Previtali aus Bergamo, bloss in dem Fall nach ihrer Vaterstadt zu nennen, wenn sie nicht in derselben wohnten. — Im letzten Capitel endlich stellt Colombo die Behauptung auf, Ferrari's Züge seien uns nur auf einem Bilde Bernardino Lanini's in S. Nazzaro in Mailand erhalten. Dies ist entschieden ein Irrthum, ich fand bei einem aufmerksamen Vergleiche, dass die von der Tradition in S. Cristoforo zu Vercelli als Ferrari bezeichnete Gestalt sich durchaus mit derjenigen in S. Nazzaro deckt und begreife nicht, wie Colombo sagen kann (S. 274), das Bildniss in Vercelli sei »in tutto differente dal ritratto di Milano«.

Der langjährige Aufenthalt Ferrari's in Vercelli gab Anlass zu einem Missverständniss, von verschiedenen Seiten wurde der Künstler in Folge dessen

der Schule von Vercelli eingereicht. In Wirklichkeit gehört er der mailändischen Schule an und zwar der mailändischen Schule im engeren Sinne des Wortes; in Vercelli hat Gaudenzio, wie Colombo nachgewiesen, nur als Lehrer gewirkt. Seine Beziehungen zu den dortigen Meistern, auf die bereits in dem uns vorliegenden Buche interessante Schlaglichter fallen, will Colombo in einem zweiten Bande behandeln. Hoffentlich lässt derselbe nicht zu lange auf sich warten, denn wenn er, wie vorauszusehen (vgl. S. 3, 125 und 233), sich ebenfalls auf ein reiches Actenmaterial stützt, wird er ein willkommener Beitrag zur Geschichte der Malerei in Oberitalien sein. *Carl Brun.*

Die Schätze der grossen Gemälde-Galerien Englands. Herausgegeben von Lord **Ronald Gower**. Leipzig, Otto Schulze, 11 Querstrasse, 1882. Lief. 2—4.

Es wurde an dieser Stelle (Repertorium V, S. 457) die erste Lieferung dieser deutschen Ausgabe des englischen Werkes bereits willkommen geheissen. Die Schätze, welche sich in den englischen Privatgalerien verbergen und dem Fremden so schwer zugänglich sind, werden in ausgezeichnete Auswahl in dieser Publication nun auch dem deutschen Publicum zugänglich gemacht. Die schönsten Miniaturen werden darin gleichfalls berücksichtigt. Die vorliegenden drei Lieferungen bieten eine interessante Zusammenstellung hervorragender Meisterwerke. Die Niederländer sind vertreten durch Franz Hals (Bildniss eines Cavaliers, Hertford House), Teniers (Rauchende Kriegersleute von 1647, Deepdene), Metsu (Ein schreibender Mann, gleichfalls Deepdene); die Italiener durch das grosse Meisterwerk des Annibale Caracci: die drei Marien beim Leichnam Christi (Schloss Howard), Meissonier (Punchinello, Hertford House); die Engländer durch Thomas Lawrence (das Meisterporträt der schönen Gräfin Elisabeth Grosvenor, Stafford House) und durch Miniaturen von Isaac Oliver, Hoskins und Cosway.

Was die begleitenden Notizen betrifft, so haben sie zwei treffliche Eigenschaften: sie sind knapp und ganz sachlich; was zur Orientirung über die Herkunft und den künstlerischen Zustand der Bilder zu wissen nothwendig ist, sagen sie kurz und bündig; nichts weiter. Dem schönen Unternehmen ist die regste Theilnahme von Seite des Publicums zu wünschen. Liegt einmal die Sammlung vollständig vor, so wird sie einen seltenen Hausschatz für jeden Kunstfreund bilden.

#### Kunstindustrie. Costüme.

La Tapisserie par **Eugène Müntz**. Paris, A. Quantin, 1882. 8°, 372 S.

