

Werk

Titel: Repertorium für Kunstwissenschaft

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log32

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT.

—
REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHKEK,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I.E.

—
VI. Band. 2. Heft.
—

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1883.

Das Heft enthält Beilagen der Helwing'schen Verlagsbuchhandlung in Hannover und der Weidmann'schen Buchhandlung in Berlin, die geneigter Beachtung empfohlen werden.

Giovanni Pietro de Pomis,

*kaiserlicher Hofkammerrmaler, Hofarchitekt und Festungsbaumeister
in Graz.*

Von **Josef Wastler.**

Am Hofe des steirischen Herzogs Carl II., Erzherzogs von Oesterreich, herrschte eine lebhafte Kunstthätigkeit. Der Erzherzog hatte gleich seinem Bruder, Ferdinand von Tirol, des Vaters (Kaiser Ferdinand I.) Kunstliebe geerbt und was Ferdinand für Tirol wurde, das ward Carl II. für Steiermark. Ersterer schuf aus den vom Vater überkommenen, unter den Brüdern »zu gleichen Theilen« vertheilten Kunstwerken die berühmte Kunst- und Waffensammlung im Schlosse Ambras bei Innsbruck, Carl II. im Verein mit seiner kunstliebenden Gemahlin Maria von Baiern eine »Schatz-, Kunst- und Rüstkammer« in der Burg zu Graz, welche noch im Jahre 1668, als schon vieles nach Wien gewandert war, über 2000 Nummern aufwies, mit 500 Gemälden, zahlreichen Rüstungen und Waffen und einer endlosen Menge von Werken der Kleinkunst, wie Altärchen, Reliquienschreinen, Werken der Plastik und Schnitzerei, Prunkgefäßen, prächtigen Stoffen, indischen und orientalischen Gegenständen, mathematischen Instrumenten und Raritäten aller Art ¹⁾.

Aber nicht nur ein Sammler war der Erzherzog, er war auch ein tüchtiger Bauherr. Die grossartig angelegte Befestigung des Schlossberges, der auf der Plattform neben der alten Thomaskirche errichtete achteckige Campanile, die Anlage einer Prachtstiege in der Burg, die Umgestaltung der Hofcapelle daselbst, die Burgcapelle in Judenburg,

¹⁾ Das Inventar dieser Sammlung, in welcher sich, so ganz nebenbei angeführt, als »in einem Truchel liegend, allerlei Holzstöck« die heute in der Hofbibliothek zu Wien befindlichen 185 Holzstöcke zu Burckmayrs »Triumphzug Kaiser Max I.« befanden, ist von mir veröffentlicht in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Kunst und historische Denkmale. Neue Folge, VII. Band.

das Jagdschloss Carlau, das Convictsgebäude, die Universität, die Stadthore, endlich das für sich und seine Familie bestimmte prächtige Mausoleum im Dom zu Sekkau²⁾ waren seine Werke, zu deren Ausführung er zahlreiche Künstler aus Italien an seinen Hof berief, so die Architekten Domenico de Lallo (Erbauer des Landhauses), Dionisio Tade, Giuseppe Vintana, Alessandro Verda; die Bildhauer Poccabello, Sebastian Carlone; die Maler Teodoro Ghisi aus Mantua, Balthasar Grineo, Giulio Licinio etc. Als Erzherzog Carl im Jahre 1590 starb, setzte seine kunstsinige Wittwe Maria die baulichen und künstlerischen Unternehmungen fort und führte sie zu Ende. Sie verkehrte persönlich und schriftlich mit den Künstlern, ordnete deren Verwendung bei den verschiedenen Werken an und zeigte sich als die würdige Tochter ihres kunstsinnigen Vaters, des Herzogs Albrecht V. von Baiern. Ihre Correspondenz mit dem Gesandten am spanischen Hofe, dem Grafen von Khevenhüller ist eine ununterbrochene Fülle von Aufträgen, Kunstwerke für ihre geliebte Sammlung zu erwerben und zwar: Gemälde, Statuen, Hausaltären, Reliquiarien, Prunkgefäße, orientalische Teppiche, Seiden- und Goldstoffe, Musikinstrumente etc³⁾).

Im Jahre 1596 tritt in Graz ein Künstler auf, welcher als Maler, Architekt und Festungsbaumeister eine seltene Vielseitigkeit entwickelte und durch nahe an vierzig Jahre das Kunstleben in Graz beherrschte. Es ist dies Giov. Pietro de Pomis. In Lodi in Italien, wahrscheinlich 1565 geboren, mag er, wie Ilg vermuthet⁴⁾ seine ersten künstlerischen Anregungen in seiner Vaterstadt durch Callisto Piazza empfangen haben, aber dass er der venezianischen Schule näher stand, als es durch die in Lodi herrschenden Kunsttraditionen möglich war, beweisen seine Grazer Werke, besonders das Mariahilfbild, welches ihn unzweifelhaft als einen Schüler Tintoretto's erkennen lässt. Pietro de Pomis stand vor seinem Grazer Aufenthalt als Kammermaler in den Diensten des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck und zwar von 1588—1595 (s. Brief Nr. 1 im Anhang). Was er dort malte, ist uns nicht bekannt; wir wissen nur, dass er die Zeichnung für das Porträt des am Grabmonumente Max I. in der Franciscaner Kirche thätigen niederländischen Bildhauers Alexander Colin lieferte, das Lukas Kilian in Augsburg 1601 in Kupfer gestochen.

Das Wenige, was bis jetzt über unseren Künstler bekannt war,

²⁾ Siehe: Das Mausoleum des Erzherzogs Carl II. in Sekkau. Mittheil. der k. k. Cent.-Comm. Neue Folge. VII. Band.

³⁾ Siehe Hurter: Das Bild einer christlichen Prinzessin.

⁴⁾ Ilg: »Untersuchungen über Werke der Renaissance und Barokkunst in Graz«. Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. XIX. Jahrgang.

hat Ilg in dem oben citirten Artikel zusammengefasst. Eine Durchforschung des Hofkammerarchivs der k. k. Statthalterei in Graz hat uns aber eine solche Menge von Daten, eigenhändigen Briefen etc. geliefert, dass wir nun in der Lage sind, im Nachfolgenden eine ziemlich ausführliche Biographie des Künstlers zu geben. Wie aus den genannten Acten hervorgeht, wurde Peter de Pomis von 1596 an mit monatlich 12½ fl. zum Kammermaler aufgenommen und ihm »für die Tafel bei Hof vom 1. Juni 1596 an monatlich 8⅓ fl. verordnet«, was einem Jahresgehalt von 250 fl. entspricht. Die gelieferten Gemälde wurden separat honorirt und von Zeit zu Zeit schritt der Künstler um eine ausserordentliche Gnadengabe ein, zu deren Erlangung er unerschöpflich an Motiven war. Die erste dieser Gnadengaben, im Betrage von 50 fl., erhielt er im Jahre 1600. Um jene Zeit, oder etwas früher mag er das grosse, 2 m hohe, 3 m breite Motivbild der Domkirche von Graz ausgeführt haben, welches neben vielen Heiligen die ganze erzherzogliche Familie in Porträts darstellt. In der Mitte des Bildes befindet sich Christus am Kreuz, zu dessen Füssen die hl. Magdalena. Auf der linken Seite kniet an einem mit Teppichen belegten Betpulte Erzherzog Carl II., hinter welchem der hl. Petrus steht, nebenan, dicht aneinander gereiht, seine sechs Söhne, Knaben mit gefalteten Händen, unter welchen die zwei verstorbenen durch weisse Gewänder markirt sind. Hinter jedem Kinde steht sein Namenspatron oder ein Schutzengel. Auf der rechten Seite des Bildes kniet in gleicher Weise die Gemahlin Carls, Erzherzogin Maria vor der Himmelskönigin und an sie gereiht neun Töchter, unter denen sich nur eine verstorbene befindet, mit ihren Schutzheiligen. Das Bild wurde, wie eine lateinische Inschrift andeutet, nach dem Tode des Erzherzogs von dessen Wittwe gestiftet. Es ist gegenwärtig in einem so beschädigten Zustande, hängt ausserdem so hoch, dass man kaum auf den ehemaligen Werth desselben schliessen kann.

Erzherzog Ferdinand, der älteste Sohn Carls, übernahm im Jahre 1596 die Regierung der innerösterreichischen Lande. Als er 1601 gegen die Türken zog und das von denselben besetzte Kanischa belagerte, war Peter de Pomis in dessem Gefolge. Welcher Art die Dienste waren, die er dort leistete, ist nicht bekannt; wahrscheinlich verdiente er sich seine Sporen als Militär-Ingenieur, in welcher Eigenschaft wir ihm von dem Jahre 1615 an officiell begegnen werden. Im Jahre 1605 wurde dem Künstler mit Rücksicht auf seine geleisteten Dienste der Adel mit dem Prädikate: »von Treuburg« verliehen. Zwei Jahre darauf richtet Peter de Pomis ein Gesuch an den Erzherzog, mit der Bitte, ihm jährlich 100 Kronen Provision zu verleihen. Ferner bittet er um die Tafel

bei Hofe für sich und seinen Diener und fügt dann bei: »Vnd waill Ich ain solche Begiert lieb vnd güette villen mein Lebzeit in E. F. D. Diensten Zuezubringen, hab ich mir ein Hauss anfangen zu pauen mit meinem weib vnd Khindern zu wohnen, Vm E. F. D. desto füglicher dien khan. Damit ich aber diss main angefangenes Haus khan Vollenden, muess Ich ain gelegenes Ortt von meinen Nachbarn darzu erkhauffen. Also bitt Euer F. D. Ich ganz Vnderthenig Sie wollen mir auss genediger Milttetigkeit 4 oder 500 Cronen genedigst ertheilen.« Die darauf erfolgte Resolution Ferdinands war kurz die: »Es sollen ihm 200 Thaler gereicht werden, im Uebrigen es beim alten Stand gelassen werden solle.«

Am 29. April 1608 starb die Mutter Ferdinands, Erzherzogin Maria. Sie war eine fromme Fürstin und eifrige Katholikin und hatte als solche einen beträchtlichen Antheil an der durch Ferdinand inauguirten Gegenreformation.

Im Gebäude der aufgehobenen protestantischen Stiftsschule »im Paradeis«, in welchem bekanntlich auch Kepler von 1596—1600 lehrte, errichtete sie 1602 ein Kloster der Clarissinnen, dem sie zeit lebens ihre grösste Aufmerksamkeit und Zuneigung schenkte. In diesem Kloster machte sie häufig die klösterlichen Andachten mit und verordnete, dass sie nach ihrem Tode, im Gewande der Clarissinnen daselbst begraben werde. Sie war nicht nur fromm, sondern auch eine grosse Wohlthäterin der Armen, kein Wunder, dass sie nach ihrem Tode von der katholischen Bevölkerung wie eine Heilige verehrt wurde. Peter de Pomis unterliess es nicht, die allgemeine Stimmung der Katholiken von Graz durch ein Gemälde zu verewigen, welches die Aufnahme der Verstorbenen unter die Auserwählten des Himmels zum Gegenstand hat. Das Gemälde, 205 cm hoch, 240 cm breit, befindet sich heute in der Galerie Attems in Graz und zählt zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Erzherzogin Maria, im Habit der genannten Ordensschwester, betritt unter der Führung der hl. Clara den Himmel. Die Heiligen Franz und Joseph, Seraphicus, Sebastian, Stephan, Laurenz und andere sind versammelt, um die fromme Fürstin zu empfangen. Im Vordergrund sitzt die gewaltige Gestalt des hl. Christoph des himmlischen Athleten, welcher wie ein Kyklop die Weltkugel hält. Der ankommenden, natürlich porträtartig dargestellten Erzherzogin gegenüber kniet in betender Stellung ihr im Tode voran gegangener Gemahl, Erzherzog Carl II., mit dem goldenen Vliesse geschmückt. Die Composition ist interessant und edel gehalten, die Gruppen schön abgewogen, das Colorit tintoresk. Das schöne Werk ist mit: »Joannes Petrus de Pomis Laudensis F.« signirt.

Für das neugegründete Clarissinnenkloster malte de Pomis das Hochaltarbild, welches nach Auflösung des Klosters in die kleine Kirche St. Anton von Padua kam und dort heute ohne Rahmen als Ruine an der Kirchenwand hängt. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar, welches die unterhalb befindliche Gruppe segnet, dann die hl. Clara, tief unten die Erzherzogin Maria, das Modell des von ihr gestifteten Klosters »im Paradeis« darbringend. Hinter der letzteren befinden sich die Heiligen: Franciscus, Barbara, Katharina, Margaretha, Cäcilia, Lucia, Agatha etc. Die Composition ist ohne Halt und Mittelpunkt, die Malerei äusserst flüchtig. Allerdings ist das Bild heute sehr beschädigt und wiederholt übermalt, aber schon die zerfahrene Composition zeigt, dass es nie gut gewesen sein kann. Wenn man von Tintoretto sagen konnte, dass er drei Pinsel besass, einen goldenen, einen silbernen und einen bleiernen, so kann man von seinem Schüler de Pomis füglich dasselbe behaupten. Während das früher besprochene Bild der Gallerie Attems den goldenen Pinsel repräsentirt, muss dieses Werk in die Kategorie des bleiernen verwiesen werden.

Im Jahre 1611 erfolgt die im Anhang unter Nr. I. in extenso abgedruckte Eingabe des Künstlers an den Erzherzog Ferdinand, in welcher er in Anbetracht seiner dem steirischen Hofe durch 16 Jahre geleisteten Dienste um die Summe von 3000 fl. ersucht, und zwar 2000 fl. als Geschenk, 1000 fl. aber als Vorschuss für künftig zu leistende Arbeiten, unter der ausdrücklichen Bemerkung, dass er nie wieder mit einer ähnlichen Bitte hervortreten werde. Er motivirt sein Ansuchen durch seine zahlreiche Familie und durch den Umstand, dass er in der Lage sei, einen seinem Hause benachbarten Grund anzukaufen, um sich mit seiner Frau und sieben Kindern besser einrichten zu können und hofft, dass ihm animo und Gelegenheit gegeben werde, sich seiner Kunststudien zu befeissen: »in der Malerei, in den drei Arten der Miniatur, von denen zwei von ihm erfunden seien, in der Ausführung von Medaillen in Wachs, in welcher Kunst er sich ebenso ohne Schande sehen lassen kann, wie in der Ausführung von Plänen der Civilbaukunst, wie z. B. die von ihm concipirte Fassade der vom Fürsten von Eggenberg erbauten Mariahilfkirche beweist.«

Diese Eingabe wurde von der Hofkammer an Ferdinand geleitet mit folgender origineller Einbekleidung:

» In Ansehung Er (de Pomis) nicht allein mit ainer guetten Besoldung der jährlichen 200 Taller versehen, sondern Er last Im auch sein pro tempore beschene Hof Maler arbeith Jedesmal Zallen, Zudem Im auch Erst Vor 4 Jaren, nemblich 1607 ain gnad pr. 200 Taller gnedigst erthailt worden: Iedoch Vnd dieweillen man solche, Vnd

dergleichen artifices Vnd khunstreiche Leuth, auch an anderer Fürsten Vnd Potentaten Höfen ausser der ordinanz, mit grosser müehe vnd Vn-costen zu erhalten vnd zu haben Pflaget, Er supplicant auch, J. D. Hofkammer wissens, in solcher seiner Mallerkhunst excellirent Vnd wollerfahren ist, der auch desswegen an diesen Hof billich lenger zuerhalten; So wäre demnach der Hofcammer gehorsamste mainung E. F. D. möchten Ime de Pomis 1000 fl. auss der Viehsaustrieb anderen Jars gebür zu einer gnad und ergozlichkeit gnädigst schenken.«

Ferdinand geht auf den Vorschlag der Hofkammer ein und bewilligt dem Künstler ein Geschenk von 1000 fl. In dieser Eingabe lernen wir Peter de Pomis zum ersten Male als Baumeister kennen. Die Fassade der Kirche zu Mariahilf, zu der er den Plan machte, besteht aber nicht mehr, da sie im vorigen Jahrhundert bei dem allgemeinen Umbau der Kirche abgeändert wurde. Die genannte Eingabe dürfte erfolgt sein, unmittelbar nach Ausführung des grossen Bildes für Mariahilf in Graz, des berühmtesten Werkes des Künstlers, welches er 1611 vollendete. Die Composition zerfällt in zwei Theile. Oben sitzt auf einer Wolkenschichte die Madonna mit dem Christkinde auf dem Schosse, von zwei fliegenden Engeln umgeben. Unten kniet auf einer Stufenterrasse die Erzherzogin Marianna, Gemahlin Ferdinands, mit der Hand nach der hilfespendenden Madonna weisend. Um sie herum befinden sich, die Hilfe der Gottesmutter anflehend, Kranke und Presshafte, Gefangene und Besessene, während den von einer kreisrunden Exedra abgeschlossenen Hintergrund eine Gruppe von Heiligen ausfüllt. Das verbindende Glied zwischen Erde und Himmel bildet ein in der Mitte des Bildes emporschwebender Engel, ein Körbchen am Arme tragend, mit einem freundlich lächelnden, entzückend schönen Gesichte. Der obere Theil ist ganz tintoresk gehalten; nur ein Schüler dieses Meisters konnte den Ton und die allgemeine Farbenstimmung so halten, dass man glaubt, Tintoretto's Pinsel habe da mitgewirkt. Im unteren Theil manifestirt sich die Sucht des Künstlers nach dem Grossartigen, Gewaltamen. In der That ist die den linken Vordergrund einnehmende Gruppe: ein halbnackter Mann, der eine Besessene in den Armen aufhängt, von ganz grossartiger Wirkung und erinnert an die ähnlichen imposanten Scenen des berühmten Jgnaziusbildes von Rubens im Belvedere zu Wien ⁵⁾.

Kein Bild, welches je in Steiermark gemalt wurde, ist so populär geworden, als das genannte. Was Lucas Cranach's Mariahilfbild für

⁵⁾ Dieses schöne Werk wurde 1773 von Joh. Veit Kauperz in Kupfer gestochen. Im Jahre 1881 wurde es vom Galeriedirector Heinrich Schwach restaurirt und bei dieser Gelegenheit von den mehrfachen barbarischen Uebermalungen befreit.

Tirol und Süddeutschland, das wurde die de Pomis'sche Darstellung für Steiermark und Innerösterreich. Diese Madonna mit dem Christkinde im Schosse wurde unzählige Male wiederholt. Wir finden sie an den Hausfassaden in Graz in Stein und Terracotta, wir finden sie in Holz geschnitzt in verschiedenen Kirchen, in Fresco gemalt auf zahllosen Gebäuden der Steiermark, selbstverständlich auf jenen Votivbildern, welche fromme Gläubige am Gnadenorte niederzulegen pflegten und die, wie jeder Kenner christlich katholischer Gnadenorte weiss, in der Regel künstlerisch um so tiefer stehen, je höher der Glaube des meist den niederen Ständen angehörigen Spenders steht. Frühzeitig hat sich um das Bild ein ganzer Sagenkreis gesponnen. Die erste Legende bezieht sich auf den Künstler selbst und lautet im Volksmunde also: Der Guardian des Klosters der Minoriten in Mariahilf, Cornelius von Torello, bestellte bei dem Künstler ein Hochaltarbild für eine bestimmte Summe. Als de Pomis den Entwurf fertig hatte, schien er ihm selbst so ausserordentlich gelungen, dass er einen höheren Preis dafür verlangte. Der Guardian bestand auf seinem Schein, der Künstler weigerte sich, es um den bedungenen Preis auszuführen und — erwachte eines Tages mit erblindeten Augen. Nun kam die Reue, und der von der Ungnade der Himmelsfürstin also Gestrafte gelobte, falls er das Augenlicht wieder erlange, das Werk umsonst zu malen. Und siehe da, das Augenlicht kam wieder, und de Pomis malte das schöne Bild mit Freude und Begeisterung — umsonst.

Wir haben es hier offenbar mit einer Künstleraneddote zu thun, welche auf einer vorübergehenden Augenkrankheit basirt sein mag. Dass de Pomis, wenn er wirklich das Bild umsonst gemalt hätte, diesen Umstand bei seinen wiederholten Eingaben und Gesuchen an Erzherzog Ferdinand nicht unerwähnt gelassen hätte, scheint uns bei seiner stark geldsüchtigen Natur fast zweifelhafter als ein Wunder. Aber genug, für die gläubige Menge hatte das Bild ein Wunder gewirkt, noch bevor es eigentlich existirte, und der Künstler hat sich durch seine Schöpfung zum populärsten Maler der Steiermark gemacht. Hat es ja nicht einmal Raphael verstanden, ein Bild zu schaffen, das von der Staffelei weg, gleich zum wunderthätigen Gnadenbilde erklärt wurde: solche Künstlerthaten waren eben nur im Zeitalter der Gegenreformation möglich! Die Minoriten spendeten für das Bild einen schweren massiven Rahmen aus vergoldetem Silber und damit nicht genug, erhielten Madonna und Christkind zwei plastische Goldkronen, welche zum ästhetischen Horror auf der Leinwand ober den Köpfen befestigt wurden. Des Künstlers Meisterwerk wurde also Gnadenbild zum Schaden des Kunstwerkes, denn die plumpen Goldkronen zerstören jede künstlerische Illusion.

Im selben Jahre 1611 musste de Pomis, wahrscheinlich im Auftrage des Erzherzogs nach Wien reisen. Er verstand es, auch aus diesem Auftrage Capital zu schlagen, denn wir finden einen Act vom 31. Oktober desselben Jahres, aus welchem ersichtlich ist, dass dem Künstler für die Reise ein Kleid im Betrage von 147 fl. und ein Hut im Werthe von 11 fl. 6 β ausgefolgt wurde. Am 31. Jänner 1612 erhält der Hof-Holzagent Ott von der Hofkammer den Auftrag, dem Peter de Pomis »das notturfftige Holz zu dem Jme an Jezo zunerichten anbeuolhenen Mallerwerkh's zu geben und zu liefern.« Im October 1614 erhielt der Künstler 400 fl. Gnadengeld, am 1. Novbr. desselben Jahres aber 100 Thaler für Farben, durch Wechsel in Venedig angewiesen. Die Farben kaufte er persönlich in Venedig ein, er war also 1614 in der Lagunenstadt. Bei seiner Rückreise scheint sich der Künstler im Görzischen eine Quantität rothen Weines gekauft zu haben, denn wir finden, vom 31. Mai 1615 datirt, einen Passbrief, »um 15 Sämb⁶⁾ rotten Therendter Wein« zu seiner Gesundheit nach Graz bringen lassen zu können.

Das originelle deutsch geschriebene Gesuch des Künstlers an den Erzherzog lautet folgendermassen:

Durchl. Erzherzog, gnedigster Fürst und Herr!

Demnach ich Vor meinem Jüngstlichen Verraissen von Görz bey die 15 Sämb rothen Therendt erkhaufft habe, welche dann meines erachtens an gemeltem orth zu Görz noch sind, Vnd Sintemallen mir die alhiesiegen Landtwein gar Zuwider auch sehr Übel mich darbey befinde, vnd khain grössern Reichthumb dan allein mein gesundhait habe. Darumben ich meine erkhauffte wein gern alhie hette, Gelangt derwegen an E. F. D. mein Undterthänigstes bitten . . . (den Wein ohne Zoll einführen zu dürfen).

Fünfzehn Pferdadelungen Wein, hinreichend um eine kleine Festung zu verproviantiren, sind etwas viel für den Hausgebrauch eines Künstlers. Es scheint, dass de Pomis auch hier seinen Vortheil nicht aus dem Auge liess, und dass er es nicht verschmähte, mit dem Ueberschuss des zollfreien Therendter ein kleines Privatgeschäftchen zu machen.

Im Jahre 1614 begann ein Unternehmen, das den Künstler bis zu seinem Tode beschäftigte. Erzherzog Ferdinand beschloss, für sich und seine Nachkommen ein prachtvolles Mausoleum zu errichten. Der Bau von prunkvollen Grabstätten war damals gewissermassen Mode. Von dem Mausoleum, das der Vater Ferdinands, Erzherzog Carl II., in Sekkau 1587—1592 durch Alexander de Verda erbauen liess, haben

⁶⁾ Sämb, eine Pferdadelung, die Ladung eines »Säumers«.

wir bereits gesprochen; Graf Ruprecht von Eggenberg erbaute für sich am Abhange des Schlossberges in Ehrenhausen ein Mausoleum, welches der Baumeister Hans Walter 1610—1614 ausführte.

Auch Ferdinand wollte nicht zurückbleiben und liess die neben der Grazer Domkirche gelegene alte Katharinenkapelle niederreißen, um an deren Stelle den betreffenden Neubau zu führen. Dieses Mausoleum zählt zu den originellsten gleichzeitigen Bauten von Deutschland. Es ist ein Kuppelbau, dem durch ein vorgelegtes Schiff eine Längenrichtung gegeben, mit einer halbkreisförmigen Apside in der Axe des Schiffes, in welche ein excentrisch gestellter kreisrunder Thurm einschneidet. Senkrecht auf der Axe des Gebäudes befindet sich ein zweiter elliptischer Anbau, mit einer kleineren Kuppel, unter welchem die Gruft sich befindet. Die Hauptfassade besteht aus einer vierfachen jonischen Säulenstellung, deren Gebälk von einem geradlinigen Giebel abgeschlossen ist, der seinerseits wieder von einem kolossalen Segmentgiebel umrahmt wird. Diese malerische Baugruppe mit der opulenten Fassade, den zwei Kuppeln, dem runden Thurme, den Statuen und Gemälden, allerdings nur auf das Malerische concipirt und in den Detailformen barrok, aber mit einer für jene Zeit ungewöhnlichen Consequenz in der Durchführung des architektonischen Grundgedankens, hat seinesgleichen nicht in ganz Deutschland. Man wusste bis heute nicht, wer der phantasievolle Künstler desselben war, aber unsere Hofkammeracten zeigen unumstösslich, dass Niemand anderer, als Peter de Pomis der Erbauer gewesen. »Wie man angefangen, das St. Catharinen gepeu ⁷⁾ ins Werk zu setzen, liess Ihn (Peter de Pomis) Se. Majestät zum Baumeister bestellen und monatlich 30 fl. mit Anfang 1. Juli 1614 bei Hrn. Flossmann (Cammerdiener Ferdinands und Burggraf zu Graz) anschaffen.« So heisst es in einem Buchhalterbericht vom 7. September 1636. Dieses und andere später anzuführende Schriftstücke zeigen deutlich und zweifellos dass Peter de Pomis der Erbauer des Mausoleums gewesen.

Der Bau ging anfangs langsam von Statten, denn de Pomis war vielfach anderweitig beschäftigt. Erst im Jahre 1622 scheint er unter Dach gewesen zu sein, da ein Actenstück dieses Jahres von 50 Ctr. Kupfer spricht, welche zur Eindeckung abgeliefert wurden. Den statuarischen Schmuck erhielt das Gebäude erst Anfangs der dreissiger Jahre, die innere Ausschmückung durch Stucchi und Fresken kam aber erst 1686 unter Kaiser Leopold zur Ausführung.

⁷⁾ Das Gebäude hiess damals St. Catharinen-Capelle oder auch Hofcapelle St. Catharina. Der Name Mausoleum kommt in den Acten zum erstenmale 1686 vor, bei Gelegenheit, als Kaiser Leopold die innere Stuccodecoration ausführen liess, und wurde von da an stets gebraucht.

Durch den Mausoleumbau hat sich Peter de Pomis unter die ersten auf Deutschlands Boden wirkenden Architekten seiner Zeit gestellt. Man mag über die eigenthümlich geformten jonischen Capitelle, deren Echinus durch ein einziges riesiges Eckblatt geschmückt ist, über die Fensterbekrönung durch geflügelte Engelsköpfe, über die Emporhebung des Säulencapitelles bis zur Höhe des Frieses und andere Bizarrieren den Kopf schütteln, man wird aber zugeben müssen, dass trotz der Complicirtheit der Anlage der architektonische Grundgedanke überall klar zu Tage tritt und dass die Gliederung der Massen durchwegs in schönen Verhältnissen gehalten ist. Wenn des Künstlers Fassade von Mariahilf in ähnlicher origineller Weise concipirt war, so ist nur zu bedauern, dass sie im vorigen Jahrhundert einer verschnörkelten Chablone weichen musste, denn gegen diese und ähnliche Hobelspäne- und Lederhautarchitekturen des 17. und 18. Jahrhunderts bleibt unser Mausoleum noch immer ein classisches Werk.

Im Jahre 1615 baute sich unser Künstler ein Haus vor dem eisernen Thor. In der Bewilligung hiezu, datirt vom 31. Juli desselben Jahres, wird gesagt, dass man gegen das Gebäude nichts einzuwenden habe, jedoch »solle er damit nicht zu hoch fahren, damit nicht der Festung Ungelegenheiten entstehen möchten.« Im September 1615 wird Peter de Pomis zum »Consigliero, Ingegnerio et Architetto di Sua Altezza« und zum Ingenieur über die Festungen Görz, Gradisca, Triest, und Fiume ernannt, mit der Verpflichtung, »dass er alle Jahr die kaiserlichen Gepeu und Vöstungen einmal besichtigen und in seiner Abwesenheit einen verständigen Pallier halten solle.« Das betreffende Document ist von Giovanni Sforza Conte di Portia unterzeichnet. Für diesen Dienst erhielt er eine jährliche Bestallung von 200 fl.

Seine Einnahmen waren nun für die damaligen Verhältnisse sehr bedeutend. Als Hofkammermaler bezog er 250 fl. jährlichen Gehalt, als friaulischer Baumeister 200 fl., für den Mausoleumbau 360 fl., das zusammen 810 fl. jährlich betrug. Ausserdem wurde ihm jedes gelieferte Gemälde, jede Reise separat honorirt. Wie er es verstand, bei jeder Gelegenheit Gnadengaben zu erreichen, haben wir schon wiederholt gesehen. Um diese Zeit stand der Künstler auf der Höhe seines Ruhmes und seiner pecuniären Verhältnisse. Er wurde von Erzherzog Ferdinand, bei dem er eine Persona gratissima war, mit Geschenken förmlich überhäuft. Im October 1616 erhielt der Hauptmann zu Görz den Auftrag, dem Künstler ein Grundstück von 80 Ackern neben dem »Pauwaldt« als dessen Eigenthum einzuräumen. Vom 28. December 1617 datirt ein Schenkungsbrief des Erzherzogs, worin »unserm Hof und Cammer Maller auch paumeister vnd getreuen lieben Joh Peter de pomis vnser

eigenthumbliches Grundstuckh vor St. Pauls Thor, welches 260 Claffter in sich halten thuet, gnedigst vnd frey eigenthumblich geschenckht« wird. Der Künstler schien sich in Aneignung von Gunstbezeugungen in materieller Form den Meister Tizian zum Muster zu nehmen, welcher seiner Zeit die Gunst des Kaisers Ferdinand I. auszunützen suchte, indem er für ein Porträt des Kaisers so viel Holz des Rohrwaldes bei Toblach verlangte, dass der Betrag des Holzzolles die Summe von 300 fl. ausmache. Als dann die Rechnungsbeamten der Hofkammer zu Innsbruck darüber kamen, brachten sie heraus, dass bei dem niedern Zollsatz fast der ganze grosse Rohrwald darauf ginge, um auf 300 fl. Zoll zu kommen und der grosse Künstler und schlaue Holzhändler Tizian musste sich schliesslich mit einer Abfindung von baaren 300 fl. begnügen^{*)}.

Um diese Zeit, vielleicht etwas früher, so dass die eben angeführten Gunstbezeugungen Ferdinands als eine Belohnung der betreffenden Leistung angesehen werden könnten, malte der Künstler das grosse Hochaltarbild zu St. Anton von Padua in Graz. Als Ferdinand die Regierung Innerösterreichs übernahm, trat er sogleich, im Gegensatz zu seinem milden Vater, entschieden gegen den Protestantismus auf. Am 8. August 1600 liess er auf dem Platze innerhalb des Paulusthores 10,000 protestantische Bücher öffentlich verbrennen und gründete an dieser Stelle das dem hl. Anton von Padua gewidmete Kloster der Kapuziner, dessen Bau sammt Kirche am 6. Oktober 1602 vollendet war. Das Hochaltarbild, dessen Ausführung unserem Künstler übertragen wurde, stellt gewissermassen eine Apotheose der Gegenreformation dar. Neben einer Gruppe der Heiligen: Rochus, Sebastian, Hieronimus, Leopold und Ulrich kniet der jugendliche Ferdinand, das Kreuz, worauf der Orden des goldenen Vlieses hängt, am Arme, den Bischofsstab in der Hand. Ihm zur Seite ist die »Religio« mit der dreifachen Tiara geschmückt, die durch Darreichung von Kelch, Schild und Schwert den Erzherzog zum Kampfe für die katholische Kirche auffordert, anderseits aber auf den Preis dieses Kampfes, auf die deutsche Kaiserkrone hinweist, welche von zwei Engeln in der Luft getragen wird. Ein Flugband um den Bischofsstab trägt die Inschrift: »Apprehende arma et sentum et exsurge in adjutorium meum usque ad mortem et dabo tibi coronam«, ebenso weisen andere Inschriften auf den bevorstehenden Kampf und den erhofften Sieg hin. Oben in den Wolken befindet sich abermals eine Gruppe von Heiligen, umgeben von Engeln, die das Modell des Schlossberges sammt dem am Fusse desselben befindlichen Klosters dem Heiland entgegen tragen, welcher der neuen

^{*)} Siehe Repertorium II, pag. 223.

Stiftung seinen Segen ertheilt. Ob die den Hass der herrschenden Partei gegen den Protestantismus ausdrückenden Inschriften eine Erfindung des Künstlers waren, oder ob sie ihm von höherer Stelle dictirt wurden, ist nicht bekannt, aber jedenfalls hat sich der Künstler mit diesem seinem Werke entschieden auf die Seite der Gegenreformation gestellt, und die Leidenschaftlichkeit, welche dazumal die Geister erregte, findet in dem Bilde beredten Ausdruck. Es ist keine »Santa conversazione«, wie die Meisterschule unseres Künstlers deren so ausgezeichnete geschaffen, es ist eine »Santa ribellione«, in der Christus, die Heiligen und Engel so aufgeregte Stellungen einnehmen als wollten sie sämmtlich gleich zu den Waffen greifen, um den Protestantismus in Steiermark mit Stumpf und Stiel zu vertilgen und auszurotten. In dieser Beziehung ist das Gemälde ein höchst interessantes Monument jener stürmischen Gemüthserrugungen, welche dem beginnenden Religionskriege vorangingen, einem Kriege, der unserem Vaterlande durch 30 Jahre zahllose Ströme von Blut gekostet. Das Bild zählt zu den schwächeren Leistungen des Künstlers. Wie sollte auch unter Aufregungen und Stürmen, unter dem Einflusse religiöser Leidenschaftlichkeit ein wirkliches Kunstwerk entstehen, das vor Allem Sammlung und Ruhe des Schaffenden voraussetzt! Aber man wird diesem Werke nicht bestreiten können, dass es als das künstlerische Vermächtniss der damaligen Stimmung im katholischen Lager einen bedeutenden historischen Werth beansprucht. So wie man den mit Luther und Melancthon befreundeten Lucas Cranach den Maler der Reformation genannt hat, so können wir für unseren mit Ferdinand II. befreundeten Peter de Pomis, der im Centrum sass, von dem aus die Fäden der neuen kirchlichen Bewegung geleitet wurden, mit Recht das Epitheton: Maler der Gegenreformation beanspruchen. Das Hochaltarbild von St. Anton von Padua ist das Document hiefür.

Im Jahre 1618 malte der Künstler das Altarblatt für den von Sigmund Friedrich Grafen von Trautmannsdorf gestifteten linken Seitenaltar der Grazer Domkirche, eine Verkündigung Mariens. Das Bild wurde im Jahre 1858 durch ein Gemälde von Tunner ersetzt und hängt gegenwärtig an der Kirchenwand neben dem Altar. Es ist in der Composition zerfahren und zeigt so recht den Barrokmaler, der in übertriebenen Bewegungen die Anmuth sucht. Im selben Jahre 1618 wurde Peter de Pomis der Auftrag zu Theil, den grossen Saal der Universität mit Fresken zu schmücken. Die Darstellungen scheinen Szenen der griechischen Mythe enthalten zu haben; sie sind nicht mehr vorhanden, da Maria Theresia den Saal zur jetzigen Bibliothek umbauen liess. Ueberhaupt ist von Frescomalereien des Künstlers nichts mehr vorhanden.

Im Jahre 1619 malte Peter de Pomis das Altarblatt des vom Freiherrn von Stadl gestifteten rechten Seitenaltars der Domkirche. Es stellt den heiligen Ignazius dar, welchem Christus, mit dem Kreuze beladen, voranschreitet, ihn zur Nachfolge auffordernd. Im Hintergrund ist das Forum Trajanum sichtbar; in den Wolken erscheint Gott Vater von Engeln umgeben. Das Bild zählt zu den besseren Werken des Künstlers. Besonders schön ist die Gestalt Christi, mit einem edlen ausdrucksvollen Kopf, der Faltenwurf des lebhaft bewegten Mantels ist schön stylisirt und trefflich gemalt. Nur der eine Engel in den Lüften, welcher ganz sinnlos eine Wolkenschicht zu heben scheint, gefällt sich in einer übertriebenen Stellung. Im selben Jahre gründete Peter de Pomis die sogenannte »Maler Confraternität« in Graz, eine Künstlergenossenschaft, die ihn selbstverständlich zum Vorstande wählte, welche Würde er bis zu seinem Tode bekleidete. Diese Maler-Confraternität hat sich bis über das Jahr 1755 erhalten⁹⁾.

Aus dem Jahre 1619 findet sich ein Brief des Künstlers an Ferdinand, welcher nunmehr, als Ferdinand II. römischer Kaiser geworden und seine Residenz nach Wien verlegt hatte, des Inhaltes, dass er gezwungen sei, in sein Vaterland zu gehen um seinen 86 Jahre alten Vater nochmals zu sehen und sich der geringen väterlichen Erbschaft zu sichern. Um diese Reise ausführen zu können, habe er schon vor einigen Monaten die Bitte an den Kaiser gerichtet, ihm als Gabe einen Passeport auf 1500 Ochsen gnädigst verabfolgen zu lassen. Er werde möglichst schnell zurückkehren, aber er kann in Italien Stuccoarbeiter für die »Cuppola Imperiali« anwerben. Er dankt für die ihm ausgestellten Empfehlungsbriefe, vermisst aber einen darunter, um den er neuerdings bittet, nämlich an Cardinal Borghese, durch welchen sein Cousin Pater Aurelio Galeano, Dominicaner von Lodi, diesem empfohlen werde, damit er eine seiner Würdigkeit entsprechende Stelle erhalte.

Man sieht, dass der Künstler es versteht, seine bevorzugte Stellung beim Kaiser zur Protection auszunützen. Der Kaiser befiehlt hierauf dem Hofpfennigmeister: »unserem Baumeister und getreuen lieben Joh Peter de Pomis vmb seiner Uns und den Unsrigen treugeleisteten langjährigen gehorsamsten Dienst willen zumahlen aber von gnaden Weg einen Passbrief auf 500 Oxen sollicher gestalt allergnedigst zu bewilligen dass namblich ihm die gepühr, als von Jedem Stuckh 2 fl. 39 kr. so zusammen 1325 fl. bringen thuet, auszufertigen.« (9. November 1619.)

Mit diesem einträglichen Briefe und den Empfehlungsschreiben in

⁹⁾ Ein im Besitze des Herrn Professor Moser in Graz befindliches Manuscript gibt die Namen der aus Malern, Bildhauern und »Vergoldern« bestehenden Mitglieder dieser Confraternität vom Jahre 1745.

der Tasche tritt der Künstler seine italienische Reise an. Ob er in Italien Stuccoarbeiter für das Mausoleum angeworben, ist sehr zweifelhaft, da, wie wir später sehen werden, bei seinen Lebzeiten es überhaupt nicht zur inneren Stuccodecoration kam.

Wie sehr Peter de Pomis auf die Zuneigung und Gewogenheit des Kaisers rechnete, beweist die gewiss seltene Kühnheit, dass er am 20. Februar 1620 in einem an den Kaiser gerichteten Schreiben, diesen zur Hochzeit seiner Tochter nach Graz einlud. Er bittet in dem betreffenden Schreiben, da er »seine erstgeborene Tochter Giovanna mit Maximilian Ottavio, Sohn eines in den Diensten des verstorbenen Erzherzogs Carl gestandenen Dieners¹⁰⁾ zu verheirathen gedenkt, der Kaiser möge zur Hochzeit, welche im nächsten März stattfinden soll, erscheinen nach dem Beispiele, nach welchem Jesus die Hochzeit zu Canaan in Galiläa besuchte.« Der Schluss des Schreibens lautet: »Wir alle bitten den allmächtigen Gott, dass wir Ihre Majestät über die schurkischen Rebellen (scelerati rebelli) triumphiren sehen können.« Also auch hier wieder der ausgesprochenste Protestantenhass, welcher nicht wenig dazu beigetragen haben mag, den Künstler bei Ferdinand beliebt zu machen. Der Kaiser erschien nun allerdings nicht persönlich auf der Hochzeit, aber er liess sich durch seinen Grazer Burggrafen Hans Flossmann dabei vertreten, welcher den Auftrag erhielt, bei dieser Gelegenheit der Braut ein Trinkgeschirr im Werthe von 25—30 fl. zu überreichen¹¹⁾.

Bei dieser Gelegenheit sei uns gestattet, einen Blick auf die Familie des Künstlers zu werfen. Peter de Pomis war mit Frau Anna Judith verheirathet. In seinem Brief vom 2. November 1611 sagt er, dass er mit sieben Kindern gesegnet sei. Die älteste Tochter war nach Obigem Giovanna¹²⁾. Dann wissen wir von einer Tochter Katharina, welche einen gewissen Zollner ehelichte¹³⁾. Am 2. August 1598 wurde der Sohn Ferdinand geboren. Dann waren noch zwei Söhne Joh. Babilista und Joh. Nicolaus, welche in den dreissiger Jahren als Soldaten seiner Majestät ihr Leben auf dem Schlachtfeld liessen. Letzterer

¹⁰⁾ Des verstorbenen Hofapothekers Clemens Ottavio. Die Trauung fand am 2. März 1620 statt, wobei Graf Porcia als Zeuge fungirte.

¹¹⁾ Es war damals üblich, dass der Kaiser den Kindern seiner Hofbeamten bei deren Verheirathung ein Hochzeitsgeschenk in Form eines silbernen Gefässes etc., auch in Baargeld reichen liess, wofür in den Hofkammeracten zahlreiche Belege sich finden.

¹²⁾ In den Matrikeln der Stadtpfarrkirche wird diese Tochter, welche den Max Ottavio heirathete, Susanna genannt.

¹³⁾ In den Matrikeln stehen die ein kleines Familiendrama umfassenden lateinischen Worte: »Am 12. Juni 1631 geboren Alexander Bonaventura Spurius, der Vater ein Kriegsmann, die Mutter Katharina de Pomis, jetzt Frau Zollerin.«

war vor seinem Kriegsdienst, im Jahre 1626 Bauzahlmeister in Triest. Die Namen der übrigen Kinder sind nicht bekannt. Aber nach 1611 schenkte die Frau Judith dem Künstler noch ein Kind Maxentia, welches am 7. April 1617 getauft wurde, wobei die Frau »Doktorin Verda«, Gemahlin des Cammerprocurators Verda, Sohn des Erbauers des Sekauer Mausoleums zu Gevatter stand. Maxentia heirathete am 2. August 1637 den Caspar Rath von Oy in Tirol.

Der vielseitige Künstler war mit Geschäften und Aemtern noch nicht genug beladen; am 19. Oktober 1621 wurde ihm auch noch der Bauzahlmeisterdienst in Triest angetragen. De Pomis scheint für sich den Dienst abgelehnt zu haben, hat aber seinem Sohne Joh. Nicolaus die Stelle verschafft. Am 19. August 1622 erhielt der Künstler in einem von Ferdinand gezeichneten Briefe den Auftrag, wegen Reparatur der Baufälligkeit der Festung Gradisca sich dahin zu begeben. Trotzdem der Kaiser befiehlt de Pomis soll keine Zeit zur Abreise versäumen, geht er dennoch nicht ab, sondern kommt zunächst am 28. December mit einer bittlichen Eingabe, ihm 300 fl. zur Reise zu bewilligen, und die seit 1. September 1615 ausständige friaulische Baumeisterbesoldung flüssig zu machen. Ueber diese Versäumniß, noch mehr aber über die Flauheit und Nachlässigkeit, welche sich der Künstler beim Mausoleumbau zu Schulden kommen liess, aufgebracht, traten die Rätthe der Hofkammer am 24. April 1623 mit einer geharnischten Eingabe gegen den Künstler an den Kaiser auf. In derselben heisst es: »Nachdem im verflossenen Jahr Peter de Pomis von Sr. Majestät den Auftrag erhalten, sich nach den Festungen Gradisca und Görz zu verfügen, um die nöthigen baulichen Reparaturen vorzunehmen, und obwohl man Peter de Pomis wegen Erhandlung etlicher zu dem hiesigen Kirchengebäu nothwendigen Bauleute etliche Tausend Gulden gegeben, ist er dennoch auf dato nit zu bewegen gewest, hinein sich zu verfügen, oder doch wenigstens ainen anderen Baumeister an seiner statt zu verordnen der selbige Baubesserung in die Handt näme. Ungeachtet er auch dem hiesigen Kirchengebäu (Mausoleum) nie in Person abwarttet, ain wail aufmauern, ain wail abbrechen lasst, und selbst nie Zuesieht, auch woher Zuvor E. K. M. ain Gulden in anschlag gebracht, jeltz 3 und mehr gulden begert, wie dann der Flossmann deroselben zur genüge gehorsamst würde referiren können, wie viel diss ortt gehaust und das geltt Vnnüz verschleudert wurde«

Dass der Künstler etwas flüchtiger Natur war, haben wir schon gesehen. Er konnte Grosses leisten, wie sein »Mariahilfbild« und die »Aufnahme der Erzherzogin Maria unter die Seligen« beweisen, Werke, welche sich denen der Venetianer Meister würdig an die Seite stellen

lassen. Aber daneben schuf er die flüchtigsten Machwerke, offenbar in einem Minimum von Zeit, ohne Vorstudien, ohne besondere Uebersetzung, rein nur, um sich seiner zahlreichen Aufträge zu entledigen und Geld zu verdienen. Zu diesen Werken zählt das schon besprochene Altarbild der Clarissinnen, dann zwei Bilder der Attems'schen Gallerie: »Die Krönung Mariens« und »Der alte und neue Bund«, Compositionen mit einer Unmasse von Figuren in den outrirtesten Stellungen, welche launenhaft und willkürlich nebeneinander gestellt sind, ohne einheitlichen Gedanken, ohne Durchbildung des Details, Werke, bei denen der Künstler, als er auf der linken Seite zu malen anfangt, oft nicht gewusst haben mag, was auf der Rechten zu stehen kommen werde. Der Künstler scheint nun auch beim Baue des Mausoleums eine ähnliche Flüchtigkeit an den Tag gelegt zu haben. Von einem Plane oder Modelle dazu ist, wenigstens in den Acten, nirgends die Rede; er scheint während des Baues noch experimentirt zu haben, wie die Worte, dass er »ain wail aufmauern, ain wail abbrechen lasst« beweisen, ausserdem liess er es an der persönlichen Ueberwachung mangeln. Kein Wunder, dass die Herren Kammerräthe diese geniale Nachlässigkeit von ihrem bureaukratischen Standpunkte aus übel nahmen und sich gegen den wegen zahlreicher fürstlicher Gunstbezeugungen längst beneideten Künstler Luft machten.