Die »Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts«, welche seit einigen Jahren von der berühmten Pariser Druckerfirma Quantin herausgegeben wird, hat uns bereits mit mehreren trefflichen kunsthistorischen und kunsttechnischen Arbeiten bekannt gemacht. Zu den trefflichsten und werthvollsten gehört die Geschichte der Teppichkunst. Sie konnte in keine besseren Hände gelegt werden, als in jene des gelehrten Conservators der Sammlungen der französischen Akademie. Zur umfassenden Archivkunde gesellt sich bei

E. Müntz eine vieljährige Beschäftigung mit dem Gegenstande, welchen er hier behandelt. Auf wenigen Gebieten der Kunstgeschichte bringt das Studium der Archive so gute Früchte, wie auf jenem der Geschichte der Teppiche. Vorwiegend für Rechnung vornehmer Stände gearbeitet, kostbare Bestandtheile des Inventars der Kirchen, Schlösser und Paläste, werden Teppiche in Urkunden viel häufiger erwähnt, als monumentale Werke. Müntz hatte schon wiederholt Gelegenheit, seine reichen archivalischen Kenntnisse im Dienste der Kunstgeschichte zu verwerthen. Er begnügt sich aber nicht mit der kühlen Schilderung der äusseren Geschichte, sondern zeigt ein warmes Herz, ein wahrhaft künstlerisches Interesse für die Sache. Wie immer, wenn man sich intensiv mit einem Gegenstande beschäftigt, gewinnt derselbe eine gesteigerte Bedeutung und weckt die Begeisterung. Müntz ist in dieser Lage. Ihm sind die Teppiche kein todter Schmuck, keine leere Decoration; die Kunstentwicklung findet vielmehr auch in diesen ihr Spiegelbild; unter den historischen Denkmälern, welche die mannigfachen Wandlungen der Phantasie und des Formensinnes anschaulich machen, nehmen die Teppiche keineswegs eine untergeordnete Stellung ein. In der Vorrede spricht sich Müntz über die Geringschätzung, welche die Teppiche bisher erduldet, in scharfer Weise aus. »Die Geschichtsschreiber der Malerei zeigen dem Teppichwesen gegenüber eine vollkommene Gleichgiltigkeit. Seltsam. Die Arbeiten auch des schlechtesten Malers halten sie der Ehre eingehendster Prüfung und Würdigung werth, vorausgesetzt, dass sie auf einer Holztafel oder auf Leinwand angefertigt sind. Sie verschmähen es aber, auch nur einen flüchtigen Blick auf die kostbarsten Seiden- und Goldgewebe zu werfen, welche Gedanken der grössten Meister und diese zuweilen mit seltener Vollendung wiedergeben.« Mit einiger Einschränkung muss man den Tadel wohl gelten lassen. Ganz gleichgiltig hat sich die Forschung auch früher nicht zu den Teppichen verhalten. Sie hat, um nur einzelne Beispiele anzuführen, den Einfluss der orientalischen Teppiche auf die decorative Sculptur der romanischen Periode schon vor zwanzig Jahren nachgewiesen, auch den Zusammenhang der altflandrischen Teppiche mit der gleichzeitigen Malerei erörtert. Im Ganzen behält aber der Verfasser Recht, wenn er behauptet, dass sich erst in jüngster Zeit die eingehende Aufmerksamkeit und das wissenschaftliche Studium diesem Zweige der vergangenen Kunstthätigkeit zuwendet. Die Erklärung dafür braucht man nicht weit zu suchen. Die kunsthistorische Forschung erscheint von dem Materiale, welches ihr geboten wird, in ungleich höherem Maasse abhängig, als die Staatengeschichte. Unwillkürlich tritt schon bei dem Aufsuchen des Materiales die ästhetische Empfindung, das künstlerische Interesse mit in das Spiel. Nur in wenigen seltenen Fällen werden ältere Kunstwerke und vergangene Kunstrichtungen zuerst wegen ihres historischen Werthes beachtet und geht die Forschung unabhängig von der herrschenden Kunstströmung ihren Weg. Gewöhnlich gibt die letztere die Anregung, sich mit verwandten, als Muster angenommenen Gegenständen wissenschaftlich zu beschäftigen, ihre Natur tiefer zu ergründen, ihre Entwicklung und ihr Schicksal genauer zu verfolgen. Als die antike Kunst im vorigen Jahrhundert in die Kreise der Kunstpraxis wieder eindrang,