Endlich im Frühjahre 1625 begab sich der Künstler, wahrscheinlich auf eine (nicht mehr vorhandene) energische Mahnung des Kaisers, zum Besuche der Festungen nach dem Süden. Von Fiume richtet er ein Schreiben an den Kaiser (Anhang Brief Nr. 2), in welchem er erklärt, kein Geld zur Rückreise zu haben, der Kaiser möge daher einen beigelegten Conto von 456 fl. für gelieferte Malerei gnädigst begleichen lassen. In Triest erwarte er dann einen Betrag von den Erben des verstorbenen Grafen Valmarano, ob für gelieferte Arbeiten oder als eine ihm zugemittelte Erbschaftssumme, ist nicht zu entnehmen.

Der dem Briefe angefügte Auszug (ebenfalls im Original unter Nr. 3 abgedruckt) weist folgende für den Kaiser gelieferte Arbeiten auf. Ein Porträt Ferdinands mit Gemahlin Maria Anna; dann die Porträts von fünf Kindern des Kaisers, ein Porträt des Erzherzogs Leopold Wilhelm »im Gewande eines Clerikers« für Erzherzog Leopold, Bischof von Passau, sämmtlich in ganzer Figur. Ferner eine »Himmelfahrt Mariens, als Motivbild für Mariazell, ein Porträt der Gemahlin Ferdinands, nach dem Tode gemalt, ein desgleichen des verstorbenen Max Ernst; endlich das Bild eines weissen Dammhirschen nach der Natur. Der Burggraf Hans Flossmann bestätigt in einer Schrift vom 9. März 1625, dass die Angaben des Künstlers auf Wahrheit beruhen und fügt

bei dem Gemälde der Assunta folgende Bemerkung an: »Die Bemehlte Tafl auf Kupfer vnserer Lieben Frauen Himelfarth, hab Ich auf Euer Khai. Maj. genedigsten Beuelch bey vnser lieben Frauen Zu Zell (Mariazell), heraussen auf der Strassen, wo Ihr Für. Durch. Erzherzogin Maria Anna Hochseligisten angedenkens in der Senfften, im engen vnd hochengefährlichen wege auf einen Plattenstain gefallen sein, in ein aufgemaurthe Seilen Zue einer gedechnuss einmachen lassen.«

Unser Künstler war nicht umsonst in Fiume. Er fand dort bei einem Stadthore nahe der Festung ein altes Haus, eigentlich nur einige Mauern, wie er sich ausdrückt, ohne Dach, ohne Decke, gänzlich unnütz, wie er meint. Er bittet in einem Briefe an den Kaiser (Anhang Nr. 4), derselbe möge es ihm schenken, damit er es ausbauen, zur ewigen Erinnerung an den Kaiser geniessen möge und damit auch sein Sohn, welcher in Fiume lebt, es geniessen könne. Der Kaiser beauftragt am 26. Oktober 1625 den Fürsten von Eggenberg über dieses Gebäude Bericht zu erstatten; ob der Künstler seinen Wunsch erfüllt sah, ist aus den Acten nicht ersichtlich.

Durch viele Jahre, nämlich von 1616 bis zum Tode des Künstlers 1635, zog sich die Angelegenheit der Schenkung von 80 Ackern Grund neben dem Bauwald bei Görz hin. Obwohl der Kaiser 1616 den Auftrag gegeben, dass de Pomis 80 Acker übermittle werden sollen, erhielt dieser dennoch nur 22. Jahrelang wurde hin und her correspondirt, vom Künstler urgirt, den Rest aber scheint er nie erhalten zu haben, denn nach seinem Tode, nämlich am 22. Mai 1635, schlägt die Hofkammer vor, den Erben des Künstlers für das Fehlende eine Entschädigung von 150 fl. zu geben.

Um das Jahr 1630 spielt sich eine für unseren Künstler sehr unangenehme Geschichte ab. De Pomis erhielt »zur Giessung aines Metallenen Bildts und Erkhauffung etlicher stain zur Stainhauerarbeit (für das Mausoleum) 2000 fl.«, hat aber wie der Hofkammerbericht an den Kaiser lautet, »solche nur zu aignen Nuzen angewendt«. Die Hofkammer schlägt daher vor, ihm die 2000 fl. von seinem Gehalte abzuziehen. Im Jahre 1631 scheint nun de Pomis wirklich einige Steine zu Wege gebracht zu haben, denn am 19. November dieses Jahres werden David Schaller vom Orden Christi in Portugal und Hans Flossmann aufgefordert, sich mit Sachverständigen ins Einvernehmen zu setzen und die von Peter de Pomis beigestellten Steine zu schätzen. Der Bericht hierüber vom 26. Juni 1632 sagt: »Da die staine eigentlich nur zu einem Muster zu gebrauchen, als dass etwass nützliches darauss Zubringen sein würde;« so ist es am sichersten, dass solche Peter de Pomis wieder zugestellt werden, damit er daraus seinen besten

Nutzen schaffe, hingegen ihm die erhaltenen 2000 fl. an seiner Besoldungsforderung abzuziehen seien. Dass der Künstler für die Statuen der Fassade in der That keine italienischen Steine geliefert, beweisen diese selbst, welche erst nach des Künstlers Tode im Jahre 1635 aus einheimischem Aflenzerstein angefertigt wurden.

Im Jahre 1632 erlitt der Künstler durch Wolkenbruch und Ueberschwemmung an seinem Hause am »eisernen Thore« grossen Schaden, indem die Mauern seines Gartens unterwaschen und zerstört wurden. Dieses Elementarereigniss, der Abzug von 2000 fl. und der Umstand, dass während des Krieges in Deutschland die kaiserlichen Kassen stets leer waren, so dass die Gehalte nicht regelmässig ausbezahlt werden konnten, verbitterten die letzten Lebensstage unseres Künstlers. Kurz vor seinem Tode, am 15. Jänner 1633 richtet er eine Eingabe an den Fürsten von Eggenberg folgenden Inhalts: Er habe vom Hofpfennigmeisteramt den ausständigen Gehalt von 2755 fl. zu bekommen, habe sich mit der Anweisung darauf zur Landschaftsbuchhaltung verfügt, dort sei ihm aber das Geld nicht bezahlt worden, da so viele Hofschulden seien, die auf 25 Jahre vertheilt werden müssen. Weiter sagt er: »Da ich nit allein eines hohen Alters, sondern auch mit leibs schweche und gebrechlichkeit beladen, also dass ich die lange Zeit von 25 Jahr nit erleben wurde. 2tens haben grosse Gewässer und Gewitter vorigen Sommer mir über 1000 Thaler Schaden gethan und das ganze Gemäuer hinten im Garten bei meinem hause aussgewaschen und verschwemmt. 3tens ich von meinem Sohn und Aydam Caspar Zollner, wegen des ihm versprochenen Heirathsguets der 600 fl., so ich ihm in 2 Jahren zu zahlen getröstet habe gar hoch und Vnverschont angefochten werde.« Aus diesen Gründen bittet er um Auszahlung der genannten Summe.

Wenige Wochen nach Eingabe dieser Bittschrift, nämlich am 6. März 1633, starb der Künstler und wurde in Mariahilf, in derselben Kirche begraben, in welcher sein Meisterwerk den Hochaltar schmückt. Am vordersten linken Pfeiler wurde ihm ein Grabstein errichtet, mit nachstehender lateinischer Inschrift, bei welcher Phrasenhaftigkeit und schlechtes Latein um den Sieg streiten.

MDC (^{Wappen des}_{Künstlers}) XXXIII.

AVREA GESTABAT DE POMIS VELLERA PETRVS
 ATQVE PALATIN^sV FLORVT ORBE COMES
 CAESARIS AVCVSTI WLGIVQVE FAVORE BEATV^s
 HOC VIRTVS VOLVIT CLARA SEDERE LOC^o
 FACVNDVS SAPIEN^s PRVDENS FORTISSIMVSVEROS

QVI MVRVS MISERIS CIVIBVS ALTER ERat
 NON TALEM PINEIT DIVINVSPICTOR APELLES
 NON PSIDICVS SCVLPSITTALE PERIVTVS OPEVS
 MELLEVS HISTORICVS PTOLOM DOCTA POEsis
 NON POSSVNT VITANOBILIORE FRVI
 CONSTANS MAGNIMAVS MIRA PIETATE SOCRATVS
 PICTVS ERAT CHRISTI NVNC OPE MAIOR ERIT
 NOMEN ERAT POMIS VERSO NVNC OMINE AD INSTAR
 MATVRI POMIS SIC CECIPISSE CENA ¹⁴⁾

Am 20. December 1634 richteten die Wittwe des Künstlers Anna Judith und seine Erben eine Eingabe an den Kaiser mit der Bitte um eine Unterstützung oder Abfertigung. Mit Hinweglassung der einleitenden Phrasen lautet sie:

»Weil Peter de Pomis 38 Jar getreu gedient und während seines Dienstes weite und nambhafte Reysen, als mit der Khönigin in Hispanien, mit der Erzherzogin zu Florenz, und in Thürkhischen Kriegsfeldzug vor Canischa verraist, nit weniger auch in den jetzwehrenden Kriegsdienst 2 Söhne und unsere Brueder namens Joh Babdista und Joh Nicolaus ihre gehorsamste Schuldigkeit dahin erzaigt, dass sie beide ihr Leben dankbar geschlossen Se. Majestät haben ihm P. de Pomis vor ainigen Jahren nächst St. Paulusthor zu Graz ein Garten und Grund, so der Cammer gehörig gewesen sein soll, frei Eigenthümlich cedirt und donirt, ungeachtet dessen, dass P. de Pomis denselben Garten etliche Jar genossen, auch mit Paupesserung Vill darein angewendet und spendirt ist gleichwohl Herr Pfarrer zu Graz, Ihre Hochwürden Herr Georgius Hammer Bischof zu Diocaesarea zugefahren, hatt Vmb Abtretung desselben die clag prosequirt, mit fürgeben, als ob berürter Gartten ain geistl Vnd zu der Pfarr Graz Vnwidersprechliches Vrbars Guett sey, hat wegen ausständigen Zins, Steuern und Kaufrest sein actionem wider unsern EheVogten und Vattern so weit vindicirt, dass Vns der Gartten ganz und gar cum omni emolumento entzogen worden ist. Die Schulden, welche bezalt werden müssen, übertreffen bei weitem den Verlass des seligen, so dass wir Nott und Abgang zu erleiden vns nit erwähren können, wenn nicht S. Maj. in

¹⁴⁾ Die Schrift ist offenbar von einem des Lateins unkundigen Steinarbeiter eingehauen, dass sie aber uncorrectirt blieb, ist ein Räthsel. P. Michelitsch gibt in dem Werkchen: »Marianischer Gnadenschall des wunderthätigen Gnadenbildes Maria Hilf«, Graz 1739, Correctur und Lesart, Ilg a. a. O. eine davon etwas verschiedene. Als bei der Restauration der Kirche im Jahre 1881 der Stein vom Pfeiler entfernt wurde, zerbrach er in viele Stücke und wurde durch einen neuen mit ähnlicher Inschrift ersetzt.

der angebornen österr. liberalität vns ein Abfertigung zukommen lässt.« Sie bitten demnach »einen offenen special Passbrief zu bewilligen, damit wir vor allen andern 3000 Säamb Negl oder ander Eisenwerkh auss dero J. Oe. Ländern auf das venetianische Gebiet abfuereu dürfen.«

Wie wir schon früher bemerkt, war es damals üblich, anstatt Baargeld einen Pass auf irgend ein Zollobject zu fordern, so dass die Regierung, welcher es stets knapp mit dem Gelde ging, der Baarauslage enthoben war. So erhielt Peter de Pomis im November 1619 einen Passbrief auf 500 Ochsen, der aus Augsburg eingewanderte Kupferstecher David Mannasser im Jahre 1645 anstatt baaren 200 fl. einen Passbrief auf 400 ungarische Schweine, »um sie nach dem römischen Reich abzutreiben,« etc. Die Erben de Pomis haben aber mit ihrer Forderung um einen Passbrief auf 3000 Sämb Eisenwerk den Bogen etwas zu sehr gespannt und durch die Höhe der Forderung die Hofkammerbeamten in nicht geringe Aufregung versetzt. Es liegt dem Gesuche ein ausführlicher Bericht des Buchhalters bei, in welchem zunächst die von dem Künstler genossenen Gehalte, dann sämtliche von ihm erhaltene Gnadengaben in der Höhe von 5231 fl. 40 kr. registriert werden, wobei der Garten vor dem Paulusthor auf 600 fl., die 80 Acker Grund bei Görz auf 800 fl. veranschlagt erscheinen. Dann berechnet der Buchhalter den Werth, den der verlangte Passbrief repräsentirt, folgender Massen:

Zu Laibach zahlt 1 Sämb Eisen	1 fl. 19 kr. Zoll,	macht für 3000 Sämb	3,950 fl.
„ Triest „ „ „ „	1 fl. 8 kr. 2 Pfg.	„ „ „ „	3,925 fl.
„ Görz „ „ „ „	1 fl. 45 kr.	„ „ „ „	5,250 fl.
„ Tarwis „ „ „ „	1 fl. 30 kr.	„ „ „ „	4,500 fl.

Daher Summe 17,625 fl.

Wie der Buchhalter zur Addition sämtlicher Posten gelangte, da ein Blick auf die Karte lehrt, dass man beim Transport von Eisen aus Steiermark nach Italien höchstens die Zölle zu Laibach, Triest und Görz oder Tarwis und Görz zu entrichten hätte, ist nicht recht verständlich. Genug, die Hofkammer findet die Forderung der Erben identisch mit 17625 fl. und kommt natürlich über die Höhe derselben ausser Rand und Band. Es wird wieder das alte Lied gesungen, dass Peter de Pomis »da er ausser seiner verrichteten Malerei, die man ihm ungeachtet seiner so feinen Unterhaltung theuer genug stuckweise bezahlen müssen, Euer k. Maj. wenig Nuz gewesen, wir uns noch in seiner Lebenszeit wider ihm vordero zu unterschiedlichen Malen beschwert, dass er sich umb besagte friaulische Paumeisterei sein ganze diensteszeit gleichsamb so wenig als nichts angenommen, die Besoldung aber gleichwohl vleissig Eingenomben, daneben auch ein gnadengab

nach der Anderen erpresst« etc. Zum Schlusse empfiehlt die Kammer Abweisung in Betreff des verlangten Passbriefes und Bewilligung eines »Almosens« von 200—300 fl. Darauf hin liess der Kaiser der Wittve eine Gnadengabe von 1000 fl. reichen.

Ausser den bereits namhaft gemachten sind von Peter de Pomis noch folgende Werke bekannt:

Ein Selbstporträt in der landschaftlichen Galerie zu Graz mit einer in goldenen Lettern geschriebenen Inschrift, welche ihn als Gründer der Maler-Confraternität und Schöpfer des Mariahilfbildes benennt. In derselben Gallerie: »Christus dem Petrus die Himmelsschlüssel überreichend« und »Der Tod des hl. Franciscus«, ziemlich schwache, sehr nachgedunkelte Arbeiten.

In der Mariahilfkirche das Altarblatt des linken Seitenaltars: »Christus am Kreuz«, stark übermalt.

In der Kirche am Graben in Graz ein »Ecce Homo«, ein ausdrucksvoller schöner Kopf.

In der Schlosscapelle zu Frauheim: eine »hl. Anna«.

Im Oratorium der Minoriten zu Graz ein Bild: Die heiligen Frauen Elisabeth und Maria mit dem kleinen Johannes, im Hintergrund Josef und Zacharias, oben Gott Vater und Engel. Ein gutes an das Ignaziusbild der Domkirche erinnerndes Werk, wahrscheinlich von dem Künstler herrührend.

Im Inventar des Nachlasses von Joh. Ernst Grafen von Herberstein vom Jahre 1727 ist angegeben: »Ein Kopf von Peter de Pomis«.

In der Gräfl. Brandis'schen Gallerie zu Marburg befand sich ein zweites Selbstporträt des Künstlers, welches nach Schloss Schleinitz gekommen sein soll.

Wenn wir zum Schlusse einen Rückblick auf das Leben und die Werke des Künstlers machen, so ergibt sich zunächst, dass die äusseren Lebensverhältnisse desselben sehr günstig gewesen sein müssen. Ein Künstler, der sich von Italien 15 Pferdelaugen Wein kommen lässt, weil ihm die steirischen Landweine »gar zuwider« sind, kann nicht ärmlich gelebt haben. Er hatte einen für die damaligen Verhältnisse sehr hohen Gehalt, verdiente durch seinen fleissigen Pinsel beträchtliche Summen und konnte als ex offio Maler der Gegenreformation stets auf Gnadengaben des Kaisers rechnen, die, wie wir gesehen haben, oft recht beträchtliche Dimensionen annahmen. Wenn er demungeachtet in seinen Briefen an den Kaiser häufig einen lamentablen Ton anschlägt, seine sieben Figliuoli und die grosse Last seiner Familie hervorhebt, so war das eben seine Art, die theils ein Stück Nationalcharakter repräsentirt, theils nur feine Berechnung gewesen

sein mag, um auf das Gemüth des stets zum Geben bereiten Kaisers zu wirken. Im Gegensatze dazu kann er gelegentlich sehr selbstbewusst auftreten und die Thatsache, dass er es wagt, den in Wien residirenden Kaiser zu der in Graz stattfindenden Hochzeit seiner Tochter einzuladen, zeigt zur Genüge, dass er sich seiner Verdienste vollinhaltlich bewusst war.

Seine Vielseitigkeit war bewundernswerth: Miniatur-, Oel- und Frescomaler, Wachsboussirer, Festungsbaumeister und Civil-Architekt. Dass seine Gemälde sehr ungleich an Werth sind, dass die Mehrzahl derselben den Stempel der Flüchtigkeit an sich trägt, liegt in der Zeit; es war eben die Epoche der Faprestomaler. War er auch kein Apelles, mit dem ihn die pomphafte Grabschrift vergleicht, so war er ein Künstler von grossen Fähigkeiten und Talenten und seine Hauptwerke in der Malerei, sein Mausoleum sichern ihm einen dauernden und hervorragenden Platz in der Geschichte der österreichischen Künstler.

A n h a n g.

Brief Nr. 1.

Ser^{mo} Arciduca Sig Sig Gratosiss^{mo}!

Grande è l'obbligo che io tengo all'onnipotente Iddio per li infiniti benefiti recenti de sua diuina Maestà, fra quali è uno singolare l'esser fatto degno di seruir doi Potentissimi Prencipi, ambi doi Ser^{mi} Arciduchi d'Austria, uno è stato il Ser^{mo} Arciduca Ferdinando di santa memoria Zio di V. A. Ser^{ma} qual ho seruito in Ispruch per Pittore Camerale sino al ultimo di sua uita, one ariano sette anni continoi di seruitù (come ne fa fede un ben seruito che tengo appresso di mè concessomi da quella Ser^{ma} Arciduchessa) et al A. S. Ser^{ma} che per pura gratia et clemenza mi fece comandar dal Sig Carlo Schurf et il Secretario Storch che uenisse al gratiosissimo suo seruito, al che obedindo io senza fra ponerli alcun tempo, et con ogni humiltà corsi al dolicissimo et gratiosissimo giogo della Ser. sua seruitù, doue ho continuato in tal professione di Pittore Camerale si come hora di continuo facio con ogni prontezza et possibile humiltà et fideltà sin al presente, con esser io gionto al numero di sedeci anni che seruo, qualli con quelli sette d'Ispruch, arriano alla soma di uintitre anni che mi ritrouo nelli seruity dell' Augustissima Casa d'Austria nella miglior et piu florida età della uita mia, merce di S. Ser^{ma} A. S. hanermi conseruato nel gratiosissimo suo seruitio, onde uinto da tanta clemenza proposi di farmi sotto il Ser. suo nome, sin che à Iddio piacesse et al A. V. Ser^{ma} sperando con il tempo ottener gratia per riparar alla mia miseria, in che hora mi trouo di numerosa famiglia aggranato, et per poter seruir S. Ser^{ma} Alteza con piu assiduita et dilligenza. Percio ueng hora alli gratiosissimi piedi di V. A. Ser^{ma} a dimandarli humilmente una gratia per tutto il tempo della uita mia, obbligandomi di non dimandar mai altro donatino, hora lo chiedo con ogni humiltà, per hauer occasione di comprar un iloco qui vicino per potermi mantener con li miei figliolini, supplico V. A.

Ser^{ma} humilmente, che per sua innata Clemenza mi conceda questa gratia d'aiutarmi con un donatino et gratia di doi mille fiorini, et mille altri, qualli offerisco humilmente discancellarli et pagarli con l'opere quali ordinariamente facio a V. A. Ser^{ma} che il remanente del precio me affatticaro di ritrouarlo altroue, essendo il loco di ualor di 3000 talleri. E uero che gia 4 anni mi fú fatto gratia di ducente talleri perche me agiutasse del danno patitto nelle S. Sue noze. Altrimente in tutto il tempo di mia uita et che seruo non ho mai hauoto altro donatino, et la gratia che humilmente dimando è per il gran peso della famiglia in che mi trouo. Spero che S. S. A. non mi abandonera in questo urgente mio bisogno, et la conseruaró eternamente per gratiosissimo dono, sperando che per pietà di sette figliolini la S. Ser^{ma} si mouerà a compassione di agiuntarmi, et mi darà animo et occasione di affatticarmi al possibile, in quelle uirtù che del continuo studio nella pittura, et le tre sorte di miniadura, doi modi ritrouati da mé, posso anchora senza uergogna lasciar ueder l'opere di medaglie in cera, et nel pigliar la pianta di qual sitto si uoglia nella architettura ciuile, ne ho dato un poco di sagio nella faciata della Sant^{ma} Madona del Socorso tempio eretto del Imo Sig Gioan Vlrico libero Barone di Echenperg, et molte altre cosse pertinenti al disegno, de quale poche mie fatiche saranno sempre intente ad eseguir la uolonta della Ser^{ma} Sua Idea, per queste cosse spero che Sua Ser^{ma} A. non mi abandonera si come ad altri liberalissimo et gratiosissimo è sempre statto, et la concessa richi doni, staro spetando la gratiosissima sua resolutione et tutti continuamente pregaremo il Sig Iddio la guardi delle fraudi de suoi nemici, et la conserui in uita sano, accio sia la salute nostra et io ingenchione con il capo si facio riuerenza.

Di Vra A. Ser^{ma}

Humilissimo Ser^o
Gio Pietro de Pomis.

Brief Nr. II.

Sacra Cesarea Mestá.

Mi Ritrouo in fiume san vitto per l'ultima visita de hauer considerato le fortezze del friuli et Istria, hora desidero ritornare à Casa et per che sono totalmente esausto che non è possibile partirme de qui per non hauer danaro, supplico sacra Cesarea Maesta che per Agiuntarme si compiacia farme pagar il conto dell' opere fatte per sua Maestá Cesarea come dimostra questo estratto qui incluso sperando gratiosa Comissione auró non mi mora su il viaggio de necessitai, poi che in Trieute della gratia Concessami dalla Clementi^{ma} mano di V. S. C. Maestá il Conte de Valmarano defonto, uiuendo ápres la graciosa merce fattami da V. M. Cesarea però supplico che hauendo li Heredi del qn. Conte alcuni danari sopra la muda de Trieste che delli interessi mi sia rintegrato, il mio spero che la S. C. Maestá nostra, ambidua queste mie dimande siano piamente esaudite dalla gratia sua come mio Clementis^{mo} Sig. et cosi lo prego per la contentezza di V. S. Cesarea M. mi chino humilmente et faccio riuerenza humilis^{ma}.

Di Vostra Sacra Cesarea Maestá
(Ohne Datum.)

Hum^o et Deo^{mo} seruo
Gio Pietro de pomis.

Brief Nr. III.

Estratto dell' Opere di Pittura fatte per Comissione di S. M. Cesarea.

Prima un Aretrato del^o Ser^{mo} Giouan Carolo tutto intiero con uestimenti tutti de ricamo d'Oro et questo e statto mandato in Spagna . . . 30 fl.

Vno Altro Aretrato di Sua Maestá Cesarea tutto intiero con la Ser^{ma} Maria S^{ta} Memoria Consorte di S. M. Cesarea tutto intiero . . . 60 fl.

Di piú altri Cinque Aretratti tutti intieri cioe li Ser^{mi} Arciduchi di Austria figlioli da S. M. C. per nome il Ser^{mo} Arciduca Giouan Carolo, Ser^{mo} Ferdinando Ernesto, Ser^{mo} Leopoldo Vilelmo, Ser^{ma} Anna, Ser^{ma} Cecilia Renata quali tutte otto sono statti mandati in Francoforte a sua Maesta Cesarea 150 fl.

Un altra Aretrato del Ser^{mo} Leopoldo Vilelmo uestitto in forma di Chierico per mandar al Ser^{mo} Leopoldo Arciduca d'Austria Vescouo di Possa et Argentina et questo ancora é statto tutto intiero . . . 30 fl.

Vn quadro dell' Asonta della Beata Vergine fatto et depinto sopra un Ramo de Altezza de cinque Piedi et largo quatro quale pittura é statto messa in un Pilastro apresso Cell . . . 100 fl.

Vn Aretrato della felice memoria della Ser^{ma} Arciduchesa Maria Anna tutto intiero nella forma pasata di questa uitta à miglior . . . 30 fl.

Vn Aretrato ancora ritratto tutto intiero come Giaceua Morto Il Ser^{mo} Massimiliano Ernesto Arciduca d'Austria . . . 30 fl.

Vn quadro done é depinto dal naturale un Ceruo Bianco con le machie besetine scuse come daino onero Dama . . . 26 fl.

Somma in tutto 456 fl.

Giouan Pietro de Pomis.

Nr. IV.

Sacra Cesarea Maestá.

E' in fiume S. Vitto apresso una Porta della Cittá non molto lontano dal Castello di Essa alcune Muraglie antiche d'una Casa senza tetto senza Solari netampoco porte anzi totalmente inutile, con un poco di Sito acanto che si potria accomodar con la faticha per un giardine che arriua sino alle due strade publiche et una uerso le mura della Cittá che in tutto potrà esser un trenta passa geometrici, qual luogo supplico la Sacra C^a Maestá nostra uoglia graciosamente graerarme di detto luogho et totalmente dono che io poi lo fabricaro, et lo goderó, a eterna Memoria di Vostra Cesarea Maestá, et miei figlioli, essendo che il mio figliolo, s'e accasato qui in fiume, et trauendo accomodato detto luogho potró, goder lo alle occasione aglaria eterna di S. M. C. assicurando, la S. C. M. V. esser detto, luogo inutile, deserto (anzi sará di molto benefitio al Castello), per la qual Cosa spero totalmente questa gratia pregando Sua Diuina Maestá per sua Salute et Contento.

Diuostra Sacra Cesarea Maestá.

Hum^{mo} et Deuot^{mo} Seruo
Gio. Pietro de pomis.

(Ohne Datum.)

Romanische Wandmalereien in Tirol ¹⁾).

Von G. Dahlke.

3. Aus der Johannescapelle zu Brixen.

Auf dem Grunde eines Weinhofs, den Kaiser Arnolf seiner Gemahlin Ota verschrieben und Ludwig das Kind 901 der Kirche Säben verliehen hatte, erstand am rechten Ufer des Eisack der Bischofssitz Brixen neben dem gleichnamigen, früh schon zur Stadt erhobenen, durch eine Mauer beengten Ort. Nach dem verheerenden Brande, welcher am Charsamstag 1174 die unter Richbert von Säben im dritten Viertel des zehnten Jahrhunderts errichtete Basilika und deren Nebengebäude in Asche legte, erhob sich auf der alten Stelle ein romanisches Münster, von dem noch ein Portal, die Säulen der Kreuzgangarcaden, Apsis und Mauerwerk der Liebfrauenkirche und die Johannescapelle werthvolle Ueberreste bilden. Der Hauptbau wurde 1234 zum zweitenmal ein Raub der Flammen, der gothische, 1447 durch eine Feuersbrunst von neuem beschädigte Dom im vorigen Jahrhundert durch die gegenwärtige im Renaissancestil aufgeführte Kathedrale ersetzt und der Kreuzgang als Begräbnisstätte für die Domherren und Chorbeneficiaten benutzt. Wand- und Deckenmalereien aus zwei Jahrhunderten, zum Theil über älteren Resten, dienen den Arcaden zu künstlerischer Zier; wiederaufgefundene Wandgemälde in der Johannescapelle geben diesem Cyklus Ergänzung und Bereicherung.

Ist man durch eine niedrige, vergitterte Thür aus dem Kreuzgang in die Taufcapelle eingetreten, welche ehemals den Domcapitularen als Berathungssaal diente, so findet man Schiff und Presbyterium durch eine massive 1,34 m dicke, von dem Triumphbogen durchbrochene Mauer geschieden, jenes von gothischem Kreuzgewölbe, dieses von achtseitiger Kuppel überspannt. In der Mitte des Langhauses bildet der grosse Taufstein von rothem Marmor ein Erinnerungszeichen an die

¹⁾ Vgl. Bd. V, S. 113 fg.

alte Sitte, welche die Untertauchung des Täuflings in das Wasser bedingte; das Gebäude dürfte 1174 dem verheerenden Elemente ebenfalls zum Opfer gefallen sein und bei der Erneuerung statt der ursprünglichen Balkendecke ein Tonnengewölbe erhalten haben, dessen Bögen die Gemälde der Giebel- und Verbindungsmauer begrenzen, das aber — wohl in Folge erlittener Beschädigungen bei dem zweiten Brande — vielleicht gleichzeitig mit der Ueberwölbung der Arcaden, dem höher geschwungenen Kreuzgewölbe wich.

Immerhin bleibt die Capelle auch in ihrer Umgestaltung ein sehenswerthes Denkmal jener Zeit, in der das Bisthum Brixen zu ausgedehntem Besitz und weltlichen Hoheitsrechten gelangte. Von den gelehrten, weltgewandten Kirchenfürsten, welche durch Anschluss an die Politik der deutschen Kaiser ihre eigene Macht begründeten, war der heilige Albin nach der Uebersiedelung von Säben Otto II. im Rath wie in der Schlacht zur Seite gestanden, Adalbero von Brixen 1007 zu Frankfurt a. M. für die Gründung des Bisthums Bamberg zu Gunsten Heinrichs II. eingetreten und Herwart befreundeter Bundesgenosse dieses Regenten geblieben, dessen Haupt die dankbare Kirche später mit der Gloriole umwob. Von Konrad II. hatte Bischof Hartwig die Grafschaft des geächteten Welf im Inn- und Eisackthale als Geschenk erhalten; in den Wirren Heinrichs IV. mit der römischen Hierarchie bewährte Alwin dem besiegten weltlichen Herrscher seinen treuen Sinn. Als Gregor VII. dessen Gegenkönig Rudolf von Schwaben anerkannt und auf Heinrichs Haupt den Bannstrahl wiederholt geschleudert hatte, berief der Kaiser 1080 eine Versammlung von weltlichen und geistlichen Fürsten nach Brixen, welche in der Johannescapelle zum Strafgericht über »den alten Schüler des Ketzers Berengar und offenbaren Schwarzkünstler« Hildebrand zusammentraten und die Erhebung Guiberts von Ravenna auf den apostolischen Stuhl beschlossen. Blieb ihre Entscheidung für das kraftvolle Regiment Gregors VII. auch bedeutungslos, da weder Heinrich noch dessen Getreuen den Gegenpapst Clemens III. zur Geltung zu bringen vermochten, so kennzeichnet das Verfahren doch die Unabhängigkeit der tirolischen Bischöfe von dem Oberhaupt der Christenheit und ihre innigen Beziehungen zu dem Reich.

Unter den Hohenstaufen war Bertold III., Barbarossa's bewährtester Rath, zum Vogt des Stiftes Brixen eingesetzt und Bischof Heinrich mit diesem Vasallen zur Schwertleite von Friedrichs Söhnen 1184 in Mainz erschienen. Wie Alwin von Heinrich IV. die Grafschaft Pustrissa zum Lohn erhalten hatte, wurde Heinrich von dem mächtigeren Hohenstaufen mit der oberherrlichen Gerichtsbarkeit, dem Münzregal und der Berechtigung zu Zoll und Wegegeld ausgestattet, sein Nachfolger Ber-

thold von Brixen mit den Silbergruben des Fürstenthums und wichtigen Lehen im Reiche bedacht. Zwar überflügelten die Vögte des Bisthums allmählig ihre geistlichen Lehensherren und beschränkten vielfach deren Herrschergewalt, aber noch in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts trat Bruno, Graf von Bullenstätten und Kirchberg, der Erbauer des bischöflichen Schlosses, Begründer von Bruneck und thätiges Mitglied verschiedener Kirchenversammlungen, auf dem Schauplatz des öffentlichen Lebens vielfach in den Vordergrund.

Mit dieser Entwicklung der bischöflichen Macht hat der Aufschwung des Städtchens, das der Biograph des heiligen Anselmus von Lucca z. Zt. des Afterconcils als einen schauervollen Ort inmitten schneebedeckter Felsen beschrieb, nicht gleichen Schritt gehalten. Trotz der günstigen Lage an der Römerstrasse, nah dem Eingang in das Pustertal, und mannigfacher Förderung durch den fürstlichen Hofhalt, ist der Wohlstand von Brixen gering, das geistige Leben — unberührt von dem Einflusse der gelehrten, kunstsinnigen Priesterschaft — ohne Vertiefung geblieben. Kaiser und Könige waren durch die Thore der Bürgerstadt gezogen, Herzöge und Grafen zur Huldigung, Ritter und freie Mannen zu Gerichtstagen vor dem geistlichen Gebieter erschienen; allein die Pracht der Römerzüge und des Adels Glanz im ernsten Burhurl wie im heitern Waffenspiel, durchstrahlten nicht die schlichten Häuser, aus deren engbegrenzten Räumen freie Weltanschauung selten Ausblick fand. Ob auch die Mauern fielen, Edelherren die rebenbekränzte Au zu ihrem Heim erkoren, Wandergäste von Nord und Süd die Strassen belebten: die Patina spiessbürgerlichen Gepräges ist dem alten Brixinorium bis auf die Gegenwart verblieben.

Schon Tinkhauser hatte an den Seitenwänden der Capelle Gemälde unter der Tünche vermuthet und auf doppelte Farbschichten einer Stelle hingewiesen, aber erst bei den Vorarbeiten zu der Restaurierung — 1881 — wurden die Bilder in dem Presbyterium bloßgelegt, Einzelfiguren und Gruppen im Langhause aufgedeckt und hierdurch die Belege zu den Untersuchungen jenes verdienstvollen Conservators geliefert. Zur Rechten der halbrunden Apsis, in welcher die lebensgrossen Figuren der Madonna, des Täufers und Evangelisten Johannes noch den Inhalt der ursprünglichen Darstellung verhüllen, sieht man den Riesen Christoph als Träger des göttlichen Kindes auf einen Baumstamm gestützt, dessen Krone den Umriss einer Kugel mit schwacher Gliederung des Blätterwerkes zeigt. (Abbild. I.) Zwar ist das Colorit zum Theil verwischt, allein die Zeichnung des mächtigen Kopfes, dem eine

hochrothe Mütze mit keck zurückgebogener Spitze über braunem, langgeringelten Haar, die leicht gerunzelte Stirn und die schwungvoll gebogene Nase, grosse vorstehende, geschlitzte Augen, der geschweifte Mund mit breiter Oberlippe und der grosse Kinbart den Anstrich markiger Kraft verleihen, tritt auf dem fahlen Mörteleerde um so klarer hervor und



Abbild. I. Johannesepistel Briefen. St. Christoph.

die distre Miene, wie der starre, seitlich gerichtete Blick, geben dem eingefallenen gefurchten Gesicht einen Zug tieferster Herbigkeit. Ueber dem rothgekreuzten, um den linken Arm geschlungenen Mantel ist ein kurzes farbloses Obergewand durch ein Netz von geraden Linien in regelmässige Felder getheilt und unter dem Hals durch einen flachen Bogen begrenzt. Zwar bildet die Anordnung der Draperie mit doppeltem Aermelpaar — das enge untere von rother Farbe — schwer zu entwirren, allein der freie Wurf des grünen, an der rechten Hüfte empoc-

gezogenen Gürtelkleides, wie des niederrollenden Mantelendes entspricht den Massverhältnissen der kolossalen Figur und die Umriss der gewaltigen Hand mit langer Fläche, langen Fingern, scharfbegrenzten Nägeln, offenbaren des Recken Muskelkraft.

Weniger glücklich hat der Meister auf blauem, von dem grünen Hintergrunde abgehobenen Felde den Kopf des Kindes ausgestaltet, das mit der Rechten die Haare des Fergen erfasst und mit der steifen Linken den Reichsapfel emporzuheben sich müht. Kein Zug holdseliger Lieblichkeit belebt das kantige Gesicht: verschlossen, kalt, der breite Mund, das forschende Auge starr und das goldbraune, auf die Stirn gestrichene, in Ringeln auf die Schulter niederfliessende Haar von grober Gliederung. Da hier der Fleischton, selbst das Colorit der Lippen völlig verschwunden ist, so treten die Einzelheiten des Entwurfs in voller Schärfe an das Licht. Zwei wagerechte Striche für den Mund, zwei Bögen für das Kinn, ein dicker Umriss für die Wange, der Punkt des Augensterns zwischen flachen, ungleich geschnittenen Lidern und eine Linie zur Begrenzung der Nase, ergeben die Formenbildung des Gesichts, das eher einem Mann als einem Kinde angehört und in Verbindung mit der überaus flachen Figur von schwächlichem Gliederbau einen seltsamen Eindruck macht, zumal die verblichenen Farben des rothen, innen grauen Mantels, wie der bläulich grünen Tunica, den Mangel wirksamer Modellirung nicht aufzuheben vermögen.

An der, nahezu drei Meter breiten Nordwand des Presbyteriums ist durch dreifache Feldertheilung für grössere Compositionen Raum geschaffen worden und der untere Streifen mit Bildnissen alttestamentarischer Patriarchen oder christlicher Heiligen bedeckt gewesen, von denen der vorderste in rothem, die schmalen Schultern eng umschliessenden Gewande mit gescheiteltem Haar und wellig herabgestrichenem Bart das Ansehen eines würdevollen Greises trägt, der zweite, besser erhaltene Blondkopf in derselben ruhigen, tiefen Stimmung verharret, indess die Reste der folgenden, zum grössten Theil verwischten Figuren ohne Namen, ohne Attribute, der Deutung wie der Wiederernewerung keine sichern Anhaltspunkte gewähren.

In der Mitte prangt das wohlerhaltene Dreikönigsbild: ernst, gedankenvoll Maria mit dem Kinde zur Linken, feierlich, nicht ohne Würde, die Trias der Könige, lässig aufgestützt der Diener, welcher die Kamele hält. (Abbild. II.) Der blaue Sternenhimmel, ein Baum mit rundgewölbter, von grossen Blättern spärlich durchflochtener Krone, hügelige Bodenformen und der Mangel jeder Architektur bezeichnen den Schauplatz der Handlung als das Feld von Bethlehem. Auf einem Sessel, dessen Sockel Rundbogenarcaden durchbrechen, während die gebogene

Lehne jeder Verzierung entbehrt, hält die Jungfrau das unbekleidete Kind auf ihren Knien und blickt unter leichter Neigung des halbverschleierte Hauptes aus grossen, dunklen Augen forschend auf die Gäste. So anmuthlos das breite, durch die kurze, kräftig geschwungene Nase, das zackige Ohr und stumpfe Kinn etwas derb charakterisirte Gesicht, so unmutvoll der schweigame, fischgesenkte Mund —, nur ein leiser Anflug mütterlicher Sorgfalt mildert die kühle Ruhe des Schatzgefühls. Das Blau des Mantels ist verblichen, aber die Linien der Faltenbrüche ergeben den natürlichen Wurf des Stoffes, der sich auch in dem rothen, gürtellosen Kleide weich und biegsam um die Füsse wirt.



Abbild. II. Zehnswegige Brunn. Heilige Drei Könige.

Wie treffend die Natur des stehenden Kindes in der Gliederbildung und befangenen Haltung angedeutet ist: das breite, an den Kopf eines Zwerges gemahnende Gesicht stimmt wenig zu der jugendlichen Form. Goldbraunes Haargeringel deckt den Scheitel und umflirt die Stirn; die ausgebreiteten Arme sind nach beiden Seiten, hier der Gabe des Königs, dort der Mutter zugewandt.

Vor ihm kniet der Greis mit rundem, durch den breiten Mund nicht entstelltem Gesicht, schaut fragend, prüfend auf den Spross aus Davids Stamm und bringt dem göttlichen Kinde entböhresten Hauptes, doch in selbstbewusster Haltung, seine Huldigung dar. Der braunrothe, an der Seite aufgeschlitze Ueberwurf wird durch einen, ursprünglich von Gyps modellirten Knopf auf der rechten Schulter zusammengehalten und deckt ein enges, ebenso verblichenes Aermelkleid, das nur die braunen Faltenstriche der Zeichnung klar erkennen lässt. Hinter seinem Rücken wendet Balthasar das dunkelhaarige, mit niedriger Krone gezierete

Haupt, dem Kameraden die wunderbare Erscheinung des grossen Sterns zu weisen, dessen Richtung die erhobene Rechte festzuhalten versucht, während die Linke den Fuss des Weihrauchgefässes umspannt. Zu der straffen, geraden Haltung seiner schmalen, mit blassrothem Mantel über hell- und dunkelrother, grau gekreuzter Tunica bekleideten Figur, stimmt die strenge Miene; wie die Macht der Ueberzeugung das hagere scharfgezeichnete Gesicht des Königs von Saba durchdringt und die Energie des Willens Muskel und Sehne des Armes schwellt, spricht aus dem verzogenen Munde sittliche Kraft. Unter seitlicher Biegung des Kopfes lugt Melchior nach dem Firmamente, hebt verwundert die Rechte und hält mit steifen Fingern der Linken das cylinderförmige Opfergefäss vor der Brust: sein jugendliches Gesicht von weisser Farbe und stumpfer Bildung lässt in den offenen Augen und dem ernsten Munde den tiefen Eindruck des Wunders nicht verkennen. In natürlichem Fluss sind die Gewänder um die Glieder gelegt, aber mit der Stellung des Körpers steht die verschränkte Haltung der Füsse in entschiedenem Widerspruch.

Lose Aneinanderreihung der Figuren verräth des Künstlers Schwäche in der Composition. Zwar ist ausser dem knienden Könige, dessen reiches Barthaar, glatte Stirn und vollgerundete Wangen für die Vollkraft des Mannes zeugen, auch des Führers Blick auf die Madonna und das Kind gerichtet, allein Balthasar und Melchior werden durch den Strahlenglanz des Sterns von der unmittelbaren Beziehung auf die Hauptgestalten abgelenkt und bleiben der Theilnahme an der Handlung entrückt. Bei sorglos leichter Technik überrascht die Kraft der Charakteristik. Wenige Striche reichen hin, den Köpfen Begrenzung und Gestalt zu geben, die Glieder zu beleben und den Faltenwurf des Stoffs in grossen Zügen anzudeuten; indess hat die Flüchtigkeit der Formengebung manche Härte, manche Regellosigkeit in der Physiognomie und den feineren Körpertheilen verschuldet.

An die Königsgruppe schliesst sich der Tross zweihöckeriger Kamele, die bei winziger Grösse in der wechselnden Bewegung ihrer gehobenen und gesenkten Köpfe, gebogenen und gestreckten Füsse, mit Sattel und Gurt, ein ebenso malerisches Ansehen tragen als die genrehafte Figur des Treibers, dessen zurückgestrichenes Haar unter flachem Turban wie im Winde flattert und dessen rohes Gesicht mit kurzer, starkgebogener Nase über dem weitgeöffneten Munde, geringes Verständniss für die Bedeutung des Schauspiels offenbart.

Mit Ausschluss aller Scenen aus dem Leben Christi hat der Maler über die verheissungsvolle Huldigung der Könige den Abschied des Erlösers von der Erde gestellt und die Persönlichkeit des Heilandes durch

die Wahrheit des erstarrenden Empfindungslebens, einen Zug stiller Größe in dem sanftgeneigten Haupt und die kräftigen Formen des Rumpfes würdig charakterisiert. Schergen, Krieger, der Lieblingsjünger und trauernde Frauen umgeben das Kreuz, auf dessen Armen zur Rechten ein Engel mit lockigem Haar das gelbe Gewand in mitleidvoller Bewegung vor die Augen zieht, zur Linken ein Teufel von halbthierischer Bildung, grinsend, zahnfleischschmerz, mit zusammengekrampften Händen an der Qual des Gekreuzigten sich weidet. (Abbild III.) Nach der Verwischung des Fleischtons hebt sich der Umriss von Christi eingefallenen, lockig bekränzten Gesicht, der flachen Brauen, geschweiften Lidern und



Abbild III. Johannesevangelium. Kreuzigung.

den faltigen Mundes mit gesenkten Winkeln in markigen Strichen von dem fahlen Mittelgrunde und die granvolute Miene wie die umschatteten Augen lassen deutlich die Spuren des Leidens erkennen, dessen letzte Regung eine krampfhaft verzogene Zehne des linken Fusses enthüllt. Im Gegensatz zu der natürlichen Gliederung des zweiten Oberkörpers durch Schulterblätter, Brustbeinwinkel und Rippen, sind die Sehnen an den dünnen Armen und seitlich gebogenen Schenkeln durch parallele, mehrfach unterbrochene Linien in der Farbe des Blutes markiert und nicht minder eigenartig erscheint der dreifache Strahl, welcher in weitem Bogen der geöffneten Wunde entspringt. Dem grünen Kreuze fehlt das Fußgestell, den breiten, nur von einem Nagel durchbohrten Füßen, feine Ausgestaltung der Gelenke, aber das gutgefaltete, bis über die Knie reichende Lententuch mit rother Binnenlinie des braunen Saums

und einem Reste leichter Schattirung ist mit vollem Verständniss für die Natur des Stoffes ausgeführt.

Von der verschiedenartigen Wirkung des Trauerspiels auf das Volk geben die Henkersknechte ein bezeichnendes Spiegelbild, indem Calphurnius zur Linken in getheilter Tracht, mit Schwamm und Essiggefäß in den Händen, die Lust boshafter Schadenfreude an der Marter des Crucifixus empfindet, Longinus tieferschüttert, kniend, gegenüber mit gefalteten Händen um Gnade für die eigene Seele fleht. Dem zurückgeworfenen Kopf des Einen geben die aufwärts und seitlich gestrichenen Haare, der stechende Blick aus breitgeschlitzten Augen und die kühngebogene Nase den Anstrich trotziger Verwegenheit; des Andern grobgeschnittenes Gesicht ist von Demuth und ehrerbietiger Scheu erfüllt.

An der Spitze der jugendlichen Krieger, welche zur Linken erwartungsvoll den Verlauf der Handlung verfolgen, streckt der Hauptmann in energischer Bewegung die Rechte gegen den Erlöser, legt lose die andere Hand auf den hohen dreieckigen Schild und wendet das glatte, von der Halsberge und dem kegelförmigen Eisenhut umschlossene Gesicht mit dem Ausdruck tiefempfundener Ueberzeugung gegen Joseph von Arimathia, in dessen bärtigem, gefurchten Gesicht leichter Unmuth über das Strafgericht und würdevolles Selbstgefühl sich malen. Des Führers schlanke, elastische Gestalt in rothgekreuzter, anscheinend aus vernieteten Lederstücken zusammengesetzter Brünne, das Schwert an der rechten Hüfte, Arme, Schenkel und Füsse von engen Eisenschienen umspannt, bietet einen fesselnden Gegensatz zu der stattlichen, in wallende Gewänder gehüllten Figur des Gefährten, dem eine pelzverbrämte Mütze zum Schmuck des Hauptes dient und der mit erhobenem Zeigefinger dem Zeugniss für die Göttlichkeit Christi Bestätigung gibt. Mit Ausnahme einer breitgerandeten Kesselhaube gleicht die einfache Tracht der fünf gemeinen, mit Lanze, Schwert und rundem Schild bewehrten Soldaten der Rüstung, welche Kopf und Glieder ihres Hauptmanns beschirmt; die glatten Gesichter zeigen in der Regung spannungsvoller Theilnahme wie in den schwach individualisirten Zügen nur geringe Verschiedenheit: flache Bögen umschliessen die Augensterne, geschweifte Flügel begrenzen die gebogene Nase, ein wagerechter Strich bezeichnet den Mund: fahler Mörtelgrund erscheint an Stelle des Wangencolorits, von dem wenige Spuren des Lippenroths keine deutliche Anschauung gewähren.

In der gegenüberstehenden Gruppe bietet die zusammensinkende Mutter des Herrn einen mitleiderregenden Anblick dar; Johannes, dessen Hände der Freundin stützenden Halt gewähren, und drei Frauen theilen ihren Schmerz. Wie des Jüngers breitgerundetes Gesicht mit flachen,

in der Mitte eingesenkten Brauen, faltig umrahmten Augen und plattem, aufwärts gezogenen Munde, sind die verhüllten Köpfe der Trauernden ohne Schönheit, ohne Lieblichkeit, aber die gramvollen Züge offenbaren hier wie dort das tiefe Mitgefühl. Obwohl die Kriegerschaar zur Linken des Kreuzes strenger geschlossen, magnetisch von dem Crucifixus angezogen erscheint, während Maria einen Zwiespalt in die Scene bringt, bildet Christus für den Frauenkreis in gleicher Weise den Alles beherrschenden Mittelpunkt — und das Uebermass der Empfindung, dem die trostlose Mutter erliegt und ihre Freundin mit abgewendetem Gesicht vergebens sich entziehen will, gibt von der Wirkung seines Todes nur eine lichtvollere Spiegelung. Zur Färbung der Gewänder, welche in weiter Fülle, nicht ohne weichen Fluss der Linien, die Körperformen verhüllen, sind vorzugsweise Roth und Braun in zwei Schattirungen, Gelb und Blau verwendet und in der Tunica des knienden Schergen wie der Nachbarin Mariens das Muster und Colorit von dem Waffenrock des Hauptmanns wiederholt. Von dem plastisch ausgeführten Nimbus des Jüngers haftete ein Bruchstück mit vertieften Strahlen ohne Vergoldung an der Wand; hier und da schimmert ein sechsstrahliger, in Gyps modellirter Stern auf dem blauen Grunde: einfache unbestimmbare Architektur mit gekuppelten Fenstern schliesst zu beiden Seiten den Hintergrund, in der Mitte überwölbt ein rother Bogen das Kreuz.

Der inhaltreichen Composition sichern Zeichnung und Charakteristik der Figuren den Vorrang unter den gleichzeitigen Malereien der Capelle und der ernsten Stimmung des Trauerspiels verwebt das leuchtende Roth der Draperie ein heiteres Element. Während Schmerz und sanfter Friede das Antlitz Christi in milder Harmonie durchdringen, entfalten die Nebenfiguren in dem Wechsel der Gruppierung und Bewegung, der Mienen und Geberden lebensvolle Mannigfaltigkeit und das Zerrbild des Teufels versöhnt durch gelungene Raumauffüllung mit der widerwärtigen Form. Auffälliger bleibt der Mangel des eigentlichen Fleischtons, der wohl ursprünglich von dem Mörtelgrunde wenig verschieden aufgetragen und bei geringer Haltbarkeit des Bindemittels vor dem Bewurf mit Mörtel schon so verflüchtigt war, dass auch die Innenflächen der wiederabgelösten Schichten keinen deutlichen Abdruck desselben bewahren konnten. Zwar sind an dem Crucifixus die Umrisse der Schenkel durch hellrothe Nebenlinien hervorgehoben, hier und da rothe und gelbe Tüpfel über den Rumpf verstreut, allein bei diesen zusammenhangslosen Resten bietet die Frage nach ihrer Bedeutung für die Carnation der gewissenhaften Forschung nicht geringe Schwierigkeit. Wie unter dem verwaschenen Blau des Himmelsgrundes gelbe — neuerdings überstrichene — Spritzflecken von der Engelsgewandung zum Vor-

schein gekommen waren, so scheinen auch von dem Bogen und der Draperie des Teufels Tropfen flüssiger Farbe dem Pinsel entfallen, vor der Colorirung des Leichnams unvollständig abgerieben und nach dem Verblassen des Fleischtons wieder sichtbar geworden zu sein.

Im Anschluss an die Gliederung der Nordwand ist die Scheidewand gegen das Schiff bis zum Triumphbogen durch glatten Linienfries in gleicher Höhe dreifach abgetheilt. Das untere 1,54 Mtr. breite Feld beleben drei Brustbilder ehrwürdiger Kirchenväter, jeder unter rundem, von glatten Säulen mit Würfelcapitäl getragenen Bogen, mit den Symbolen des Hirtenamts. So geringe Verschiedenheit die bärtigen Köpfe zeigen und so grosse Flüchtigkeit die braunen Umrisslinien der schmalen Gesichter verrathen, so unbestimmte Schattirungen des seelischen Lebens spiegeln die mandelförmigen Augen, kündigt der abwärts gezogene Mund. Ein spielend hingeworfenes, hier durch einen Haken, dort durch einen Bogen modellirtes Oval hat für die Bildung des Ohres genügt und in gleicher Lässigkeit sind Mund und Nase mit wenigen Strichen hergestellt. Obwohl Bart und Haar neben der Zeichnung auch die Färbung unterscheiden lassen, ist von dem Colorit kaum eine Spur auf dem Mörtel erkennbar geblieben. In Uebereinstimmung mit dem Schnitt der niedrigen, dreieckigen Mitra, deren Titulus und Stirnreif keine Steinverzierung erhalten haben, bewahrt der einfache, hakenförmig umgebogene Stab die schmucklose Form der alten Zeit — und die würdigen Träger der Kirchengewalt verharren in ernster feierlicher Stimmung, deren weihevoller Inhalt aus dem Segensspruche des dritten Bischofs erklingt.

Ungeachtet mannigfacher Beschädigungen bieten die Portraits heiliger Frauen auf dem Mittelfelde einen befriedigenderen Anblick dar. Zwischen der schlanken Palmenträgerin zur Linken und einer leicht verschleierte Jungfrau — vielleicht Sta. Clara — zur Rechten steht Katharina mit sichelförmigem Schwert auf dem Körper eines Tyrannen, der mühsam das gekrönte Haupt vom Boden zu heben versucht, und lässt ihre biegsamen Glieder durch den rothen, ursprünglich weissgekreuzten, in den Feldern braun schattirten Stoff der engen Tunica und durch die dichtanschliessenden Unterärmel schimmern. Im Gegensatze zu dem platten Anstrich, welchen ihr rundliches Gesicht mit hoher Stirn über offenen, ruhig blickenden Augen durch den schiefen Mund erhalten hat, spricht aus den feinen Zügen der Nonne anmuthvolle Würde, aber stolzer hebt die Jungfrau auf der andern Seite die Krone und trägt in den schöngewölbten Brauen über mandelförmigen Augen, der kühngebogenen Nase und dem festgeschlossenen Munde die Hoheit einer Gebieterin zur Schau. Sie theilt mit der Philosophin den Kopfschmuck und die Zaddeln an der langgeschlitzten Tunica, indess Clara die Krone

durch einen scharfgebrochenen Schleier ersetzt und die Glieder mit dem weichgefalteten Mantel verhüllt. Bei gleicher Stellung in der Vorderansicht und gleichem Goldbronceüberzug der scheibenförmigen Nimben lassen ihre schmalen Gestalten Wechsel der Bewegung, die Gesichter lebensvolles Mienenspiel vermissen, aber diese Einförmigkeit wird reich vergütet durch den Einblick, welchen die Schattenrisse in das Verfahren des Meisters bei der Schöpfung seiner Gebilde gestatten.

Auf einem Mörtelstücke, welches Domanig in Brixen aus der Johanneskapelle bewahrt, haften Tüpfel lebhaften Rothes von den Wangen der heiligen Katharina, sind Augen, Haare und das Muster des Kleiderstoffs zu unterscheiden, von der Grundfarbe des Gesichtes jedoch nur schwache Spuren erkennbar geblieben, deren gelblicher Schimmer mit dem fahlen Grau des Bewurfes verrinnt. An dem verblassten Original ist das rothangelegte Gewand reihenweise mit braunen Vierecken bedeckt, das gleichmässige Muster in der untern Hälfte des Kleides durch senkrechte Faltenstriche von derselben Farbe und theilweise Aussparung der Patronen modellirt, das verwischte Liniennetz dann wieder in der Grundfarbe hergestellt und zuletzt durch weissen Ueberstrich hervorgehoben. Abweichend von diesem handwerksmässigen Verfahren, das die Brust ohne jede Rundung erscheinen liess, hat der Maler in dem Mantel der Nonne die Schattirung ausgeführt. Zwar musste für die Gliederung des Stoffs auch hier ein dunkelbrauner Ton, wie für das patronirte Kleid der alexandrinischen Jungfrau, genügen, allein die Schatten sind mit breitem, hin und wieder aufgestutztem Pinsel fast in moderner Weise ausgezogen, so dass sie von den tiefen Brüchen einen allmäligen Uebergang des dunklen Tons zu den erhabenen Lagen vermitteln, deren Wölbung ohne aufgesetzte Lichter, durch Vertreibung der rothen Farbe auf dem weissen Grunde einen blassen Schimmer erhält.

Minder lebensvoll als die gelungene Gestalt der Nonne ist die Frauengruppe auf dem obern Felde ausgeführt: das poetische Motiv der Blumenlese Christi für die heilige Dorothea fesselt nicht durch malerischen Reiz. Neben einem Baum, in dessen blattloser Krone das Christkind Blumen oder Früchte für die cappadocische Jungfrau pflückt, welche sich unter der Folter als seine Braut bekannte, reihen sich drei Frauen, jede unter mitraartiger Krone, aneinander. Bei gleichem Mangel an Formschönheit bietet die zwerghafte Figur des Blumenspenders in rothem Rock mit ernstem Mannesangesicht und blossen Füßen so wenig als das breite, durch den verzogenen Mund entstellte Antlitz der Sammlerin einen erfreuenden Anblick dar und die Doppelreihe rother Rosen über den Köpfen der Frauen bildet — ohne Verbindung mit Ranken oder Zweigen — ein ebenso stil- als geschmackloses Ornament.

Steif und starr, die Palme lanzenartig erhoben, die Linke vor der Brust abweisend ausgestreckt, blickt die Jungfrau in der Mitte aus grossen mandelförmigen Augen kühl und ruhig in die Weite und lässt in dem geschlossenen Munde und der strengen Miene die einseitige Richtung ihres herben, aller Weltlust abgewandten Sinnes ahnen. Nur Agnes heftet in weicher Regung des Gefühls ihr sanftes Auge fragend auf das bürgerliche Stifterpaar unter dem Baum: — des Mannes kantiger Kopf ohne Härte, das runde Gesicht der Frau mit gerötheten Lippen und schmalem Munde von anspruchloser Bescheidenheit. Die glattanliegenden, geschlitzten Gewänder der Heiligen stimmen in Schnitt und Zaddelverzierung, wie in der Modellirung des Faltenwurfes überein, haben aber durch Verwitterung vielfache Beschädigungen erlitten.

Nur an der Nordseite des Triumphbogens sieht man künstlerische Zier: hoch oben den Apostelfürsten mit tonsurirtem Scheitel — ohne die charakteristische Locke — und getheiltem Kinnbart, in rothem Mantel, verblichener Alba und blossen Füssen zwischen zwei Kirchenheiligen, in denen man die Patrone der Kathedrale vermuthen darf, da ihnen das Dach einer Kirche oder Capelle als Sessel dient. Indem Bischof Albuin durch Uebertragung der Reliquien des heil. Ingenuin von Säben nach Brixen die schon früher vorbereitete Verlegung des Bischofsitzes vollzogen hat und selber 1141 den ursprünglichen Patronen seiner Stiftung: Petrus und Ingenuin — hinzugefügt worden ist, darf mit einiger Gewissheit angenommen werden, dass neben dem Träger der Schlüsselgewalt die Heiligen Ingenuin und Albuin als Schirmer der Kirche Brixen bildliche Verherrlichung erfahren haben. Beide thronen in bischöflichem Ornat mit farbig gesäumter Alba, niedriger Mitra und Inful, ohne Stab; beide heben unter fragendem, erwartungsvollem Blick auf den Begründer der Kirche, eine Hand und halten in der andern das Buch. Das Colorit der bärtigen Gesichter ist verblasst, die ernste Miene unbestimmter, kühler, als Petri schmales, durch freien Blick und durch den milden Ausdruck des abwärts gesenkten Mundes fesselndes Gesicht.

Das Martyrium des Evangelisten Johannes, dessen jugendlich weiches Antlitz keine Spur körperlichen Leides verräth, erfüllt das mittlere Feld. Wie die Legende erzählt, ward der Apostel in ein Gefäss mit siedendem Oel gestellt, ohne Verletzung zu erleiden, und diesen Vorgang hat der Maler in naiver Weise ausgestaltet. Die Schergen zu beiden Seiten des grossen Holzgefässes erscheinen als Typen niedriger Gesinnung, wie sie in der Wirklichkeit zu allen Zeiten gefunden werden; der stumpfe, durch das aufwärts gestrichene Haar, die niedrige, gefurchte Stirn, kühngeschwungene Brauen und die gestutzte Nase über

wulstigem Munde individualisirte Kopf des Einen, welcher höhnisch grinsend, schadenfroh, mit einer Kelle heisses Oel auf den Scheitel des Heiligen schüttet, gibt nicht minder als das abgewandte, kaum feiner durchgebildete Gesicht des Kameraden, dem das zurückspritzende Oel die Wundermacht des Opfers zum Bewusstsein bringt, ein treues Spiegelbild entarteter Naturen aus der Hefe des Volks. Lodernde Flammen, von kreuzweis geschichtetem Holze genährt, umspielen den Kupferkessel, dessen Form und Befestigung an eiserner Kette die Scenerie eines italienischen Herdes vor das Auge führt, aber nach architektonischen Formen späht man vergebens umher.

Den Schluss auf dem untern Felde bildet die Enthauptung des Täufers. Zu den Füßen des Henkers, der mit dem Anschein leichter Befriedigung über die vollbrachte That das Schwert vom Blute säubert, liegt der Leichnam des Entseelten, aus dessen Hals ein Blutstrahl wie aus einer Brunnenröhre schießt, indess gegenüber Herodias, das bärtige, goldlockige Haupt in einer Schüssel haltend, zur Bekräftigung gestillter Rache, die feine Rechte mit erhobenem Zeigefinger auf den Rand des Gefässes legt. Befangen, steif, mit anmuthlosen Zügen, bietet die schmale Gestalt der Königstochter in streifigem Kleide kaum eine gefälligere Erscheinung als der Mordgeselle dar, dessen grobgezeichnetes Gesicht mit frauenhaftem Haar, frei von Verzerrung wie von Uebertreibung, dem düstern Schaustück keine abschreckenden Züge mischt und dessen Gliederbau in dem einfachen, wohl mit Zaddeln aber nicht mit Flitterwerk ausgestatteten Oberkleide fast einen aristokratischen Anstrich trägt.

Da die Südwand von Bemalung frei geblieben oder bei dem Durchbruch des Fensters über der Sakristei ihres Farbenschmucks verlustig gegangen ist und die Malereien in dem Schiff wohl derselben Zeit aber nicht der gleichen Werkstatt angehören, so beschliesst der Tod Johannes den erhaltenen Bilderkreis im Presbyterium. Diese würdige Zier einer historisch berühmten Stätte gewinnt für die Kunstgeschichte um so höheres Interesse, als die Fragmente in ursprünglicher Beschaffenheit, frei von Entstellung durch moderne Zuthat auf die Gegenwart gekommen sind und von der Technik des Meisters eine anschauliche Uebersicht gewähren.

Kräftige Bögen von brauner Farbe umrahmen die Gesichter, flüchtige Striche begrenzen die Augen, denen ein markiger Aufdruck des Pinsels den Tüpfel der Pupille schuf. Unbekümmert um die Symmetrie der Organe hat der Zeichner weder die ungleiche Weite der Lider, noch die schiefe Linie des Mundes der Verbesserung bedürftig gehalten. Im Dränge der Arbeit war ihm so wenig Zeit zu prüfender Betrachtung

des Geschaffenen als Lust zu Aenderungen des Verfehlten geblieben und so entwarf er, wie im Fluge, hier statuarisch steife, dort leichtbewegte Figuren, deren Köpfe bald herb und streng, bald sanft und mild, in feierlicher Ruhe oder von Leidenschaft durchglüht, selten freudig bewegt erscheinen und deren Gewandung nicht immer natürlichen Faltenwurfes oder des Reizes entbehrt, den die verschiedene Farbe der Innen- und Aussenseite erzeugt. Für die Modellirung der Körperformen war ihm das Geschick versagt. Mehr als den Köpfen mangelt der Brust volle Rundung, indem die glattanliegenden, von weissen oder farbigen Streifen durchkreuzten Kleiderstoffe oberhalb des Gürtels keine oder nur geringe Schattirung zeigen und die Wölbung des Busens bloß durch einen, meist verblichenen Halbkreis angedeutet ist. Die Zeichnung scheint auf nassen Mörtel gesetzt und hierdurch dem Bildgrund inniger als die Deckfarben verbunden zu sein, so dass ihre braunen Striche fast überall scharfe Begrenzung und leichten Fluss der Pinselführung zeigen, obwohl sie von dem theilweis verschwundenen Lokaltone der Haare wie der gleichfarbigen Gewänder keine Verschiedenheit der Mischung verrathen. Aus dem gleichmässigen Auftrag der Farben, denen ein schwaches Bindemittel wenig Widerstandsfähigkeit gegen schädliche Einwirkungen verlieh, und der linearen Musterung des Stoffes erhellt die niedrige Stufe technischer Geschicklichkeit; allein so klein die Skala der Töne und so einfach deren Verwendung in der Draperie, so wirkungsvoll ist das frische, leuchtende Roth, indem es noch in den verblassten Resten über die Figuren einen heitern Schein verbreitet und von dem lichten, luftigen Blau des Hintergrundes leichte Dämpfung aber keine Trübung erfährt.

Eigenartig, wie die Verzierung dieses Hintergrundes in der Kreuzigung und dem Dreikönigsbilde durch plastisch aufgesetzte Sterne, welche noch zwischen den Füßen der Kameele schimmern, ist die Modellirung der Heiligenscheine — mit vertieften Strahlen — von Gyps in der Kreuzigung und der Ueberzug flacher Nimben mit Goldbroncefarbe, deren verdunkelter Schimmer den Köpfen verschiedener Figuren leichtes Relief verleiht. Spärliche Verwendung der Architektur, flüchtige Skizzirung der Bodenformen und schematische Gliederung der Bäume lassen keinen Zweifel, dass der Meister dem Studium der Natur abhold oder fremd geblieben war; aber mehr als diese Einseitigkeit seiner Kunstbethätigung befremdet der Ausschluss ornamentaler Zier — jenes heitern Schmuckes, den so viele kirchliche Werke aus der romanischen Periode tragen.

In der Zusammenstellung von Einzelfiguren ohne gegenseitige Beziehungen hat der Maler ein Grundgesetz der Plastik mit ungenügender

Belebung der Formen zur Geltung gebracht. Nach der Verwischung des Fleischtons, von dem noch hier und da ein gelblicher Schimmer und das Roth der Lippen eine schwache Vorstellung vermitteln, geben die fahlen, gleichförmigen Gesichter von dem geistigen Leben und Weben der meisten Heiligen nur einen unbestimmten Schattenriss, dessen Deutung der starre Blick und der geschlossene Mund erschweren — und die Bildnisse entbehren zugleich des Licht- und Farbenspiels, das alte Meister schon durch Spiegelung glänzender Edelsteine in dem Ornat der Kirchenfürsten wie in der Krone edler Frauen zu erzeugen wussten. Wenn in dem Dreikönigs- und Kreuzigungsbilde der Pulsschlag des Lebens voller erklingt, so bleibt die Frage offen, ob diese Compositionen nicht auf blosser Wiederholung anderer Meisterwerke beruhen? Wer aus eigener Kraft die treffliche Gruppe der Kamele und ihres Führers mit dem feinen Verständniss für thierisches Leben zu schaffen und den grossartigen Inhalt der Kreuzigung zu dramatischer Einheit zusammenzufassen vermochte, der würde wohl auch die ernstesten Heiligen gestalten tiefer, geistiger erfassen, durch eigenartiges Gepräge unterschieden und zugleich der Blumenlese anmuthvolleres, bewegtes Leben verliehen haben.

Kaum geringeres Interesse als diese immerhin bedeutungsvolle Schöpfung eines italienischen Meisters weckt der umfangreiche Bilderschmuck im Schiff der Capelle, indem die aufgedeckten Malereien des Langhauses sich als selbstständiges Erzeugniss einer zweiten Hand erweisen. So weit die unvollständige Blosslegung gegenwärtig — Juli 1882 — ersehen lässt, tragen die Giebelfelder grosse, symmetrisch angelegte Gruppenbilder, denen zwei lebensgrosse Frauengestalten — die Eine mit dem Kreuz, die Andere mit verschleierten Augen, beide unter scheibenförmigen Nimben — zum Mittelpunkte dienen; an den Seitenwänden figuriren Heilige des alten und neuen Bundes, gegen Norden in geschlossener Reihe, jeder mit dem Namen in römischer Majuskelschrift. Noch sind zwischen den erhaltenen Figuren der südlichen Seite die Umriss der alten Fenster wieder zu erkennen und an der nördlichen Mauer geben die Namen TOBIAS. MAGNUS. ISIDORUS. JOSUE. DARIUS. REGINA.SABA. M · IOB. · ERBA · SAP · ? BASILIUS. AUGUSTINUS. von der Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Freiheit in der Auswahl der Charaktergestalten eine anziehende Uebersicht. Die äussersten Figuren werden von den Rippen des Kreuzgewölbes durchschnitten. Wohlerhaltene Gesichter von bräunlichem Colorit mit rothen Lippen, gerader Nase, vollgerundeten Wangen, und das Porträt der schwarzen Königin zeigen weichere Formen und vollere Modellirung als die Köpfe im Presbyterium; Umriss und Faltenbrüche der stark ver-

wischten, langherabgezogenen Gewänder erscheinen zum Theil in den Mörtel geritzt, die kräftig aufgetragenen Farben von geringer Haltbarkeit. Um den fünffachen Streifenfries schlingt sich ornamentale Zier und bietet dem Auge, nach dem Ueberblick der langen Reihe, in den oberen Palmetten und dem luftigen Gerüst, das als Träger des untern Frieses erscheint, einen willkommenen Ruhepunkt.

Für die genaue Kenntniss und Würdigung dieses zweiten Bilderkreises bliebe die vorsichtige Säuberung der Wände von Mörtel und Staub nothwendige Vorbedingung und die Restaurirung der beschädigten Malereien der Sorgfalt eines gewissenhaften, mit allen Mitteln der Technik ausgerüsteten, durch Kenntniss und Erfahrung wohlbefähigten Künstlers zu empfehlen, wenn anders dies kostbare Denkmal der romanischen Periode, aus der so wenige Fragmente dem Alpenlande in ursprünglicher Beschaffenheit verblieben sind, in seinen alterthümlichen Zügen der Nachwelt erhalten und als unverfälschte Urkunde des mittelalterlichen Kunstbetriebes der Wissenschaft Bereicherung geben soll. Nachdem die begonnene Wiederherstellung eine Unterbrechung erfahren hat, wäre Sachverständigen Gelegenheit geboten, die ausgeführte Probe mit den Originalen zu vergleichen und über die Art und Weise einer zweckentsprechenden Erneuerung ihr Urtheil abzugeben. Denn so klar die Theorie für Erhaltung schadhafter Kunstdenkmale entwickelt ist, so schwankend und ungenügend sind die meisten Versuche zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe in dem Alpenlande geblieben und die Verschiedenheit der Ansicht hat vielfach zu litterarischen Fehden geführt, welche weniger den Interessen wahrer Kunst als persönlichen Zwecken dienen. Um so erwünschter wäre die Erörterung technischer Fragen schon zur Beseitigung der Zweifel und Bedenken, welche bloss Vorarbeiten, wie die Fixirung und Sichtbarmachung verdunkelter, unter Mörtel oder Tünche aufgefundenener Fresken oder Temperagemälde durch Ueberstrich einer Mischung von Firniss und Terpentin, oder die Erneuerung des blauen Hintergrundes in dunklerem Farbentone hervorgerufen haben. Auch dürfte es für die Bewahrung des originalen Gepräges nicht bedeutungslos erscheinen, ob der letzte Rest eines plastisch modellirten Heiligenscheins — wie in der Kreuzigung — herabgeschlagen und durch einen flachen Nimbus ersetzt oder zur Nachbildung der alten Form beibehalten werde. Während gewissenhafte Künstler die Verwendung der beliebten Oeltempera zur Wiederauffrischung trockner Wandgemälde für unzulässig erachten und zweifelnd fragen, ob der neue Farbenüberstrich des ganzen Bildes, auch der guterhaltenen, nur verblassten Theile, zur Erzielung einheitlicher Farbenstimmung, der theilweisen, bloß ergänzenden Uebermalung beschädigter Partien — unter

Belassung des ursprünglichen Colorits in den übrigen Theilen vorzuziehen sei, halten Andere leichte Modernisirung des Alten in der Schattirung und Modellirung, leichte Aenderungen der Farbe oder — aus Gründen der Sittlichkeit — die Verhüllung unbekleideter Formen für angemessen und lassen auf dem ursprünglichen Entwurf noch einen Anflug ihrer individuellen Kunstauffassung sichtbar werden ²⁾).

Obwohl die archivalischen Untersuchungen des Custos Chmelarz über den Schöpfer der Gemälde fruchtlos geblieben sind, lässt die Baugeschichte des Doms vermuthen, dass ihre Entstehung zwischen den zweiten und dritten Brand des Gotteshauses, vielleicht in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts falle. Wenn das schlichte Gepräge der bischöflichen Heiligen auf ein höheres Alter deutet, so ergeben die Gruppen des Dreikönigsbildes und der Kreuzigung einen Fortschritt der Kunstauffassung, welcher für die Datirung des Bildercyklus aus dem letzten Abschnitt der romanischen Stylperiode spricht. — Erheblich später sind die Bildnisse St. Jodocus und Blasius an der Vorderseite der Scheidewand und die Disputation der heiligen Katharina an der Giebelmauer des Presbyteriums ausgeführt. In dieser figurenreichen Darstellung zur Linken der Apsis bieten die lebensvollen Gestalten Anlass zu kurzem Hinweis auf den Inhalt der Composition.

Auf dem Vorplatz eines Tempels, dessen Façade gothische Arcaden zieren, steht die Vertheidigerin des wahren Glaubens vor den Gelehrten des Heidenthums und trägt in der Haltung des hochehobenen Kopfes, dem freien Blick und in der sprechenden Bewegung des Zeigefingers, der auf den Daumen der Linken sich legt, die Zuversicht ihrer Ueberzeugung zur Schau, ohne in dem weichen runden Gesicht mit Stumpfnase, kantiger Oberlippe und kurzem Kinn die Reize feiner Formen zu entfalten. Hermelin und Krone zeugen für den Adel der Geburt; des Mantels Wurf wie die Faltung des engärmeligen Kleides — beide von goldenem Saum umzogen — entsprechen der ungezwungenen Haltung ihrer kurzen, gedrunghenen Figur.

Aus der Kriegerschaar im Rücken der Heiligen treten zwei Soldaten, deren Eisenrüstung mit glattem Harnisch, reichverzierten Armschienen und engem, straffen Beinkleid auf das fünfzehnte Jahrhundert deutet, in den Vordergrund. Ihre härtigen, einander zugewendeten Köpfe lassen einen Anflug von Verlegenheit über das Bekenntniss der

²⁾ Als Beispiel dieses Verfahrens mag die Trias der Kirchenpatrone auf dem obern Abschnitt des Triumphbogens gelten, deren übermalte Figuren, in dem Ausdruck der Gesichter wie in der Gewandbehandlung den Stempel des modernen Künstlers nicht verkennen lassen. So bietet die Farbenscala des alten Meisters für das Violett in der Tunica des Apostelfürsten kein einziges Vorbild dar.

glaubenstreuen Christin, aber auch die grosse Flüchtigkeit der Zeichnung wie der Farbengebung erkennen. Gegenüber, dichtgedrängt, in wallenden Gewändern, die Schaar der Philosophen, deren rundliche, geröthete Gesichter unter Kappe, Turban und Barett, die mächtige Wirkung des Frauenworts auf ihre erregten Gemüther spiegeln. Von der prüfenden Ueberlegung eines Gelehrten, der schweigend die Beweise des neuen Bundes mit dem System der alten Götterlehre zu vergleichen scheint und dem Wankelmuth seines Gefährten an den geheiligten Ueberlieferungen bis zu dem Wuthausbruch eines Fanatikers, der durch Geschrei die Jungfrau übertäuben will und dessen vorstehende Nase gleich einer Angriffswaffe gegen die Heldin sich kehrt, ist die Steigerung des Empfindungslebens in mannigfachen Uebergängen vor dem Auge des Beschauers aufgerollt. Während die theilweis verwaschenen, mit schwarzem Umriss entworfenen, mit breitem Pinsel schattirten Gewänder die flotte Malweise des Künstlers versinnlichen, spiegeln die wenig schönen Köpfe in dem flammenden oder ruhigen Augennestern mit gleicher Klarheit die Regungen des Gefühls. — Die Mittelnische des Gebäudes erfüllt das Brustbild eines Mannes in rother Kopfbedeckung und gelbem Gewande, den rechten Arm auf die Brüstung gelehnt, den linken — von halbweitem Aermel verhüllt — nach der Jungfrau ausgestreckt, — vielleicht der Richter, welcher gleichsam über den Parteien den Ausgang ihres Kampfes überwacht. Zur Seite kniet der Stifter in weissgrüner Alba unter dunkelgrünem Ueberwurf mit erhobenem Spruchband, das in gothischen Minuskeln und grosser Initiale die Inschrift:

Litzbain philosophiâ vicit et rethoriâ disputâ do

trägt. Aus den feinen Formen des tonsurirten Kopfes und glatten, halbjugendlichen Gesichtes mit dunklen, weitgeöffneten Augen und halb offenem Munde, leuchtet hingebende Verehrung für die Patronin der Philosophie. Den farbigen, 24 Ctm. breiten Fries gliedern Quadrate und Parallelelogramme als wechselnde Umrahmung einer fünfblättrigen Rose auf grauem Grunde und eines phantastischen Thiers, dessen mattgrünes Colorit durch rothe Untermalung wirkungsvollen Schein gewinnt.

In dem Kuppelgewölbe der Apsis sieht man den Heiland mit Spuren des Leides in dem bleichen abgezehrten Gesicht und mit breiter Robinenkrone auf dem dunkelblonden Haar, dem Grabe entsteigen: hoch und frei die Stirn, die geschweiften Augen halb geschlossen, das wenig edle Haupt von goldenem Glorienschein mit vertieften Strahlen umsäumt. Maria und Johannes umgeben trauernd das steinerne Grab, an dessen Seiten die Leidenswerkzeuge das Martyrium des Erlösers versinnlichen, jene in weitem violetten Mantel über grüner engärmeliger Tunica, Scheitel und Stirn von weissem Schleier verhüllt und das breite Gesicht mit

kummervollem Blick nach dem Heilande gerichtet; dieser jugendlich, den schmalen Mund zu schmerzlicher Klage verzogen, die Rechte unter das lockige Haupt gestützt, ein Buch in der linken Hand. Allein die Figuren weisen durch den Mangel edler Auffassung, fliegend breite Formen und das grünliche Colorit auf dieselbe Hand, welche die Madonna mit den Nebenfiguren in der Mittelnische schuf und unter ihren grossangelegten, schwach durchgeführten Gestalten die alten Malereien der Apsis verschwinden liess.

In weite Fernen wird der Blick des Forschers von diesen Malereien gelenkt, die nicht bloss als Zeugniss für die frühe Blüthe der Kunst und die Verbreitung italienischer Malweise im deutschen Alpengau, sondern auch als treue, obwohl verblasste Spiegelbilder mittelalterlicher Malerei von hohem Werthe sind und in Verbindung mit den interessanten Fragmenten der Liebfrauenkirche und den — übermalten — Darstellungen in den Kreuzgangarcaden auf einen regen Kunstbetrieb in der bischöflichen Residenz zur Zeit der Hohenstaufen weisen.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Italienische Kunstsammlungen und ihre Pflege.

Im verflossenen Jahre habe ich an dieser Stelle Gelegenheit genommen, den Vorurtheilen entgegenzutreten, welche in Bezug auf die Pflege der alten Kunst in Holland fast allgemein verbreitet waren. Wie für Holland, so gilt in weit höherem Maasse für Italien noch heute als ausgemacht, dass die Verwaltung der dortigen Kunstsammlungen, ihre Aufstellung, Katalogisirung und gesammte Pflege sehr im Argen liegen. Eine Vermehrung der Sammlungen erwartet der Fremde in Italien selbstverständlich nicht; er ist ja gewöhnt, selbst in italienischen Zeitungen nur Entrüstungsschreie über die Ausfuhr alter Kunstwerke aus Italien zu lesen. Dass selbst in neuester Zeit gelegentlich auch noch hervorragende Bildwerke aus öffentlichem Besitz zum Verkauf kamen, wie die interessante Sammlung alter Elfenbeinarbeiten der Stadt Volterra, musste jene allgemeine Meinung nur noch verstärken. Mit den Katalogen der öffentlichen Sammlungen ist es noch immer traurig bestellt: Galerien ersten Ranges, wie die Akademien von Florenz und Venedig, das Museo Nazionale in Florenz, die Uffizien u. s. f., haben nur ganz kritiklose Verzeichnisse aufzuweisen; und der Fremde muss zufrieden sein, wenigstens für die Galerien des Palazzo Pitti und der Brera einigermaßen zuverlässige ¹⁾ Kataloge zu besitzen. Auch für die Verwaltungen der Sammlungen konnten Dinge, wie sie bis vor wenigen Jahren in der Generaldirection der Museen von Florenz vorgekommen sind, nicht gerade das Zutrauen des Publicums erwecken.

Nun, dieser allgemeinen Ansicht und diesen zahlreichen nicht zu leugnenden Thatsachen gegenüber möchte ich hier einen Schritt zum Bessern, einen frischen gesunden Hauch, ja selbst eine Reihe wirklicher, höchst erfreulicher Thaten in der Leitung und Pflege der Kunstsammlungen constatiren.

¹⁾ Dies lässt sich leider nicht für die Numerirung der Bilder in der Brera-Galerie behaupten: in wenigen Jahren sind hier die Nummern dreimal geändert!

Zunächst, da wir eben davon gesprochen haben, in der Generalverwaltung der Florentiner Museen. Die innere Thätigkeit, das Aufräumen und Einbessern der alten Schäden ist allerdings dem Auge des Publicums im Wesentlichen entzogen; dass aber auch hier mit dem Alten gebrochen ist, dafür bürgen eine Reihe von Thatsachen, welche in vortheilhaftester Weise die Thätigkeit der Verwaltung auch nach aussen kund geben. In den Uffizien hat man angefangen, einzelne schlecht aufgestellte Gemälde besser zu hängen: ein kleiner neuer Oberlichtsaal ist für Meisterwerke des Quattrocento hergestellt; die Handzeichnungen sind in neuen Räumen vortheilhaft aufgestellt; die Magazine sind geordnet und eine kleine Zahl der werthvollsten Bilder (darunter fünf Tafeln mit den Tugenden von P. Pollajuolo, ein kleines Bild von Leonardo, welches einen Jünglingskopf auf einer Landschaft zeigt, ein kleines Reiterporträt von Velasquez u. a. m.) ist daraus zur öffentlichen Ausstellung ausgewählt worden.

Aehnliches ist im Bargello geschehen: Aus den Vorräthen ist alles künstlerisch oder archäologisch Werthvolle ausgewählt und z. Z., bis zur definitiven Aufstellung, in der Säulenhalle des Hofes untergebracht. Darunter befindet sich ein kleines bezeichnetes Tabernakel von Mino da Fiesole, eine kleine weibliche Büste von demselben Künstler, eine Anzahl feiner architektonischer Decorationsstücke vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts u. a. m. Das Bargello legt ferner auch Zeugniß ab für eine weitere ganz neue Thätigkeit der Florentiner Museumsverwaltung: aus den beträchtlichen Einkünften der Eintrittsgelder werden Anschaffungen von Kunstwerken im Privatbesitz gemacht, deren Verkauf nach dem Auslande sonst zu befürchten stünde. So ist — wie ich als Betheiliger leider mit Bedauern hier constatiren muss — die grossartige bemalte Thonbüste des Nicolò Uzzano von Donatello, welche für die Berliner Museen angekauft ward, kraft des Vorkaufsrechts der italienischen Regierung, seit Jahresfrist in den Bargello übergegangen. Weniger glücklich finde ich den in gleicher Weise für einen wesentlich höheren Preis gemachten Ankauf einer reich decorirten Marmornische von Rovezzano; denn von diesem Künstler, welcher in seiner späteren Zeit die Formen des Quattrocento in's Weichliche und theilweise selbst in's Barocke verzerrt, besitzt Florenz m. E. schon mehr, als erfreulich ist.

Die Hauptleistungen sind jedoch nicht in den Staatsmuseen, sondern in den städtischen Sammlungen Italiens zu verzeichnen. Der Italiener ist kein guter Bureaukrat, während der Localpatriotismus bei ihm in seltenem Grade entwickelt ist. Durch Schenkungen oder durch aufopfernde Arbeit ist hier in den letzten Jahren an verschiedenen Orten sehr Dankenswerthes, selbst Hervorragendes geleistet, während die Stiftungen der Galerien in Bergamo und Brescia und des Museo Correr in Venedig bisher seit geraumer Zeit in Italien fast allein standen. Die Eröffnung von zwei der grossartigsten Sammlungen im verflossenen Jahre, des Neuen Museo Correr in Venedig und des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand ist s. Z. hier bereits begrüsst und sind die Kunstwerke dieser Sammlungen dabei von competentester Seite besprochen worden. Für beide seien mir daher nur einige Worte gestattet.

Wenn ich das Museo Correr hier vorangestellt habe, so geschah dies wahrlich nicht, weil ich dasselbe als die Hauptleistung in ihrer Art hätte hervorheben wollen: im Gegentheil! Die Stiftung der Sammlungen, welche es enthält, ist ja bekanntlich eine alte. Neu ist nur das Gebäude und die Aufstellung darin. Und über beide lässt sich wenig Gutes sagen. Dass man den Fondaco dei Turchi niederriss und von Grund aus, als Museum, neu aufbaute, statt dieses grossartige Monument byzantinisch-romanischer Profanarchitectur, zugleich historisch von grösstem Interesse als Erinnerung an die enge Verbindung Venedigs mit dem Orient und an den Einfluss, welcher vornehmlich auf diesem Wege auf Kunst und Wissenschaft in Italien ausgeübt wurde, wenigstens als Ruine zu erhalten, ist eine jener Barbareien unserer modernen Architekten, durch welche die Kunst aller Länder, insbesondere aber die Venedigs gelitten hat und noch leidet! Dass die Räume natürlich nicht als Museumsräume geschaffen wurden, versteht sich für den Architekten, der diesen Plan fassen und entwerfen konnte, von selbst. Die Aufstellung ist gleichfalls theilweise sehr unvortheilhaft. Die Bilder hängen meist an dunklen Fensterwänden, und obenein sind verschiedene der interessantesten ganz hoch angebracht worden; die Majoliken sind in schwerfälligen Schränken untergebracht, welche sie erdrücken und ihre Farbenwirkung nicht zur Geltung kommen lassen.

In der Sammlung von Poldi-Pezzoli, eine der grossartigsten Kunst-Stiftungen der neuesten Zeit, nutzt ihr derzeitiger Vorstand, der Professor Bertini, welcher schon an der Zusammenbringung derselben bei Lebzeiten des Stifters wesentlichen Antheil hatte, den kleinen Fonds zu weiteren Anschaffungen in glücklichster Weise aus. Von neu erworbenen Gemälden ist namentlich beachtenswerth: ein männliches Bildniss von Ribera, in ganzer Figur, von leuchtender Färbung und sehr malerischer Behandlung, sowie eine interessante Heiligenfigur von Fra Carnevale, oder sagen wir Piero della Francesca, da Fra Carnevale offenbar als Künstler ein Phantom ist. Eine besonders glückliche Idee des Herrn Bertini ist die Anlage einer Sammlung von Stoffen und orientalischen Teppichen, womit er in neuester Zeit begonnen hat. Da in den letzten Jahrzehnten, namentlich aber seit 1870, ohne die geringsten Schwierigkeiten der italienischen Regierung, jährlich für Hunderttausende von Francs an Stoffen, Gobelins und orientalischen Teppichen aus Italien exportirt worden sind, um die Wohnzimmer der Pariser Geldaristokratie zu möbliren oder in Malerateliers und Sammlungen zu wandern, ist es für Italien, welches in öffentlichen Sammlungen nach dieser Richtung hin sehr arm ist, die höchste Zeit, wenn man hier auch nur noch eine gute Mustersammlung zusammenbringen will. Dennoch hat das Museo Poldi, neben einer grossen Zahl kleiner Muster, bereits einige köstliche grössere Stücke mailändischer Sammte des Quattrocento sowie altpersischer Teppiche zu verzeichnen.

Mailand hat noch ein zweites Museum aus neuerer Zeit aufzuweisen, das Museo Civico, in welchem eine Anzahl älterer Stiftungen und einzelner Kunstwerke im städtischen Besitz Aufnahme gefunden haben. In den Sälen, welche die Gemälde umfassen, ist zwar manches recht Mittelmässige enthalten; jedoch finden sich darunter auch einige sehr interessante und selbst

sehr werthvolle Bilder: so ein männliches Bildniss von Antonello da Messina, ein Bildniss von Andrea Solario u. a. m. Der Hauptschatz dieses Museums ist aber die vom Grafen Taverna vermachte Sammlung italienischer Schaumünzen des 15. und 16. Jahrhunderts, der Zahl wie der Schönheit der Güsse nach die hervorragendste Sammlung ihrer Art in Italien, wenn sie auch hinter verschiedenen Sammlungen des Auslandes noch wesentlich zurücksteht.