sogar der Mode Gesetz und Regel dictirte, hob sich auch gar bald die classische Archäologie zu reichster Blüthe. Die antike Kunst lebte bereits in der Phantasie der Gebildeten, ehe der Verstand der Gelehrten von ihr Besitz ergriff. Die romantische Schule leitete das kunsthistorische Interesse an den Bauten und Bildern des Mittelalters wirksam ein, lenkte die Aufmerksamkeit der Forscher auf Werke, welche bis dahin für jene stumm geblieben waren. Als der Geschmack der Kunstliebhaber sich den Schöpfungen der jüngern Jahrhunderte in den nordischen Ländern zuwandte, gewannen diese auch für den Kunsthistoriker eine erhöhte Bedeutung und ging die frühere Gleichgiltigkeit in eine zuweilen fast übertriebene Begeisterung über. Die Kunstgeschichte, in verschiedenen Zeiten geschrieben, zeigt auch einen verschiedenen Ausbau der einzelnen Capitel. Sie trifft dafür kein Tadel, da sie durch die Natur ihres Gegenstandes an das wirkliche Kunstleben gebunden erscheint, die Förderung des Kunstsinnes noch weniger von ihren Zielen und Aufgaben auszuschliessen vermag, als die Staatengeschichte die Klärung des politischen Urtheiles. Dann erst verdiente sie in vollem Maasse den Vorwurf des Wetterwendigen und Unbeständigen, wenn sie vergangene Kunstrichtungen, nachdem sich die Gunst der unmittelbaren Gegenwart von ihnen abgekehrt, auch wieder der Vergessenheit überlieferte. Was einmal der Geschichte einverleibt ist, muss den ihm gebührenden Platz in derselben bewahren, gleichviel, ob es augenblicklichen Interessen zusagt oder nicht.

Erst in der jüngsten Zeit haben sich die decorativen Künste einen weiteren Raum in der öffentlichen ästhetischen Meinung erobert. In früheren Menschenaltern durften sie als ein Stiefkind der Kunstpraxis gelten, tief unter der reinen Kunst stehend, derselben jedenfalls nicht ebenbürtig. Die Folge war ihre geringe Beachtung seitens der Kunstgeschichte. Das hat sich in dem letzten Jahrzehnt gründlich geändert. Unserem ganzen Kunstleben droht die Gefahr, sich in der decorativen Richtung zu verflüchtigen. An die Stelle tiefer Gedanken tritt die reiche Form; die Rücksicht auf die Umgebung, ein Zusammenstimmen mit derselben, wirkt bei der Composition des einzelnen Werkes namhaft mit. Unsere Grossväter sammelten Charakterköpfe und studirten ideale Typen, wir erfreuen uns an »Formenschätzen«. Diese Tendenz findet in der Wissenschaft einen deutlichen Wiederhall. Im Gegensatz zu früheren Zeiten steht die Erforschung der Geschichte der decorativen Künste an der Tagesordnung. Müntz hat Recht, wenn er sein Buch mit dem Satze beginnt, dass die Geschichte des Teppichwesens von heute datire. Wir dürfen hinzufügen, dass morgen sich fast alle Welt mit dem Gegenstande beschäftigen werde. Nach dem Gange der Dinge zu schliessen, dürfte in der nächsten Zukunft das Studium der decorativen Künste auch in litterarischen und wissenschaftlichen Kreisen die grösste Rolle spielen.

In der Heimat der Gobelins, in dem Lande, in welchem noch gegenwärtig viele Kathedralkirchen grosser Teppichschätze aus dem Mittelalter und der Renaissanceperiode sich rühmen dürfen, hat begreiflicherweise die Teppichkunde schon seit längerer Zeit eine reiche Pflege erfahren. Michel, Jubinal, Guiffrey, Farcy u. A. sind in der Litteratur wohlklingende Namen. Ausserhalb

Frankreichs verdienen besonders Wauters und Pinchart in Belgien, Conti, Braghirolli, Campori in Italien hervorgehoben zu werden. Ihnen reiht sich nun E. Müntz an, die Resultate ihrer Forschungen mit den eigenen umfassenden Untersuchungen auf diesem Gebiete verknüpfend. Sein Buch enthält die Geschichte des Teppichwesens von den altorientalischen Zeiten bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts. Von der Ausstellung altorientalischer Teppiche in Wien, welche Herr Graf in Aegypten gesammelt hatte, konnte Müntz keine Früchte pflücken, da im Augenblicke ihrer Eröffnung sein Buch bereits fertig gedruckt war. Ein wichtiges Resultat derselben, den Nachweis, dass die Hautelissetechnik dem alten Orient bekannt war, hat er vorweg seiner Schrift einverleibt. Am eingehendsten bespricht Müntz, dem grösseren Quellenreichtum gemäss, die Teppiche des späteren Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte, doch enthalten auch die Capitel über das Teppichwesen bei den Römern und Byzantinern viel Lehrreiches. Specialisten bleibt es überlassen, das Buch vom kunsttechnischen Standpunkte zu prüfen; was ein Kunsthistoriker aus demselben lernen kann, mag wenigstens durch einige Beispiele angedeutet werden.

Zu den wichtigsten Problemen der Kunstgeschichte gehört die Feststellung und richtige Begrenzung des internationalen Verkehrs. Derselbe spielt auf dem Gebiete der decorativen Künste eine hervorragende Rolle. Namentlich bilden Teppiche einen Hauptgegenstand des Kunsthandels. Der Vortritt des christlichen und mohamedanischen Orients in der Teppichindustrie ist bekannt. Nun fesselt unser Interesse nicht allein die Wanderung der orientalischen Stoffe durch die mannigfachsten Landschaften des Occidentes und der Nachweis, wohin dieselben in grösserer Zahl gelangten, sondern auch der Einblick in ihre weitere Verarbeitung durch abendländische Künstler. Die Muster wurden nicht allein in abendländischen Teppichen nachgeahmt, sondern auch in ein anderes Material übertragen. Die Thatsache der Uebertragung wird durch untrügliche Kennzeichen bewiesen. Der Teppichweber wiederholt auf einer grösseren Fläche die Patrone und gewinnt durch Umdrehung der letztern das ganze stets aus zwei gleichen Hälften bestehende Bild. Wo in der ornamentalen Malerei und Sculptur des Mittelalters dieselben Merkmale sich zeigen, darf man mit Sicherheit auf Entlehnung von Teppichmustern schliessen. Wichtig erscheint der Platz, welchen solche von Teppichen abhängige Ornamente einnehmen. Die Teppiche deckten Pfeiler, Wände, und schmückten den Boden. Den gleichen Platz behaupten mit Vorliebe die Sculpturen und Mosaiken, welche einander zugekehrte Thiere, sich regelmässig wiederholende Blattmotive, also Teppichmuster zeigen. Sie geben sich dadurch geradezu als Surrogate der Teppiche zu erkennen. In gleicher Weise begegnen wir Teppichmustern auf Sculpturen dort, wo der Steinfries ein anderes Bauglied einsäumt, ein weiterer Beweis, dass die Künstler des Mittelalters keineswegs blindlings und zufällig nach Teppichmustern griffen, sondern mit klarem Bewusstsein die Function der Teppiche durch ihre Werke wiedergeben wollten. Dass sie zu orientalischen Teppichen griffen, erklärt sich aus der weiten Verbreitung und hohen Werthschätzung derselben. Es verdient beachtet zu werden,

das im Kreise der decorativen Sculptur das aus der Fremde empfangene Ornament eine so grosse Herrschaft gewinnt, während in der Miniaturmalerei gerade das Ornament den eigenthümlichen Zug der abendländischen Phantasie und der nordischen Völker am deutlichsten ausspricht.