Älter noch als dieses städtische Museum in Mailand ist das Museo Civico in Turin; es wurde 1863 unter der Leitung des Comm. Agodino begründet. Und doch sind seine Schätze bisher kaum berücksichtigt und werden nur von wenigen Fremden besucht. Das Hauptverdienst um diese im Wesentlichen kunstgewerbliche Sammlung (neben einer nicht unbedeutenden prähistorischen und ethnographischen Abtheilung der Sammlung des letzten Directors, des bekannten Geologen Prof. Bart. Gastaldi) gebührt dem jetzigen Leiter des Museums, Marchese Emanuele d'Azelio und dem Cav. Vittorio Avondo. Es sei mir eine kurze Uebersicht darüber gestattet. Die Sammlung birgt im unteren Stock eine Reihe tüchtiger ornamentaler Stein- und besonders Holzsculpturen; letztere bieten ein besonderes Interesse durch ihre Verwandtschaft mit den Bildschnitzereien des benachbarten Frankreich, namentlich im gothischen Schnitzwerk. Auch die in ihrer Vollständigkeit wohl einzige grosse venezianische Festgondel aus dem vorigen Jahrhundert, sowie das reiche vom König Victor Emanuel geschenkte Chorgestühl aus Stoffando verdienen hier besondere Beachtung. Das Hauptgeschoss betritt man mit einem Saal von Holzsculpturen. Ausser einigen vollständigen aber nicht hervorragenden Altären schwäbischen und bayerischen Ursprungs ziehen die zahlreichen Arbeiten aus Savoyen wieder durch den Einfluss der nordischen, namentlich deutschen Kunst die Aufmerksamkeit auf sich. In der Sammlung der Stoffe und Costüme fielen mir venezianische und namentlich einige jener köstlichen orientalischen Sammetstoffe des 15. Jahrhunderts auf, welche wir in den Bildern der Cima, Crivelli u. a. Zeitgenossen als kostbarsten Zimmerschmuck angebracht finden. Unter den illuminirten Büchern ist ein lombardisches Missale vom Ende des 15. Jahrhunderts, für einen Cardinal della Rovere gemalt und um 40,000 Francs für das Museum erworben, allerersten Ranges. Die Sammlung schmiedeeiserner Arbeiten enthält einzelne sehr gute Stücke; unter den Bronzen sind mehrere Thürklopfer und namentlich zwei vollständige römische Helme, sowie eine alte Wiederholung eines der Donatello'schen Putten (eines Beckenschlägers) im Santo zu Padua hervorzuheben. Von derartigen, wohl gleichzeitigen Güssen sind mir — wie ich hier im Vorbeigehen bemerke — mehrere vorgekommen: so eine der Tafeln mit zwei musizirenden Putten bei Sir Richard Wallace, eine zweite bei Herrn Günther in München. Die Elfenbeinarbeiten sind fast sämmtlich aus dem 17. und 18. Jahrhundert, aber zum Theil sehr tüchtige Arbeiten dieser Zeit; so u. a. ein grosses Urtheil Salomos vom Simon Troger 1741. Die Theile von Busti's Grabmal des Gaston de Foix, welche das Museum besitzt, sind allgemeiner bekannt; es sind zwei kleine Schlachtenfriese und vier Pilaster. Die Holzarbeiten des Giuseppe Bonzamigo aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind wohl das Höchste an mühsamer und sauberer Schnitzarbeit, was überhaupt in dieser Art geleistet

worden ist. Von den Emailen, den Gläsern (ein seltenes Glas des 16. Jahrhunderts) und Porzellanen wäre manches gute Stück nennenswerth.

Unter den Majoliken besitzt das Museum durch die Schenkung des Marchese d'Azelio nicht nur weitaus die reichste, sondern auch die gewählteste und vollständigste Sammlung italienischer Fayencen des vorigen Jahrhunderts — eine wahre Fundgrube für das Studium der Decoration des italienischen Rococo und Zopfs. In dieser geschmackvollen Auswahl wird man sich überzeugen, dass diese letzte Epoche der italienischen Fayencekunst sehr mit Unrecht in fast allen Museen so gut wie ganz fehlt, und dass dieselbe in ihren guten Arbeiten den meisten späten Majoliken überlegen ist. — Nach ihrer Vollständigkeit gleichbedeutend und gleich einzig in ihrer Art, nach ihrem Werthe aber noch hervorragender ist die Sammlung von Malereien auf Glas, Eigenthum des Präsidenten March. d'Azelio. Einzelne römische und byzantinische Stücke vertreten die Anfänge; vom 13. Jahrhundert bis in das vorige Jahrhundert gibt dann aber eine Folge von Meisterwerken eine erschöpfende Uebersicht über diese ganz eigenthümliche Kunstgattung, von welcher wir selbst in den grössten Kunstgewerbemuseen nur vereinzelte Stücke zu sehen gewohnt sind. Hoffentlich wird die Direction des Museums, deren Sammeleifer und Sammeltalent die unbedingteste Bewunderung verdient, recht bald einen wissenschaftlichen Katalog der Sammlung herausgeben, welcher namentlich für die spätitalienischen Fayencen und für die Glasmalereien einen Leitfaden dieser Kunstgattungen bilden würde.

Seit mehr als Jahresfrist ist auch das lange vorbereitete neue Museo Civico in Bologna eröffnet worden. Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich diese Sammlung in Bezug auf praktische Verhältnisse und Ausschmückung der Räumlichkeiten, sowie auf übersichtliche, lehrreiche und geschmackvolle Aufstellung als das beste Museum nicht nur in Italien, sondern in Europa bezeichne. Hier haben Architekten und Directoren einmal in glücklichem Verein zusammengearbeitet: der Architekt hat weite und helle zweckdienliche Räume (ohne allen Prunk von Decoration oder Raumverschwendung aus angeblichen Stilrücksichten) geschaffen, und in diesen haben die Directoren ihre verschiedenen und zum Theil sehr verschiedenartigen Sammlungen mit einer Uebersichtlichkeit und Anschaulichkeit für wissenschaftliche Arbeiten und doch mit einem so guten Geschmack aufgestellt, dass wir Alle uns daran ein Beispiel nehmen können. Das Hauptverdienst um die Aufstellung gebührt, wie ich höre, den Herren Prof. Frati und Lambertini. Die Sammlungen sind zum grössten Theil aus den alten Räumen, in denen sie getrennt aufbewahrt wurden, bekannt; auch gehört der grösste Theil, die antiken etrusischen, griechisch-römischen und ägyptischen Sammlungen, nicht hierher. Dagegen waren die Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance, welche in den Sälen XII—XVII aufgestellt sind, so zerstreut und z. Th. schwer zugänglich, dass ich wenigstens auf die Bedeutung der verschiedenen Abtheilungen, sowie auf einige der Hauptwerke in denselben aufmerksam machen will. Das Waffenzimmer (XII), besonders reich an orientalischen Waffen, besitzt an hervorragenden Stücken einen gothischen bemalten Sattel, einen reich

gothischen Gürtel, Helm und Schild aus der Mitte des 16. Jahrhunderts u. a. m. Die keramische Sammlung (XIII) ist die vollständigste Majoliken-sammlung in Italien, wenn auch Pesaro und Urbino ihr an Zahl überlegen sind. Mit ausländischen Sammlungen kann ja Italien hierin schon lange nicht mehr in die Schranken treten. Einige treffliche hispano-moreske Stücke, vier oder fünf Majoliken des Maestro Giorgio aus Gubbio, vorzügliche frühe Stücke der Fabriken von Faenza, Caffagiolo u. s. f. sind besonders nennenswerth. Auch die Sammlung der Gläser steht dieser Majolikensammlung in Uebersichtlichkeit und Werth nahe. Ein bemaltes Murano-Glas des 15. Jahrhunderts, ein blaues persisches Glas fielen mir besonders in's Auge. Die »Opere d'arti varie« im XIV. Saale haben gute Limogesarbeiten, zum Theil noch in ihrer alten Fassung als Kästchen, Altäre u. s. f., ferner einige sehr schöne Stücke altitalienischer Ledertapeten, persische Metallarbeiten, unter den Elfenbeinsculpturen besonders eine grosse altchristliche Cista sowie eine Pyxis, mehrere Diptychen und einige gut französische Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts aufzuweisen. In den Sälen der plastischen Bildwerke (XV und XVI) ist die Sammlung der italienischen Schaumünzen sehr beachtenswerth; wenn auch nicht so reichhaltig wie die des Museo Civico in Mailand, ist sie ihr in trefflichen Güssen und an Zahl der Bleimodelle ebenbürtig. Ueber die werthvollen Stücke der Steinsculpturen, namentlich über die zahlreichen Reliefs von Professoren-Grabmälern (meist aus den Höfen von S. Domenico), Quercia's kleine Arbeiten u. s. f., habe ich schon in der neuesten Auflage des Cicerone Rechenschaft gegeben. Im letzten Saal (XVII) verdienen unter den Monumenti sacri die Papstringe und namentlich die Folge grosser illuminirter Choralbücher die grösste Beachtung: eine Reihe von Miniaturen vom Ende des 15. Jahrhunderts, darunter anscheinend mehrere Bände von Antonio da Monza, gehören zum Vollendetsten, was überhaupt in Miniaturmalerei geschaffen ist.

Auch einige kleinere Museen der Marken haben durch Beschaffung neuer Räume, neue Aufstellung und zum Theil auch durch Vermehrung der Sammlungen Erfreuliches geleistet. So die Sammlung im Gymnasium zu Forlì. Neu war mir hier der auf einem Absatz der Treppe aufgestellte kleine Marmor-sarkophag des hl. Marcolinus; an den Seiten in Nischen die Tugenden und (auf der Rückseite) hl. Mönche, kleine Gestalten in Relief; auf dem Deckel schwebende Engel mit der Inschrift: Beato Marcolino Nicolaus de Astis Recanatus Eps. faciendum curavit MCCCCLVIII.; obenauf in Statuetten die Verkündigung. Das geschmackvolle, zierliche Werk ist augenscheinlich florentinischen Ursprungs und weist m. E. auf die Familie Gamberelli: entweder haben wir darin eine Jugendarbeit des Antonio Rossellino vor uns, an welchen der Ausdruck der Köpfe, besonders der Engel, erinnert, oder — wie mir nach dem Vergleich mit den Verkündigungsfiguren in Empoli wahrscheinlich scheint — von seinem älteren Bruder und Lehrer Bernardo Rossellino. Die beiden niederländischen Gobelins in der Galerie vom Ausgange des 15. Jahrhunderts gehören zu den besten Arbeiten ihrer Art, namentlich die Kreuzigung mit den zahlreichen kleinen Figuren.

Auch die Galerie von Faenza soll durch Neuauaufstellung, wobei auch

die lange vermisste Holzstatue des hl. Hieronymus, angeblich von Donatello, wieder zum Vorschein gekommen ist, wesentlich gewonnen haben.

Ueber die Sammlungen in Mittel- und Süditalien ist weniger Vortheilhaftes zu berichten. Was hier im Werden ist — wie das Kunstgewerbemuseum in Rom unter der Aegide von Alessandro Castellani — oder was geplant wird, darüber kann ich vielleicht später einmal berichten.

Von der Thätigkeit der italienischen Regierung in der Erhaltung und Restaurirung der öffentlichen Kunstdenkmale unter Cavalcaselle's Leitung, namentlich der grossen Freskencyklen, brauche ich nicht zu sprechen, da dieselbe jetzt schon seit Jahrzehnte sich in rühmlicher Weise bekundet hat, wenn auch über die Ausführung der einen oder anderen Arbeit in Italien selbst häufig der erbittertste Zeitungskrieg entbrennt.

Berlin. Im August 1882.

W. Bode.

Graz. Restaurationen.

Vor Kurzem hat Professor Wastler an dieser Stelle (Rep. V. S. 410 fg.) über die landschaftliche Gemäldegalerie in Graz berichtet; ein längerer Aufenthalt in Graz im Laufe des letztvergangenen Herbstes bot mir Gelegenheit, einige ausser der Galerie befindlichen Wand- und Tafelgemälde — die ich vor Jahren in trostlosem Zustande getroffen — wieder zu sehen. Manches, was dem Untergange geweiht schien, war nun doch gerettet — Anderes freilich durch Nachlässigkeit unrettbar geworden. Es sei zunächst der Wandgemälde an der Aussenseite des Doms gedacht. Das bedeutendste ist das an der Südseite des Doms; es stellt dar die Androhung und Erfüllung des göttlichen Strafgerichtes in Krieg, Pest und Hungersnoth. Schnaase nannte den Gegenstand sehr merkwürdig und ohne Beispiel (Mitth. d. Central-Commission VII. S. 243).

Oben die Trinität — dargestellt in drei gleich gestalteten Personen, von welchen Strahlen des Zornes — bezeichnet als Krieg, Pest und Hungersnoth — ausgehen. Maria und Johannes treten aus dem heiligen Hofstaat — der rechts und links aufgestellt — fürsprechend heraus. Abgeschlossen wird dieser Theil durch die zwiefache Darstellung der dionysischen Hierarchie. Die Träger der einzelnen Ordnungen sind in Halbfiguren dargestellt. Die Seraphine der Symmetrie wegen dreimal. Die zweite Abtheilung führt den christlichen Staat vor, gegliedert nach seinen geistlichen und weltlichen Ständen. Den Mittelpunkt nimmt der Papst ein — zu beiden Seiten die grossen Ordensheiligen Franciscus und Dominicus. Die unterste — predellenartig gehaltene — Abtheilung zeigt die Erfüllung des göttlichen Strafgerichtes: die Verwüstung der Feldfrucht durch Heuschrecken, die Herrschaft der Türken, die Verheerung der Pest.

Die Inschrift führt das Jahr 1480 als das jenes Unglücksjahres an; und kurz darauf — jedenfalls noch vor Anfang des 16. Jahrhunderts — muss das Bild entstanden sein. Ueber den Meister ist nichts bekannt; er war wohl einer jener Künstler, die aus Italien zurück in ihre deutsche Heimat kehrten

und dabei Rast in der an der grossen Verkehrsstrasse gelegenen Stadt hielten ¹⁾. Die Anordnung des Bildes hat ein alterthümliches Gepräge (ich meine da nicht die Darstellung der Trinität durch drei ähnlich gebildete Personen von einem und demselben Mantel gedeckt — die ist ja vom 13. bis 16. Jahrhundert namentlich in Miniaturen nicht selten), dagegen bekundet die Individualisirung den neuen Geist und zeigt zugleich ein Talent von ungewöhnlicher Meisterschaft. Das Bild war a tempera gemalt auf feinem glatten kreidigen Grund, der auf den ersten Bewurf aufgetragen ward. Durch Fürsorge des Fürstbischofs Grafen von Attems fand 1857 eine Reinigung des Bildes statt; leider wurde es damals auch mit einem Wachsfirniß überzogen. Im Jahre 1867 wurde endlich eine gründliche Restauration beschlossen und diese dem Director der landeschaftlichen Gemäldegalerie, Prof. Schwach, übertragen. Wie ernst und gewissenhaft er es nahm, zeigt der gegenwärtige Zustand des Bildes und der technische Bericht, den Schwach in der Brochure »Das Wandgemälde an der Südwand der Domkirche in Graz und seine Restauration« (mit einer Lithographie des Bildes, Graz 1871) erstattet hat. Man könnte höchstens gegen die gewählte Maltechnik — Enkaustik — polemisiren; dazu aber war Schwach der einheitlichen Wirkung wegen gedrängt, da der Wachsüberzug von 1857 bereits in den Grund eingedrungen und nicht mehr völlig zu entfernen war. Sicherlich danken wir Schwach die Rettung dessen, was von dem geschichtlich und künstlerisch so interessanten Werke noch zu retten war. Im Jahre 1880/81 wurde endlich auf Anregung der Central-Commission ein hölzernes Schutzhäuschen mit beweglichen Flügeln errichtet.

Schlimmer steht es mit dem Wandbilde an der Ostseite des Doms. Es ist ein Maria-Schutzbild, das von Ulrich von Eggenberg († 1448) gestiftet wurde. Abgesehen von dem Zeitunterschied der Entstehung dieses und des früher beschriebenen Bildes ist die künstlerische Herkunft eine ganz andere — man wird eben nicht an eine stetige Grazer Kunstschule, sondern an wandernde Meister zu denken haben. Das Bild wurde 1846 durch den damaligen Galerie-director Tunner in jener eiteln unhistorischen Art restaurirt, welche die eigene Production an Stelle der vorhandenen setzte. Witterungseinflüsse sorgten dafür, dass diese Uebermalung bald wieder abblätterte und in den Hauptpartien (so die Frauen- und Männergruppe unter dem Schutzmantel Mariens und das Portrait des Stifters) die ursprüngliche Malerei wieder zu Tage trat. An eine Restauration, im modernen Geiste durchgeführt, wurde aber leider nicht gedacht. Als endlich die Central-Commission 1879 Prof. Laufberger beauftragte, den Zustand des Bildes zu untersuchen, war der Ruin desselben so weit vorgeschritten, dass Laufberger berichten musste, dass an eine Restaurirung nicht mehr gedacht werden könne. Er empfahl eine getreue Aufnahme nach dem heutigen Stande »und zwar insoweit in Farben ausgeführt, als es sich nicht um die ergänzenden Malereien Tunner's handelt; diese letzteren wären nur

¹⁾ Woltmann's Geschichte der Malerei (II. S. 128) weist das Bild der schwäbischen Schule zu; Beschreibung und Datirung des Bildes entsprechen nicht ganz dem Sachverhalt.

durch Linien zu markiren« (Mitth. d. Central-Commission N. F. VI. S. XIV). Möge man endlich diese Pflicht erfüllen; Prof. Schwach's Tüchtigkeit würde die pietätvolle Durchführung des Auftrags gewährleisten²⁾.

Die gothische Leechkirche hat einen Schatz an alten Tafelbildern besessen. Trümmer eines grossen Flügelaltars befinden sich hinter dem Musikchor; im IV. Bd. der Mitth. der Central-Commission hat Scheiger auf den Vandalismus hingewiesen, mit welchem man seit lange diesen Werken begegnete; sie befinden sich jetzt in einem halbwegs erträglichen Zustande. Von den in der Kirche zerstreuten Bildern hebe ich hervor: das Motivbild des deutschen Ordens Baley Kunrat von Stuchwitz aus dem Jahre 1490 — ein Werk, das deutlich niederrheinischen Einfluss zeigt. Die Madonna sitzt mit Anna in einem Rosenhag, im Hintergrund eine Loggia — vorn der knieende Donator mit dem hl. Christophorus. Das Bild wurde 1870 durch Director Schwach mit Sorgfalt und Erfolg restaurirt. Eine Darstellung der Dreieinigkeit mit der knieenden Maria zeigt dasselbe Schema wie die Trinität auf dem Dombilde; jedenfalls ist das Bild der Leechkirche älter als das Wandgemälde des Doms (ca. Anfang des 15. Jahrhunderts) und hat möglicherweise die Darstellung der Dreieinigkeit dort beeinflusst. Auch dies Bild wurde durch Schwach pietätvoll restaurirt.

Ein dreitheiliges Altarwerk mit Margaretha (welche den Drachen an einem Seil hält), Katharina und Barbara hat durch eine — wie ich glaube — in Wien durchgeführte Restauration besonders an den Seitenflügeln gelitten.

Die Stadtpfarrkirche hat in den letzten Jahren eine durchgreifende Restauration, die unter der Leitung des Architekten Ortwein ausgeführt wurde, erfahren; die von 1781 herrührenden, im Zopfstil ausgeführten Verunstaltungen des Innern wurden beseitigt. Leider hat man in polychromer Ausstattung des Guten zu viel gethan. Eine geradezu lärmende Farbenbuntheit herrscht und stört die ernste Wirkung des gothischen Baues. Die Stadtpfarrkirche besitzt ein Bild, das eine alte Tradition Jacopo Tintoretto zueignet. Es diente früher als Hauptaltarbild — jetzt hat es seine Stelle an der linken Chorwand erhalten. Der untere Theil zeigt die am leeren Grabe Mariens versammelten Apostel, der obere Theil die Krönung der Jungfrau. Ich glaube an die Echtheit der Autorschaft Tintoretto's. Und noch mehr, ich zähle es zu seinen tüchtigsten Arbeiten. Das zeigt sich namentlich jetzt, da durch Schwach's sorgfältige Restauration (1877) die Sünden, welche an dem Bilde durch Ueberpinselungen in der Mitte des vorigen Jahrhunderts (ich glaube 1746) und neuerlich (1840) begangen wurden, so weit es möglich war, gut gemacht erscheinen, und die ursprüngliche Physiognomie des Werkes wieder deutlicher zu uns spricht. Die Apostelgestalten unten sind prächtige venezianische Typen, die Farbe — ohne die schweren Schatten, die namentlich der coloristischen Wirkung von Werken aus Tintoretto's späterer Zeit Eintrag thut — zeigt tizianesken Charakter.

²⁾ Dieser Wunsch ist bereits in Erfüllung gegangen; eben höre ich, dass Prof. Schwach den definitiven Auftrag zur Anfertigung einer getreuen Copie dieses Wandbildes erhalten hat.

Endlich muss ich der umfassenden Restaurationsthätigkeit in der Kirche Mariahilf gedenken. Die Mariahilfer Kirche ist ein prächtiger Barockbau — im Innern von ausgezeichneter malerischer Wirkung. Mancher störende Einbau wurde beseitigt — die malerische Ausschmückung zum Theile neu durch die geschickte Hand Schwach's besorgt. Von den vier Deckenbildern, deren Composition von Schwach herrührt, ist die Kreuztragung besonders ansprechend. Bei allen wird das Urtheil darauf Rücksicht nehmen müssen, dass der Künstler nicht mit freiem Belieben über den zugewiesenen Raum schalten durfte, sondern dass ihm die zu behandelnden Stoffe vorgeschrieben waren. Die vorhandenen Malereien vom Ritter von Melk, die in den dreissiger Jahren mit Leimfarben überpinselt worden waren, wurden von Schwach nach Entfernung dieses Ueberzuges mit Sorgfalt restaurirt, dergleichen das berühmte Altarbild des Johannes Petrus de Pomis vom Jahre 1611.

Mag man in diesem Geiste fortfahren. Schwach aber darf versichert sein, dass in solchem bescheidenen Nachgehen der Spuren der alten Meister, in der pietätvollen Herstellung ihrer wahren Physiognomie künstlerische Solidität und Feinfühligkeit lauter zu uns spricht, als in manchem lärmenden Saisonbilde.

H. J.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Ikonographie.

Das System der Künste, entwickelt von **Dr. Max Schasler**. Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich. 1882.

Die in dieser Schrift behandelte Frage darf in dem Sinne als der Kernpunkt aller Aesthetik angesehen werden, als die richtige Eintheilung eines Stoffes überhaupt die Vorbedingung aller wahren und erschöpfenden wissenschaftlichen Behandlung desselben sein wird. Es hat bisher an einer allgemein angenommenen und feststehenden oder kanonischen Eintheilung des künstlerisch Schönen in seine einzelne Arten gefehlt. Zwar sind diese Arten an sich überall bestimmt gegen einander begrenzt, aber es muss auch ein oberstes einheitliches oder rationelles Princip der Gliederung geben, aus welchem der eigenthümliche Charakter und die natürliche Stellung jeder einzelnen Art im Ganzen der Künste mit Deutlichkeit hervorgeht. Die bisherigen Versuche der Eintheilung werden im Eingange kritisch dargestellt und beleuchtet; die ganze Frage aber ist zur Zeit noch eine offene und wir können im Voraus unsere Ansicht dahin aussprechen, dass uns der Verfasser wenigstens auf dem Wege zu sein scheint, das Richtige in dieser Sache zu treffen.

Hat Herr Sch. nicht doch vielleicht einen noch etwas zu scharf gespannten Begriff von einer einheitlich rationellen oder systematischen Gliederung der Künste? Wir freuen uns, dass Herr Schasler das in seiner kritischen Geschichte der Aesthetik zuerst festgehaltene, an den Rhythmus Hegel's anklingende dialektische Evolutionsschema des Schönen jetzt von sich abgestreift zu haben scheint, was dem sonst reichen und werthvollen Inhalt des Buches eine zu abstract schematische Gestalt gegeben hat. Ihm ist jetzt selbst Vischer noch zu sehr in Hegel befangen. Wir schätzen in Hegel die einheitliche Geschlossenheit seines Denkens, aber wir halten es darum noch nicht gerade für ein nothwendiges Erforderniss eines Systemes der schönen Künste, dass alles überhaupt hierzu Gehörige in einer einzigen zusammenhängenden Reihe verlaufen und sich vor uns darstellen müsse.

Das Charakteristische für eine jede Kunst liegt zunächst offenbar in ihrem Material oder in dem, was als ihre allgemeine und feststehende empirische Naturbedingung angesehen werden kann. Auch die an sich freieste aller

Künste, die Poesie, hat ein solches Material an der Sprache ebenso wie die Musik am Ton, die Plastik am Stein u. s. w. Durch die Beschaffenheit dieses Materiales wird naturgemäss auch der Inhalt oder das Was des für eine jede Kunst Darstellbaren in bestimmter Weise beschränkt. Die wichtigste Eintheilung aber ist überall diejenige in die beiden Kunstgebiete des Raumes und der Zeit. Auch bildet diese die Basis des Schasler'schen Systems, indem in der simultanen Perception die Reihe Architektur, Plastik, Malerei, in der successiven aber ebenso Musik, Mimik und Poesie unterschieden werden. Alles räumliche Schöne aber ist naturgemäss mehr dem Eindruck der Ruhe, alles Zeitliche mehr dem der Bewegung in der Seele adäquat. Dieser Unterschied begründet sich uns gegenüber wesentlich dadurch, dass das räumliche Schöne gleich von Anfang an seiner Totalität nach uns als eine Einheit seines Inhaltes gegenübertritt oder in die Hand gegeben ist, in welcher wir uns ganz nach eigener Musse weiter zu orientiren oder sie in ihre einzelnen Verhältnisse aufzulösen vermögen, während das zeitliche Schöne uns selbst zu eigener Bewegung fortreisst und wir erst am Schlusse uns zum Verständniss seiner Einheit oder seines Gesamteindruckes zu erheben vermögen. Unter den räumlichen Künsten aber ist namentlich die Malerei schon bei Weitem unruhiger und beweglicher als die Plastik, und es bildet dieselbe hierdurch, wie Herr Sch. sehr richtig hervorhebt, bereits den Uebergang zu der noch höher gesteigerten Beweglichkeit der zeitlichen Kunstgattung der Musik. Die Plastik aber ist ihrem allgemeinen elementarischen Charakter nach die Kunst der dreifachen, die Malerei die der zweifachen, die Musik aber die der einfachen Dimension und es knüpft sich naturgemäss an diese in stetiger Folge zunehmende Verdichtung des physischen Stoffes oder des realen Substrates des Schönen ein höherer Grad der allgemeinen geistigen Erregtheit oder Beweglichkeit desselben an. Hierdurch aber bildet die Reihe der zeitlichen Künste für Herrn Sch. überhaupt eine weitere Fortsetzung derjenigen der räumlichen, und es ordnet sich daher für ihn zuletzt Alles in einer einzigen zusammenhängenden Reihe von Stufen des Fortganges nach demselben Princip an. Uns will dieses Schema noch nicht als vollkommen genügend oder der Sache entsprechend erscheinen, indem wir in ihm noch einen Rest des früheren von abstract festgestellten Kategorien beherrschten Eintheilungsverfahrens bei Hegel und seiner Schule erblicken möchten.

Alles, was überhaupt Kunst heisst, zerfällt zunächst in zwei grosse Hauptabtheilungen, von denen wir die eine die der reinen, die andere die der angewandten Arten derselben nennen möchten. Dort ist das Schöne alleiniger und ausschliessender Selbstzweck, während es sich hier als sinnbildliche Verzierung oder Veredelung mit irgend einem anderen gegebenen praktischen Zweck oder einer Thätigkeit des Lebens verbindet. Innerhalb dieser letzteren Sphäre aber ist entschieden die höchste und vornehmste Kunstform die der Architektur, welche sich in jener ersteren Sphäre zunächst allerdings mit der Plastik berührt, sich aber von derselben einmal durch das Kolossale ihrer Dimensionen, sodann aber durch ihren symbolisirenden Anschluss an den ethischen Werth oder Gehalt der Bauwerke unterscheidet. An sie schliesst sich sodann

alles Kunstgewerbe, die Gartenkunst u. s. w. an; alles Menschliche überhaupt hat es an sich, mit Schönheitssinn oder in künstlerischer Weise gestaltet und aufgefasst werden zu können. Das System der reinen Kunstformen oder Arten des Schönen aber besteht wesentlich nur aus den beiden räumlichen Gebieten der Plastik und der Malerei und den beiden zeitlichen der Musik und der Poesie. Das Darstellungsgebiet der Plastik aber ist der Hauptsache nach doch nur auf den Körper des Menschen selbst als die edelste und vollkommenste Erscheinung im Raume beschränkt, während dagegen die Malerei alles weitere Räumliche oder die ganze den Menschen als innerstes Centrum dieses Gebietes umgebende Peripherie von Erscheinungen darzustellen vermag. In der zeitlichen Sphäre aber hat ebenso die Musik ihren Stoff oder ihr Darstellungsgebiet an den reinen inneren idealen Empfindungen der menschlichen Seele als solcher, während dagegen die Poesie alles Weitere darzustellen vermag, was sonst den realen oder concreten Inhalt des menschlichen Lebens und Handelns in der Zeit oder in der Geschichte ausmacht. Für die Malerei ist die Farbe, für die Poesie aber die Sprache das Medium oder Mittel für die Darstellung dieser weiteren Peripherie alles menschlichen Daseins und Lebens im Raum und in der Zeit. Wir möchten also in diesem Sinn die beiden letzteren Gebiete als diejenigen der weiteren oder peripherischen, die beiden ersteren aber als diejenigen der engeren oder centralen Kunstdarstellung bezeichnen. Das Höchste und Edelste in allem Wirklichen ist überall der Mensch selbst in seiner körperlichen Gestalt und in dem reinen inneren Empfinden seiner Seele, um welches sich sodann der ganze weitere Inhalt der Ausdehnung in Raum und Zeit gruppirt. Diese Anordnung des Systems der eigentlichen und reinen Arten des Schönen scheint uns überall die richtigste und natürlichste zu sein. Die Poesie aber als Kunst des Denkens oder des vernünftigen Bewusstseins in der Form der Sprache steht allerdings zugleich allen anderen an ein sinnliches Material gebundenen Arten der Kunst als etwas specifisch Anderes gegenüber und es kann, wie uns scheint, das Verhältniss der drei allgemeinen Formen derselben, der Lyrik, des Epos und des Drama, mit dem Verhältniss der drei sinnlichen Kunstformen insofern in eine Parallele gestellt werden, als die Lyrik ebenso wie die Musik von specifisch innerlicher oder subjectiv empfindungsmässiger Art ist, unter den beiden anderen irgend eine objective Begebenheit von allgemeinem Interesse behandelnden Gebieten aber das Epos ebenso wie die Plastik ihren Stoff in seiner vollen ausführlichen realen Breite, das Drama aber ebenso wie die Malerei in einer scharf concentrirten oder in einen engen Rahmen zusammengeschobenen effectvoll verdichteten Gruppierung zur Darstellung bringt. Von den beiden räumlichen Kunstformen aber streift die Plastik das natürliche oder realistische Moment der Farbe von dem dreidimensionalen Körper ab, während umgekehrt die Malerei eben dieses Element benutzt, um ihre auf der zweifachen Dimension der Fläche zusammengeschobenen Gestalten mit dem Reize der frischen realen Lebendigkeit zu umkleiden. Alle Kunst aber muss theils ein realistisches, theils ein idealistisches Moment, oder theils ein solches des Anschlusses, theils ein solches des Hinausgehens über die Wirk-

lichkeit in sich enthalten und es ergänzen sich eben hierin diese beiden Kunstformen unter einander. Alle Kunst aber kann immer noch leichter zu idealistisch als zu realistisch sein; dieses zeigt sich darin, dass die einfache Zeichnung, die ja auch das Bunte der Farbe von sich gestreift hat, eine immerhin edle und berechnete Kunstgattung bildet, während das andere Extrem, eine bunte oder fleischfarbene Statue wie bei einem Wachsfignrencabinet, künstlerisch als durchaus unberechtigt und verwerflich erscheint. — Eine durchaus eigenartige Kunst endlich ist diejenige des Schauspielers, deren besonderer Charakter darin besteht, dass hier das künstlerische Werk oder die Leistung nicht wie sonst überall ein von der Person des Künstlers abgelöstes Product, sondern eine unlösbar an demselben haftende Erscheinung oder Inhärenz ist und es bildet deswegen diese Kunst die Spitze aller derjenigen Kunstthätigkeiten, welche wie Reiten, Tanzen, Declamiren u. s. w. in der blossen Ausübung einer rein persönlichen Fertigkeit oder Fähigkeit des Menschen bestehen.

Wir halten es für einen Irrthum oder ein falsches Ideal, nach einer solchen Eintheilung des Schönen zu streben, durch welche alles Einzelne aus einem einfachen Princip in zusammenhängender Folge entwickelt werden sollte. Ist die Aesthetik eine Wissenschaft in Begriffen, so werden diese Begriffe nur in streng objectiver Weise aus den gegebenen Beschaffenheiten der einzelnen Theile des Schönen abgeleitet werden können. Es ist dieses ein Ziel, welchem an sich auch Herr Sch. zustrebt, wenn er gleich wieder in ein Kategorienschema zurückgefallen ist, welches nicht als ein vollkommen genügender Ausdruck der wirklichen Gliederung des Schönen anzusehen sein dürfte. Ungeachtet dieser principiellen Differenz können wir doch dem Streben des Verfassers an sich, sowie seinen vielen einzelnen wahren und treffenden Bemerkungen über das Schöne unsere Anerkennung nicht versagen.

Conrad Hermann.

Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert von **Heinrich Ludwig**. Wien, Braumüller, 1882. (XV., XVI., XVII. u. XVIII. Band der Quellenschriften für Kunstgeschichte von R. Eitelberger v. Edelberg.)

Ein Buch, das vordem nur dem Gelehrten zugänglich war, ist durch die vorliegende Publication dem Verständniss der weitesten Kreise erschlossen worden. Mit um so höherer Freude muss dies begrüsst werden, als in dem Buche eine schier unerschöpfliche Quelle von Anregung und Belehrung nicht blos für den Gelehrten sondern auch für den ausübenden Künstler und den kunstfreundlichen Laien enthalten ist. — Die neue Ausgabe bietet in 4 Bänden Folgendes: Im I. und II. Bande eine Wiedergabe des Textes nach dem Codex Vaticanus 1270 und die Gegenüberstellung einer deutschen Uebersetzung. Im III. Bande Vorbemerkungen und einen Commentar, welcher sowohl Textkritik als auch sachliche Erörterungen als seine Aufgabe ansieht. Im IV. Bande eine Nebenausgabe, welche die deutsche Uebersetzung allein bringt, jedoch in anderer Reihenfolge der einzelnen Paragraphe.

Die Publication ist Hofrath Ernst R. v. Brücke gewidmet, und das mit

Recht; wissen wir doch, wie oft und eingehend sich Brücke mit den bildenden Künsten überhaupt und speciell mit Lionardo's Theorien beschäftigt hat ¹⁾.

Was das Buch selbst anbelangt, so drängt sich zunächst die Frage auf, von welcher Qualität die dafür benützte Quelle sei, nämlich der Codex Vaticanus Nr. 1270. Eine berufene Feder hat sich darüber folgendermassen ausgesprochen: »Die Vaticanische Copie ist nicht nur die älteste, sondern auch die umfassendste aller früheren Abschriften« (Jean Paul Richter in der Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. XVII, S. 14). In gleichem Sinne äusserte sich schon M. Jordan in seinen »Untersuchungen der Ausgaben und Handschriften« von Lionardo's Malerbuch auf S. 8 u. 31 des Sonderabdruckes aus Zahn's Jahrbüchern. Nur Copie allerdings ist es, was im Vaticanischen Codex vorliegt, aber eine alte Copie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und eine solche, die unmittelbar nach den Originalmanuscripten des Lionardo gefertigt worden ist. Auch stellt die Vaticanische Copie kein geordnetes Ganzes vor, sondern eine hin und wieder recht arg durcheinander gewürfelte Zusammenstellung von Bruchstücken nach den Originalen des Lionardo. Dieser selbst ist wohl nicht dazu gekommen, sein Malerbuch zu vollenden, so dass dem Compiler des Vaticanischen Codex kein fertiges Buch vorgelegen haben mag, sondern ein Pack von Heften, welche er nach Gutdünken ordnete und abschrieb. Daher auch die Erscheinung, dass derselbe Lehrsatz, dieselbe Vorschrift ohne Noth mehrmals vorgetragen wird, was bei einer fertigen gerundeten Arbeit nur vereinzelt vorkommen dürfte. Andererseits findet sich mancher Widerspruch. Von Wiederholungen gebe ich einige Beispiele:

Nr. 50 und 58 a,	Nr. 550 und 556,
» 49 » 70,	» 551 » 570,
» 92 » 102,	» 848 » 887.
» 160, 163 und 172,	

Um so erwünschter muss es nun erscheinen, dass Ludwig in den Umstellungstabellen des III. Bandes der Ausgabe das Zusammengehörige zusammengestellt hat und im IV. Bande die deutsche Uebersetzung in jener Reihenfolge der Abschnitte gibt, welche er in den Umstellungstabellen gewonnen hat. Die Umstellung ist übrigens nur innerhalb der einzelnen Theile vorgenommen, weshalb ich unten nochmals von dieser Frage sprechen muss. Eine Würdigung des Buches, seiner Anordnung und Commentirung knüpft sich am besten an eine kurze Inhaltsangabe. Daher erwähne ich, dass der I. Theil (Nr. 1—47) hauptsächlich von dem Wettstreite der verschiedenen Künste handelt. Zunächst von dem zwischen Malerei und Dichtkunst. Hierauf wird die Musik und Bildhauerei mit hereingezogen. Die Malerei bleibt Siegerin. Ihre Sache wird mit allen erdenklichen Waffen verfochten. Ludwig hat in

¹⁾ Direct geschah dies in seiner „Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes“ (Leipzig, Hirzel, 1866 — wenige Monate später in französischer Ausgabe erschienen, Paris, Baillière & fils), ferner in seinen „Bruchstücken aus der Theorie der bildenden Künste“ (Leipzig, Brockhaus, 1877) und in einem Artikel über Darstellung von Bewegung in den bildenden Künsten (Deutsche Rundschau, Jänner, 1881). Indirect geschah es oft in seinen übrigen physiologischen Arbeiten.

seiner Umstellungstabelle (III. Bd., S. 159) die durcheinander geworfenen Nummern geordnet. Vielleicht hätte er hinzufügen können, dass der 2. Abschnitt von Nr. 785 im V. Theile des Malerbuches sich gleichfalls auf den Wettstreit zwischen Malerei und Poesie bezieht und in der Umgebung der übrigen Nummern des V. Theiles ganz isolirt steht. Auch würde ich Nr. 31a, welche von der Sculptur handelt, bei der Umstellung nicht zum Wettstreit zwischen Malerei und Musik eingereiht haben, sondern bei den Abschnitten von der Sculptur etwa vor Nr. 35 und nach 32. Schwierig bleibt es immerhin, Nr. 31a unterzubringen, weil sie mit Nr. 35 das gemeinschaftlich hat, dass sie ihrem Inhalte nach zu Anfang eines Abschnittes über Sculptur stehen soll. Zur Musik aber gehört Nr. 31a gewiss nicht. Im I. Theile gibt Lionardo ferner eine Erklärung der Malerei als Wissenschaft, eine Eintheilung der Perspective in Linienperspective, Farbenperspective und eine solche, die durch Abnahme der Deutlichkeit gegeben ist (Nr. 6). Schon im I. Theile kommt hin und wieder Lionardo's treffliche Naturbeobachtung zum Ausdruck, welche zu beachten weiter unten noch reichlich Gelegenheit sein wird. Ludwig's »sachliche Erörterungen und Noten« zum I. Theile, welche man im III. Bande der Publication von Seite 147 bis 206 findet, sind grösstentheils vorzüglich zu nennen, wie denn überhaupt der ganze Commentar von tüchtigen Kenntnissen Zeugnis gibt. Bezüglich der Erörterungen auf S. 150, wo Ludwig in der Anmerkung von der Beschreibung spricht, die Daniel Barbaro von dem Instrumentlein Dürer's gibt, womit sehr schwierige Aufgaben der Perspective aufs genaueste zu lösen seien, wäre vielleicht ein Heranziehen jener drei Zeichnungen von Nutzen, welche sich auf Fol. 176 u. 177 des Dresdener Dürer-Codex finden.

Auf Seite 173 des Commentarbandes spricht Ludwig in einem längeren Excurs zu Lionardo's Anschauungen vom Sehen über eine Ansicht des Lionardo, welche besagt, dass man mit kleiner Pupille kleiner sähe als mit grosser. Ludwig versäumt es, diesen Irrthum Lionardo's, der an verschiedenen Stellen des Malerbuches deutlich zu Tage tritt und zu weiteren Fehlschlüssen führt, zu widerlegen. Für ein emmetropisches ²⁾ Auge bleibt es sich bezüglich der Bildgrösse ganz gleich, ob die Pupille etwa durch Atropin auf ihr Maximum erweitert oder durch Eserin auf ein Minimum verengert ist. Die Bildgrösse hängt nicht von der Grösse der Blendung — und eine solche ist ja die Pupille — sondern *ceteris paribus* von der Beschaffenheit der brechenden Medien ab. Nur Bilder von undeutlicher Begrenzung in myopischen und hypermetropischen Augen werden durch den Wechsel in der Grösse der Blendung beeinflusst, indem der undeutliche Rand bei kleinerer Blendung schmaler, also das Bild in gewissem Sinne kleiner wird. Lionardo war über den eigentlichen Weg der Lichtstrahlen im Auge nicht unterrichtet; seine Vorstellung vom Sehen unterscheidet sich daher wesentlich von der unserigen. Der Pupille vindicirt Lionardo zu viel active Bedeutung. Man lese Nr. 202, 477, 628, 741 und 742 des Malerbuches und vergleiche damit die einschlägigen Capitel in einem modernen Handbuche der Physiologie.

²⁾ D. i. ein Auge von normalen Refraktionsverhältnissen, welches also keine Zerstreuungskreise gibt.

Die Abhandlung über Linearperspective, die Ludwig von Seite 176 bis 189 des III. Bandes gibt, muss als ein höchst werthvoller Theil des Commentars bezeichnet werden. Als vorbereitende Lectüre für diesen Abschnitt möchte ich den XI. Band von Eitelberger's Quellschriften empfehlen. Dort findet sich in Janitschek's Einleitung zu Leon Battista Alberti's kleineren kunsthistorischen Schriften das Wichtigste vorgebracht, was über den Begriff der »Prospettiva« in der italienischen Frührenaissance zu beachten ist (s. X. u. XLIII). Was Lionardo's linearperspectivische Constructionsweise anbelangt, so ist sie noch ganz dieselbe wie bei Alberti (vergl. Ludwig's Commentar S. 177).

Der II. Theil des Malerbuches (I. Bd., Nr. 47 ff.) gibt meist specielle Vorschriften für den jungen Maler. Dieser Stoff ist aber unglaublich bunt mit fremden Elementen durchsetzt, welche in anderen Theilen des Malerbuches ihre Verwandtschaft vorfinden, so sehr, dass es sich bei der Umstellung empfohlen hätte, nicht nur innerhalb der einzelnen Theile des Codex die Reihenfolge zu ändern, sondern aus dem ganzen Vaticanischen Codex das Zusammengehörige herauszusuchen und in der Umstellung aneinander zu reihen. Schon oben habe ich auf diese Frage angespielt. Da weder Lionardo's Originale noch der Vaticanische Codex ein abgeschlossenes Ganzes vorstellen, so lag Nichts im Wege, nach dem ersten Schritte, welcher die nicht haltbare Reihenfolge der Nummern der Vaticanischen Copie antastete, auch den zweiten Schritt zu thun, der aus den einzelnen grösseren Theilen des Buches das Zusammengehörige herausuchen und gruppieren konnte. Das bezieht sich hauptsächlich auf den II., III. und V. Theil ³⁾, von denen jeder einzelne eine Anzahl von Abschnitten enthält, die inhaltlich zu Nummern eines andern von den genannten Theilen gehören. Die Benützbareit des IV. Bandes der neuen Ausgabe hätte dadurch noch weiter zugenommen. Zur Verständigung genügt wohl ein Beispiel: im II. Theile handeln Nr. 106, 125 u. 126 von Anatomie und stehen ohne inneren Zusammenhang zwischen heterogener Umgebung. Im III. Theile nun findet sich eine ganze Reihe von Nummern, welche gleichfalls von Anatomie handeln (Nr. 329 bis 344). Bei einer universellen Umstellung konnten Nr. 106, 125 u. 126 ganz leicht aus dem II. in den III. Theil gesetzt werden, wodurch einem auffallenden Zusammenhange Rechnung getragen wäre. Man wende mir nicht ein, dass die genannten Nummern des II. Theiles die Form einer Vorschrift trügen und deshalb nicht aus diesem Theile entfernt werden dürften. Diese Form tragen auch viele Nummern in anderen Theilen und, was hier besonders schwer in die Waagschale fällt, auch solche des III. Theiles, welche von Anatomie handeln (z. B. Nr. 334 beginnend: »Ne volere fare tutti li Muscoli . . .«). Dagegen finden sich im II. Theile sehr viele Nummern, welche nicht als Vorschriften abgefasst sind.

Das sehr kleine »Sachregister«, welches dem Commentarbande angehängt ist, kann nicht dafür entschädigen, dass in der Umordnung nicht alles Zusammengehörige wirklich zusammengestellt ist, denn dieses Sachregister ist kaum in einer Rubrik erschöpfend. Hier sei zugleich bemerkt, dass ein Per-

³⁾ Der IV. Theil, der VI., VII. u. VIII. sind viel mehr in sich abgeschlossen.

sonenregister in Anbetracht der vielen Künstlernamen, welche im Commentar vorkommen, sehr erwünscht gewesen wäre.