Das Studium der Teppiche gewährte uns einen Einblick in die Compositionsgrundsätze des Mittelalters; es bietet aber auch eine reiche ikonographische Ausbeute. An der Hand der Teppiche werden wir in überraschender Weise in die Gedankenwelt der frühesten Jahrhunderte eingeführt, entdecken sowohl die bleibenden wie die wechselnden Phantasiebilder, an welchen sich unsere Vorfahren ergötzen. Dass in Bezug auf die wechselnden Vorstellungskreise gewisse Gesetze walten, das Verschwinden des einen, das Auftauchen des anderen Kreises mit den allgemeinen Wandlungen der Bildung zusammenhängt, steht ausser allem Zweifel. Wenn man die Teppiche nach den Gegenständen gruppirt und nach der Zeit ordnet, gelangt man zu anziehenden Resultaten. Neben einzelnen biblischen Darstellungen zeigen moralisirende Schilderungen wie z. B. der Kampf der Tugenden mit den Lastern die zäheste Lebenskraft. Am raschesten wechseln profane, bald der Geschichte, bald der Poesie entlehnte Bilderstoffe. Es ist ebensowenig auf den blossen Zufall zu schreiben, dass die Hochzeit Mercur's mit der Philologie, im 10. Jahrhundert bereits von der Herzogin Hedwig von Schwaben auf einen Teppich gestickt, im Anfange des 13. Jahrhunderts wieder als Teppichbild auftaucht, wie das starke Zuströmen von Romanstoffen namentlich im 14. Jahrhundert befremden kann. Da die Teppiche gewöhnlich den Vorgang erklärende Namen und Sprüche besitzen, so hält es nicht schwer, sich über die Quellen, aus welchen der Zeichner geschöpft hat, zu orientiren. Vielfach erinnern die Scenen an die Gegenstände der spätgothischen Elfenbeinreliefs, welche wir vorläufig als Darstellungen aus dem Kreise der ritterlichen Minne bezeichnen. Durch die Vergleichung mit den Teppichen wird es vielleicht gelingen, in mehreren Fällen den Inhalt der Reliefs genauer zu bestimmen. Noch eine letzte Frage möchten wir anregen. Wie verhalten sich die Compositionen der Teppichbilder zu den Werken der gleichzeitigen Maler? Wir erfahren, dass einmal der Zeichner eines Teppichcartons sich sein Muster von einem Miniaturgemälde holte: Hennequin oder Johann von Brügge, als er die »Patrone« für den Teppich der Apokalypse in der Kathedrale von Angers entwarf. Auch sonst wird zuweilen die Anfertigung der Patrone berühmten Malern übergeben, z. B. dem Colart de Laon. Vollends in den spätern Jahrhunderten treten häufig glänzende Namen mitwirkend auf. Die Regel scheint es aber bis in das 16. Jahrhundert nicht gewesen zu sein, die grossen Werkstätten vielmehr eigene Zeichner besoldet zu haben. Nur so können wir die Entstehung eines förmlichen Teppichstiles erklären, auf welchen wir gerade in der besten Zeit der Teppichweberei, im 15. Jahrhundert, in Flandern stossen. In den flandrischen Teppichen prägt sich natürlich in den allgemeinen Zügen eine nahe Verwandtschaft mit den flandrischen Tafelbildern aus. Gemeinsam ist beiden der helle Naturton, die kräftige Betonung des landschaftlichen Elements. In vielen wesentlichen Dingen fallen sie aber auseinander, wie in der Anordnung der Gruppen, in der Per-

spective, in der Behandlung der Gewänder, in der Wahl der Farben. Prüft man die Ursachen dieser Unterschiede, so entdeckt man, dass stets die Rücksicht auf die Webetechnik die Abweichungen bedingte. Dieselben erscheinen als Schranken, verglichen mit der freieren Bewegung, welche die Tafel- und Wandmalerei gestattete. Auf der andern Seite beruht aber gerade auf ihnen der eigenthümliche besondere Reiz der gewebten Teppiche. Zweischneidig wirkte daher der Eingriff grosser Künstler, welche losgelöst von den Werkstatttraditionen selbständig Cartons schufen, auf das Teppichwesen. Sie zwangen dem Weber eine fast unbegrenzte Erweiterung der technischen Mittel auf, machten ihn zum Virtuosen, erreichten aber dennoch nur so viel, dass der Teppich als Surrogat des Wandgemäldes auftritt, und der Beschauer die kühne Bewältigung selbst der grössten Schwierigkeiten bewundert. Die Wirkungskraft der Teppiche hat sich gesteigert, ihre berechnete selbständige Eigenthümlichkeit dagegen eine Einbusse erfahren. Raphael's Teppichcartons empfangen in der Biographie des Meisters ein anderes Urtheil, als in der Geschichte der Teppichkunst. Sie zählen zu seinen hervorragendsten Schöpfungen, sie zeigen aber gleichzeitig eine vollkommene Unabhängigkeit von der besonderen Teppichtechnik, welche später noch weiter gehen und für das Schicksal der Teppichkunst sich verhängnissvoll gestalten sollte. Die Mehrzahl derselben hätte, in Fresco ausgeführt, nichts von ihrem Werthe verloren. Nur in dem Carton des Fischzuges nahm Raphael strenge Rücksicht auf die Ausführung in einem anderen, eigenthümlichen Material, daher auch der nach diesem Carton gewebte Teppich am effectvollsten erscheint. Offenbar hatte hier Raphael einen fachkundigen Helfer zur Seite. Wich er später von dem Teppichstile ab oder griff er während der Arbeit auf den letzteren zurück? Die mannigfachen Schönheiten der neueren, besonders französischen Teppichkunst wird kein unbefangener Denker ableugnen, der letztere aber auch dem Kunsthistoriker es nicht verargen, dass dieser den älteren Werken die grössere Aufmerksamkeit zuwendet. Als selbständiger Kunstzweig tritt die Teppichweberei nur in den früheren Jahrhunderten auf. — Müntz' treffliches Buch (bloss die Illustrationen erweisen sich wegen ihrer Kleinheit weniger zweckdienlich) verdiente auch deutschen Kunstkreisen zugänglich gemacht zu werden.