Trotz der bunten Zusammensetzung dieses II. Theiles von Lionardo's Malerbuch, dürfte es dennoch gerade dieser sein, der die zutreffendsten Beobachtungen und Bemerkungen enthält und dem man die meiste Wirkung auf ausübende Künstler zuschreiben möchte. Er bringt oft geradezu goldene Regeln, z. B. in der vielfachen Aufforderung zur Universalität (in Nr. 52, 58, 60, 61, 73, 78 u. 79), in dem Hinweis auf die hohe Wichtigkeit der Anatomie und Perspective ⁴⁾. Andererseits warnt er vor der falschen, aufdringlichen Anwendung der Anatomie, einem Fehler, der nur durch genaue Beachtung jedes einzelnen Falles vermieden werden kann (Nr. 125). Reichste Phantasie und aufmerksame Naturbeobachtung kommt allerorten zum Ausdruck (vergl. besonders Nr. 66). Zur Uebung des Formgedächtnisses gibt Nr. 72 eine treffliche Anleitung. Nr. 90 beschreibt die »Glastafel des Lionardo«. — Das häufige Versehen der Maler, wonach sie eine Modellstudie, welche sie bei einseitigem Licht im Atelier gemalt haben, auf einem Bilde unverändert zur Anwendung bringen, dessen Schauplatz das Freie ist, wird in Nr. 110 gerügt. In seiner Eintheilung der Malerei ist Lionardo nicht consequent (vergl. einerseits Nr. 111 und 112, andererseits Nr. 131), worüber schon Jordan gesprochen hat (a. a. O. S. 25 u. 26 des Sonder-Abdruckes aus Zahn's Jahrbüchern). Nr. 118 ist hochwichtig wegen der Klarheit, mit welcher Lionardo dort von der Bedeutung des binoculären Sehens für die Malerei spricht. Hervorgehoben muss auch Nr. 122 werden: »La più importante cosa, che ne' discorsi della pittura trovare si possa, sono li movimenti apropiati alli accidenti mentali di ciascum animale, come desiderio, sprezzamento, ira, pietà e simili.« Von dem Umstande, dass der Maler gern seine eigene Gestalt im Bilde anbringe, handelt Nr. 105 u. 186 (vergl. das Facsimile des Originaltextes zu Nr. 105 bei Ravaisson-Mollien fol. 23 recto.)

Die auf Optik bezüglichen Nummern bringen Manches, das mit unseren heutigen Kenntnissen nicht vereinbar ist. Ich werde darüber Einiges bei Besprechung des V. Theiles erwähnen. Im II. Theile wird auch viel von Luftperspective gehandelt.

Eine scharfe Beobachtung bekundet Lionardo bezüglich der Contrastwirkungen (vergl. Nr. 139, 172, 238, 246, 258 c, 625, 626, 650, 658, 659, 670, 694, 759, 771, 780, 817 und manche andere).

In Nr. 254 ist von dem die Rede, was wir optische Farbenmischung nennen. Lionardo experimentirt mit farbigen Gläsern. Die Nummer zeigt auch, welchen Werth Lionardo auf das Experiment legt; späterhin spricht er das ganz deutlich aus (im V. Theil, Nr. 750).

Bei der Uebersetzung von Nr. 258 gibt Ludwig das Wort »pallido« durch »blass« wieder. Ich möchte vorschlagen, das »pallido« hier mit »fahl« oder »gelblich-grün« (χλωρός) zu übersetzen; es würde so dem Sinne des Satzes besser entsprechen. In Nr. 190 hat Ludwig »pallido« mit »blassblau« übersetzt

⁴⁾ »Il giovane debbe prima imparare Prospettiva« Nr. 47. In Nr. 80 wird die Perspective »guida e porta« der Theorie genannt. Vergl. auch Nr. 106 u. a.

und als »blaugrau« commentirt. Was sonst zu commentiren war, hat Ludwig eifrig besorgt (s. III. Bd., S. 224—244). Mit besonderem Erfolge geschah dies dort, wo Ludwig von Farbstoffen, ihrer Bereitung und Anwendung sprechen konnte, wie in den Notizen zu Nr. 212, oder wo es sich um Proportionalität und verwandte Dinge handelt (Nr. 97, 101). Sehr verdienstlich ist auch das, was Ludwig in dem langen Commentar zu Nr. 47 über den Unterricht in der Perspective sagt; ebenso der Excurs auf einige bestimmte Meister, auf Raphael, Tizian, N. Poussin, Tiepolo (vergl. hiezu auch den Commentar zu Nr. 96).

Der III. Theil handelt grösstentheils von den Proportionen der menschlichen Gestalt, von Anatomie, von den Veränderungen durch Bewegung des Körpers, vom Ausdruck der Gemüthsbewegungen, von der Beleuchtung und Färbung der Figuren und ihrer Hintergründe. Auch von Perspective wird hier gehandelt und von Vielem, das ohne Zusammenhang mit den aufgezählten Stoffen bleibt. Ludwig hat in der Umstellung die Nummern gruppirt und das gut, wenn man von einer allgemeinen Umstellung, welche oben als wünschenswerth bezeichnet wurde, absieht.

Die Nummern, die von Anatomie handeln, sind höchst bedeutungsvoll. Nr. 303 fordert abermals zu gründlicher Kenntniss dieser Wissenschaft auf. Nr. 335 enthält einen Irrthum, der offenbar durch Lionardo's Studium an Leichen, die nicht ganz frisch waren, hervorgerufen ist. Lionardo spricht von den Zwischenräumen zwischen den oberflächlich gelagerten Muskeln. Dann heisst es: »et perche la pelle non pò discendere in tal angolo, la natura a riempito tal angolo di picchola quantita di grasso spungoso, o' uo' dire visicoso, con visiche minute piene d'aria.« Die Luftbläschen in dem fettführenden Bindegewebe sind Erscheinungen der Fäulniss, kommen also im lebenden Gewebe nicht vor, wie es doch Lionardo meint, wenn er zu dem obigen hinzufügt: »la quale in se si condensa o' si rarefa, secondo l'acrescimento o' rarefazione della sustantia de muscoli.«

In Nr. 339 dürfte vielleicht »nervi« besser mit »Bindegewebsstränge« zu übersetzen sein, als mit »Nerven«. — Die Nummer gibt eine gute Beschreibung dessen, was die Aerzte »Oedem« nennen.

Das Wort »carne« in Nr. 419 könnte vortheilhaft mit »Weichtheile« übersetzt oder wenigstens commentirt werden.

In Nr. 411 bekennt sich Lionardo als Realist: »Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformita co' la cosa imitata.«

In Nr. 452 ist wie zu vielen andern zerstreuten Nummern zu bemerken, dass Lionardo das Phänomen der Irradiation auf der Netzhaut nicht kennt. Lionardo's Erklärung des Satzes in Nr. 495 ist begreiflicherweise unvollkommen. Er kennt keine Accommodation und hat überdies hier auf die Gesetze des binoculären Sehens nicht geachtet. Bezüglich einer Unterscheidung der Spiegelung beschatteter Flächen von dem auf spiegelnde Flächen geworfenen Schatten hat Lionardo feine Beobachtungen angestellt. Zu erkennen ist das z. B. aus Nr. 505, zu welcher nur noch hinzugefügt werden muss, dass beschattete Wasserflächen unter allen Umständen reiner spiegeln als beleuchtete, weil im Schatten die Localfarbe des Wassers fast gänzlich verschwindet. Dies ist wohl zu unter-

scheiden von Lionardo's Beobachtung in Nr. 506, welche übrigens nicht in allen Punkten richtig ist; besonders der letzte Absatz bringt Irrthümer, die im Commentar leider gut geheissen werden. Nr. 523 ist ebenfalls auffallend unrichtig; es kann auch sehr rasch laufendes Wasser sehr rein und richtig spiegeln, nämlich dann, wenn es über glatten Grund läuft. Die Geschwindigkeit des Wassers als solche hat auf das Verziehen der Spiegelbilder gar keinen Einfluss, weil sie im Vergleich zur Geschwindigkeit des Lichtes nicht in Anschlag gebracht werden kann; was die Spiegelbilder verzieht, ist die Störung der ebenen Oberfläche.

Der IV. Theil handelt von Draperien und Aehnlichem. Der knapp zugemessene Raum verbietet mir auch bezüglich dieses interessanten Theiles auf Einzelheiten einzugehen.

Im V. Theile finden wir Vieles über Licht und Schatten. Hier kann ich eine Bemerkung nicht unterdrücken, welche sich auf die von Ludwig angewendete Terminologie bezieht: in den Büchern der besten Physiker und Physiologen finden wir die Ausdrücke »Lichtquelle«, »leuchtender Körper«, »Beleuchtung«. Wenn wir nun bei Ludwig statt dessen auf Worte stossen wie: »Lichtspender«, »Leuchtlicht«, »beleuchtendes Licht«, so wissen wir keinen rechten Grund aufzufinden, warum Ludwig von den allgemein gebräuchlichen und Jedermann verständlichen Worten abgegangen ist, um dafür unsere Sprache mit Worten von zweifelhaftem Werth zu bereichern. Die angeführten Neubildungen stören deshalb so sehr, weil sie unendliche Male vorkommen.

Lionardo's Auffassungsweise des Schattens als einer activen Sache kommt im V. Theile oftmals zum Ausdruck, obwohl er mehrmals ausspricht, dass Schatten Mangel an Licht sei. Aber auch sagt er (in Nr. 665): »Licht ist Entziehung der Finsterniss«. Redensarten, welche den Schatten activ einführen, sind sehr häufig. Daraus entstehen manche Irrthümer, welche sich noch durch folgenden Umstand steigern: Lionardo bringt statt der parallelen Sonnenstrahlen häufig eine irdische Lichtquelle in Anwendung. Diese kann aber begrifflicher Weise keine vorherrschend parallelen Strahlen liefern, sondern nur vorherrschend divergirende. Auch Lionardo's convergirende Strahlen beruhen auf falscher Speculation und sind in der Wirklichkeit unmöglich. Ebenso unrichtig ist, was Lionardo in der untersten Figur von 574 zeichnet und beschreibt. Der unbegrenzte Kegel sollte ein Lichtkegel sein (vergl. auch Nr. 588, 590, 595). Die richtigen Beobachtungen sind hier in der Minderzahl. Die Lectüre der einschlägigen Capitel muss demnach mit grosser Vorsicht betrieben werden. Lionardo hätte gewiss bei endlicher Redaction des beabsichtigten Malerbuches Vieles geändert. Der Commentar ist auch hier meistentheils gut, zu Nr. 741 aber wäre Vieles nachzutragen. Lionardo's Erklärung davon, dass wir »undurchsichtige Körper nie mit scharfer Deutlichkeit sehen«, ist unzureichend. Er schiebt alle Schuld auf die Pupille. Diese aber kommt da nur in zweiter Linie in Frage. Die Ursachen, warum wir einen Contur weniger scharf sehen, als er in Wirklichkeit ist, sind sehr mannigfach. Von grösster Wichtigkeit ist die Entfernung des Körpers vom Auge. Lionardo zeichnet ihn so nahe an die Pupille, dass der Körper offenbar noch näher dem Auge liegt, als der Nahepunkt. Das ist aber ein Fall,

der in praxi dem Maler nicht vorkommt und den Lionardo bezüglich des ausgesprochenen Satzes wohl auch nicht gemeint hat. Er bezieht seinen Satz wahrscheinlich auf irgend eine Entfernung innerhalb des Raumes, den wir Accommodationsbreite nennen. Sollte die Zeichnung wirklich den oben erwähnten speciellen Fall vorstellen, so wäre übrigens die Erklärung nicht minder unzureichend. Zur Erklärung der geringeren Deutlichkeit in den Umrissen eines Körpers, der sich innerhalb der Accommodationsbreite befindet, muss heute eine ganze Reihe von Unvollkommenheiten unseres Sehapparates angeführt werden: Die Chromasie, die Polyopia monophthalmica, der Astigmatismus, die mangelhafte Centrirung, das sind Fehler, die an jedem Auge vorkommen, endlich die unzähligen Stufen von Anomalien der Refraction und Accommodation, nicht zu gedenken der Irradiation und einer Erscheinung, die durch das Object selbst bedingt ist, der Interferenz der Lichtwellen an den Rändern.

Auch die Unrichtigkeit in Nr. 742 u. 743 ist von Ludwig nicht erkannt.

Höchst interessant sind Nr. 804 u. 805. Sie zeigen Lionardo's grossartigen Blick für die Vorgänge der Alpennatur, besonders für die erodirende Wirkung des Wassers an den Gesteinen. Die gelehrten Hochgebirgskenner seien hiemit auf diese Nummern aufmerksam gemacht. Ebenso auf Nr. 806, aus welcher hervorgeht, welch' eminenten Blick Lionardo für die Physiognomie der Landschaft besessen. Die Verschiedenheit der Vegetation je nach der Höhenzone ist hier schon deutlich ausgesprochen. Wohl wäre es möglich gewesen, dergleichen im Commentar hervorzuheben.

Der VI. Theil sei Botanikern empfohlen; er handelt »von Bäumen und grünen Gewächsen«. Ludwig's Umstellung ist gut. Lionardo's Experiment in Nr. 832 ist von Bedeutung. Die letzten Zeilen von 847 sind wichtig für Darwinianer.

Manches Interessante bringt auch der VII. und VIII. Theil (von den Wolken und vom Horizonte).

Nur ein geringer Theil all der Fülle von Gedanken, die in dem Maler-buche aufgehäuft ist, konnte in dem vorstehenden Artikel angedeutet werden. Es bleibt einem solchen Reichthum gegenüber endlich nichts andres übrig, als zu dem Eingangs ausgesprochenen allgemeinen Urtheil zurückzukehren, dass man nämlich die Herausgabe eines solchen Buches, das für so viele Kreise Bedeutendes bietet, nur mit der grössten Freude begrüßen könne. Abgesehen von einzelnen der oben angedeuteten Mängel, welche jeder Leser für sich verbessern mag, ist die neue Publication von grösstem Werth. *Dr. Th. Frimmel.*

Sanct Michael und Sanct Georg in der bildenden Kunst. Inaugural-Dissertation von **Berthold Riehl**. München. Th. Ackermann. 1883.

Mit der vorliegenden Schrift ist die ikonographische Litteratur um eine hübsche kleine Studie reicher geworden. Riehl gibt uns in seiner Erstlingsarbeit in abgerundeter Darstellung zunächst eine Einleitung über die Darstellung des Drachen in der christlichen Kunst überhaupt, und weist dann auf die grosse Anzahl der Drachen-Bekämpfer in den Legenden hin. »Aus dieser Schaar ragen jedoch zwei so gewaltig hervor — der Erzengel Michael

und der Ritter Sanct Georg — dass die Uebrigen, wie etwa Theodorus, Cyriakus, Godehard, Cassius, Hilarius etc. etc. im Volksbewusstsein wie in der bildenden Kunst nur zu ganz untergeordneter Geltung kommen konnten.« (S. 5.) Zuerst nun wird S. Michael besprochen; der Verfasser berücksichtigt die einschlägigen Bibelstellen und gibt dann eine Erzählung der Legenden. Die vorhandene Litteratur ist gut benützt, so dass dieser Abschnitt der Dissertation und der folgende »vom Charakter Michaels in der Legende, Poesie und bildenden Kunst« als die besten bezeichnet werden müssen.

Der eigentlich ikonographische Theil zeigt manche Lücke, doch das ist weniger Schuld des Verfassers. Die nachlässige Pflege, welche der Ikonographie von Seite der Kunstwissenschaft in Deutschland trotz der trefflichen wegbahnenden Studien A. Springer's zu Theil wird, lässt es an Mustern und an Vorarbeiten mangeln. So verdienen schon Anfänge und Anregungen unsern Dank. Aus diesem Grunde musste uns die Arbeit von A. Schultz über die Marien-Legende, so lückenhaft sie auch sein mochte, sehr willkommen sein, und so erfüllt uns jetzt die Dissertation von B. Riehl mit Freude. Riehl ist von ganz anderen Gesichtspunkten ausgegangen als Schultz. An einer Vollständigkeit der Aufzählung von vornherein verzweifelnd, hat er nach charakteristischen Illustrationen zu den schriftlichen Quellen gesucht und diese Beispiele dann in möglichst chronologischer Ordnung aufgezählt und beschrieben. Dass das vorgeführte Material nicht besonders reichhaltig ist, liegt also zum Theil in den Principien, nach welchen Riehl vorgegangen ist. Nachträge zu bieten fällt deshalb nicht schwer. So möchte ich als Ergänzung zu dem gut behandelten Abschnitt von S. Michael als Engel, welcher die ersten Eltern nach dem Sündenfalle aus dem Paradiese vertreibt, auch auf die Bilderhandschriften von Augustinus' Schrift »de civitate dei« hinweisen, in welchen die Vertreibung aus dem Paradies meist ausführlich illuminirt ist. Cap. 13 des genannten Werkes beschäftigt sich nemlich mit der Entstehung des Todes durch den Sündenfall. (Es sei nebstbei bemerkt, dass sich als Illustration zu diesem Capitel auch interessante Todes-Darstellungen finden, welche, obwohl bisher gänzlich unbeachtet, dennoch für die Ikonographie des Todes von geradezu fundamentaler Bedeutung sind.) Dass die schönsten Manuscripte von Augustini »de civitate dei« sich in Paris (S. Geneviève u. Bibl. Nat.) und im Haag befinden, ist wohl nicht unbekannt.

Interessant ist, was Riehl über den Seelenführer Michael und über den Seelenrichter mittheilt. Die Idee der Seelenführung stammt wohl aus dem classischen Alterthume (vergl. Furtwängler: Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen) und fand später Eingang im Christenthum. Michael wird Seelenführer, ohne aber (wie Riehl richtig bemerkt), in der bildenden Kunst als solcher Anwendung zu finden. Er wird hier durch einen gewöhnlichen Engel ersetzt. Häufig aber wird Michael als Seelenwäger dargestellt. Ein interessantes Relief mit dieser Darstellung findet sich an der romanischen Kirche zu Schöngrabern (vergl. Heider's Monographie). »Michael in den Darstellungen des jüngsten Gerichtes« schliesst sich eng an das eben besprochene Capitel an. Manch gutes Material wird beigebracht. Die Darstellung des

jüngsten Gerichtes aber ist so verbreitet, dass vielleicht allgemeine Gesichtspunkte zu finden gewesen wären. Die Tympana vieler Portale an französischen gothischen Kirchen, die schwäbischen und fränkischen Tympana mit Darstellungen des jüngsten Gerichtes konnten zur Gruppenbildung Anlass geben. (Grimoüard bildet in seinem Guide de l'art chrétienne ein Tympanon mit jüngstem Gericht an der Kathedrale von Poitiers ab (Taf. VIII. des 1. Bd.), in dessen Mitte Michael als Engel des Gerichtes steht). Es lohnte die Mühe, das Thema selbstständig zu behandeln, wobei dann auf die vielen Darstellungen des jüngsten Gerichtes entweder mit vollständiger Ausstattung oder in abgekürzter Form, welche sich in den unzähligen spätmittelalterlichen Gebetbüchern vorfinden, nicht vergessen werden dürfte. Interessant ist es gewiss auch, dass im Kartenspiel von Charles VI. (Pariser Cabinet) ein solches abgekürztes Gericht vorkommt; auch auf den ältesten französischen Spielkarten wird es gefunden. Auf den Darstellungen des jüngsten Gerichtes kommt Michael häufig, durchaus aber nicht immer vor. Das jüngste Gericht auf den Glasfenstern der Besserer Capelle des Ulmer Münsters bringt einen Michael. Desgleichen finde ich den Erzengel auf dem jüngsten Gerichte der Glasmalereien in der Kathedrale von Bourges (vergl. Cahier und Martin's Monographie Pl. III). Michael als Gewand-Engel hält in der Linken die Waage, deren eine Schaafe ein Teufel hinabzudrücken, ein anderer hinabzuziehen sucht.

Nach dem besprochenen Capitel bringt Riehl einen Abschnitt über den »Kampf mit dem Drachen«. Von den Darstellungen des hohen Mittelalters konnten ihm nur wenige bekannt sein. Sie müssten meist aus den Bilderhandschriften der Apokalypse hervorgesucht werden. Ich will hier nur flüchtig andeuten, dass zu den ältesten dieser Darstellungen jene gehört, welche sich auf Fol. 30 b in der Apokalypse aus dem 11. Jahrhundert in der Bibliothek zu Bamberg findet. Beachtenswerth ist auch ein Michael als Drachenkämpfer in einem der Hildesheimer Dom-Codices aus dem 12. Jahrhundert. (Palimpsest von 1400. Fol. 193 a.) Die älteste Darstellung dieser Art, welche Riehl bekannt sein konnte und welche er wirklich erwähnt, ist die von Lind beschriebene aus dem Salzburger Antiphonar. In späteren Zeiten wird, im Gegensatz zu den strengen Darstellungen des Mittelalters, die Auffassung immer freier. Riehl erwähnt unter den Drachenkampf-Darstellungen das Gemälde von Rubens in München. Ich füge noch hinzu ein Bild mit verwandter Darstellung von Tintoretto in der Dresdener Galerie und zwei nicht uninteressante Stiche von einem Wierx (Alvin 1048, 1052).

Gut behandelt finde ich bei Riehl die »Andachtsbilder« von S. Michael (S. 25). Wohl betont ist die grosse Verwandtschaft von Schongauer's Michael (B. 58) mit dem Michael in Dürer's Apokalypse. Ich habe die dort vorkommende Attitude bis in die Stiche der Sadeler verfolgen können.

Zu S. 29 möchte ich bemerken, dass No. 542 der Münchener Pinakothek von Morelli mit Recht einem unbedeutenden Florentiner des 15. Jahrhunderts zugeeignet wird. Als aner kennenswerthe Berichtigung aber ist es aufzunehmen, wenn Riehl den Michael dieses Gemäldes nicht den »Apfel Adams«, wie der Katalog will, sondern eine Weltkugel in der Hand halten lässt.

Nun zu S. Georg. Dürften wir dem Heilthum-Buche von S. Stefan in Wien (publicirt im Facsimilie vom Oesterr. Museum, 1881) Glauben schenken, so wäre uns ein Theil des Costüms von Ritter Georg bekannt. Dort findet sich nemlich ein Holzschnitt, neben welchem wir lesen: »Die Pfait sand Georgii«. Der Holzschnitt zeigt ein auf einem kreuzförmigen Gerüste ausgebreitetes Hemd, welches auf der linken Seite der Brust ein Kreuz trägt. Das Heilthum-Buch bringt auch noch den »Spies sand Georgii« und mehrere conventionelle Georgsdarstellungen. Viel Vertrauen bringen wir allerdings der Provenienz dieser »Pfaid« und dieses Spiesses nicht entgegen. Denn der historische Kern der Legende von St. Georg, welche wie so viele andere christliche Legenden nur eine Umdeutung von älteren heidnischen Mythen ist — vergl. u. a.: »Entwicklung der rhodischen Drachensage« von Carl Herquet im »neuen Reich« 1882, No. 40 — dürfte sehr gering sein. Riehl schliesst sich dieser Ansicht an und gibt auf den ersten Blättern seiner Abhandlung über St. Georg eine gute Uebersicht über den Stand der Frage. Die Legende wird von Riehl anziehend erzählt, wobei hervorgehoben werden muss, dass der Verfasser hier ein feines Verständniss für die Poesie zeigt, welche in der Legende von St. Georg liegt. Zur Ikonographie will ich Einiges hinzufügen. Riehl erwähnt (S. 43) das Gemälde des Corn. Schut in der Antwerpener Galerie, was uns beweist, dass er diese für die Monographie St. Georgs so wichtige Sammlung wenigstens beachtet hat. Freilich blieben viele Nummern unberücksichtigt (No. 36, 75, 76, 128, 141, 142, 143, 209, 240, 372, 373, 374, 375, 412, 563 des Kataloges beziehen sich alle direct auf St. Georg). Leichter zugängliches Material dagegen wurde mit Sachkenntniss ausgenützt. Die wichtigsten Stiche sind jedesmal berücksichtigt, ebenso Alles, was die allgemeinen Nachschlage-Bücher an Beschreibungen und Abbildungen bringen. Zusätze lassen sich auch hier wieder leicht machen.

St. Georg als Drachenkämpfer findet sich auf einer Gemme (abgebildet bei Bucher: Geschichte d. techn. Künste I. Bd. Taf. II). St. Georgs Enthauptung zeigt ein Initialen-Bild in der reich miniirten Handschrift der *legenda aurea*, im Jahre 1447 für Kaiser Friedrich angefertigt, jetzt in der Wiener Hofbibliothek No. 326 (Fol. 86a). In der Mitte kniet der blondhaarige Heilige. Langer blauer Chiton, Hände gefaltet und erhoben, Kopf und Gestalt in Profil nach rechts. Etwas nach dem Hintergrund zu steht mit gespreizten Beinen der Henkersknecht, der mit einem grossen Biedenhander zum Streiche ausholt. Fol. 206 b bringt einen Michael als Seelenwäger.

Eine interessante Darstellung, halb ornamental, wie eine Carricatur des heiligen Georg, findet sich als Drolerie in dem sog. Gebetbuch der Maria von Burgund in der Wiener Hofbibliothek (No. 1857) auf Fol. 154 a. Rechts ein Steckenpferd-Reiter, welcher seine lange Lanze dem Drachen ins Maul rennt. Der Drache befindet sich ganz links. Das Manuscript enthält auch (wie hunderte andere Gebetbücher) einen ernst gemeinten St. Georg zu Pferd, den Drachen tödtend. Links im Hintergrunde kniet die Königstochter (Fol. 118). Zwei Blätter vorher finden wir einen Michael zu Fuss in reicher Rüstung. Er kämpft gegen Teufel und verschiedene Ungethüme. Von den Manuscripten

komme ich auf die alten Drucke. In der Hartmann Schedel'schen Chronik findet sich auf Fol. 123 ein Brustbild St. Georgs. Banner und Drache sind ihm beigegeben. Nicht uninteressant ist ein Drachenkämpfer auf einem bisher unbeschriebenen Gemälde der II. Gruppe der Kunstsammlungen des Oesterreichischen Kaiserhauses. Das Bild, ein Oelgemälde auf Holz und über 1 Meter hoch und fast ebenso breit, ist das Werk eines Malers aus der Regensburger Gruppe (Aldorfer-Ostendorfer). Im äussersten Vordergrund nach rechts im Bilde galoppirend, der Heilige. Ross und Mann sind gepanzert. Ganz rechts liegt der getödtete Drache in Gestalt einer riesigen grünen Eidechse (*lacerta viridis*), jedoch geflügelt. Georgs Speer ist dem Thier durch die Kehle gedungen und sieht mit der Spitze aus dem Nacken. Der abgebrochene Schaft der Lanze liegt auf der Erde. In der Mitte des äussersten Vordergrundes liegt ein junger grüner Drache; neben ihm weisse Knochen. Im Hintergrunde rechts die Königstochter mit dem Lamm, links nochmals Georg fortreitend und die sich entfernende Königstochter. In der Ferne Landschaft.

Alles in Allem darf Riehl's Dissertation als eine erfreuliche Erscheinung bezeichnet werden, welche der Hoffnung Raum lässt, dass die kunstgeschichtliche Disciplin in ihm einen neuen tüchtigen Vertreter gewinnen werde.

Dr. Th. Frimmel.

Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte.

- 1) Die Venus von Milo. Eine Untersuchung auf dem Gebiete der Plastik von C. Hasse. Mit 4 Lichtdruck- und 4 lithogr. Tafeln. Jena, G. Fischer. 1882. gr. 4°.
- 2) Die Venus von Milo. Ein neuer Versuch ihrer Ergänzung, Erklärung und Würdigung von Friedr. Kiel. Mit 1 Taf. in Holzsch. Hannover, Hahn'sche Buchh. 1882. 8°.

Dreiundsechzig Jahre sind nun seit der Auffindung der Venus von Milo verflossen, und immer von neuem hat sie in dieser Zeit die Archäologen und Kunstforscher beschäftigt. Gerade das letzte Decennium hat ein besonders lebhaftes Interesse für dieselbe bewiesen und eine ganze Reihe von Schriften über sie hervorgebracht. Die beiden neuesten derselben, die Schrift von Prof. C. Hasse in Breslau und die Schrift von Dr. Friedr. Kiel in Hannover, um die Mitte des vorigen Jahres erschienen, sollen im Nachfolgenden besprochen werden.

Es sind die gründlichen, eingehenden Untersuchungen eines Anatomen über die Venus von Milo und die aus denselben für Ergänzung und Erklärung der Statue gezogenen Folgerungen, welche uns in der Schrift von C. Hasse vorgelegt werden. Dass die Fundberichte, die Untersuchung der Fragmente (wie sie Tarral und Fröhner ausführten) und die anatomische Untersuchung der Statue die einzig sicheren Grundlagen für Ergänzung und Erklärung derselben bieten, daran habe ich immer festgehalten. Aber gerade die Arbeit eines Anatomen fehlte uns bis jetzt. Zwar hat schon der engl. Arzt C. I. Tarral in Paris vor zwanzig Jahren eine anatomische Untersuchung der Statue unternommen, aber er hat nie etwas darüber veröffentlicht, und auch die Mit-

theilungen, die ich in meiner Monographie (»Die Venus von Milo«, Heidelberg 1879) über Tarral's Untersuchungen nach seinen Briefen machte, mussten sich gerade in diesem Punkte auf wenige Angaben und die blossen Folgerungen, die Tarral zog, beschränken. Im übrigen aber finden wir in der Litteratur nur da und dort einzelne Urtheile von Anatomen über unsere Statue zerstreut. Somit ist also die eingehende und vollständige anatomische Untersuchung, die uns jetzt Hasse bietet, von grösstem Werthe. Dass der Anatom, wie der Verfasser in der Einleitung hervorhebt, wenn anders er seine Wissenschaft vollkommen beherrscht, vorzugsweise berufen und auch im Stande ist, anzugeben, wie die Gesamthaltung eines verletzten Bildwerkes war, insofern es anatomisch richtig gearbeitet ist, dürfte kaum zu bezweifeln sein. (Dass er, wie der Verfasser meint, nun auch über die gesammte Erklärung der Statue zu urtheilen berufen sei, möchte ich allerdings nicht zugeben.) Wenn sich nun in einer Statue eine so richtige Kenntniss der Anatomie, ein so feiner Sinn für dieselbe zeigt, wie in der Venus von Milo, dann ist die Untersuchung eines Anatomen und sein Urtheil um so wichtiger.

Ehe nun der Verfasser das Resultat seiner eigenen und eigentlichen Untersuchungen darlegt, bespricht er zunächst kurz die früheren Untersuchungen, wobei er von vorneherein auf irgend welche Vollständigkeit verzichtet. Von der »bereits früher von allen massgebenden Beurtheilern als unrichtig zurückgewiesenen« Gruppierungsansicht sieht er ganz ab. Nur zwei Ergänzungsversuche verdienen nach ihm Berücksichtigung, die mit dem Schilde und die mit dem Apfel. Der Schwerpunkt des Streites liege in der Frage nach der Zugehörigkeit der Fragmente. Zur Lösung derselben kämen in erster Linie die Fundberichte in Betracht. Es folgt also eine Darstellung der Fundgeschichte, die aber unvollständig ist. Meine Monographie, welche eine ausführliche kritische Darstellung der Fundgeschichte enthält, wurde dem Verfasser, wie er Eingangs bemerkt, erst nachträglich bekannt. Die wichtigsten Documente, nämlich die amtliche Correspondenz, die M. de Vogüé 1875 publicirt hat und die ich abgedruckt habe, kannte der Verfasser nicht. So kam er auch u. a. zu der irrigen Behauptung, dass wir keine handschriftliche Aufzeichnungen des ersten Augenzeugen Brest besässen.

Aus den Fundberichten gewinnt der Verfasser die feste Ueberzeugung, dass das linke Arm- und Handfragment unbedingt zur Statue gehören. Die Untersuchungen des Handfragmentes hinsichtlich Marmorart, Technik, Proportionen u. s. w., die Lange, Tarral und Fröhner ausführten und welche die Zugehörigkeit erst völlig bestätigen, erwähnt der Verfasser nicht. Dass die Zugehörigkeit von Anderen geleugnet wurde, erklärt der Verfasser daraus, dass die entscheidenden Fundberichte erst ganz spät bekannt wurden und dass die Haltung der Finger der Linken für die Idee des Erhebens eines Apfels von vorneherein Unzuträglichkeiten geboten habe.

Die Schildrestauration dagegen stehe im Widerspruche mit den Fundberichten, mit der Blickrichtung und vor allem mit der Haltung des rechten Armes, wie sie die anatomische Untersuchung ergebe. Desshalb sei nur noch mit einer Annahme zu rechnen, der, welche Venus den Apfel gibt.

Der folgende Abschnitt, auf dem der eigentliche Werth der Schrift beruht, bringt nun die »Eigenen Untersuchungen« des Verfassers. Hier erhalten wir eine Beschreibung und anatomische Analyse des Körpers der Statue und der beiden Fragmente, die an Genauigkeit und Klarheit nichts zu wünschen übrig lässt. Zuerst wird das Fragment des linken Oberarmes beschrieben, bei dem das Auftreten des Beugewulstes äusserst wichtig ist. Als »unumstössliches anatomisches Resultat« ergibt sich eine starke Biegung des Unterarmes gegen den Oberarm und zwar in der Ebene des letzteren. Dann wird das linke Handfragment besprochen, dessen Massverhältnisse der Verfasser vollkommen der Statue entsprechend findet. Eingehend wird der »sogen. Apfel« und die Art, wie ihn die Finger halten, beschrieben. Nun wird die Haltung des rechten Armes bestimmt. Aus dem engen Anschmiegen des Oberarmfragmentes an den Brustkorb, wie auch aus der Bruchfläche ergibt sich dem Verfasser »eine Beugelinie des Armes schräg über den Nabel gegen die linke Hüfte und die dort liegenden Gewandfalten hin«. Bildung und Haltung des Kopfes und Halses werden dann beleuchtet und endlich der Rumpf eingehend besprochen. Die leichte Biegung und Drehung des Oberkörpers ist »eine vollkommen natürliche Haltung, wenn der nach abwärts links greifende Arm gegen das über die linke Hüfte fallende Gewand greifen oder dasselbe halten soll«. Besonders wichtig ist die anatomische Analyse der linken Schulter und Brustparthie; aus ihr zieht der Verfasser den sicheren Schluss, dass der linke Arm leicht über die Wagrechte gehoben war. Die Richtung des linken Oberarmes bestimmt der Verfasser dahin, dass derselbe nur so wenig nach vorne gebracht ist, dass der Ellbogen allerhöchstens in der Querebene der Mitte der Wange lagert.

Soweit ich als Nicht-Anatom urtheilen kann, erscheinen mir diese Resultate als sicher begründete. Somit wäre durch diese Untersuchungen die Ergänzungsweise der Arme der Venus von Milo endgültig festgestellt. Ich bin davon um so mehr überzeugt, als Hasse wesentlich zu demselben Resultate gelangt ist, wie vor zwanzig Jahren Tarral, und zwar unabhängig von ihm, ohne dessen Ergänzung zu kennen. Bei Hasse's Ergänzung ist nur der linke Oberarm ein klein wenig mehr erhoben und der Unterarm etwas länger als bei Tarral's Ergänzung und die rechte Hand lässt Hasse weiter nach links greifen als Tarral. Den fehlenden Fuss stellen beide auf einen Stein.

Was also die thatsächliche Ergänzung betrifft, ist der Verfasser mit Tarral, Fröhner und mir, sowie überhaupt allen Vertretern der Apfelrestauration in voller Uebereinstimmung — was ich mit besonderer Freude constatire —, nur hinsichtlich der Deutung des Gegenstandes in der Linken und damit der Erklärung der in der Statue dargestellten Situation ist er anderer Ansicht. Er findet die constatirte Haltung des linken Armes und der Finger dem Apfelhalten nicht entsprechend, nicht demonstrativ genug; der Oberarm müsste mehr erhoben sein, der Ellbogen mehr nach vorne gehalten, der Apfel mit der Spitze der ersten Finger gefasst sein. Auch die geringe Grösse und die Bildung des Apfels erscheinen ihm verdächtig. Daraus schliesst der Verfasser, dass die Venus von Milo nicht den Apfel hält, sondern dass sie im Be-

griffe ist, in die Fluthen zu steigen, mit der rechten Hand gegen das über die linke Hüfte herabfallende Gewand greift, welches wesentlich nur durch das vorgebogene, auf einem Sockel ruhende linke Bein gehalten wird, und mit der erhobenen Linken das Haarband und Diadem zu lösen und damit das Haar zu entfesseln sucht. Für diese Bewegung spreche die Haltung des linken Armes, der linken Hand und die Stellung der Finger. Der angebliche Apfel aber sei »die marmorne Nachahmung eines bereits gefassten, wenn man will zusammengeballten Theiles des Haarbandes«.

Diese Erklärung der Statue resp. ihrer Situation ist von der oben festgestellten thatsächlichen Ergänzung der Arme zu unterscheiden: letztere ist ein sicheres Resultat der anatomischen Untersuchung, erstere aber beruht auf verschiedenen Voraussetzungen und Folgerungen, die mindestens unsicher sind. Gegen den Einwand, dass die Haltung der Arme und die Stellung der Finger dem Apfelhalten nicht entsprechen, habe ich schon in meiner Monographie geltend gemacht, dass es sich hier nicht um ein triumphirendes Zeigen, nicht um eine demonstrative, theatralische Geste (die der späteren Kunst angehört) handelt. Auffallend wäre, dass jede Andeutung des Bades, z. B. das Badegefäss, fehlte. Dass man in dem Gegenstande in der Linken mindestens ebensogut, wenn nicht besser, einen Apfel als ein zusammengeballtes Haarband erkennen kann, wird man zugeben. Und für den Apfel spricht doch auch seine Beziehung zu Namen und Wappen der Insel Milo. Auch darin werden mir die Meisten recht geben, dass diese Bade- und Toilettenscene für die grossartige, erhabene Gestalt der Venus von Milo, die ich am liebsten als Cultbild, das in einem Tempel stand, auffassen möchte, zu klein und genrehaft erscheint. Und somit halte ich die Apfelrestauration doch für viel wahrscheinlicher als diese Erklärung Hasse's, hebe aber nochmals hervor, wie werthvoll die vom Verfasser nachgewiesene Ergänzung der Arme ist, in der wir nun etwas thatsächlich Begründetes haben. Eine sehr dankenswerthe Zugabe der Hasse'schen Schrift sind die vier Tafeln in Lichtdruck, welche die Statue von drei Seiten und die Fragmente darstellen, und die vier correspondirenden lithographischen Tafeln (nach des Verfassers eigenen Zeichnungen), welche die Statue und die Fragmente ergänzt zeigen. Schliesslich erwähne ich noch, dass die Ergänzung Hasse's von Bildhauer Latt in Breslau in halber Lebensgrösse ausgeführt worden ist¹⁾.

Wenden wir uns nun zur zweiten dieser Schriften, zu deren Herausgabe der Verfasser, wie er im Vorwort bemerkt, durch meine Monographie veranlasst wurde. In den beiden ersten Capiteln sucht Kiel zunächst die Irrthümlichkeit der bisherigen Ergänzungsversuche und damit die Berechtigung eines neuen nachzuweisen. Er beginnt mit der Kritik der Apfelrestauration. Es handelt sich zunächst um die Zugehörigkeit des Handfragmentes. Der Verfasser findet, dass weder durch die Fundberichte noch die Untersuchungen

¹⁾ Abgüsse sind von demselben zu beziehen. Sie entsprechen nach dem oben Gesagten auch der Ergänzung mit dem Apfel.

des Fragmentes selbst die Frage entschieden werden könne. Er sucht sie deshalb auf anderem Wege zu entscheiden, indem er nachzuweisen sucht, dass das Halten des Gewandes durch die Rechte, welches die Apfelrestauration erfordere, unmöglich sei. Da sich keine Spuren der Hand auf der Gewandung finden, so könne die Hand weder die Gewandfalten kräftig erfasst, noch platt auf dem Schenkel gelegen haben; es bliebe also nur die Möglichkeit, dass sie lose, so zu sagen nur paradeweise auf das Gewand gelegt gewesen sei. Dieses müßige Aufliegen bringe aber eine Gezwungenheit und Unnatürlichkeit in das Kunstwerk. Ausserdem erscheine das Halten durch die Hand unnöthig, da schon das einwärtsgebogene linke Knie dafür Sorge. Selbst wenn ich zugeben wollte, dass der Verfasser mit diesen und anderen Gründen das Motiv des Gewandhaltens widerlegt hätte, würde daraus durchaus nicht zu folgern sein — wie der Verfasser es thut —, dass nun auch das Apfelhalten widerlegt sei. Denn aus letzterem folgt nicht mit Nothwendigkeit, dass für die Rechte nichts anderes übrig bliebe, als das Gewand zu halten. Ich gebe zu, dass der Verfasser diese Frage mit Scharfsinn behandelt hat, kann aber keineswegs die Annahme des Gewandhaltens — für die sich neuerdings ausser Hasse auch Overbeck ausgesprochen hat — nicht als widerlegt betrachten. Der Raum verbietet mir leider, auf diese Controverse näher einzugehen²⁾. Es scheint mir übrigens zu genügen, dass, wie wir oben sahen, Hasse anatomisch nachgewiesen hat, dass der rechte Arm schräg über den Leib nach der linken Hüfte hin ging. Bei dieser Haltung ist aber doch sehr wahrscheinlich, dass die Hand mit dem Gewand zu thun hatte.

Ein Argument gegen die Apfelrestauration findet der Verfasser darin, dass sie die Biegung des Oberkörpers nicht erkläre. Dass diese durch das Gewandhalten erklärt wird, hat Hasse, wie wir oben sahen, dargethan, und der Verfasser gibt dies auch zu. Bleiben wir also bei dem Gewandhalten, so fällt das Argument gegen das Apfelhalten weg. Uebrigens wäre auch, wenn wir das Gewandhalten verwerfen, damit noch gar nichts gegen das Apfelhalten gesagt, dass es an sich die Biegung des Oberkörpers nicht erklären würde. Dass das Gewandhalten die Biegung erklärt, spricht aber gerade für diese Annahme.

Am Schlusse des Capitels kommt der Verfasser wieder auf die Frage nach der Zugehörigkeit des Handfragmentes zurück, die eben die entscheidende

²⁾ Ich möchte nur wenig andeuten. Das Halten des Gewandes durch das linke Knie erscheint mir nicht als Grund gegen die Annahme, dass die Rechte in irgend einer Beziehung zum Gewand stand. Diese Beziehung kann eine verschiedene sein. Die Hand konnte erst nach dem Gewande greifen, weil das Knie es nicht genug hielt, oder sie konnte nur einen Theil, einen Zipfel desselben fassen, oder etwas an der Drapirung ordnen u. a. Dass sich keine Handspur findet, wäre daraus zu erklären, dass die Hand nicht aus demselben Stücke gearbeitet war, wie der Unterkörper, sondern entweder wie der Arm aus dem oberen Blocke (Overbeck's Annahme) oder sammt dem Arme aus einem besonderen Stücke (Tarral's Annahme). Etwas Gezwungenes könnte ich auch in einem bloss losen, leichten Anfassen nicht finden; ähnliches kommt ja bei vielen Antiken vor.

ist. Was er gegen die Zugehörigkeit geltend macht, ist einfach dies, dass die Uebereinstimmung des Handfragmentes mit der Statue kein Grund für die Zugehörigkeit sei, sondern ebensogut zufällig sein könne. Nun gebe ich zu bedenken: dass das Handfragment in Marmorart, Technik und Proportionen genau zu der Statue passt, dass dieses Fragment bei der Statue, mit nur zwei oder drei ihr fremden Stücken zusammen, gefunden wurde, dass diese Hand einen Apfel hält und die Statue eine Venus ist, deren speciell, häufiges Attribut der Apfel ist, dass schliesslich die Statue der Insel Milo angehört, zu deren Namen und Wappen der Apfel in Bezug steht — soll das alles Zufall sein?! Ich kann die Apfelrestauration durch den Verfasser durchaus nicht als widerlegt betrachten, sondern halte sie noch immer, wenn nicht für sicher, so doch für höchst wahrscheinlich ³⁾).

Im zweiten Capitel beschäftigt sich der Verfasser mit der Widerlegung der wichtigsten der übrigen Ergänzungsversuche, nämlich der von Millingen, Morey, Wieseler, Quatremère de Quincy, V. Valentin und Geskel Saloman. Er stimmt hier im wesentlichen überein mit dem in meiner Monographie S. 69—91 darüber Gesagten, gibt aber auch manches Neue.

Mit dem dritten Capitel beginnt die Darlegung des eigenen, neuen Ergänzungsversuches des Verfassers. Er besteht darin, dass er Venus eine links neben ihr stehende Lanze mit beiden Händen fassen lässt. Wieseler hat bereits im Jahr 1860 an das Halten einer Lanze gedacht, aber er liess nur die Linke die Lanze fassen und führte den Gedanken auch nicht weiter aus.

Wie die linke Hand die Lanze zu fassen habe, folgert der Verfasser aus der anatomischen Bildung der Schulter und des Oberarmfragmentes. Während er im Texte (S. 16) noch annimmt, der Oberarm sei etwas unter der Wagrechten gehalten gewesen, schliesst er sich im Anhang seiner Schrift dem Resultate Hasse's an, wonach der Oberarm etwas über die Wagrechte erhoben war. Dies erscheint mir von vorneherein nicht unbedenklich für Kiels Ergänzung, indem man eine Lanze nicht so hoch oben, mit derart erhobenem Arme zu halten pflegt, sondern vielmehr mit etwas gesenktem Arm, wie der Verfasser ursprünglich annahm und wie es seine Abbildung zeigt.

Die rechte Hand lässt der Verfasser die Lanze so ergreifen, dass Ober- und Unterarm etwas mehr als einen rechten Winkel bilden und also der letztere ziemlich parallel mit den Brüsten läuft. Bei der rechten Hand steht also der Verfasser im Widerspruch mit dem anatomischen Resultate Hasse's (und Tarral's). Die Stellung der Lanze ist durch die Haltung der Hände bestimmt, sie ist von links nach rechts geneigt, nahe dem Körper stehend. Sie

³⁾ Dass die von Tarral und Fröhner für die Hand der Statue berechneten Proportionen mit denen des Handfragmentes genau stimmen und dass sich auf dem Handfragmente dieselben Abblätterungen zeigen, wie auf dem entschieden zugehörigen Oberarmfragment und der Schulter, erwähnt der Verfasser nicht. — Wenn Kekulé, wie der Verfasser hervorhebt, sagt, die Hand sehe aus wie ein mit Sand gefüllter Handschuh, so finde ich das bei einem so verstümmelten, abgestossenen Fragmente ganz natürlich.

dient nicht dazu, den Oberkörper darauf zu stützen, sondern nur als Stütze für die Arme.