*Anton Springer.*

L'Art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Thibet par **Ch. E. de Ujfalvy**. Avec 67 dessins par B. Schmidt et une carte. Paris, E. Leroux, 1888. Lex.-8°, IX u. 123 S.

Der Verfasser, welchen wir bisher für einen Magyaren gehalten haben, der jedoch in der vorliegenden Schrift wiederholt sein Franzosenthum geltend macht, war in der glücklichen Lage, fünf Monate in Kaschmir und dem östlichen Nachbarlande zubringen zu können, und hat diese Gelegenheit benutzt, um nationale Kunstarbeiten zu sammeln. Ueber eine Gruppe solcher Erwerbungen, die Kupfer-, Bronze- und Messinggefässe, erstattet er hier einen Bericht, welcher namentlich mancherlei Auskunft in Beziehung auf die Benennung von Gefässformen ertheilt. Seine Beobachtungen über den Ornamentationsstil, die Technik und die Gebräuche aber sind weder gründlich noch

umfassend genug, dass darauf Schlüsse gebaut werden könnten, wie er sie wagt, um sie gleich darauf zu widerrufen. Ein Beispiel von mehreren: »Die moslemitischen Länder bedienen sich ausschliesslich des verzinnten Kupfers, die hinduischen Gegenden ausschliesslich des Messings.« Anmerkung hierzu: »Es ist gewiss, dass die Moslemin sich auch alter, nicht verzinnter Kupfergefässe bedienen, während die Hindus verzinntes Kupfer nicht anwenden könnten. Die Einschränkung gilt also unbedingt nur für die letzteren.« Ausserdem sprechen die unsichere Art, in welcher der Verfasser sich über die bekannten indischen Verzierungsmethoden, wie Bidri und Koftgari äussert, und die langen Citate aus dem Dictionnaire français illustré nicht für seine eigene Bekanntschaft mit technischen Proceduren. Die von de Ujfalvy entworfene und von W. Wytlačil (auch wohl einem Franzosen?) gezeichnete Bronzenkarte von Persien, Indien, Turkestan, entzieht sich leider der Beurtheilung, da sie in einem Maassstabe photographisch verkleinert worden ist, welcher es unmöglich macht, die Zeichen zu unterscheiden. Diese Art der Wiedergabe macht den am Schlusse des Illustrationsverzeichnisses abgedruckten Vorbehalt: »Les dessins inédits sont la propriété exclusive de M. M. de Ujfalvy et E. Leroux« doppelt merkwürdig. Denn die Ornamentmotive, welche zu Randleisten benutzt worden sind, lassen sich in unbegrenzter Zahl auf Gefässen aus Persien und den benachbarten Ländern nachweisen, die Gefässformen sind in der Hauptsache ebenso bekannt, und was an Einzelheiten der abgebildeten etwa originell sein sollte, ist durch die Kleinheit und Undeutlichkeit der Abbildungen ausreichend gegen Nachahmung geschützt!