Nach dieser Feststellung der Haltung von Armen und Lanze sucht der Verfasser nachzuweisen, dass die charakteristischen Eigenschaften der Statue, so vor allem die Biegung des Oberkörpers nach vorne, dann die Wendung desselben und die Richtung des Blickes nach links, der tiefere Stand der rechten Schulter und die Neigung des Oberkörpers nach rechts, sowie die Bildung des Gewandes (der Falten) auf der linken Seite durch seine Ergänzung eine vortreffliche Erklärung fänden. Ich kann auf das Einzelne dieser scharfsinnigen und ausführlichen Erörterungen leider nicht eingehen. Dass die angeführten charakteristischen Eigenschaften im wesentlichen zu Kiel's Ergänzung stimmen dürften, will ich zugeben, nicht aber, dass sie auf eine andere Weise nicht ebensogut erklärt werden können.

Im vierten Capitel zeigt der Verfasser, dass der Gegenstand, den Venus gehalten habe, nicht ein Skeptron oder Tropäon gewesen sein könne, sondern dass nur die Lanze zu ihr passe. Im folgenden Capitel beschäftigt er sich mit dem vielbesprochenen Basisfragment mit der Künstlerinschrift. Er hält die Zugehörigkeit desselben für wahrscheinlich, gibt aber keinen anderen Grund dafür an, als dass den Abbildungen zufolge das Basisfragment genau an die Statue passe. Das kann ich bei der Originalzeichnung von Debay nun gerade nicht finden⁴⁾. Die Verschiedenheit des Marmors erklärt der Verfasser daraus, dass das Fragment bei einer späteren Restauration an die Statue angesetzt worden sei, als Nachbildung des abgebrochenen Originalstückes. Sehr unwahrscheinlich! Das Loch oben im Basisfragment habe dazu gedient, die Lanze darin zu befestigen. Wieder sehr zweifelhaft!

Auf die kurzen Erörterungen über Verstümmlung und spätere (antike) Restauration der Statue, in Capitel 6, und die ästhetische Rechtfertigung seines Ergänzungsversuches, in Capitel 7, kann ich nicht weiter eingehen. Die ästhetischen Deductionen zeigen des Verfassers feines Kunstverständniss. Dass seine Ergänzung ästhetisch einen recht günstigen Eindruck machen würde, ist zugeben.

Wunderlich sind die Darlegungen des Verfassers in Cap. 8, wo er die Situation zu erklären sucht, in der Aphrodite vom Künstler dargestellt ist. Um ganz kurz zu sein, hebe ich hervor, dass der Verfasser hauptsächlich von der Nacktheit des Ober- und der Bekleidung des Unterkörpers ausgeht und diese daraus erklärt, dass Venus sich der süßen Erinnerung an die Stunden des Liebesgenusses mit Mars hingeebe und sich dazu getrieben fühle, sich auch körperlich in den Zustand zu versetzen, in dem sie jenes Glück genoss, d. h. das Gewand abzulegen. Die süße Erinnerung werde durch die Lanze des Mars hervorgerufen. Dass aber Aphrodite das Gewand nicht ganz ablegt, erklärt der Verfasser daraus, dass Aphrodite ihren Leib, ihren Schooss dem Geliebten Mars geweiht fühle und sich scheue, ihn selbst zu schauen, da nur er, der Geliebte, ihn schauen dürfe. Eine derartige sublimen oder raffinierte Empfindungsweise ist

⁴⁾ Sie zeigt offenbar keine Schnitt- oder Ansatzflächen, sondern Bruchflächen.

bei einer Romanfigur Immermann's (den der Verf. citirt) möglich, aber wahrlich nicht bei der griechischen Liebesgöttin. Ist aber die halbe Bekleidung nicht motivirt, dann fällt die ganze Erklärung. Es braucht nicht besonders betont zu werden, dass ausserdem diese Erklärungsweise ebenso sehr dem Geiste der Plastik als dem Wesen der antiken Weltanschauung widerspricht. Dass das specifisch Genrehafte auch hier mir wieder der Statue nicht zu entsprechen scheint, will ich ebenfalls bemerken.

Zum Schlusse, in Capitel 10, spricht der Verfasser noch kurz seine Ansicht über die Entstehungszeit der Statue aus. Er gründet sie auf das Basisfragment. Man habe bei der Restauration nur den Inhalt, nicht die Buchstaben des Originals nachgebildet. Nicht die Form des letzteren, aber der Inhalt sei massgebend. Darnach sei die Statue nicht vor ca. 270 v. Chr. entstanden. Aus dem künstlerischen Character der Statue schliesst der Verfasser, dass sie bald nach 270 entstanden sei. Diese Ansicht steht und fällt mit der Zugehörigkeit des Basisfragmentes.

In einem Nachtrage bespricht der Verfasser in Kürze den Aufsatz Valentins in dem Grenzboten 1880, den Abschnitt über die Venus von Milo in der 3. Aufl. von Overbecks Gesch. d. gr. Plastik und die Schrift von Hasse und sucht ihre Ansichten zu widerlegen.

Kann ich auch der Ergänzungs- und Erklärungsweise des Verfassers nicht zustimmen, so muss ich doch anerkennen, dass seine Arbeit von gründlichen Studien zeugt und manche werthvolle Gedanken enthält. Zum Schlusse möchte ich noch darauf hinweisen, dass, wenn in Zukunft noch neue Versuche zur Ergänzung resp. Erklärung der Venus von Milo gemacht werden sollten, sie meiner Ansicht nach mit der zuerst von Tarral und jetzt wieder von Hasse festgestellten Ergänzung der Arme keinesfalls im Widerspruche stehen dürften.

Friedr. v. Goeler-Ravensburg.

Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de Documents inédits tirés des Archives et des Bibliothèques Romaines par **M. Eugène Müntz**. Troisième Partic. Sixte IV—Léon X. 1471—1521. Première section. Paris, Ernest Thorin, Editeur. 1882.

Nach ziemlich langer Pause ist der erste Band der dritten Abtheilung dieses mit so viel Beifall aufgenommenen Werkes erschienen. Dieser Band beschränkt sich auf den Pontificat Sixtus' IV. Ueber die treffliche Anordnung des Werkes habe ich mich bereits in meinem Berichte über die beiden ersten Bände ausgesprochen (vgl. Repertorium II, S. 378 fg.), es genügt also, auf die wichtigsten Resultate des Inhalts hinzuweisen. Am meisten profitirt auch wieder von diesem Bande die Architekturgeschichte Roms — bei der enormen Bauthätigkeit unter Sixtus IV. war dies vorauszusehen. Die überraschendsten Entdeckungen sind uns bereits durch vorausgeschickte kleinere Publicationen des Autors bekannt. Wir wissen schon, dass Giovannino de' Dolci der Architect der Sistina gewesen sei (vgl. Repertorium IV, S. 214), und dass er auch ausserdem eine reiche Bauthätigkeit in Rom entwickelt habe. Dass aber die Porticus von S. Apostoli nicht auf seine Rechnung komme, sondern auf die des Giacomo da Pietrasanta, halte ich noch immer fest; die Anordnung ent-

spricht zu genau dem Arcadenhof im Palazetto Venezia (erster Stock achteckige Säulen, zweiter jonische), als dessen Architekt doch Giacomo da Pietrasanta mit ziemlicher Sicherheit gelten darf. Müntz verspricht im nächsten Bande nachzuweisen, dass auch die Villa Belvedere Innocenz' VIII. ein Werk dieses Giacomo da Pietrasanta sei. Mit Sebastiano Florentino leitete Giacomo da Pietrasanta auch den Neubau von S. Agostino; den Beweis dafür hat Landucci bereits im 17. Jahrhundert erbracht und Ferri ihn neuerdings geführt; die Architekturgeschichtschreiber blieben aber harthörig und Müntz bringt nun weitere urkundliche Zeugnisse für diese Thatsache bei; vielleicht verschwindet nun endlich der Name Pontelli in diesem Paragraphen der römischen Baugeschichte. Der Name des Meo del Caprino ist in den Registern Paul's II. wiederholt erschienen; in den Registern Sixtus' IV. fehlt er; dennoch ist Meo nach dem von Milanesi beigebrachten Beweis aller Wahrscheinlichkeit nach der Architekt der Kirche Sta. Maria del Populo; es wäre wohl am Platze gewesen, dass Müntz die Resultate der Untersuchung Milanesi's (Vasari Bd. II) in Kürze resumirt hätte. Auch Bernardo die Lorenzo, der zuerst von Marini-Theiner constatirte Architekt, erscheint in den Registern Sixtus' IV. und ebenso treffen wir ihn in Beziehungen zu dem Cardinal Estouteville. Baccio Pontelli ist unter Sixtus IV. nur als Inspector der Befestigungsbauten des Kirchenstaates nachweisbar.

Auch urkundliche Details von hoher Wichtigkeit für die Baugeschichte Roms jener Zeit bietet das Buch in Fülle. Die Kirchenbauten Roms bis zum Auftreten Bramante's — seien es Umbauten oder Neubauten — lassen sich ihrem Wesen nach leicht auf die Prototypen S. Agostino und Sta. Maria del Populo zurückführen. In solcher zusammenfassender und übersichtlicher Darstellung wird dann auch die Baugeschichte des Ospedale di S. Spirito ihre richtige Stelle finden.

Für die Geschichte der Malerei ist die Ausbeute eine geringere. Es fehlen merkwürdigerweise alle Aufzeichnungen über die Wandmalereien in der Cappella Sistina, so dass der »Bilderstreit«, ob Perugino oder Pinturicchio, ob Perugino oder Signorelli durch keine urkundliche Angabe entschieden wird. Milanesi hat zwar den Bartolomeo della Gatta beseitigt, aber seine Hypothese, wonach Fra Diamante, der Schüler des Filippo Lippi, der Meister der Schlüsselübergabe sei, wird von jedem auch nur dürftig gebildeten Auge, nach dem ersten Blick auf das Bild, widerlegt. Dagegen erhielt die, allerdings von kaum mehr ernst zu nehmender Seite angezweifelte Autorschaft des noch aus der Bibliothek herrührenden Fresco von Melozzo da Forli die urkundliche Bestätigung (Register des Platina) und ebenso wurden Domenico und Tomaso Ghirlandajo als in der Bibliothek beschäftigt gewesen, nachgewiesen. Auch das urkundliche Material für Antonazzo (über welchen Künstler demnächst an dieser Stelle eine Arbeit Bertolotti's publicirt werden soll) erfährt Bereicherung. Neue Namen von untergeordneter Bedeutung treten uns genug entgegen; sie gehörten zumeist der damals gegründeten Bruderschaft des hl. Lucas an, deren Statut Müntz im Original — es war bisher nur in schlechter italienischer Uebersetzung durch Missirini bekannt — publicirt. Am wenigsten reich fließen die Angaben zur Geschichte der Bildhauerei; das Bedürfniss und der Geschmack der Zeit begünstigten eben

Architektur und Malerei in höherem Grade als die Plastik. Das Meisterwerk des Polajuolo gehört dem folgenden Pontificat an und Mino da Fiesole dürfte sich kaum zu jener Zeit viel in Rom aufgehalten haben; der Aufenthalt Verrocchio's in Rom ist zweifelhaft und Paolo Mariani war bereits gestorben. Dass auch die Kleinkünste genügende Berücksichtigung finden, brauche ich nicht besonders zu betonen. Mit solchen Andeutungen ist freilich die Bedeutung des Buches nur ganz allgemein skizzirt; doch die beiden ersten Bände des Werkes haben es ja schon genügend erwiesen, dass wir es in demselben mit einer kunstgeschichtlichen Leistung ersten Ranges, mit einem kunstgeschichtlichen Quellenwerk von exceptioneller Bedeutung zu thun haben. Wir wünschen nur, dass die beiden abschliessenden Bände recht bald in unsere Hände gelangen mögen.

H. J.

Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance. Herausgegeben von **H. Semper, R. O. Schulze, W. Barth.** Gilber'sche königl. Hof-Verlagsbuchhandlung. Bleyl & Kämmerer. Dresden 1882.

Bereits im Jahre 1877 hat Hans Semper in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 291 und 292) auf das kleine der Kunstlitteratur fast unbekannt gebliebene Carpi hingewiesen; er hat dann in der Zeitschrift für bildende Kunst (XIII. S. 178 fg. und S. 210 fg.) und in der Kunst-Chronik (XIII. Sp. 624 fg.) den Dom und S. Niccolo von Carpi eingehend gewürdigt und diesen Bauten eine besondere Bedeutung in der Architekturgeschichte der Renaissance zu vindiciren versucht.

Jetzt liegt nun eine Monographie über Carpi vor uns, welche durch die wissenschaftliche Gründlichkeit des Textes, durch die genauen architektonischen Aufnahmen, durch die vornehme artistische Ausstattung einen ausgezeichneten Rang in der modernen Kunstlitteratur beanspruchen darf. — Das Interesse der Publication liegt nach meinem Dafürhalten allerdings in noch höherem Grad auf culturgeschichtlichem als auf kunstgeschichtlichem Gebiete. Es wird noch zu untersuchen sein, ob die architekturgeschichtliche Bedeutung der beiden Hauptkirchen Carpi's eine so hervorragende ist, wie Semper annimmt — in jedem Falle aber reizt uns zunächst das Totalbild, das Semper von Carpi und dann besonders von dessen grösstem Fürsten Alberto Pio entwirft. Alberto Pio ist ein wahrhaft classischer Vertreter der Renaissancecultur Italiens — alle Fehler und alle Tugenden der Zeit lernen wir an ihm kennen — sein Leben zeigt auch jenen Wandel der Schicksale, unter welchen die eigenthümliche sittliche Structur der damaligen grossen Individuen sich bildete. Semper hat das Lebensbild Alberto Pio's auf breiter Basis ausgeführt; wohl hat die Localforschung in reichlichem Maasse vorgearbeitet — namentlich muss in den *Memorie storiche e documenti . . . di Carpi* (die mir leider noch nie in die Hand kamen) nach den von Semper gegebenen Nachweisen ein ungewöhnlicher Schatz von Daten für die Geschichte Alberto's und Carpi's in jener Zeit enthalten sein —, aber auch nach anderer Richtung hin (z. B. in der Geschichte des Humanismus jener Zeit) begegnen wir umfassender Kenntniss der einschlägigen Quellen und umsichtiger Verwerthung der-

selben ¹⁾. Der reich zufließende Stoff hat dann eine geschickt organisirende Bearbeitung erfahren — ich freue mich, dies besonders constatiren zu können, weil eine frühere durch ihre Resultate hochwichtige Arbeit Semper's — über Donatello, dessen Zeit und Schule — gerade durch den Mangel solcher Organisation an Werth erheblich einbüßte.

Die Arbeit zerfällt in zwei Theile — in den geschichtlich litterarischen (Geschichte Carpi's und besonders des Alberto Pio) und den kunstgeschichtlichen Theil (Geschichte der Kunstwerke Carpi's und Würdigung derselben). Bevor ich eine Würdigung des letzteren gebe, möchte ich einige Bemerkungen an Semper's Darlegung des Verhältnisses Alberto's zu Raphael im V. Cap. des ersten Theils knüpfen. Zunächst zeigt sich Semper der Annahme geneigt, dass »Alberto Pio, der philosophische Fürst, wesentlichen Antheil an der Bestimmung der Gegenstände für die ersten der vaticanischen Stanzen gehabt habe« — und er stützt diese Vermuthung damit, dass von den gelehrten Freunden des Künstlers (Bembo, Bibbiena, Castiglione) im Jahre 1508 noch keiner sich in Rom befand. Dem ist folgendes entgegenzuhalten. Sehen wir von der Disputa — die sich in streng kirchlichem Geleise bewegt — ab, so ist der Einfluss des Marsilius Ficinus auf die Wandgemälde der Segnatura, bes. Schule von Athen, unleugbar; gerade aber Alberto Pio — der, wie Semper selbst zugibt, mehr der scholastischen Auffassung, resp. dem Aristotelismus zuneigte — stand dem Platonismus, wie er von Ficin und dessen Anhängern verstanden wurde, völlig ferne. Wenn dann zur Zeit des Beginnes der Arbeiten in der Camera della Segnatura Bembo, Castiglione und Bibbiena noch nicht in Rom weilten, so mangelte es doch nicht an der Curie an Vertretern derselben Richtung — ich nenne Jacopo Sadolet, Inghirami und den jüngeren Filippo Beroaldo und schon im Frühlinge 1510 war auch Bembo durch mehrere Monate in Rom. Einen anderen Beweis freundschaftlicher Beziehungen zwischen Alberto Pio und Raphael findet Semper in der sogenannten Fornarina in Florenz, die »wahrscheinlich das Portrait einer Improvisatorin Beatrice Pia ist«.

Der Verfasser schliesst sich also im Urtheil über den Autor des Tribunabildes und in der Vermuthung über die darin dargestellte Persönlichkeit Passavant an. Geben wir zu, dass das stilkritische Urtheil über das Bild noch kein abgeschlossenes ist, so kann schon nach der von Milanesi betreffs der Beatrice Ferrarese beigebrachten Notiz (IV. pg. 357 n.) die von Passavant selbst nur ganz beiläufig aufgestellte Vermuthung nicht mehr ernst genommen werden. In verzweifelter Suche nach einer Beatrice von Ferrara fand Passavant die Stelle des Briefes einer Graziosa Pia an Pietro Bembo: *Le raccomandando la mia Beatrice e me insieme* (dat. Ferrara, 27. Oct. 1523 — also

¹⁾ Beiläufig möchte ich eine Angabe Semper's im geschichtlichen Theil rectificiren. Bei Gelegenheit der Besprechung von Alberto's Verhalten zu Carl V., Franz und den italienischen Mächten stellt er es wie eine feststehende Thatsache hin, dass Pescara der italienischen Verschwörung gegen den Kaiser sich angeschlossen habe. Zuletzt hat Reumont diese zumeist nur auf Morone's Worte gegründete Anklage mit kaum zu erschütternder Beweisführung widerlegt (vgl. Römische Geschichte III b. S. 171 und besonders Vittoria Colonna S. 63 und 75 fg.).

elf Jahre nach Entstehung des Tribunabildes — das *la mia Beatrice* klingt ganz mütterlich) noch erwägenswerth. Solche Noth ist heute nicht mehr vorhanden. Vasari's kurze Bemerkung »(Raphael) ritrasse Beatrice Ferrarese« deutet darauf hin, dass hier keine Frau erlauchter Familie gemeint ist — er hätte dann sicher den Familiennamen hinzugesetzt. Wohl aber deutet die kurze Bezeichnung auf eine Frau, welche sich durch ihre exceptionelle sociale Stellung einen bekannten oder wenigstens gekannten Namen erworben hat. Man wird zunächst an eine Courtisane denken; und thatsächlich nennt Pietro Aretino in seinem Dialog *de la vita e de la genealogia di tutte le Cortigiane di Roma* (*Capricciosi e Piacevoli Ragionamenti*, ed. 1660) eine Beatrice da Ferrara »la quale hoggidi è de le più attrattive e gentili, che sieno in Corte« (pag. 444). Mir erscheint es zweifellos, dass diese Beatrice identisch ist mit jener, welche Milanese als Freundin des Lorenzo, Herzog von Urbino, nachgewiesen hat. Aretino's Schilderung und Lorenzo's Anhänglichkeit lassen wohl annehmen, dass sie durch Geist und körperliche Schönheit ausgezeichnet gewesen. So mag sie denn meinetwegen auch als Improvisatrice gelten — Analogien fehlen ja nicht, wie z. B. die Caterina di San Celso in Mailand oder die berühmten römischen Courtisanen Matrema und Imperia; die letztere hat ja auch Musik und Dichtung nicht bloss verstanden, sondern auch ausgeübt und Matrema kam an Kenntniss classischer und moderner Dichter fünfundzwanzig Schöngestern gleich. Raphael's Beziehungen und Verbindungen, dann sein Ruhm in Rom machen es begreiflich, dass Lorenzo sich an diesen Künstler wandte, als er das Bild seiner Geliebten besitzen wollte. Möglicherweise hat Lorenzo den Raphael bereits in früher Jugend in Florenz kennen gelernt — da er erst wieder in seinem 15. Jahre (geb. 1492) aus Florenz verbannt wurde — und wahrscheinlich ist es auch, dass Elisabetta, die verwittwete Herzogin von Urbino, die Gönnerin Raphael's, den Künstler dem Lorenzo, »den sie in seiner Kindheit so oft in ihren Armen getragen«, empfahl.

Freilich ist damit noch nicht gesagt, dass das Tribunabild eben jenes Portrait der Beatrice von Raphael sei. Wer nun dies anzunehmen geneigt ist, dessen Raisonement wird ungefähr folgender Art sein müssen: Das Bild erscheint bereits im Mediceischen Inventar vom Jahre 1589, so dass die Vermuthung nicht zu kühn ist, es möge von Anfang an für ein Glied des Hauses entstanden sein, also sich im Mediceischen Besitz gefunden haben. Dann: die feinsinnigsten Kenner Raphael's geben zu, dass gerade in der Zeit der Entstehung des Tribunabildes zwischen Raphael und Sebastiano del Piombo ein solches Nehmen und Geben herrscht, dass eine energische Invasion Raphael's auf das Gebiet venezianischer Anschauung und Technik, wozu noch besonders der Gegenstand — eine norditalische prächtige Frauenschönheit — reizte, nicht zu befremdlich erschiene; hat doch das Schwanken des stilkritischen Urtheils über den noch einige Jahre später entstandenen Violinspieler noch heute keinem Urtheil zweifelloser Bestimmtheit Platz gemacht. Und dass der Raphaelische Geist darin nicht ganz fehlen kann — das zeigt wohl, dass auch nach Passavant noch so feinsinnige Kenner, wie Burkhart, an Raphael's Autorschaft festhalten.

Der kunstgeschichtliche Theil bringt die Geschichte und sorgfältige Beschreibung der Bauten Carpi's, deren wesentlichste ihren Ursprung gleichfalls dem Alberto Pio danken. Es ist keine Frage, dass die Gruppe, welche ihrer Durchführung oder ihrem Plane nach der Zeit Alberto's angehört, den Geist von Bramantesker Kunstanschauung offenbart. — Das gilt vom Schlosshof und der Schlossfaçade, von der grossen Porticus, von der Façade der Sagra, vom neuen Dom und der Kirche San Niccolo zum mindesten zum grossen Theile. Es fragt sich nur, in welchem Verhältniss namentlich die beiden letzteren Kirchenbauten zu Bramante stehen. Für den Urheber des Modells des neuen Doms ist Vasari die älteste Quelle: »Peruzzi fece ancora . . . il disegno e modello del duomo di Carpi, che fu molto bello e secondo le regole di Vitruvio con suo ordine fabbricato . . .« Die Aussage Vasari's erhält eine indirecte Bestätigung durch zwei Briefe Alberto's, welche von dem in Rom vollendeten Modell Kunde geben. Die ausgeführtere Angabe in den Localschriftstellern, dass das Modell »nach dem Vorbild des Planes des Bramante für den St. Peter in Rom mit geringen, durch die bescheideneren Verhältnisse Carpi's bedingten Abweichungen hergestellt worden sei«, ist jedoch, soweit die Citationen Semper's ein Urtheil zulassen (Maggi, 1707, Tiraboschi, die bis 1864 reichenden Memorie storiche), neuern Ursprungs und entbehrt einer autoritativen Quelle. Semper will dies nicht bemerken; er nimmt daran Anlass, den allerdings picanten Gedanken auszusprechen, dass wir in dem Plan des Doms von Carpi »die treueste Copie des Bramante'schen Endprojectes für St. Peter haben«. Die Vorfrage, die hier besprochen werden musste, ob Bramante's — sagen wir zuletzt angenommener — Plan Centralbau oder Longitudinalbau gewesen, muss allerdings — wie mir scheint im Sinne Jovanovits-Semper — erledigt werden: Eine kritische Lectüre und Combination der Stellen bei Panvinus, Vasari, Serlio lässt kaum ein anderes Resultat zu, als dass Bramante sein ursprüngliches Project (Medaille), durch unbekannte Einwirkungen bestimmt, aufgeopfert, die Centralanlage in eine Longitudinalanlage verwandelt habe. Wo liegt nun aber der zwingende Beweis, dass die treue Copie dieses letzten Planes der Plan des Domes von Carpi sei, eben festgehalten, dass die Aussage der Localhistoriker Carpi's einer urkundlichen Stütze entbehrt? Semper hebt den engen Zusammenhang des Planes mit dem von Serlio unter Raphael's Namen überlieferten Plan und dann dem Grundriss Michelangelo's hervor. Geymüller, dem wir in dieser Frage ein autoritatives Urtheil zugestehen müssen, hat darauf hingewiesen, dass die Grundmasse und Verhältnisse des unter Raphael's Namen von Serlio überlieferten Planes falsch seien, dass ein Langhaus Bramante's ganz anders ausgesehen hätte (Zeitschrift f. b. K. XIV. S. 288), während ja doch Semper mit Jovanovits darin einig ist, dass die Verschiedenheit des Entwurfes Raphael's von dem Bramante's nur jene Abänderung zeige, die durch rein statische Erwägungen gefordert war (Jovanovits: Forschungen über den Bau der Peterskirche S. 57); die Verwandtschaft mit dem Plane Michelangelo's dann erscheint mir als eine so weitläufige, dass sie als stringenter Beweis nicht mehr zulässig ist. Geymüller hat ausserdem darauf aufmerksam gemacht (a. O.), dass alle Theile des Domes aus Elementen, welche in ver-

schiedenen Entwürfen Bramante's vorkommen, zusammengesetzt seien. So, glaube ich, darf man nur dies als feststehende Thatsache annehmen: Vasari hat Recht, Peruzzi als Urheber des Modells des Domes zu nennen, und Peruzzi, der im Atelier Bramante's arbeitete, für diesen eine Reihe von Zeichnungen ausführte, hat für das Modell, das er wohl kurz vor oder wahrscheinlicher kurz nach dem Tode Bramante's ausführte, eine Reihe Bramantesker Ideen verwerthet. Für weitergehende Zugeständnisse reicht das Beweismaterial vorläufig nicht aus, wenngleich die Hypothese Semper's Anlass zu einer Reihe fruchtreicher Erwägungen geben mag.

Ein noch hervorragenderes Kunstwerk als der neue Dom ist die Kirche S. Niccolo. Vasari sagt: »e nel medesimo loco (Carpi) diede (Peruzzi) principio alla chiesa di San Niccola; la quale non venne a fine in quel tempo, perchè Baldassarri fu quasi forzato tornare a Siena . . .« Dass hier Vasari irrt, hat Semper nachgewiesen, da bereits 1493 die Fundamente des Baues gelegt wurden — also zu einer Zeit, als Peruzzi erst 12 Jahre zählte. Dagegen ist es eine sehr ansprechende Vermuthung Semper's, dass Peruzzi das im Jahre 1518 von Alberti aus Rom gesandte Modell des Langhauses angefertigt habe. Wer war nun aber der Architekt der Chorpartie, die sammt Kuppel von 1493 bis ca. 1514 durchgeführt wurde? — Semper entscheidet sich für Bramante, der damals im Lombardischen eine reiche Bauthätigkeit entfaltete. Semper wird zu dieser Annahme bestimmt, weil seiner Meinung nach die Chorpartie von S. Niccolo bereits »die Grundidee zur Chor- und Kuppelpartie von St. Peter« enthalte, weil zweitens sich S. Niccolo direct an S. Sepolcro in Piacenza (in Folge eines Versehens bei Semper Parma) anlehne und weil endlich auch die Detailformen Bramante's Charakter tragen. Da auch hier wieder Geymüller »keine Spur von Bramante's directem Eingreifen« wahrzunehmen vermag (a. O. S. 290), also Angabe gegen Angabe steht, so muss zunächst auch diese These Semper's, als noch nicht völlig erwiesen, weiterem Studium empfohlen werden. In jedem Falle ist Semper's Annahme discutirbar und kann nicht schlankwegs zurückgewiesen werden.

Im letzten Capitel gibt Semper dann interessante Nachweise über die Kunst der Scagliola (Stuckmarmor) in Carpi.

Dem Werke sind ausser den zahlreichen im Text befindlichen Illustrationen noch 27 Tafeln in Folio beigegeben, von welchen fünf polychrom sind. Die zwei letzten Tafeln bringen Initialen aus den Choralbüchern im Dom; man mag daraus ersehen, dass wir es wirklich mit einer Monographie im besten Sinne des Wortes über die Kunstdenkmale Carpi's zu thun haben. Die architektonischen Aufnahmen zeigen bei Eleganz der Zeichnung Klarheit in Erläuterung der Construction und Sauberkeit und Treue in der Wiedergabe der decorativen Details. Auf Rechnung Schulze's kommt in der Hauptsache die Aufnahme von S. Niccolo, des Schlosses und der grossen Porticus; auf Rechnung Barth's die Aufnahme des Doms, eines Situationsbildes des Platzes etc., von ihm rühren dann für sämmtliche polychrome Tafeln die Aquarelle her. Auch Semper hat mit Glück den Stift geführt, so z. B. ist Tafel XXV — eine Madonna von Begarelli — seine hübsche Leistung.

Die Verlagshandlung endlich hat durch würdige Ausstattung des Textes und treffliche Reproduction der Illustrationen es an nichts fehlen lassen, die Monographie über Carpi als Musterpublication erscheinen zu lassen. Soll ich einen Wunsch aussprechen, so wäre es der, dass Pienza, das für die Frührenaissance eine mindestens so hohe kunstgeschichtliche Bedeutung hat, wie Carpi für die Hochrenaissance, das dazu die architektonische Physiognomie, die ihm Pius II. gegeben, treu bewahrt hat, bald eine ähnliche wissenschaftliche Bearbeitung und einen eben so splendiden Verleger derselben fände, wie Carpi gefunden hat.

Hubert Janitschek.

Ernest Bosc: Dictionnaire de l'Art, de la Curiosité et du Bibelot. Paris, Firmin-Didot et Cie. 1883.

Die Einleitung gibt einen Ueberblick über die Entwicklung des »goût de la curiosité« bei den Griechen, Römern und Franzosen und präcisirt noch schärfer, als es schon durch den Titel geschehen ist, den Zweck des Wörterbuches. Nachdem auseinandergesetzt worden ist, dass die Griechen Kunstfreunde im wahren Sinne gewesen seien, die Römer gesammelt haben, um mit ihren Sammlungen zu prahlen, heisst es, dass unter den Sammlern der Gegenwart gewiss Griechen sich fänden, aber viel mehr Römer, ausserdem die dritte Classe der handeltreibenden Sammler, die mit einigen malitiösen Bemerkungen und der Schlussentenz bedacht werden: »Nicht in Bagdad allein gibt es jüdische Antiquitätenhändler.« Für diese verschiedenen Gattungen von Kunstliebhabern soll das Buch ein Rathgeber sein, und es ist ihm daher weniger um gründliche Belehrung als um eine gewisse oberflächliche Auskunft, Hinweis auf charakteristische Specimina und Marktpreise zu thun. Selbstverständlich nehmen die technischen Künste den grössten Raum ein, und dürfte der Verfasser kaum irgend einen Gegenstand oder eine Technik übersehen haben, welche auf dem Pariser Kunstmarkt geschätzt werden. Die Erklärung französischer Kunstausrücke und Modebezeichnungen, ferner die zahlreichen und guten Abbildungen von Objecten, die zum grossen Theil Privatsammlungen entnommen sind, geben dem Wörterbuch Werth auch für andere Kreise, als die der Collectionneurs. Im übrigen kann die Behandlung des Stoffes durch einige Beispiele gekennzeichnet werden. Auf 5¹/₂ der splendid gedruckten Spalten werden sämtliche Malerschulen der neueren Zeit, in 22 Zeilen die Ecole allemande vom dreizehnten Jahrhundert bis auf Ludwig Knauss abgethan. Unter Email finden wir die classische Notiz: »Deutsches Email. In Deutschland fabricirtes Email; aber dieses Land hat nie grosses Ansehen wegen seiner Emaillerie genossen.« Dementsprechend werden die Ansprüche Deutschlands auf den Ruhm, die Metallgravirung zu einer reproducirenden Kunst gemacht zu haben, für gänzlich unbegründet erklärt, und wird der Geschichte des europäischen Porzellans einfach aus dem Wege gegangen. Auf das chinesische folgt das japanische und das indische, dann das französische Porzellan, hierauf »Porcelaine de Saxe«, unter welchem Namen alle deutschen Erzeugnisse begriffen werden mit Ausnahme des Wiener, welches unter den »Porcelaines diverses« Erwähnung findet. Ist in diesen Dingen die

Tendenz unverkennbar, so kommt Deutschland auch im übrigen nicht besser fort, als bei der Mehrzahl französischer Schriftsteller gebräuchlich. Die Personennamen werden furchtbar entstellt, am heitersten Hans von Köln, aus welchem ein Hans von Kohn geworden ist. In dem Verzeichniss der hervorragendsten Sammler im neunzehnten Jahrhundert aber wird das gesammte Ausland mit gleichem Maassstabe gemessen. Da fehlen (um nur willkürlich einige Namen herauszugreifen) Prinz Karl von Preussen, die Fürsten von Liechtenstein, Hohenzollern, Schwarzenberg, die Herren v. Rothschild in Frankfurt und Wien, Felix in Leipzig, Lanna in Prag, Thewald und Schnütgen in Köln, Demmin in Wiesbaden, Castellani in Rom, Poldi Pezzoli in Mailand etc. Dagegen wird Ref. wohl nicht der Einzige sein, den es überrascht hat, dem eigenen Namen in so illustrer Gesellschaft zu begegnen. B.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Mit 31 Kupfertafeln in Heliogravure und Radirung, 72 zinkographischen Text-Illustrationen und 70 Holzschnitten in Querfolio als Beilage. Wien 1883. Druck und Verlag von A. Holzhausen.

Der soeben erschienene I. Band des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses wird von Allen, welche sich für Kunstgeschichte interessiren, mit grosser Befriedigung aufgenommen werden. Der I. Band enthält zwei selbständige Abtheilungen; in der ersten wurden historisch-kritische Abhandlungen aufgenommen, welche sich auf Gegenstände der Kunstsammlungen des k. Hauses beziehen. In diesem ersten Theile sind für die deutsch-österreichische Kunstgeschichte am wichtigsten die Abhandlungen: von Dr. Schönherr über die Kunstbestrebungen des Erzherzogs Sigmund von Tirol, von F. Schestag über Kaiser Maximilians I. Triumph und Dr. Ilg über Adrian de Fries und ein Marmorrelief von Rossellino. Dr. E. v. Sacken behandelt eingehend einige interessante römische Metall- und Emailarbeiten. Die Abhandlungen von Birk, Dr. Kenner, Dr. v. Bergmann, Hartmann von Franzensschuld und E. Engerth werden erst dann vollständig gewürdigt werden können, wenn dieselben abgeschlossen vorliegen werden.

Der für Kunsthistoriker wichtigste Theil des I. Bandes aber ist ohne Frage die zweite Abtheilung, welche ausschliesslich den Quellen zur Geschichte der k. Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Kaiserhauses gewidmet ist. Dieselbe enthält das Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich (Statthalter der Niederlande vom Jahr 1643—1656) nach der Originalhandschrift des fürstlich Schwarzenbergischen Central-Archives, publicirt von dem fürstl. Schwarzenbergischen Archivdirektor Adolf Berger, und die Regesten und Urkunden aus dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, mit musterhafter Genauigkeit herausgegeben von Dr. H. Zimerman und Joh. Paukert, Zöglingen des Instituts für österr. Geschichtsforschung an der Wiener Universität. Ist die Berger'sche Arbeit grundlegend für alle, welche sich mit der Geschichte der k. Gemäldegalerie im Belvedere beschäftigen, so wird das Regestenwerk dazu beitragen, die Physiognomie nicht bloss der österreichischen, sondern auch

der deutschen Kunstgeschichte seiner Zeit anders zu gestalten, als es jetzt der Fall ist, da die Kunsthistoriker mit einem ungenügenden Quellenmaterial arbeiten müssen.

In früherer Zeit haben es zwei österr. Geschichtsschreiber, Graf Lichnowsky und Chmel versucht, Regesten für österreichische Kunstforschung anzulegen. Beide Unternehmungen kamen zu keinem vollständigen Abschluss. Zum Theile fehlte es damals an geschulten Arbeitskräften, zum Theile mangelte es an Förderung und Verständniss von Seite der massgebenden Kreise. Jetzt ist beides vorhanden. In der Aufnahme der archivalischen Quellenforschung in das Programm des Jahrbuches erblicken wir einen grossen Fortschritt, gegenüber dem von dem Berliner Museum herausgegebenen Jahrbuche. Nach dem Vorgange des Jahrbuches kann man sich der Hoffnung hingeben, dass die archivalische Quellenforschung ungehindert fortschreite und dass auch die Archive, insbesondere in Prag und andern Kronlandsstädten, nach wissenschaftlichen Grundsätzen durchforscht werden. Die Grazer und Innsbrucker Archivvorstände sind jetzt in voller Thätigkeit, um die Kunstgeschichte von Steiermark und Tirol auf sichere archivalische Grundlagen zu stellen.

Was wir ganz besonders rühmend hervorheben müssen, ist, dass beide Theile des I. Bandes mit ausführlichen sorgfältig gearbeiteten Registern versehen sind, die wesentlich dazu beitragen werden, die Benützung des Werkes zu erleichtern.

Nur Einem Wunsche möchten wir Ausdruck geben, nämlich dem, es möchte wenigstens das ganze Regesten- und Urkundenwerk selbständig erscheinen, damit es jenen Bibliotheken und Gelehrten, welchen nicht grosse Geldmittel zur Verfügung stehen, möglich wird, dasselbe zu erwerben. Es ist zwar der Preis von 60 fl. für das, was geboten wird, ein ausserordentlich geringer; aber gerade für unsere österr. öffentlichen Bibliotheken, Museen und Historiker ist der Preis von 60 fl. ein hoher. Das Regestenwerk ist aber unentbehrlich und sollte daher leichter erworben werden können, als es der Fall ist. Wenn die erste Auflage vergriffen sein wird, dürfte es vielen Bibliotheken und Forschern fast ganz unmöglich werden, desselben habhaft zu werden. Und das liegt gewiss nicht in den Intentionen der Herausgeber. Eine selbständige Herausgabe des Regestenwerkes liegt im Interesse aller, besonders der Schulbibliotheken und Fachgelehrten.

Die Redaction des ganzen I. Bandes lag in den kundigen Händen des Schatzmeisters Regierungsraths Quirin v. Leitner, welcher durch die soeben vollendete Herausgabe des »Freydal« sich als ein ganz besonderer Kenner des Waffenwesens und der Kunstgeschichte der Zeit des Kaisers Max I. bewährt hat. Die typographische Ausstattung wurde dem Hofbuchdrucker Adolf Holzhausen in Wien übertragen. Sie ist musterhaft.

Was aber dieser ganzen Publication eine ganz exceptionelle Bedeutung gibt, ist die Herausgabe des Burgkmaier-Dürer'schen Triumphzuges des Kaisers Max I., von den Originalholzstöcken abgedruckt, welche sich in der kaiserl. Hofbibliothek befinden. Mit dem I. Bande des Jahrbuches wurde die erste Hälfte des Triumphzuges (70 Holzschnitte in Querfolio) in der beschei-

denen Form einer Beilage publicirt. Dieser Publication, welcher der Weiskönig, die Ehrenpforte und die Heiligen aus der Familie des Kaisers folgen sollen, liegt der Gedanke zu Grunde, dem grossen Habsburger Kaiser Max I., dem hervorragendsten Kunstmäcen seiner Zeit, ein würdiges typographisches Denkmal zu setzen.

Der Oberstkämmerer Franz Graf Crenneville hat sich durch die Herausgabe des Jahrbuches ein unbestreitbares und grosses Verdienst um die österreichische Kunstforschung erworben.

Wien, 3. Dez. 1882.

R. v. Eitelberger.

Obreen. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. 3^e Deel. 1880—1881. 4^e Deel 1882.

Die beiden neuesten Bände des »Archief« liefern den Beweis, dass wir diese Publication mit Recht als ein für die Kunst- und Künstlergeschichte Hollands epochemachendes Unternehmen begrüsst haben. Der Inhalt dieser beiden Bände steht nach dem Interesse, welches der Stoff der verschiedenen Aufsätze bietet, wie nach der kritischen Behandlung derselben durchaus dem nicht nach, was die beiden ersten Bände uns gebracht haben. Erst jetzt können wir ermessen, welcher reicher Stoff sich der Urkundenforschung in Holland darbietet, und wie ohne eine solche systematische und kritische Publication des Materials in möglichster Vollständigkeit desselben eine kritische Geschichte der holländischen Malerei nicht denkbar ist. Um es daher dem »Archief« zu ermöglichen, dieses Material, welches schon für mehrere neue Bände fertig bereit liegt, in rascherer Folge zu bringen, sei mir der Wunsch gestattet, dass die Publication in den Kreisen unserer Studiengenossen und der Kunstliebhaber Deutschlands eine möglichst weite Verbreitung finden möge! Holland selbst bietet leider die wenig erfreuliche Erscheinung, dass seitens der Regierung derartige uneigennützig, mit der grössten Aufopferung von Zeit und Kraft ins Leben gerufene Publicationen auf kunstgeschichtlichen Gebieten nicht unterstützt werden, und dass andererseits gerade in dem Augenblick, wo sich dieselben eine gewisse Lebensfähigkeit in ihrem Absatz errungen haben, ein Concurrenzunternehmen auftaucht, welches — wenn auch von gleichem wissenschaftlichem Werth oder von gleich guten Grundsätzen getragen — doch den Absatz der älteren Publication in gefährbringender Weise beeinträchtigt. Warum ahmt Holland, das sonst nicht gern mit Deutschland verglichen sein will, gerade diesen deutschen Fehler nach?

Der Inhalt dieser beiden neuen Bände ist kurz der folgende. Den Anfang machen Veröffentlichungen des Oberstlieutenant Nic. Scheltema aus Gouda: Der Gildebrieff vom Jahr 1609, die Register der berühmten Glasmaler-Gilde seit dem Jahre 1643, sowie Auszüge aus den städtischen Rechnungen von Gouda, welche Künstler betreffen; letztere gleichfalls vorwiegend für die Glasmaler von Interesse.

Eine kurze Mittheilung des Herrn P. A. Leupe über eine Klage gegen den bekannten Kalligraphen Lieve Willemsz. Coppinol beim »Hof von Holland« ist von besonderem Interesse als eine Art Gegenbild zu einer ähnlichen unerfreulichen Schwierigkeit, in welcher sich zehn Jahre früher Coppinol's Freund

Rembrandt befand. Copenol, damals siebenzigjährig, wird nämlich 1667 vom obersten Gerichtshof verurtheilt, eine gewisse Jannetje Blocq, eine Nähterin in Amsterdam, zu heirathen, welche in ihrer Klage 1665 angegeben hatte, dass Copenol bereits vier Jahre mit ihr zusammengelebt habe. Einzelne kleinere Notizen über Künstler und über Bilder, die im 17. oder 18. Jahrhundert in Nachlassenschaften namhaft gemacht werden, sind von geringerem Belang.

Der umfangreiche Aufsatz »Het Sint Lucas Gild te Amsterdam« bringt die »Ordonnantien en Willekeuren« dieser Gilde, wie sie im Jahre 1789 ausgegeben wurden, aber als Sammelband der älteren Ordonnantien bis zum Jahre 1553 hinauf. In denselben ist uns wohl das vollständigste Gilderecht für eine holländische Künstlerinnung erhalten.

In den »Losse Aanteekeningen betreffende Amsterdamsche Graveurs enz.« setzt Herr N. De Roever seine früheren Mittheilungen über Amsterdamer Stecher, Holzschneider und Drucker fort. Herr Archivar S. Muller theilt aus den Utrechter Archiven ein interessantes Actenstück mit, durch welches wir den bekannten Maler Jan van Scorel, Domherrn in Utrecht, zugleich als hervorragenden Ingenieur kennen lernen.

Den Schluss des dritten Bandes machen die »Mededeelingen uit het Haagsche Gemeente-Archief« von Herrn Abraham Bredius. Die Fortsetzung dieser Arbeit nimmt den grössten Theil des vierten Bandes ein. Ueber die Künstler des Haag waren wir bisher verhältnissmässig gut informirt; schon Houbraken hat hier die Quellen theilweise benutzt und durch Van Westrheene war eine Auswahl des Interessantesten in der »Kunstkroniek« von 1867 daraus mitgetheilt worden. Der Entschluss, die Quellen noch einmal gründlich durchzuarbeiten und das Material vollständig zu veröffentlichen, war einem jungen, rastlosen Forscher, wie Bredius, gewiss doppelt schwer. Aber der Erfolg hat seine Bemühungen glänzend belohnt. Nicht nur sind einzelne der älteren Angaben berichtigt: eine Reihe derselben treten jetzt erst in ihrem Zusammenhange in das rechte Licht, und zahlreiche neue Daten tragen dazu bei, den Biographien bekannter oder bisher unbekannter Künstler allmählig schärfere Form zu geben. Bredius hat an verschiedenen Orten, in holländischen und deutschen Kunstzeitschriften, namentlich für einzelne bisher nicht bekannte oder doch verkannte Künstler bereits selbst das Facit aus diesen seinen Forschungen gezogen — ich erinnere nur an Dirk van der Lisse —; der neue Schweriner Katalog von Dr. Fr. Schlie bietet ein weiteres Zeugnis, mit welchem Nutzen sich dieselben wissenschaftlich verwerthen lassen und die neue Auflage des Berliner Galeriekatalogs, deren Ausgabe eben bevorsteht, wird hoffentlich einen ebenso beredten Beweis dafür liefern. Ich muss mich für diesmal damit begnügen, auf diese Arbeiten zu verweisen. Die neuesten Forschungen von Bredius, die Ausgabe der Gildebücher von Leiden, welche uns der bereits in den ersten Lieferungen begonnene fünfte Theil bringen wird, soll sich — wie ich höre — mit dem Resultat jener Haager Forschungen messen können. Weit bedeutender soll aber die Ausbeute aus den bisher noch so gut wie gar nicht benutzten General-Archiven sein, mit deren Veröffentlichung Bredius hoffentlich dann auch nicht lange mehr wird zu zögern brauchen.

Im vorliegenden vierten Bande des Archivs habe ich namentlich noch einen Aufsatz des Herausgebers über den Delft'chen Vermeer herauszuheben. Die Veranlassung zu diesen Nachforschungen in den Delfter Archiven gab wohl Havards Aufsatz über den Künstler; und in der That hat der holländische Forscher den Beweis geliefert, wie nothwendig es ist, den »Quellenstudien« des französischen Belletristen auf der Spur nachzugehen. Durch Obreen erfahren wir, an der Hand der urkundlichen Belege, dass Johannes Vermeer, Sohn von Reynier Janssoon Vermeer und dessen Gattin Dingnum Balthasars, am 31. Oct. 1632 in Delft getauft wurde, dass er sich ebenda am 5. April 1653 (damals auf dem »Marctvelt« wohnend) mit Jungfrau Catharina Bolenes aus Delft vermählte, dass er — wie es scheint ohne Unterbrechung — in Delft ansässig war, anfangs in dürftigen Verhältnissen lebte, die sich allmählig gebessert zu haben scheinen, endlich dass er 1662—63 und 1670—71 Hoofdman der Gilde war und am 15. December 1675 in der Oude Kirk begraben wurde. Die Verhandlungen über seinen verschuldeten Nachlass, aus welchem die Bilder bekanntlich im Jahre 1696 in Amsterdam zur Versteigerung kamen, zogen sich längere Zeit hin. Die Wittve des Malers wurde am 2. Januar 1688 bestattet.

Einige kurze, aber interessante Mittheilungen: über das Sterbehaus Rembrandt's, welches man bisher an einer falschen Stelle der Rozengracht gesucht hat, ferner über Rembrandt's Freund, den Maler und Radirer Hercules Segers, eine notarielle Urkunde, welche beweist, dass derselbe 1633 in Haag wohnte, sowie über den Maler Joachim van der Maes machen den Schluss des vierten Bandes.

W. Bode.

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. Indicateur d'Antiquités Suisses. Zürich. 14. Jahrgang 3—4. 15. Jahrgang 1—4. Druck und Commissionsverlag von J. Herzog 1881/1882¹⁾.

Der Abschluss des 15. Jahrgangs erinnert mich, die in den letzten 6 Heften dieses von Rahn musterhaft redigirten Organs für schweizerische Alterthumskunde erschienenen, für die allgemeine Kunstgeschichte besonders wichtigen Abhandlungen und Berichte hervorzuheben.

Zunächst sei erwähnt, dass die Statistik der schweizerischen Kunstdenkmäler, bearbeitet von dem unermüdlichen Rahn, rüstige Fortschritte macht. In den angezeigten Heften finden sich die Cantone Bern, Glarus, Graubünden beschrieben — Bern und Graubünden bieten ein besonders reiches Material. Im Ganzen zeigen die Bauten Graubündens eine interessantere Gesamtphysiognomie als die Berns.

Vögelin führt seine Arbeit über die Façadenmalerei in der Schweiz fort; er behandelt die Cantone Luzern und Schaffhausen. Nur der letztere bietet noch grössere wohlerhaltene Cyklen. Die Malereien des Adlers in Stein am Rhein und des Hauses zum Ritter in Schaffhausen von Tobias Stimmer finden mit Recht besonders eingehende Berücksichtigung. Das Entstehungs-Datum der letzteren Façadenmalereien verlegt Vögelin vor 1570 — wie mir scheint mit sicherer Motivirung.

¹⁾ Vgl. Repertorium IV, S. 459.

Rahn gibt Nachträge zu seiner Monographie über die Wandgemälde der italienischen Schweiz (Castell S. Materno bei Ascona, in Ascona, S. Selva in Locarno, S. Antonio in Morcote, Disentis). Ebenso gibt Rahn Nachricht über neue Aufdeckung von Wandgemälden zu Muttenz, Bernouilli von solchen in der ehemaligen Johannitercapelle zu Rheinfelden, und Liebenau weist auf den Meister der Glasgemälde in dem Kreuzgang zu Muri Karl von Aegeri (Mitte des 16. Jahrhunderts) nach.

Interessant ist der Fund Rahn's, welcher in Riva ein altchristliches Batisterium nachweist; es ist dankenswerth, dass Rahn es nicht unterliess, uns gleich mit dem Grundriss, Querschnitt und Aufriss des interessanten Werkes bekannt zu machen (in der Schweiz ist nur noch in Genf eine solche altchristliche Anlage nachgewiesen). Von Rahn sind auch die Hinweise auf eine elfenbeinerne Madonnenstatuette — die Madonna von voller antikisirender Bildung — aus dem 13. Jahrhundert und auf ein Tafelgemälde in der Kirche zu Cugy, das wahrscheinlich dem Hans Fries angehört.

Die reichhaltige Rubrik der kleineren Nachrichten wird jetzt von Carl Brun zusammengestellt; oft sehr wichtige Notizen, welche in den Tagesblättern auftauchen und verschwinden, werden hier für die kunstgeschichtliche Verwerthung gesichert.

J.

Architektur.

Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Formenlehre der deutschen und französischen Baukunst des romanischen und gothischen Stiles auf Grundlage ihrer historischen Entwicklung von **Rudolf Redtenbacher**, Architekt. Mit 544 Figuren und 4 Tafeln Abbildungen. Leipzig, T. O. Weigel. 1881. SS. XX und 274. Pr. M. 8.

Die litterarische Thätigkeit der Architektur nimmt in der Gegenwart einen immer grösseren Umfang an. Nicht immer decken sich Können und Wollen und noch weniger oft entspricht die Leistung dem Bedürfniss — man denke nur an die geradezu schon zu beängstigender Zahl gesteigerten Publicationen wahllos gemachter architektonischer Aufnahmen; es gibt kaum mehr einen Architekten, der nicht die flüchtigen Skizzen eines Reisetagebuches an den Mann, resp. an einen Verleger zu bringen versucht. Um so angenehmer ist es mir, das oben angeführte Buch als Abhülfe eines wirklichen Bedürfnisses begrüßen zu können. Eine kritische Prüfung auf das Detail hin läge weder im Bereiche meines Könnens (die vermöchte nur wieder ein Architekt zu geben), noch wäre das Repertorium der Ort dazu; nur als akademischer Lehrer der Kunstgeschichte möchte ich die ausgezeichnete Brauchbarkeit des Buches bei Studium der romanischen und namentlich gothischen Architektur als Ergänzung der historischen Handbücher hervorheben. Wegweiser bei Behandlung der Formenlehre waren dem Verfasser namentlich Violet le Duc's Dictionnaire und Ungewitter's classisches Buch »Gothische Constructionen« — also Arbeiten, deren Berechtigung zur Führerschaft nicht mehr angezweifelt werden kann —, die aber an sich die Aufgabe, welche sich Redtenbacher stellte, nicht gelöst haben. Abgesehen von dem Umfang des Violet'schen Werkes erschwert

die Form des Dictionnaire die Uebersichtlichkeit und das Verständniss des Zusammenhangs der Darstellung; Ungewitters Buch setzt ein Maas bautechnischen Wissens voraus, das dem Laien erst nach langdauernder Beschäftigung mit der Disciplin zu Gebote stehen kann. Redtenbacher's Buch ist nun zwar auch kein flott lesbares Handbuch, aber die Zurückführung der Constructionen auf die einfachste Formel, die Klarheit und Einfachheit in der geometrischen Beweisführung, die scharfe Hervorhebung des Wesentlichen, das Alles erleichtert das Verständniss und vermittelt so um einen relativ geringen Arbeitspreis den Einblick in den Kern des architektonischen Kunstwerks. Besonders anregend ist die historische Entwicklung jeder einzelnen Form. Man merkt es dem Buche an, dass es aus dem Vollen herausgeschaffen ist, dass dem Verfasser weder eine umfassende Autopsie, noch Litteraturkenntniss, noch der praktische Verkehr mit der Sache mangelt.

Der Stoff ist in folgender Weise gruppiert: Der erste Abschnitt gibt einen in ganz knappen Grenzen gehaltenen Ueberblick über die historische Entwicklung der Baukunst des Mittelalters (mit Unglauben las ich in §. 10, dass arabische Elemente in die carolingische Baukunst Eingang gefunden haben), der zweite Abschnitt behandelt die Entwicklung des Gewölbebaues, der dritte die Stützen der Gewölbe, der vierte die Strebepfeiler und Strebebogen (hier wäre wohl auf den betreffenden Abschnitt in Graf's Opus francigenum Rücksicht zu nehmen gewesen), der fünfte die Grundrissbildung, die sechste das Innere des mittelalterlichen Kirchenbaues, der siebente den Aussenbau. Drei Register — ein chronologisches, ein Ortsregister und ein Sachregister — erhöhen die Brauchbarkeit der gediegenen Arbeit. H. J.

Das Schloss Vüfflens. Von Dr. **Albert Burckhardt**, Privatdocent an der Universität Basel. Band XXI, Heft 3 (XLVI) der Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich. Zürich. In Commission von Orell, Füssli & Co. Druck von David Bürkli. 1882. 4°. 26 Seiten und 4 Tafeln Abbildungen. Preis Fr. 3. 50 C.

Nordwestlich von Morges, einem kleinen, aber lebhaften Städtchen am Genfersee, liegt das Schloss Vüfflens, nächst Chillon der bedeutendste Burgbau des Waadtlandes. Das Verdienst, weitere Kreise zuerst darauf aufmerksam gemacht zu haben, gebührt J. R. Rahn, der in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz (Zürich, Verlag von Hans Staub, 1876. Vgl. Seite 435—438 und Fig. 146 und 147) bei dem Schlosse Vüfflens länger verweilt. Ihm, dem die künstlerischen Interessen seines Vaterlandes so sehr am Herzen liegen, ist denn auch die Initiative der Zürcher antiquarischen Gesellschaft zur Herausgabe einer monographischen Schilderung des Schlosses zu verdanken.

Der Verfasser, welcher uns die vorliegende Monographie schenkte, ist ein jüngerer Gelehrter von Basel und ursprünglich Jurist, seine Schrift über Schloss Vüfflens ist seine erste kunstgeschichtliche Arbeit. Die Eintheilung des Stoffes ist bei Burckhardt eine durchaus übersichtliche. Nach einer kurzen Einleitung geht der Autor auf den Burgenbau im allgemeinen, hauptsächlich auf den in den französischen Landen ein, und zwar an der Hand der Schriften

des 1880 verstorbenen Viollet-le-Duc. Besonders lehnt er sich an dessen »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XII^e au XVI^e siècle« an. In dem zweiten Abschnitt sodann erhalten wir auf Grund mündlicher wie schriftlicher Mittheilungen von F. Forel in Morges eine gedrängte Uebersicht der Geschichte des Schlosses. Nun folgt die ausführliche Beschreibung des Baues, und eine detaillirte Erklärung der Figuren auf den vier Tafeln, welche von der kunstfertigen Hand Louis Meyers in St. Gallen herrühren.

Was zunächst den geschichtlichen Theil der Abhandlung betrifft, so geht aus demselben hervor, dass Vüfflens politisch niemals eine bedeutende Rolle spielte. Den Ort finden wir zuerst in einer Urkunde von 1011 genannt, das Schloss zum ersten Male in einem Actenstücke von 1108.

Darnach wird das Bauliche und Baugeschichtliche erörtert. Der Architekt war jedenfalls in militärischen Dingen gut bewandert, denn die Lage von Vüfflens ist zur Vertheidigung sehr geschickt gewählt, sie beherrscht die Umgegend vollständig. Das Material, aus dem die Burg erstellt wurde, sind Backsteine. Der Bau besteht aus zwei Theilen, eigentlich kann man sagen, aus zwei selbständigen Burgen, dem alten und dem sogenannten neuen Schloss. Ersteres bildet den westlichen Theil, letzteres den östlichen. In der Mitte der Hof, dessen 1,50 M. dicken Mauern die beiden Schlösser miteinander verbinden; zwei Freitreppen führen zu denselben hinauf. Das neue Schloss ist heute bewohnt und gehört, was das Innere betrifft, zum grossen Theil dem vorigen Jahrhundert an. Uns interessirt nur seine äussere Anlage. Es ist rechteckig, wie die Schlösser von Lausanne, Grandson, Morges, Estavoyer und Thun und wird von vier runden Thürmen flankirt. Während wir hier also den eigentlichen Burgstall vor uns haben, bildet das sog. alte Schloss, dessen Form eine quadratische ist, den Donjon. Derselbe, ein imposanter Bau, wird ebenfalls von vier Seitenthürmen umgeben. Dem Hofe zugewandt, gewahrt das Auge hier noch einen fünften Thurm, den eigentlichen Treppenthurm. Der Donjon, welcher ringsum wie auch die anderen Thürme, sowohl des östlichen als des westlichen Schlosses, mit einem Kranz von rundbogigen Machicoulis versehen ist, steht heute völlig leer und wurde wohl nie ganz vollendet. Einen ziemlich intacten Eindruck macht in demselben die sog. Küche, ein quadratischer Raum, den vier in der Mitte von einem achteckigen Pfeiler gestützte Kreuzgewölbe bedecken. (Vgl. die Abbildung Taf. 3, Fig. 2). Wie bei dem Donjon überhaupt, dessen Anlage ohne Zweifel in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen ist, die aber zu Beginn des 16. Jahrhunderts bedeutend umgeändert wurde, so sind auch bei der Küche deutlich zwei verschiedene Stile zu unterscheiden. Der Grundriss derselben fällt in die frühere, die Ausstattung hingegen in die spätere Zeit. Es würde zu weit führen, auf das Nähere hier einzugehen, wir verweisen auf die Auseinandersetzung Seite 19. Soviel sei immerhin gesagt, dass sich im Detail der Capitelle die Renaissance siegreich Bahn bricht, während Rippen und Gurten der Gewölbe noch einer früheren Zeit entstammen. Die letzteren sind aus hartem grauen Stein gearbeitet, Pfeiler und Capitelle dagegen aus einem weichen gelben Sandstein. Die Küche hatte nicht nur den Dienst einer Küche im modernen Sinne des

Wortes zu leisten, sondern war wohl gleichzeitig der Versammlungsplatz der Dienerschaft, sowie der niedern Burgleute. Auffallend gross in derselben ist das Camin, welches in gothischem Stil mit Geschmack ausgestattet ist. In der Mitte seines Bogens die Wappen des Philibert de Colombier und seiner Gemahlin, der Claudia de Menthon (s. Taf. 3, Fig. 4). Im zweiten Stockwerk befand sich der geräumige Rittersaal, den auch ein gewaltiges Camin schmückt. Er liegt an der Südseite, ist reich verziert und zeigt eine schöne Profilirung (Taf. 3, Fig. 1). Jetzt steht er verlassen und leer. Der oberste Theil des Donjons trägt vorwiegend einen militärischen Charakter. Da weist Alles, wie auch in den den Bergfried umgebenden vier Eckthürmen, auf das Bedürfniss der Vertheidigung des Schlosses hin. Von den Thürmen, die mit einem Kranz von Machicoulis und Zinn'en bewehrt sind und durch starke Mauern mit bedeckten Wallgängen miteinander in Verbindung standen (vgl. den Langschnitt Taf. 1), findet der Leser die Grundrisse auf Taf. 4, Fig. 3—6.

Ueber die ziemlich complicirte Baugeschichte des Schlosses sei Folgendes bemerkt. Der Stil des Ganzen weist entschieden auf einen welschen Architekten des benachbarten Frankreich hin, der die Bauten der östlichen Lombardei studirt hat. Wir werden in Vüfflens wiederholt an Vicenza und Verona erinnert. Die chronologische Reihenfolge, in welcher die verschiedenen Theile entstanden, denkt sich Burckhardt folgendermaassen. Der ursprünglich älteste Theil ist das jetzt bewohnte Schloss, welches trotz der durchgreifenden Veränderungen im 15. und 18. Jahrhundert noch deutlich die Spuren des dreizehnten zeigt. Der westliche Complex, das sog. alte Schloss dagegen, mag in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts fallen. Ob an seiner Stelle sich einst ein älterer Bau befand, ist heute nicht mehr nachzuweisen.

Zur selben Zeit wie die Abhandlung Burckhardts erschien auch von Prof. Ferdinand Vetter ein Aufsatz über Vüfflens (vgl. Berner Taschenbuch von 1882, Jahrg. 31, S. 194—200). In seiner Begeisterung für die stolze Veste und ihre herrliche Lage stimmt der Verfasser durchaus mit unserem Baseler Gelehrten überein. Er legt dem Leser die alte Ritterburg recht nahe und fordert ihn auf, ihm auf seiner Wanderung dahin zu folgen. Sollte auch meine Besprechung bei dem Einen oder Andern das Interesse für »die Perle des Waadtlandes«, wie Burckhardt das Schloss nennt, geweckt haben, so ist ihr Zweck erfüllt.

Zürich, den 2. October 1882.

Carl Brun.

Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung von **Rudolf Hennig**. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker. XLVII. Heft). Strassburg, Karl J. Trübner. 1882.

Wenn diese Untersuchungen auch zunächst die culturgeschichtliche Seite des Themas ins Auge fassen, sind sie doch zugleich von eminent kunstgeschichtlicher und praktischer Bedeutung. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass ein Hauptschaden der neueren Entwicklung der Architektur sich aus der Gewöhnung erklären lässt, weniger für den Gebrauch als für das Auge zu bauen, die Pläne nicht von innen nach aussen, sondern umgekehrt

zu construiren, auf die Fassade ein ungebührliches Gewicht zu legen und ihr die Disposition der Räume zu accommodiren. Es ist so bezeichnend, dass in den Streitigkeiten der Architekten verschiedener Stilrichtungen viel mehr von der äusseren Erscheinung als von der Raumbildung die Rede zu sein pflegt. Damit stimmen die Klagen aller Grossstädter überein, dass in den Wohnungen durchaus nicht auf die Bedürfnisse des Wohnenden Rücksicht genommen werde. Und was für das Wohnhaus, das gilt ja auch für jedes monumentale Gebäude. Denkende Architekten täuschen sich auch nicht darüber, dass die Stilfrage nur durch die Wohnungsfrage gelöst werden könne. Solchen ist die Lectüre des hier angezeigten Buches dringendst zu empfehlen. Die Gestaltung des Bauernhauses, welches sich zur Halle, zur Burg, zum Palast ausgewachsen hat, lehrt uns wieder auf naturgemässe Verhältnisse zurückzugehen. Volkscharakter, Bodenbeschaffenheit, Klima haben innerhalb der engsten Grenzen eine grosse Mannichfaltigkeit der Raumvertheilung und damit charakteristische Stilformen geschaffen, und dieselben Bedingungen müssen auch heutzutage wieder höhere Beachtung finden. Uebrigens ist, wie oben bemerkt, die Arbeit Hennings nicht allein unter dem Gesichtspunkte der Nutzanwendung anziehend und lehrreich, in derselben ist ein Schatz fein- und scharfsinniger Beobachtungen aufgehäuft, die bei dem Studium der Geschichte der Baukunst vielfach zur Verwerthung kommen können.

B.

Malerei.

Herman Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Band 1: Abhandlungen und Forschungen, XII u. 344 S. Band 2: Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig; mit 300 Künstlerbezeichnungen in Holzschnitt, XII u. 493 S. Berlin, Weidmann. 1882.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Werkes liegt im zweiten Bande, dem wir uns desshalb zunächst zuwenden wollen. Derselbe enthält Vorarbeiten zu einem wissenschaftlichen Kataloge der Gemälde des Braunschweiger Museums, der hoffentlich nicht lange mehr auf sich warten lassen wird. Ist doch das letzte Verzeichniss von Blasius aus dem Jahre 1868 vom gewöhnlichen Schlage der Kataloge kleinerer deutscher Sammlungen, d. h. es begnügt sich mit unzuverlässiger Angabe der Meister, unkritischen Lebensdaten, kürzester Inhaltsangabe der Bilder, Maass- und ungenauer Materialbestimmung, und flüchtiger Erwähnung etwaiger Bezeichnungen.

Von dem, was meines Erachtens ein Katalog bieten muss, enthält die R.'sche Arbeit schon das meiste; es fehlt nur die Angabe der Maasse und des Materials der Bilder, sowie genügend ausführliche Beschreibungen, an deren Stelle ganz kurze Titelangaben stehen. Sämmtliche Bezeichnungen der Bilder sind in leidlich treuen Facsimiles wiedergegeben. Ein Hauptgewicht legt der Verf. auf die Zusammenstellung der Quellen für die Lebensnachrichten über die Meister und auf die Nachweisung der sonstigen Litteratur, von der ältesten bis zur neuesten. Bei sich widersprechenden biographischen Angaben wird ihre Glaubhaftigkeit eingehend untersucht, wobei namentlich Pilkingtons aus der

Luft gegriffene Daten oft an den Pranger gestellt werden. Ist der litterarische Theil der Arbeit nicht ohne Verdienst, so lässt eine andere Seite derselben, die der Verf. mit Recht für eine der allerwichtigsten bei einem Kataloge erklärt, nämlich die Meisterbestimmung, ein weit weniger günstiges Urtheil zu.

Bevor ich hier auf das Einzelne eingehe, seien mir einige allgemeine Bemerkungen gestattet.

Es wird manchen nicht nach dem Sinne sein, dass R. vor Herausgabe des endgültigen Katalogs ein Buch wie das vorliegende erscheinen lässt. Sie werden sagen, es sei ganz in der Ordnung, dass ein Galeriedirector sich umfassende Collectaneen über die in seiner Sammlung vorkommenden Meister und Bilder anlege, überflüssig jedoch, diese Notizen in ihrem ganzen Umfang und in wenig verarbeiteter Form drucken zu lassen. Wenn ich nun diesem Vorwurf auch einige Berechtigung zugestehen muss, zumal auch die jedem nahe liegende Hilfsliteratur immer wieder angeführt wird, so scheint es mir doch bei der Spärlichkeit desjenigen, was bisher für die kunstgeschichtliche Bearbeitung der Gemäldegalerien officiell gethan worden, nicht angemessen, Versuche allzu streng zu beurtheilen, die auf bessere Wege einlenken. Den Hauptnutzen einer Vorarbeit wie die R.'sche sehe ich darin, dass die Specialisten dadurch in den Stand gesetzt werden, die Ansichten und die Litteraturkenntniss des zukünftigen Katalogschreibers zu prüfen und, wo es nöthig erscheint, durch öffentliche oder private Kritik zu berichtigen oder zu ergänzen. Allerdings fragt es sich, ob der Verfasser mit dem beschränkten Leserkreise, den ich seinem Buche anweisen möchte, zufrieden sein wird; ich hielte es aber für einen Irrthum, wenn er meinen sollte, dasselbe könne auch den Anfängern im Fachstudium der Kunstgeschichte oder dem kunstliebenden Publicum zu empfehlen sein: vermag ich doch nicht zu finden, dass R.'s Kenntniss der niederländischen Schulen von der Mitte des 16. Jahrhunderts an das nöthige Maass von Vertrauenswürdigkeit besitzt; stehen doch manchen richtigen von ihm ausgesprochenen neuen Ansichten über die künstlerische Eigenart einzelner Meister und über die Urheber unbeglaubigter Bilder mindestens ebensoviele stark anzuzweifelnde oder schroff abzuweisende Behauptungen gegenüber, und es ist natürlich nicht Sache des Schülers, das Gift von der Arznei zu unterscheiden. Allerdings weiss ich sehr wohl, dass man gerade bei der Bilderforschung leicht zur Ungerechtigkeit gegen die Leistungen Gleichstrebender verleitet wird: neue Funde derselben erkennt man nothgedrungen an, erklärt sie aber für herzlich unbedeutend, während man kleine Schnitzer und Unterlassungssünden auf Gebieten, wo einem zufällig eine grössere Genauigkeit oder Fülle der Anschauung zu Gebote steht, als Capitalverbrechen brandmarkt; auf Seite 3 hebt der Verf. auch ganz richtig hervor, dass seine Arbeit in Betreff von »Unzulänglichkeiten und Irrungen« bei seltenen Meistern mit Einsicht beurtheilt werden müsse, »da jene im Gegenstande selbst unvermeidlich liegen und nicht eine Folge von Unfleiss und Oberflächlichkeit sind«. Dieser billigen Anforderung bin ich auch beim Studium des Buches gewissenhaft nachgekommen, zu meinem Bedauern aber entthob mich dies nicht, das oben ausgesprochene Urtheil zu fällen.

Bei der Betrachtung der Bilderbestimmungen R.'s will ich mit denen anfangen, die mir richtig dünken¹⁾. Dazu gehören natürlich zunächst die auf Bezeichnungen beruhenden: bei den Nummern 154, 666, 677 und 878 haben sich nämlich von den alten Katalogen und Inventaren übersehene Signaturen gefunden, während jene den betreffenden Bildern mehr oder weniger verfehlte andere Benennungen gegeben hatten. Solche gar nicht seltene Fälle (besonders häufig war das in Schleissheim vorgekommen) sind übrigens wenig dazu geeignet, den übermässig conservativen Sinn gerechtfertigt erscheinen zu lassen, welchen R. oft für die Taufen der alten Inventare bekundet, und der zuweilen zu einem wahren Sacrificium intellectus ausartet (andererseits kommt es auch oft genug vor, dass R. ganz unnöthigerweise die alten Namen ändert). Bei 208, 436, 557, 567, 675—676, 683, 705, 877 und 881 sind die Signaturen erst jetzt richtig gelesen oder gedeutet worden. Die Aengstlichkeit bei der Bestimmung von 705 als G. du Bois jedoch war überflüssig, denn es finden sich ausser dem einzigen anderen R. bekannten Bilde mit Bezeichnung in Berlin²⁾ noch genug andere so signirte, z. B. in Wien (Czernin), Mannheim, Aschaffenburg (135) und Lützschena. 877: zu Hulsdonck führt R. nur eine Stelle aus Naglers Monogrammisten an, die sich schwerlich auf den Antwerpener Meister bezieht, der schon von Rooses kurz berührt worden war (zwei Artikel über ihn im Journal d. b.-a. 1878, 178, und 1879, 2). Branden gibt weitere Lebensdaten.

Von unbezeichneten Bildern halte ich folgende für richtig, oder wenigstens für besser als bisher bestimmt: 100, 117 (»Lucas v. Leiden« allerdings möglich, jedoch die Originalität nicht ganz zweifellos) 119 (Bode's Vermuthung: Jan de Bray scheint mir sehr annehmbar), 145, 147, 155 (insofern als es für eine Copie nach Rembrandt erklärt wird; die Beziehung zu Eeckhout ist jedoch nicht überzeugend), 157, 158 (freilich nicht von Mieris; es scheint eine Copie nach Rembrandt oder einem frühen Dou), 237 (jedenfalls vlämisch; von den durch R. vorgeschlagenen beiden

¹⁾ Meine Benennungen beruhen auf einem einwöchentlichen Besuche Braunschweigs von 1878 und kürzeren von 1876, 1877 und 1880. Leider hatte ich keine Gelegenheit, das Buch Riegels in der Galerie selbst zu prüfen, doch habe ich mit Herrn Director Bode, der ein gründlicher Kenner der Sammlungen seiner Heimat ist und häufige Gelegenheit hat, sie zu sehen, meine Bestimmungen besprochen, und es war mir eine grosse Genugthuung, zu erfahren, dass wir nur in wenigen, meist unwesentlichen Punkten von einander abweichen. In einigen Fällen, wo meine Notizen lückenhaft waren, oder wo ich mich gern seiner Ansicht fügte, habe ich ihm allein das Wort gelassen; in wenigen anderen bin ich hingegen bei meiner abweichenden geblieben, jedoch unter Anführung von Bode's Ansicht. Auch habe ich zuweilen, in zweifelhaften Fällen, mir freundlichst zur Verfügung gestellte Mittheilungen der Herren Directoren Eisenmann und Schlie benutzt, unter Nennung ihres Namens.

²⁾ Bei Ortsangaben der Bilder bezieht sich der einfache Städtename auf die betreffende öffentliche Galerie oder bei kleinen Orten auch auf allbekannte Privatsammlungen. Mit der jedesmaligen umständlichen Benennung der Sammlungen wollte ich nämlich keinen Raum verschwenden, was leider noch immer geschieht,

Namen ist »Jan Massys« jedoch sehr verfehlt), 416 (von Francken selbst), 428, 429—430 (bei der Zusammenstellung der bedeutenderen Bilder des Meisters dieser beiden Nummern ist unter anderen die umfangreiche »P. Breughel d. a.« genannte Kreuztragung in Stuttgart ausgelassen, die dem grossen Braunschweiger Bilde überlegen sein dürfte), 473, 516, 517 (jedoch schwerlich von Eeckhout ausgeführt), 527—528, 562, 565 (Näheres siehe unten), 571 (R.s Zweifel an der Urheberschaft A. v. Ostade's gegenüber hat W. Schmidt in der Zeitschr. f. bild. Kunst kürzlich das Nöthige gesagt), 602 (den zweiten Buchstaben der Bezeichnung las ich übrigens als *h*, was zur Benennung des Augsburger Bildes stimmen würde), 629, 644 (jedoch dem Momper nur verwandt), 650, 658, 668 (aber nicht von Breughel selbst; Savery?), 684 (die schon von W. Schmidt gemachte Bestimmung dieses Bildes als S. Vranck ist bei der Häufigkeit seiner Werke so einleuchtend, dass es sehr überflüssig war, drei Seiten mit der Untersuchung darüber zu füllen: das Stück vertritt einfach, im Gegensatz zu 647, die spätere Zeit des Meisters, an welche sein Schüler Snayers anknüpft), 687 (zwar kein Original, aber alte Nachahmung), 829 (jedenfalls in der Art der Steenwyck), 858, 884 (ich möchte das Braunschweiger Exemplar gegen R.'s Bevorzugung des Wiener in Schutz nehmen; ersteres scheint mir an Gluth der Farben das bei weitem vorzüglichere).

Ueber das Zigeunerlager Nr. 565 möchte ich mir einen kleinen Excurs erlauben. R. spricht es mit Recht dem Venne ab, welchen Namen es allerdings schon seit 1776 führte (auf einem Stiche vom Anfange des 18. Jahrhunderts wurde als Meister »Stambotzy« genannt, wohl aus Bamboccio verderbt). Ob R. freilich berufen war, über die Beziehung des Bildes zu Venne zu urtheilen, ist fraglich; denn er kennt, nach eigener Angabe, nur dessen vorwiegend landschaftliche frühe Werke in Berlin und Amsterdam und gesteht, dass er über die spätere Entwicklung des Künstlers ganz im Unklaren sei. Meines Wissens ist es nun gar kein Geheimniss, dass die Grisailen desselben aus späterer Zeit, meist Bauern- und Bettlerscenen darstellend, häufig genug vorkommen; Balkema sagt sogar: »Venne a fait une quantité prodigieuse de tableaux« (vgl. auch D. Franken, *Å. v. de Venne*, 1878, von R. übersehen). Zwei davon, die eine mit dem Namen und 1637 bezeichnet, sind seit einigen Jahren in Haag; ein ebenfalls bezeichnetes Bild vom folgenden Jahre, Prinz Heinrich mit Gefolge, in Rotterdam. Auch biblische Scenen grau in grau finden sich in deutschen öffentlichen Sammlungen: Mannheim (126, »Rembrandt«), Mainz, Dessau (Amalienstift). Zu den allerdings seltenen farbigen Bildern der späteren Zeit Venne's gehören die von R. angeführten beiden genrehaften Allegorien in Gotha und die von ihm unerklärlicherweise ausgelassene Scheunenscene 904 in Braunschweig. Was nun das dortige Zigeunerlager betrifft, so glaube auch ich, dass es sich mit keiner Stilperiode Venne's zusammenreimen lässt, dass aber eine ziemliche Anzahl von Bildern sich als einem namenlosen Meister angehörig ergibt, von denen noch mehrere andere den Namen Venne tragen. Zu meiner Aufstellung kam ich in Wien, wo am meisten von diesem Anonymus vorhanden ist: in der Galerie Liechtenstein Nr. 844 Drei Musikanten (Katalog: »Venne«?;

früher »Jan van Lin« genannt), 989—990 Charakterkopf eines Bauern und einer Bäuerin (»B. Cuypp«, früher »Jan van Lin«); Galerie Harrach 160 Drei Bauern in Schenke (»Ryckaert«); Belvedere VII 13 Zwei Musikanten (»Vinne«). Ferner in Pommersfelden 348 Zigeunerlager (»Unbekannt«); Gotha 126—127 je ein musicirender Bauer (»Tilborch«; man kann sich hier durch Vergleichung dieser Bilder mit den angeführten echten Allegorien Venne's überzeugen, dass die Bestimmung mehrerer Bilder dieser Gruppe als Venne verfehlt ist); Lille 553 Emporblickender Greisenkopf (»Venne«); Mainz 126 Schreibender Philosoph (»Teniers«); Berlin, Herr Berthold Zacharias, Zigeunerlager (hiess beim früheren Besitzer »Ryckaert«; auf der Rückseite die eingebrannte Hand, der Stempel der Antwerpener Gilde); Antwerpen, Museum Plantin-Moretus: Cornelis Kilian, Corrector in der Plantin'schen Druckerei, bei der Arbeit; Theodor Poelman, Tuchmacher und Gelehrter, in seiner Werkstatt nebst drei Gehilfen. Auf der Rückseite des ersteren Bildes ist eine alte Inschrift, die als Todesjahr des Dargestellten 1607 angibt, auch heisst es darin: »Van de Venne Pinxit«. D. Franken, der in seinem Buche über Venne S. 61—62 beide Tafeln ausführlich bespricht, bezweifelt ihre Echtheit nicht und hält sie nur für besonders frühe Werke. Auf das Vorkommen stilgleicher Gemälde ist er nicht aufmerksam geworden; freilich kennt er die meisten der von mir angeführten nicht aus Autopsie. Die zuletzt genannten drei Bilder in oder aus Antwerpen sind besonders interessant für die Frage über den Ort der Thätigkeit des anonymen Meisters. Am natürlichsten ist es doch, dass sie von einem Einheimischen herrühren, und ich glaube auch in der Kunstweise der ganzen Bildergruppe Beziehungen zu David Ryckaert III. zu erkennen: so in den grossen Köpfen, den kurzen Körperproportionen, den etwas lahmen Bewegungen (die in grossem Gegensatze zu der sehr lebendigen Zeichnung Venne's stehen) und den bis ins kleinste ausgearbeiteten Runzeln der Greisenköpfe. Gegen Ryckaert ist der Anonymus jedoch entschieden alterthümlicher. Es scheint mir der Untersuchung werth, ob derselbe etwa einer der beiden älteren David Ryckaert ist, von denen Rooses und Branden einige mir unbekannte Werke in Antwerpen anführen. Allerdings würde manches im Stile, wie der einheitliche bräunliche Ton und die Vorliebe für schlagende Beleuchtungseffekte für einen Holländer sprechen; allein mehrere dieser Niederländer waren leider so rücksichtslos, sich aus der gar strengen Unterscheidung zwischen vlämischer und holländischer Malerei, worin sich neuere Kunsthistoriker (z. B. Riegel) gefallen, sehr wenig zu machen. Unser Anonymus, den ich bis auf weiteres Pseudo-Venne nennen möchte, ist zwar kein sehr hervorragender, aber ein immerhin der Beachtung werther Meister, der, sobald man einmal auf ihn aufmerksam geworden, leicht zu erkennen ist.

Gehen wir jetzt zu der beträchtlichen Anzahl von Bildern über, deren von R. beibehaltene oder geänderte Benennung ich für falsch erklären muss.

Nr. 103 kann ich nur für eine Schulcopie halten; Bode erklärt das Exemplar in Prag für das einzige Original unter den vielen Wiederholungen. 110 ist wie das Gegenstück 108 von Jordaens. 111 kein Original. 129 ist zwar nicht ganz so gut wie das Exemplar in Haag, aber doch gut genug, um

auch als Original gelten zu können; ebenso ist die Bezeichnung unverdächtig. 134 hielt ich für eine Schulcopie nach Rembrandt; Bode sieht hier jedoch ein echtes, wenn auch verdorbenes Original desselben. Bei 139—140 und 521—522 verwirft R. ungerechtfertigterweise die alte Benennung Jacob Backer, an deren Stelle er Adriaen B. setzt; denn auf dem Bildniss in Berlin, welches ein aus J A B zusammengesetztes Monogramm trägt, das dem auf 139 in Braunschweig ähnelt, findet sich das Datum 1643, welches nicht auf den erst 1636 geborenen Adriaen gehen kann, vielmehr sich auf den viel älteren Jacob beziehen muss, der also trotz R. ein A im Vornamen gehabt hat. Näher kann ich hier auf die schwierige Unterscheidung zwischen beiden nicht eingehen. 146 und 148 sind unecht. 151 ebenfalls. 153 Jacob Jordaens. 156 Art Dietrichs. Bei 159 ist W. Schmidts Ansicht: »Bramer« wenigstens ansprechender als die alte: »Schalcken«. Auch bei 160 halte ich Schmidts »A. Moor« für sehr möglich, und wenn R. sich darauf beruft, dass es durchaus nicht zu 118, allerdings einem der besten und bezeichnendsten Moor stimme, so halte ich dem entgegen, dass dieser Künstler zu den wandelbarsten gehört. R.s Hinweis auf A. Key überzeugt nicht; von demselben sind übrigens zwei durchaus zu den Antwerpener Flügelbildern stimmende mit Heiligen und Stiftern im Berliner Museum, seit Waagen richtig benannt. 334 stark zweifelhaft. 355 ist nach Bode von einem Monogrammisten I S (das S im I) aus Rembrandts Nachfolge; so bezeichnete Bilder in Kopenhagen, Stockholm und Petersburg (Privatbesitz). Auch den »Jan Sustersmans« genannten Kopf einer alten Frau im Wiener Belvedere I 50 schreibt Bode ihm zu (siehe zu Nr. 859 im Schweriner Katalog). Die alte Benennung »M. de Vos« für 419 ist so übel nicht: es scheint mir weder holländisch, noch so früh wie R. es setzt. 426 alte Copie nach einem Bilde J. Brueghels im Belvedere. Bei 451 wundert sich R. gar nicht darüber, dass es ganz in der Art Jan Brueghels gehalten ist, während der sogenannte Höllenbrueghel doch ein Nachtreter seines Vaters, des Bauernbrueghel, ist. Ist die Bezeichnung nun wirklich echt, so wird das Bild von einem anderen P. Brueghel herrühren. Das dem A. Janssens zugeschriebene 454 ist von Crayer; denn im Genter Museum findet sich eine gleichwerthige genaue Wiederholung unter dem Namen dieses Künstlers, auch kann man sich dort leicht von der Richtigkeit der Bestimmung überzeugen; es stammt aus einer dortigen Kirche. In Lille ist eine Schulcopie (»attribué à Crayer«) und auch in Löwen soll eine Wiederholung sein. Die Verwechslung der beiden Meister ist allerdings bei ihrem etwas akademischen Charakter verzeihlich, und ich gestehe, dass mir dieselbe vor Kenntniss des Genter Exemplars nicht aufgefallen war. Bei 471 war der alte Name »Jordaens« richtiger als der dem kritiklosen Dresdener Katalog Hübners nachgesprochene »Schut«; auch Roose's Autorität gilt hier nicht, denn derselbe lässt das zweite dortige Bild ebenfalls als »Schut« durchgehen, obgleich jeder Anfänger dasselbe schon von weitem als Francken erkennen wird. Das Braunschweiger Venusfest ist zwar etwas besser als das Dresdener, aber ebenfalls nicht gut genug für ein Original. Einer der Fälle, wo R. besser gethan hätte, die Bestimmung des letzten Katalogs bestehen zu lassen, findet sich bei

- 478: das Bild ist allerdings nur eine Copie nach dem Münchener Original, das jedoch richtig als Th. Rombouts bestimmt ist, nicht dem Honthorst angehört. R. scheint mit den Sittenbildern des ersteren, z. B. in Antwerpen (358), Gent, Prag, Münster (186) und Madrid wenig vertraut zu sein, ebensowenig aber mit seinen Historienbildern; sonst würde er schwerlich geleugnet haben, dass das beglaubigte späte Antwerpener Bild 296 mit dem Braunschweiger stimme. Beide sind aus derselben Stilperiode, welcher unter anderen die hl. Familie Nr. 498 in Antwerpen, die Verlobung Katharina's von 1634 in der dortigen Jakobskirche, der bezeichnete hl. Sebastian in Karlsruhe und eine hl. Familie (»Balen«) im Würzburger Schlosse angehören; die Farben sind hier viel heller und freundlicher (vgl. auch Rooses 343 unten) als bei den Bildern der Frühzeit, deren schweres Colorit Waagen der dunkeln Manier Guercino's vergleicht. Ueberhaupt ist R. bei Honthorst wenig glücklich: nur 502 kann ich allenfalls als echt gelten lassen; 500—501 sind vielmehr in der Art Schalckens. 519 halte ich mit Bode für echt. 521—522 (siehe zu 139). 548—549 heissen P. Molyn d. j.; ich bekenne, dass ich von den Erzeugnissen dieses nüchternen Nachahmers eines Salvator Rosa und Gaspard Dughet nur die der Galerie Liechtenstein einiger Blicke gewürdigt, doch bin ich sehr überzeugt (wie auch Bode), dass die beiden Bilder von dem beträchtlich älteren und besseren C. de Wael herrühren (auf diesen Künstler komme ich demnächst ausführlich zurück). Die Bezeichnung von 558 ist ganz deutlich als P. Bout zu lesen und ähnelt durchaus den anderen von ihm, z. B. auf Bildern in Karlsruhe, Frankfurt und Rotterdam; ebenso stimmt die Kunstweise derselben mit dem Braunschweiger Stücke, obgleich R. decretirt, letzteres sei holländisch (über Jan van der Bent siehe zu Nr. 797). Bei dem früher J. M. Molenaer genannten 572 liest R. das vom alten Kataloge richtig als 1630 angegebene Datum ausdrücklich als 1670 und verliert kein Wort darüber, dass Stil wie Costüme sehr bestimmt für eine um vierzig Jahre frühere Entstehung sprechen. Denn dieses, wie auch das verwandte Berliner Bild, von dessen jetzt unleserlichem, durch Waagen und Bode als 1631 angegebenen Datum R. behauptet, dass die richtige Lesung 1671 gewesen sein müsse, zeigen unverkennbar einen starken Einfluss des F. Hals, was um 1670 ein auffallender Anachronismus wäre. Schlie hat im Schweriner Kataloge S. 399 ausgeführt, dass erwähnte beide Bilder als frühe Werke des bekannten J. M. Molenaer anzusehen seien, womit jetzt auch Bode übereinstimme (derselbe hatte früher einen älteren, gleichnamigen Meister dafür aufgestellt), und ich war ebenfalls zu dieser Ansicht gekommen. Ich kenne z. B. ein vollkommen deutlich MOLENAER FESET ANNO 1637 bezeichnetes Bild dieser Art in Amsterdam, Familie van Loon. Bode gibt in seinem soeben erscheinenden Buche zur holländischen Malerei auf S. 199—205 eine auf neuem Beweismaterial beruhende Darlegung unserer Auffassung dieser Frage. Dabei wird der von R. für 572 und 573 aufgestellte Name Rolenaer auch abgethan; letzteres Bild ist übrigens ganz in der gewöhnlichen Weise Molenaers. Dass R. bis jetzt wenig Beruf gezeigt hat, über denselben mitzureden, geht beiläufig schon daraus hervor, dass er der Wachtstube Nr. 574 die alte auf diesen Meister

lautende Benennung lässt, während jeder nur einigermaßen in den häufiger vorkommenden holländischen Malern Orientirte der schon von Bode ausgesprochenen Ansicht (R. scheint nichts davon zu wissen) zustimmen muss, dass das Bild der Spätzeit des A. Palamedes angehöre. 577 von einem Nachahmer Wouwermans. 581 ist nur ein Werkstattbild, vielleicht von A. Teniers; ganz ähnliche bez. Affenbilder desselben z. B. in Wien, Galerie Harrach. Es ist seine fahle, schmutzige Manier, denn er ist nicht immer so bunt wie bei den Mannheimer Stücken. Bei 586 konnte ich mich nie von der Richtigkeit des Namens Laar überzeugen. Denn meines Wissens hat er nie so sehr in der Weise des einheimischen holländischen Genre gemalt wie es hier der Fall ist. Ich dachte an Molyn; Bode jedoch hält an »Laar« fest und ist auch geneigt, die Echtheit der Bezeichnung, die ich nicht gesehen, gelten zu lassen. 592, das von R. ausgelassen wird, hat Bode schon richtig als Codde bestimmt, und zwei Wiederholungen davon nachgewiesen. 600 ist keinesfalls von Steen; um 1660 entstanden. Bei 623 ist »W. v. Mieris« ein starker Fehlgriff: es ist für diesen faden Nachahmer seines Vaters viel zu gut und zu alterthümlich. Ich hielt es für der früheren Zeit des Dou nahe stehend; Bode hat es dem seltenen und sehr wandelbaren Jan Olis zugeschrieben. 626: das Bild würde nicht gegen »C. Dusart« sprechen, aber deutlich steht doch, wie auch R. angibt, A. Dusart darauf. 645 hatte ich nicht bezweifelt; Bode und Schlie halten es jedoch für Govaerts, und es soll das Gegenstück zu dessen dortigem Bilde sein. 651 ist nur eine Schulpkopie; freilich ist mir auch unter den Wiederholungen bis jetzt keine vorgekommen, die als Original gelten könnte. Bei 653 war die frühere Benennung »Vinck-boons« wenigstens möglich; die noch ältere »J. Brueghel«, die R. wiederherstellt, ist jedenfalls falsch. Bei dem S. 68—70 gemachten, wenig glücklichen Versuche, die Stilentwicklung des Vinck-boons zu bestimmen (verfehlt schon deshalb, weil R. den starken Einfluss des alten Brueghel auf ihn ganz übersehen hat) bitte ich übrigens, das Münchener Maskenfest und die Berliner Kirmess zu streichen; ersteres heisst jetzt richtig Alsloot und letztere ist von S. Vranckx, was auch schon ohne Kenntniss des früher übersehenen Monogramms (auf einem Fasse links) leicht zu merken war. 654 hatte ich echt und zu dem gewiss authentischen 652 ziemlich stimmend gefunden; Bode ist jedoch für »Momper«, obgleich es etwas abweichend im Lichteffect sei. 659 Bout und Boudewyns. 661—662 unecht. Bei 695—696 finde ich R.'s Zweifel ungerechtfertigt. 707 haben ausser mir Bode, Eisenmann und Schlie unabhängig von einander als Looten bestimmt; es ist also einige Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass wir das Richtige gefunden haben. 726 halten Bode und Eisenmann für Vlieger; ich hatte mich damit begnügt, hier dessen Art zu erkennen (ebenso Schlie). R. entschliesst sich, den tollen Einfall des Katalogs »A. de Vois« respectvoll beizubehalten. 734 Swanevelt? 739 von einem Nachahmer Claude's, aber schwerlich von Swanevelt. 744 scheint mir eher von Asselyn, ebenso wie das bez. Dresdener Bild. 745 hielt ich für echt. 758—759 sind so echt wie die übrigen Glauber, ebenso die Bezeichnungen. Bei 760 gründet sich die sonder-

bare Benennung »Begeyn« vielleicht auf die Staffage, die allerdings etwas von ihm, noch mehr aber von Soolmaker hat. Bode's frühere Vermuthung, die Landschaft sei von Jan van Meer van Haarlem, überzeugte mich nicht. 765 ist von F. Moucheron, auch Gegenstück zu dessen hiesigem Bilde Nr. 747. 797 lässt R. auf S. 389 als J. G. v. Bommel gelten, es ist jedoch von Jan van der Bent, nach der vollkommen deutlichen, aus J V Bent bestehenden Bezeichnung (die drei ersten Buchstaben zusammengezogen). Ganz ebenso bezeichnete Bilder sind in Driburg, Rotterdam und Lille (Nr. 23—24), alle unter dem richtigen Namen. Obgleich nun R. die Sammlungen dieser drei Orte »kennt«, behauptet er, es sei ihm nie ein bezeichnetes Werk des Meisters vorgekommen: ein drastischer Beleg für die Gründlichkeit, womit er die Galerien zu studiren pflegt. Unbezeichnete, aber richtig benannte Bilder sind noch in Lille (25), Hannover (Sammlung Hausmann) und Gotha. Dass die Staffage von 825 von Pynas herrühre, was R. bestreitet, schien mir ganz glaublich, namentlich wegen der Aehnlichkeit mit seiner bezeichneten Auferweckung des Lazarus von 1609 in Aschaffenburg (Nr. 256). 831 ist alterthümlicher als Delen, um 1600. Bei 867 hätte R. gut gethan, die Benennung Fyt unverändert zu lassen; die Umtaufe in Jan Weenix ist ein recht unglücklicher Missgriff. In der Bezeichnung von 875 findet sich über dem ersten D ein deutlicher Punkt (was auch Schlie gesehen, und worin Bode uns Recht gibt), das Bild ist also von J. Dz de Heem. Allerdings ist es für ihn ziemlich breit behandelt und gehört seiner früheren Zeit an. 876 wird demselben abgesprochen, weil das darauf stehende »J. D. Heem« nicht auf ihn gehen könne, sondern sich auf einen von seinen Söhnen Jan II. oder Jacob beziehen müsse. Nun findet sich aber eine Anzahl vor der Geburt dieser beiden Söhne datirter Bilder mit Bezeichnungen, welche ebenfalls kein zweites, Davidsz bedeutendes D enthalten, trotzdem also vom Vater sein müssen. (In von R. besuchten öffentlichen Galerien sind solche Gemälde z. B. in Gotha, Berlin (zwei), Dresden, Frankfurt, München, Wien (Belvedere, Czernin, Liechtenstein) und Amsterdam; das ersterwähnte ist von 1628, die übrigen fallen zwischen 1640 und 1653. Schon Bode hatte in seiner Besprechung von Hübners Dresdener Katalog (Zahns Jahrbücher 6, 204, von Mitte 1873) diesen Punkt richtiggestellt, aber R. scheint, nach mehreren Aeusserungen zu urtheilen, jenen wichtigen Beitrag zur Bilderkritik gar nicht zu kennen. Ebenso ist ihm unbekannt geblieben, dass W. Schmidt an drei Stellen über die Frage in gleichem Sinne wie Bode gehandelt hatte: zuerst, noch etwas vor demselben, in der Kunstchronik 8, 260, dann im Repert. 1, 88 und in der Allg. D. Biogr., Band 11. 886 ist echt, 887 dagegen halte ich für vlämisch, dem A. v. Utrecht verwandt; auch 888 ist zweifelhaft.