#### K a t a l o g e.

**H. Riegel**, Herzogl. Museum zu Braunschweig: Führer durch die Sammlungen. 250 S., kl. 8°. Braunschweig 1883. M. 1. —.

Der »Führer durch die Königl. Museen zu Berlin«, welcher seit seinem Erscheinen zum fünfzigjährigen Jubiläum der Museen 1880 jährlich eine neue Auflage von etwa 10,000 Exemplaren erlebt, findet in Riegel's »Führer durch die herzogl. braunschweigischen Sammlungen« eine erste Nachfolge, die vom Publicum gewiss allseitig mit Freude begrüsst werden wird. Die Anordnung ist, wie im Berliner »Führer«, nach den Räumlichkeiten getroffen, in welchen die Sammlungen aufgestellt sind; eine Beigabe von Plänen hat der Verfasser, da in dem alten, den Sammlungen bis jetzt zur Verfügung stehenden Gebäude der Weg nicht zu verfehlen ist, für unnöthig erachtet. Da auch sonst keinerlei besondere Unkosten beim Druck des »Führers« entstanden sein können, so wird ein rascher Absatz desselben hoffentlich gestatten, den Preis bei einer zweiten Auflage auf die Hälfte, auf 50 Pfennig, zu ermässigen, wozu der nahezu doppelt so starke Führer der Berliner Museen abgegeben wird. Denn Billigkeit und dadurch weiteste Verbreitung im Publicum ist ein Hauptforderniss für derartige populäre Kunstbücher.

Der Verfasser bevorwortet selbst die Ungleichheit, welche in der Beschreibung der verschiedenen Sammlungen sich noch zeigt, und begründet sie



durch das nothwendigerweise allmälige Vorschreiten in der »Bearbeitung der Sammlungen«. Weshalb fehlt aber eine der interessantesten Sammlungen des Museums, die »mittelalterliche«, da doch gerade das erste Specialverzeichniss, welches Herr Riegel veröffentlicht hat, dieser Abtheilung galt? Hoffentlich wird eine spätere Auflage einen Auszug auch aus diesem Verzeichnisse dem Publicum bieten, sowie einzelne andere jener Ungleichheiten beseitigen. Nahezu die Hälfte des kleinen Bandes füllt, der Bedeutung der Sammlung entsprechend, das Verzeichniss der Gemälde. Dasselbe beruht auf des Verfassers »Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte«, über welche ich selbst mich in der Deutschen Litteraturzeitung (1883, Nr. 11) ausgesprochen habe, und welche im Repertorium eine eingehende Recension von Dr. L. Scheibler erfahren haben. Dass der Verfasser die Form dieser letzteren Besprechung entschieden abgewiesen hat (»Deutsches Kunstblatt« vom 1. Mai 1883), wird ihm gewiss Niemand verargen; denn wenn wir auch bereits an die »Eigenthümlichkeit« Scheibler's in seiner Ausdrucksweise, aus der er selbst kein Arg hat, gewöhnt sind, so kann sie doch dem, welchen sie jedesmal betrifft, unmöglich gefallen. Leider hat sie dadurch auch gerade die der Absicht des Verfassers entgegengesetzte Wirkung: sie verhärtet den Betroffenen zugleich gegen den sachlichen Inhalt der Kritik. So viel ich sehe, hat Herr Director Riegel im vorliegenden Führer auf keine der von Scheibler befürworteten Umtaufen der Bilder, von denen auch ich bereits einige namhaft gemacht hatte, und mit denen ich zum grossen Theil übereinstimme, Rücksicht genommen. Dass er dies für eine Reihe ganz unbedeutender oder sehr fraglicher Werke nicht gethan hat, ist gewiss begreiflich; in einzelnen Fällen sind aber m. E. die Irrthümer zu deutliche, so dass sie dem Verfasser selbst durch Vergleich mit zweifellosen Werken der fraglichen Meister sicherlich in die Augen springen und daher in einer späteren Auflage verschwinden werden.

Mit diesem Wunsche scheiden wir von dem Büchlein, das hoffentlich auch für die übrigen verwandten kleineren Museen Deutschlands als Anregung zu ähnlichen »Führern« wirken wird.

*W. Bode.*

---