Da eine Besprechung der Benennungen des Katalogs bei den wenigen altdeutschen Bildern der Galerie mit einigen Worten abzumachen ist, so will ich eine solche hier geben, obgleich R. dieselben nicht behandelt. 1—2 und 16—17 sind von Amberger, nicht Aldegrevier, worin Bode mir vollkommen beistimmt. Woltmann hat in Meyers Künstlerlexikon Nr. 17 zwar den Aldegrevier gelassen, aber seine Artikel über diesen wie über Amberger lassen in Bezug auf Bilderkritik viel zu wünschen übrig.

(Woltmanns Verdienste um die Altdeutschen sonst in allen Ehren!) 5—6 Meister des Todes Mariä; wesshalb mögen diese tüchtigen Bilder der Galerie so lange entzogen bleiben? 12—13 hat schon R. richtig Bruyn genannt (von Wessely, Zeitschr. f. Museologie 1882, 66 in »Aldegrever« verschlimmbessert). Bei 344 wird die vom Katalog abgewiesene alte Bestimmung: Raphon gerechtfertigt durch die wenigen bekannten Arbeiten desselben in Hannover und Halberstadt. Das monogrammirte Bild 346 wird von Hans Brosamer sein, der in seinen Kirchenbildern ein Nachahmer Kranachs war. 347 rührt von Peter Claeissens her, dem in Brügge viel vorkommenden Archaisten. 350 ist ein frühes Bild Kranachs d. a. Das kürzlich von Wessely, l. cit. 67 etwas bezweifelte 351 ist ein sehr charakteristischer Kranach d. j. und wird auch von Schuchardt, dem einzigen, der denselben gekannt hat, besonders hervorgehoben. 352 späte Copie nach Kranach d. a.

Der erste Band des Riegel'chen Buches enthält zunächst drei Abhandlungen allgemeineren Inhaltes: Der geschichtliche Gang der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert; Zur Natur und Geschichte der holländischen Kunst, und Zur Geschichte der Schutter- und Regentenstücke. In der ersten bemüht sich R., ein unparteiisches Urtheil über die italisirende Richtung der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert zu gewinnen, und die Ergebnisse seiner Untersuchung sind, wenigstens für die Zeit nach der Mitte des Jahrhunderts, im wesentlichen anzuerkennen. Man meint aber seinen Augen nicht trauen zu dürfen, wenn man liest, mit welcher vertrauensseliger Naivität die Benennungen der Kataloge von Antwerpen und Brüssel zur Grundlage des Urtheils über die Meister zu Anfang des Jahrhunderts verwendet werden, ein Umstand, der selbstverständlich zur Folge hat, dass die Ansichten des Verf. in diesem Punkte nicht den geringsten Anspruch auf wissenschaftlichen Werth machen können³⁾. Beim zweiten und dritten Aufsätze ist ebenfalls die redliche Mühe anzuerkennen, welche auf die gerechte Abwägung der Vorzüge und der Schwächen des holländischen Realismus verwandt ist: da die Herzensneigung des Verf. aber der idealen, formenschönen Richtung angehört, so haben die ganz andersartigen Vorzüge der holländischen Malerei in ihm keinen unparteiischen Richter gefunden. Die fünf letzten Aufsätze betreffen Rubens und enthalten theils Untersuchungen über einzelne streitige Punkte, theils Allgemeines über Leben, Werke und Kunstcharakter. Diese Partien gehören verhältnissmässig zum Besten in beiden Bänden, namentlich die Erörterungen über den Geburtsort (möge man endlich einmal aufhören, mit der Discussion solch gleichgültiger Fragen Papier zu verderben!),

³⁾ Auch bei Gelegenheit von Bles, II, 44—47, unternimmt er einen verwegenen Streifzug aufs Gebiet der vlämischen Malerei dieser Zeit, wobei die Specialforscher schwerlich ernst bleiben werden. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass die schon von Waagen mit grossem Rechte bezweifelte Johannespredigt der Wiener Akademie als echt gilt, während das Altärchen mit Anbetung der Könige, 208 bis 210 in Antwerpen, eines der evidentesten und ansprechendsten Bilder aus Bles' Frühzeit, auf S. 153 als charakteristisches Beispiel für L. v. Leiden und die holländische Malerei dieser Zeit angeführt wird (selbst der Katalog bemerkt ja schon, dass die dortige Benennung bezweifelt werde).

über das Verhältniss der *Vie* zur *Vita* und der älteren Grabschrift zur jüngeren. Die Datirung und Kritik der Werke enthält natürlich wieder manche Irrthümer, zu deren Besprechung es jedoch an Raum fehlt. *L. Scheibler.*

Charles Ephrussi. Albert Dürer et ses Dessins. A. Quantin, Imprimeur-Editeur. Paris 1882.

Mit Ausnahme von Raphael hat wohl keiner der grossen Meister so eifrig den Stift und die Feder geführt wie Dürer. Die ihn umgebende Natur und seine eigene Phantasie boten ihm eine Fülle des Stoffs, die er bald in Form von flüchtigen Entwürfen oder tagebuchartigen Aufzeichnungen, bald als zufällige Beobachtungen oder detaillirte Naturstudien für bestimmte Compositionen festhielt. Die überwiegende Mehrzahl dieser Blätter bezeichnete er mit seinem Monogramm und womöglich auch mit der Jahreszahl ihres Entstehens, dadurch den Werth bekundend, welchen er auf diese Studien, mögen dieselben vollendet oder nur leicht hingeworfen gewesen sein, legte.

Wir können alle Stadien der Vorbereitung seiner Gemälde verfolgen, von der flüchtigen Skizze bis zu den mit unglaublicher Sorgfalt ausgeführten Vorstudien. Einzelne seiner Compositionen sind uns nur noch in dem Stadium des Entwurfs erhalten, andere sind darüber hinaus überhaupt nicht gediehen oder von anderer Hand ausgeführt worden. Der Schaffensquell sprudelte so unerschöpflich in Dürer, dass Pinsel, Stichel und Holzschneidmesser nicht immer ausreichten, um die Fülle seiner Ideen in feste Form zu bannen; viele Compositionen hat er gleich endgültig als Zeichnungen ausgeführt, z. B. die Grüne Passion, das Altärchen mit Simson und der Auferstehung Christi, die Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians.

Seine Thätigkeit als Zeichner ist somit ein integrierender Bestandtheil seines gesammten Wirkens und bietet Stoff genug für eine monographische Behandlung. Hierbei treten Besonderheiten der Technik: je nach der Zeit, bisweilen je nach dem Gegenstande wechselnde Bevorzugung bald des einen, bald des andern Materials stärker in den Vordergrund. Dahin gehört z. B. die Verwendung des Silberstifts in den Jahren um 1500, diejenige der Kohle bei Bildnissen, der Wasserfarben bei Landschaften, der weissgehöhten Pinselzeichnung in Tusche auf farbig grundirtem Papier bei den Vorstudien für Gemälde u. s. w.

Seit Jahren hat Ephrussi mit unwandelbarem Eifer sein Studium dieser Thätigkeit Dürer's als Zeichner zugewendet. Die anfänglich in der Gazette des Beaux-Arts veröffentlichten Resultate seiner Bemühungen liegen nun zu einem stattlichen Bande vereinigt vor. Mit glücklichstem Erfolge hat der Verfasser die zahlreichen weithin verstreuten Zeichnungen Dürer's aufgesucht, zusammengestellt, gesichtet und geordnet. Wie manches neue Blatt kommt da zum Vorschein, wie manches alt bekannte wird da erst ins rechte Licht gestellt. Durch sein Bestreben, alle Zeichnungen Dürer's in möglichst chronologischer Folge innerhalb des Textes an einander zu reihen, hat Ephrussi freilich wie wir glauben, sich selbst die Arbeit unnöthigerweise erschwert. Denn die minder belangreichen Blätter hätten in Form eines Verzeichnisses oder in Form von

Anmerkungen beigelegt werden können, wodurch der Text entlastet worden wäre. Auf die Frage, was denn solchergestalt in die zweite Linie zu verweisen gewesen wäre, würden wir antworten: dasjenige, was uns nichts Neues über den Künstler lehrt, somit nur für den Sammler und Kunstfreund, nicht aber für den Biographen von Belang ist.

Doch rechten wir hierüber nicht weiter mit dem Verfasser. Sein Buch bietet genug der bedeutsamen Resultate, um uns für solche Unbequemlichkeiten vollauf zu entschädigen. Seit dem Erscheinen von Thausing's umfassender Biographie, deren bevorstehende zweite Auflage uns viel Neues erwarten lässt, ist die Forschung eifrig bemüht gewesen, einzelne auf Dürer bezügliche Punkte aufzuhellen; namentlich der Kunde seiner Zeichnungen ist reichlich neues Material zugeflossen, nicht zum geringen Theil dank Ephrussi's eigenen Bemühungen. So sehen wir z. B. eine Anzahl Bildnisse mit Namen belegt, die wohl geeignet sind, unser Interesse an denselben zu steigern: der Cardinal Erzbischof von Salzburg Matthäus Lang, der Portugiese Damianus a Goes, beide in der Albertina; Lucas van Leyden in Lille, Bernard van Orley (Gemälde in Dresden) treten uns in der charakteristischen Form entgegen, wie sich dieselbe in Dürer's Auge spiegelte. Dass Ephrussi in der schönen Silberstiftzeichnung der Bremer Kunsthalle (Abb. zu p. 34) Dürer's Frau erkannt hat, rechnen wir nicht zu seinen geringsten Verdiensten: ist dieses Bildniss doch das individuellste, das wir von ihr besitzen.

Eine Reihe wichtiger, aber nicht leicht erreichbarer Blätter wird in vortrefflichen Reproduktionen vorgeführt: das Christkind nach Lorenzo di Credi, von 1495, bei Baron Schickler in Paris; der Kopf eines Jünglings, von 1503, in der Wiener Kunstakademie; die phantastische Zeichnung in Rennes u. a. Der Anhang bringt (p. 368) ein Verzeichniss der zahlreichen Studienblätter im Sammelbande der Dresdener Bibliothek. — Die Besprechung des Entwurfs zum Jüngsten Gericht im Britischen Museum (p. 248) liefert einen interessanten Beitrag zur Biographie des Künstlers. — In ganz neuem Licht erscheint der vielfach misskannte Umrissstich der Kreuzigung, Pass. 109, durch die Gruppierung der in den Jahren 1521—1523 für denselben gefertigten Vorstudien (p. 318).

Mit Eifer bekämpft Ephrussi die Ansicht, dass Dürer bereits auf seiner Wanderschaft im Jahre 1494 italienischen Boden betreten habe. Wir dagegen wollen suchen, hier noch einiges zur Bekräftigung derselben anzuführen.

Ephrussi versetzt die schöne Federzeichnung des Britischen Museums, welche Apollo und Diana darstellt (Abb. p. 75) und offenbar einem Stich, der nicht zur Ausführung gelangte, zur Vorlage dienen sollte, in die Zeit um 1504, weil er zwischen diesem Apollo und dem Adam des Kupferstichs von 1504 die grösste Uebereinstimmung findet: beide, meint er, differirten nur in der Bewegung der Hände von einander. Dem sei nun wie ihm wolle; die Londoner Zeichnung müssen wir, gleich Wickhoff und Thode, in das Jahr 1494 verlegen und zwar aus einem ganz äusserlichen Motiv. In ihrem Gesamtaussehen, in dem Reichthum der Modellirung, der Feinheit der Federführung, ja der Farbe der Tinte zeigt sie eine durchaus mit dem Hamburger Orpheus

von 1494 übereinstimmende Behandlungsweise. Offenbar geht auch sie auf ein italienisches Vorbild — dessen Nachweis freilich bisher noch nicht gelungen ist — zurück. Die flauere Formgebung, welche für Jacopo dei Barbari charakteristisch ist, können wir in ihr nicht erkennen; eher möchten wir wegen der schlanken straffen Formen an Mantegna denken. Hier bereits haben wir jene etwas schematischen Verhältnisse eines übermässig langgestreckten und doch festgefügtten Körpers vor uns, welche Dürer sein Leben lang festhielt und auf Grund deren er seine Proportionslehre aufbaute. Das lässt uns an jene Stelle in den Papieren des Britischen Museums denken, wo es heisst, dass »ein Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren« ihm (Dürer) Unterweisung in der menschlichen Proportion ertheilte, da er »noch jung« war. Wir glauben daher in dieser Zeichnung eine Bestätigung dafür zu sehen, dass Dürer's Proportionsstudien über das anderwärts nachgewiesene Jahr 1500 zurück bis in seinen von uns vertretenen italienischen Aufenthalt von 1494 reichten.

Auch die beiden in der Albertina und in Florenz bewahrten Studienblätter mit italienischen Reminiscenzen, welche Ephrussi (p. 120) der Zeit von 1505—1507 zuweist, müssen wir dem Jahre 1494 zu revindiciren suchen. Wir finden nämlich auf dem Florentiner Blatt, welches oben einen Ritter zu Pferde, unten einen auf einen Schild sich stützenden Mann, ein liegendes Kind, einen beturbanten Greisenkopf enthält, Motive derselben Meister verwendet, welche nachweislich gerade in den Jahren 1494—1495 auf ihn einwirkten: Mantegna und Lorenzo di Credi. Letzterem gehört das liegende Christkind an; die auf einen Schild sich stützende männliche Gestalt dagegen (der Kopf derselben ist nicht ausgeführt) ist in ihrer Haltung durchaus jenem Jüngling nachgebildet, welcher sich links auf Mantegna's Kupferstich des Bacchanals mit der Kufe, Bartsch 19, befindet. Dort stützt sich derselbe mit der Rechten auf ein Füllhorn, greift mit der Linken nach einem Kranz empor, welchen ihm ein auf dem Rücken eines Bacchanten sitzendes Weib reicht. Dürer's hiermit übereinstimmende Figur ist, wie aus der freien Behandlung der Umriss- und der Muskulatur hervorgeht, aus der Erinnerung gezeichnet, in Folge dessen auch das Standbein von der Schwerpunktklinie zu weit entfernt ist. Ephrussi freilich versetzt dieses Blatt und dasjenige mit dem Raub der Europa wegen der »Kraft, Freiheit und Meisterschaft ihrer Mache« in die spätere Zeit; wir dagegen glauben, dass die Hand, welche im Jahre 1494 die Copien nach den andern grossen Kupferstichen Mantegna's fertigte, sehr wohl gleichzeitig diese Studien gezeichnet haben kann. Den Apoll des Britischen Museums wollen wir hier übrigens ebensowenig mit hereinziehen, wie etwa den Adam des Kupferstichs: da wir die behauptete Uebereinstimmung des Bewegungsmotivs in diesen drei Figuren nicht zu erkennen vermögen. Aus naheliegenden Gründen hat Wickhoff (in den Mitth. des Inst. f. östr. Gesch.-Forschung 1880) angenommen, dass auch der Ritter zu Pferde nach einem italienischen Meister copirt sei; dadurch würde Ephrussi's fernerer Einwand, dass Dürer vor 1505 kein »schönes natürliches Pferd« gemacht habe, belanglos.

Während Thausing, wie uns scheint, zu viele der Landschaftszeichnungen

in den Anfang der 90er Jahre versetzt, werden bei E. wiederum die Jahre 1505 bis 1507 mit solchen überbürdet. Die verschiedenen in diesen Blättern vertretenen Behandlungsweisen deuten doch darauf hin, dass sie ganz verschiedenen Zeiten angehören. In Bezug auf die Ansichten aus der Nürnberger Gegend wird solches auch zugegeben; die auf dem Wege nach Italien gefertigten ist man dagegen überhaupt zu sehr geneigt, auf einen verhältnissmässig kurzen Zeitraum zusammenzudrängen. Wir können weder mit Thausing übereinstimmen, welcher die malerisch frei und mit durchaus moderner Empfindung behandelte Gesamtansicht von Trient, in der Bremer Kunsthalle, in gleich früher Zeit entstehen lässt, wie jene von ängstlicher Treue erfüllte Ansicht der Mauern dieser Stadt, im Besitz von Mr. Malcolm; noch schliessen wir uns Ephrussi an, wenn er (p. 17) die beiden durchaus wie letzteres Blatt behandelten Ansichten eines Stadtplatzes, in der Albertina, zeitlich von demselben trennt: die beiden letztgenannten, deren Vorbild er in Nürnberg sucht, wohl in die 90er Jahre versetzt, die Trientiner dagegen erst um 1505—1507. Immer mehr wird es fühlbar, dass es noch an einer grundlegenden, die Verschiedenartigkeit der Technik in Betracht ziehenden Voruntersuchung fehlt, mit deren Hülfe sich die vielen von Dürer hinterlassenen Landschaften datiren liessen.

An die Reise, welche Dürer im Jahre 1515 nach Südwestdeutschland gemacht haben soll, können wir nicht wohl glauben. Ephrussi hat auf diese seine Entdeckung eine Menge Scharfsinns gewendet, den wir für leider verloren halten, weil uns scheint, dass er der ersten Grundlage entbehre. Denn die Berliner Zeichnung der schwäbischen Schlösser (Abb. p. 231), die wichtigste der ganzen Reihe, trägt für uns weder in der Strichführung, noch in der Art ihrer Bezeichnung irgend ein Merkmal an sich, welches den Schluss auf Dürer nahelegt. Eine Vergleichung mit Hans Baldung's Carlsruher Skizzenbuch wird die sehr glaubliche Annahme, Baldung sei der Verfertiger dieser Blätter, zu erhärten haben. Derselben Hand gehört wohl auch die von 1516 datirte Landschaft in der Ambrosiana an, deren Jahreszahl wir somit nicht, gleich Ephrussi, für apokryph zu erklären nöthig hätten.

Einzelne Blätter geben zu folgenden Bemerkungen Anlass.

Die beiden Frauen in Frankfurt (Abb. p. 49) werden von Wickhoff (im XVII. Band der Zeitschr. f. bild. K.) dem Hans Baldung zugeschrieben; sie lassen sich dagegen bis aufs Jahr genau in Dürer's Werk einreihen. Ein Vergleich mit der Wiener Studie von 1495 zu der Babylonierin der Apokalypse zeigt, dass wir in dem rechts befindlichen ungeschlachten und dabei auffallend ausgeputzten Weibe eine Genossin dieser Babylonierin vor uns haben; dass dieselbe von der links stehenden ehrensamen Bürgersfrau, deren Modell wir auf der Zeichnung des Frauenbades von 1496 in Bremen wieder zu erkennen glauben, mit verächtlichen Blicken gemessen wird, erscheint somit erklärlich.

Der Versuch, den schönen Baumgartner'schen Altar der Münchener Pinakothek, welcher sich bereits aus stilistischen Gründen als ein unverkennbares Werk der ersten Jahre des XVI. Jahrh. erweist, mit Hülfe der schönen von 1508 datirten Zeichnung eines Jünglingskopfes in der Wiener Kunst-

akademie (Abb. zu p. 94) dadurch näher zu bestimmen, dass letztere als das Bildniss eines der beiden, damals doch bereits gegen 40 Jahre alten Brüder Baumgartner betrachtet wird, erscheint als ein etwas gewaltsamer und wenig befriedigender.

Die Aufschrift über dem Bildniss des dicken Mannes im Turban, von 1508, im Britischen Museum (Sloane Collection Nr. 27; Ephrussi p. 158, Anm.) habe ich abweichend von Ephrussi gelesen: *hye conrat verkell altag*. — Auf der Kreuzabnahme in Bremen (p. 172) ist das Datum 1512 statt 1513 zu lesen; desgleichen auf dem Brustbild eines Mannes in reichem Barett, im Britischen Museum (Sloane 44; Ephrussi p. 180) 1516 statt 1515.

Merkwürdig ist, dass Dürer im Jahre 1514 mehrfach italienische Reminiscenzen wieder auftauchen lässt. Auf einer Federzeichnung des Berliner Cabinets, die einen Narren, einen Bauern und anderes durchaus nicht Zusammengehörendes zeigt (Ephrussi p. 187), kehrt in der Gestalt eines Jünglings, der einen Pfeil empor hält, dasselbe Mantegneske Motiv wieder, welches wir bereits auf dem Florentiner Skizzenblatt constatirten. Die Figuren dreier Türken (bei Mr. Malcolm), die er einst nach Gentile Bellini's von 1496 datirter Procession der Kreuzreliquie gezeichnet, colorirt er nun, und zwar im Wesentlichen treu, aus dem Gedächtniss und übergeht sie mit der Feder (s. Janitsch im Jahrb. d. k. pr. K.-S. 1883). In durchaus gleicher Weise behandelt er in demselben Jahr jene Halbfigur einer buckligen Frau in fürstlicher Tracht, in Bremen (Abb. p. 206), welche augenscheinlich dem Gemälde eines Italieners des 15. Jahrhunderts entnommen ist. Aus diesem fremdartigen Charakter mag es zu erklären sein, dass Wickhoff das Blatt dem Meister abspricht und die Bezeichnungen für gefälscht erklärt.

Bereits Thausing (p. 431) betonte die Zusammengehörigkeit einer nicht unbeträchtlichen Reihe sehr sorgfältig ausgeführter, sämmtlich im Jahre 1521 entstandener gehöhrter Zeichnungen, welche Ephrussi theils auf Seite 296, theils auf Seite 312 unten erwähnt. Die Gegenstände derselben: Gesicht und Hände eines Greises, ein aufgeschlagenes Buch, ein Todtenschädel u. a. lassen von vornherein auf die Darstellung einer Versuchung des hl. Antonius schliessen; und wirklich befindet sich unter den Zeichnungen dieses Jahres ein vielversprechender Entwurf zu einer Composition dieses Inhalts in der Albertina. Rechts steht die Versucherin, ein Weib von classisch edeln Formen; links kniet der um seine Seelenruhe besorgte, augenscheinlich von keinem zu starken Selbstvertrauen erfüllte Heilige. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in den vorerwähnten Zeichnungen Vorstudien zu diesem geplanten Gemälde erblicken.

Ephrussi (p. 324) hat in dem weiblichen Kopf von 1522 des Britischen Museums (Sloane 49), welchen er für denjenigen einer beliebigen Nürnbergerin hält, Dürer's Frau nicht erkannt; doch geht letzteres klar aus der Beischrift von Dürer's Hand hervor: . . . Albrecht Dürer nach | (sein)er hawsfrawen conterfett. Die schöne grosse Zeichnung ist arg verriepen, aber immerhin eines der charakteristischsten Bildnisse dieser Frau, die hier wie gewöhnlich niederblickend dargestellt ist, voll überlegener kaltblütiger Ruhe. Gegenüber dem unsympathischen Eindruck, den sämmtliche den verschiedensten Alters-

stufen angehörende Bildnisse von Dürer's Agnes hervorrufen, vermögen alle »Rettungen« derselben nur schwer aufzukommen.

Das Brustbild eines Mannes, von 1527, im Britischen Museum (Sloane 51) hält Ephrussi (p. 328, Anm. 1) für dasjenige eines beliebigen Engländers; doch haben wir offenbar hier den prächtigen Kopf Varnbühler's vor uns, freilich in durchaus anderer Stellung als der Holzschnitt, zu welchem ja die Vorzeichnung von 1522 in der Albertina sich befindet, denselben zeigt.

Von Zeichnungen, die wir vermissen, wollen wir nur die paar folgenden anführen, weil uns deren Bedeutung eine eingreifende zu sein scheint.

Die Darstellung Christi im Tempel, Federzeichnung, in einzelnen Theilen getuscht, in Folio, im Britischen Museum (Sloane 94). Es ist eine der Disposition der Figuren nach nur wenig, aber in glücklicher Weise modificirte Copie nach jener Composition Schongauer's, die uns in der bekannten, jedoch schwerlich von Letzterem selbst ausgeführten Zeichnung der Albertina erhalten ist. Verändert ist die Stellung des Mannes mit der Kerze im Vordergrund; hinter der Maria stehen nur zwei Frauen, jedoch kein Mann. Die Formengebung ist zum Vortheil des Ganzen durchaus aus der Schongauer'schen Magerkeit in liebliche Dürer'sche Fülle frei übersetzt. Dass dieses Blatt aus Dürer's Wanderzeit stamme, scheint eine alte, etwas verwischte Beischrift zu bezeugen: Albrecht Durer hatt dis stück | gemacht jn seinen ledigen wanderjorn. Die Vorlage hierfür mag er in Colmar, bei Schongauer's Brüdern, noch vorgefunden, aus ihr vielleicht sogar die erste Idee zu seinem Marienleben, welches ähnliche Raumbenutzung zeigt, geschöpft haben. Jedenfalls ist diese Zeichnung von äusserster Wichtigkeit als die einzige nach jenem von Dürer so hoch verehrtem Meister gefertigte.

Die Thaten des Herakles, zwölf kleine Runde von 95 mm Durchmesser, in der Bremer Kunsthalle; gehöhte Pinselzeichnungen in Tusche, auf grün präparirtem Papier. Obwohl diese Blätter, mit Ausnahme von zweien, sämtlich Dürer's Zeichen und die Jahreszahl 1511 tragen, hat ihr ehemaliger Besitzer, der Senator Klugkist, sie als Werke des Lucas van Leyden bezeichnet, und diese Benennung haben sie auch bisher bewahrt, insofern sie Ephrussi wahrscheinlich gar nicht zu Gesicht gekommen sein werden. Sie gehören aber hinsichtlich des Reichthums der Composition und der Feinheit der Ausführung zu den vorzüglichsten Schöpfungen des Meisters, gleich jenen allgemein bekannten Doppelbildern des Simson und der Auferstehung Christi, welche er nur um ein Jahr früher in durchaus derselben Technik fertigte. Ihre Erhaltung ist eine sehr gute. — Das erste Blatt stellt die Geburt des Helden in äusserst realistischer Weise dar; unter der Treppe, die zur Wochenstube emporführt, hockt ein nacktes junges Weib (Juno?), das in Körperbau und Gesichtsschnitt durchaus mit der Eva der gleichzeitigen kleinen Holzschnitt-Passion übereinstimmt. — Darauf folgen die Arbeiten des Herakles, öfters mehrere, jedoch nicht immer die zeitlich Zusammengehörenden, auf einem Blatt vereinigt, in solcher Weise, dass stets nur ein Vorgang das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, die andern Episoden aber völlig zurücktreten. Es lassen sich constatiren: der nemäische Löwe; — die lernäische Schlange; —

der erymantische Eber; auf derselben Darstellung Herakles, die Säulen tragend; — die kerynitische Hindin; dabei Nessos der Deianira das Gewand übergebend; — die stymphalischen Vögel, zusammen mit der Tödtung des Kakos; — der kretische Stier und die Befreiung der Hesione (?); — die Pferde des Diomedes und die Erdrückung des Antäos; — Atlas und die Hesperiden; — Kerberos und die Amazonenschlacht (?); — Nessos entführt die Deianira; im Hintergrunde Kyknos; — Tod des Herakles auf dem Scheiterhaufen, rechts sein Grab mit der Aufschrift: Ercul ses. — Wie man sieht, ist dies der reichste Cyklus von Darstellungen zur Geschichte des Herakles, den wir aus der Renaissancezeit besitzen, daher wohl einer genaueren Untersuchung werth.

In der Aufnahme von Zeichnungen, die nicht mit einem Monogramm versehen sind, hat sich Ephrussi einer wohl zu billigen Mässigung beflüssigt, entsprechend seiner in der Vorrede (p. VII) gemachten Erklärung, dass er nur Zeichnungen d'une incontestable authenticité besprechen wolle. Worin jedoch die Merkmale solch absoluter Echtheit bestehen, lässt sich freilich schwer angeben. Unserer Meinung nach hätten z. B. die folgenden, meist unbezeichneten Blätter, die zum Theil in Abbildungen beigegeben sind, fortbleiben sollen.

Das angebliche Bildniss von Dürer's Vater im Britischen Museum (Abb. zu p. 81), nach Ephrussi »d'une facture plus franche que le portrait peint de Florence, exécuté peut-être de souvenir«. Der Dargestellte ist aber offenbar noch ein junger Mann und die weiche Kohlenzeichnung wohl von Burgkmair.

Die beiden hübschen mit der Feder ausgeführten Entwürfe zur Verzierung der Seitentheile eines spitzgiebeligen Kästchens, ebendasselbst (Abb. p. 46, 47) sind bereits von Wickhoff angezweifelt worden; wir glauben weitergehen und sie für Werke des Hans von Kulmbach, des anmuthvollsten unter Dürer's Zeitgenossen, erklären zu dürfen. Beim ersten Anblick macht sich eine starke Anlehnung an Barbari's Formengebung bemerklich — das nackte junge Weib ist eine genaue Copie nach dessen Stich, Bartsch 12 —; im weiteren weist die Strichführung auf dessen Schüler Kulmbach hin und der Vergleich mit des Letzteren bezeichneter Laurea im Berliner Cabinet bestätigt diese Annahme.

Die Ansicht einer Burg, ehemals bei Gigoux, jetzt bei Beurnonville in Paris (Abb. zu p. 110), ist für Dürer viel zu kleinlich und peinlich in der Behandlungsweise.

Der Engelskopf von 1519, im Britischen Museum, dürfte ein Werk des Hans Baldung sein. — Auch können wir nicht ganz den Zweifel unterdrücken, ob nicht die beiden schön mit dem Silberstift gezeichneten Nacktstudien, im Besitz von Mr. Malcolm (Abb. p. 143), diesem Meister zuzuschreiben seien, obwohl sie über das Schönheitsmass, welches man ihm zuzutrauen gewohnt ist, hinauszuragen scheinen. Die Körperverhältnisse weichen von den Dürer geläufigen wesentlich ab; die Strichführung entbehrt seiner herben Bestimmtheit. In beiden Beziehungen glauben wir Uebereinstimmung mit der Weise Baldung's wahrzunehmen.

Von den drei identischen Grabmalentwürfen (p. 212) in Florenz, Oxford und Berlin kann doch nur einer der echte sein; die grösste Energie und Bestimmtheit zeigt das Florentiner Blatt. — Der Kopf der Frau aus dem »Spaziergang« in Venedig (p. 51 fg.), ist nur eine sklavische Copie nach dem Stich. — Bei der Madonna auf der Rasenbank, von 1501, im Britischen Museum, stammt das Monogramm nicht von Dürer's Hand und erweckt die Jahreszahl gleichfalls starke Bedenken, indem das Ganze sich als eine freie Copie nach einer der gestochenen Madonnen Dürer's erweist.

Dass der zum Schmerzenmann betende Krieger im Dresdener Cabinet, ein Werk der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., etwa von Virgil Solis, nicht mit aufgenommen worden ist, freut uns aufrichtig.

In äusserst dankenswerther Weise sind dem Werk Verzeichnisse der Zeichnungen beigegeben worden; das eine nach Gegenständen geordnet, das andere nach Orten¹⁾. Noch wesentlich wäre freilich die Benutzbarkeit des Buches gesteigert worden, wenn diese Register in sich systematisch und nicht bloss nach der zufälligen Reihenfolge des Textes geordnet worden wären.

W. v. Seidlitz.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1882.

Von diesem splendid hergestellten Werke, dessen ersten Band (der holländischen und flämischen Kunst) wir vor Kurzem an dieser Stelle besprochen haben, ist nun der zweite Band erschienen, der alphabetisch von J. Hackaert bis incl. Rembrandt reicht. Was wir im Allgemeinen über die Anlage des Werkes bereits beim ersten Bande bemerkt haben, gilt auch hier wieder. Um einzelne neue Abdrucksgattungen einzuführen — die oft gar nicht neu sind, sondern in deutschen Werken längst erledigt wurden, wird Bartsch, Weigel, van der Kellen u. s. f. vollständig abgeschrieben, oft, ohne etwas Neues zu Tage zu fördern, so Haefen, Ostade, Lucas von Leyden. Der Verfasser hat, wie er selbst sagt, nur die Sammlungen von London, Amsterdam und Paris bei seinen Arbeiten consultirt und auch auf diese ist er nicht gut zu sprechen, da man, wie er sagt, wegen der Kürze der Zeit, in der man sie besuchen kann, wegen unfreundlichem Wetter und anderen Unzukömmlichkeiten, sich nicht immer vor Fehlern schützen kann. Nun, der Verfasser hat uns einen Blick in die benützte Litteratur gestattet und dieser Einblick erklärt Alles. Ausser Bartsch ist nicht ein deutscher Fachgelehrte citirt; die deutsche Kunstwissenschaft existirt für ihn einfach gar nicht. Bei der Durchsicht ist uns aufgefallen, dass mehrere Künstler, die Bartsch beschreibt, gänzlich fehlen, wie Rob. van der Hoecke, Matham, Meyeringh, J. Molenaer, J. Muller; von ande-

¹⁾ Die in Berlin befindlichen Blätter sind in vorstehender Besprechung nicht weiter berührt worden, weil dieselben demnächst in Facsimile-Reproductionen mit begleitendem Text erscheinen werden und es hier genügt auf diese bevorstehende Publication des Directors des Berliner Cabinets, Dr. F. Lippmann, hinzuweisen.

ren Künstlern werden nur einzelne Blätter genannt (wie auch im ersten Bande), so von R. de Hooghe zwei Blätter, von Ossenbeck ein Blatt, ebenso von Pontius und hier vielleicht nur deshalb, um anführen zu können, dass der Verfasser die Zeichnung zu demselben besitzt. Beim Werke des Livens hätte demselben die Einsicht in den fünften Band des Naumann'schen Archivs und darin die Benützung der Arbeit über diesen Künstler von Link sehr gute Dienste leisten können. Freilich Dutuit — und Naumanns Archiv, welche Distanz zwischen Beiden. Bei le Ducq fehlen die vier Blätter: Maria und die drei Könige. Zum Eulenspiegel von Lucas von Leyden bemerken wir, dass sich das Original im Berliner Museum ebenfalls befindet, wie es auch in der Sammlung v. Mecklenburg vorhanden war. Das Blatt, welches Dutuit bei Laar Nr. 21 »Vue de Rome prise du Colisée« diesem Künstler zuschreibt, gehört ihm nicht an, sondern dem Verschuring. Es befand sich gleichfalls bei Mecklenburg und wurde in dieser Auction vom Berliner Museum erworben. Wenn wir diese einzelnen Bemerkungen uns erlaubten, so geschah es nur, um den Beweis zu liefern, dass Dutuit eine bessere und exactere Arbeit geliefert hätte, wenn ihm auch die Forschungen seiner deutschen Collegen bekannt gewesen wären.

Wessely.

Kaiserliche Gemäldegalerie der Eremitage in St. Petersburg. Photographien von **Ad. Braun** in Dornach. Text von Dr. **W. Bode**. Photographische Kunstanstalt und Verlagshandlung. Paris, 43, Avenue de l'Opéra und Dornach. Lieferung 1.

Kaum hat Braun die Publication der Prado-Galerie rühmlich abgeschlossen, so sendet er bereits die erste Lieferung einer neuen Unternehmung aus, nicht minder gross geplant und sicher Forschern und Kunstfreunden auf das herzlichste willkommen. Die Eremitage in Petersburg ist die entlegenste aller Galerien und deshalb Kunstforschern und Kunstfreunden meist nur vom Hörensagen bekannt. Eine Publication derselben, die auch nur mässigen Ansprüchen genügt hätte, gab es bisher nicht. Nicht geringe Opfer sind es, welche die Verlagsfirma zu bringen hatte, diesem Mangel abzuhelpen, mögen diese Opfer gebührende Anerkennung finden. Die Reproduction wird — soweit die erste Lieferung schliessen lässt — eine Musterleistung sein. Die photographischen Leistungen der Braun'schen Firma galten stets als unübertrefflich; nun aber hat die Firma sich selbst übertroffen. Es ist Braun gelungen, einem der wichtigsten Uebelstände der photographischen Reproduction abzuhelpen, nämlich der Veränderung der Farbenwerthe vorzubeugen (einige der hellsten und kräftigsten Farben, wie Gelb und Roth, erscheinen ja bekanntlich in der Photographie schwarz; tiefe Farben, z. B. Blau, als weisse Flecken), wodurch die Gesamtwirkung so wesentlich alterirt wurde. Zum ersten Male legt Braun die Resultate eines neuen Verfahrens vor, das nicht etwa auf einer Bearbeitung der Platten durch Retouchen beruht, sondern im Verfahren selbst. Der Werth der Photographie als Lehr- und Genussmittel ist dadurch unendlich gestiegen. Man sehe nur die Reproduction einiger Meisterwerke Rembrandt's, das sog. Selbstportrait des Gerard Dou, die Landschaften von Claude Lorraine und Ruisdael, alles Blätter der ersten Lieferung, an, und

man wird die Erweiterung der Machtsphäre der photographischen Technik erlauben. Das Werk erscheint in Lieferungen von 24—25 Blättern in der Grösse von 40×50 und 24×30 . Jede Lieferung wird von einer Textbeilage begleitet sein, in welcher Wilhelm Bode die wichtigsten Daten der Geschichte der einzelnen Bilder gibt, so dass wir damit einen ausgezeichneten raisonnirenden Katalog der wichtigsten Werke der Eremitage erhalten. Wir werden den Fortschritt des Unternehmens mit Aufmerksamkeit verfolgen. J.

K a t a l o g e.

Grossherzogl. Kunsthalle zu Karlsruhe. Katalog der Gemäldegalerie. Im amtlichen Auftrage verfasst von **Carl Koelitz**. Karlsruhe 1881. Katalog der Grossherzogl. Gemäldegalerie zu Schwerin. Verfasst von **Director Dr. Schlie**. Schwerin 1882.

Die Katalogmacherei — wenn ich mich dieses etwas vulgulären Ausdruckes bedienen darf — ist aus den mageren Jahren in die fetten Jahre eingetreten. Statt der dürftigen Verzeichnisse, in denen nur der Künstlername und der Gegenstand ganz kurz angegeben waren, zuweilen sogar ohne Mittheilung der Maasse, giebt man uns heute einen, ja gelegentlich selbst mehrere dicke Bände in Gross-Octavformat zur Begleitung durch die Galerien in die Hände. Und zwar suchen die Künstler-Directoren die Gelehrten-Directoren im Umfang der Kataloge womöglich noch zu überbieten. Wenn wir uns mit einem solchen Folianten durch die Sammlungen schleppen, so will es uns Fachleute selbst zuweilen bedünken, als thäten wir jetzt des Guten allzuviel. Nicht nur sind die Bilder mit einer Genauigkeit beschrieben, dass auch die kleinste Figur in ihrer Stellung und Bedeutung angegeben, jedes Stück einer Heerde einzeln aufgezählt wird, ist die Biographie des Künstlers mit der Ausführlichkeit einer Specialgeschichte der betreffenden Malerschule angegeben: auch die Controversen, die sich an das einzelne Bild anknüpfen könnten, und die fraglichen Punkte in der Biographie der Künstler werden mehr oder weniger ausführlich erörtert. Davon werden wir, glaube ich, allmählig wieder abkommen; dieses Bestreben, einen raisonnirenden Katalog mit einem Handkatalog zu vereinigen, ergibt doch mancherlei Unbequemlichkeiten und selbst Unzuträglichkeiten. Für rein wissenschaftliche Zwecke sind die ausführlichen Beschreibungen namentlich der untergeordneten Bilder, sind die trotz aller Breite doch nicht erschöpfenden Künstlerbiographien nur ein störender Ballast; andererseits lassen sich aber die wissenschaftlichen Fragen in jener Katalogform nicht so gut und abschliessend erörtern wie in einem raisonnirenden Katalog. Für einen Handkatalog, welcher in erster Linie dem Publicum als Begleiter durch die Sammlung oder zur raschen Orientirung nach Besichtigung derselben dienen soll, bedarf es aber nicht jener ausführlichen Bilderbeschreibungen, jener Excurse über zweifelhafte Daten bei Künstlerbiographien oder über Aechtheit, Bedeutung etc. der einzelnen Bilder: dafür genügt eine kurze Beschreibung, Angabe der Maasse, des Materials, der Bezeichnungen und Herkunft der Bilder, der Hauptdaten in der Lebenszeit der Künstler und — was bisher fast immer fehlte

— eine knappe Uebersicht über die Entwicklung der Schulen nebst einer Hinweisung auf die Hauptwerke der Sammlung. In dieser Beziehung sind jetzt häufig die Reisehandbücher dem grossen Publicum dienlicher als die Specialkataloge.

Diese allgemeinen Bemerkungen sollen übrigens, als fromme Wünsche für die Zukunft, das Verdienst der beiden Kataloge, deren Erscheinen wir hier zu begrüessen haben, in keiner Weise schmälern. Für den einen derselben, für die Arbeit des Herrn Koelitz, treffen sie überhaupt nicht zu, für den anderen nur in sehr beschränktem Maasse. Für eine Galerie wie die Karlsruher hat Herr Koelitz die Aufgabe richtig erfasst und richtig gelöst. Dem Verzeichniss der Bilder geht eine Uebersicht und Würdigung der Hauptwerke nach den Schulen voraus; die Beschreibung der Bilder ist knapp, klar und in gutem Deutsch (eine allmählig selten werdende Eigenschaft) abgefasst; die kurzen Angaben über Lebenszeit und Lehrer der Künstler gehen auf die neuesten Forschungen zurück; die Bestimmung der Bilder, welche früher sehr viel zu wünschen übrig liess, ist eine durchaus kritische. Wo der Verfasser sich eine eigene Ansicht noch nicht hatte bilden können, hat er sich offenbar von kompetenter Seite berathen lassen. Auch hat er sich weder durch das Bestreben, grosse Namen für geringe Gemälde zu retten, noch zweifelhafte Schulbilder durchaus auf einen bestimmten Namen zu taufen, verlocken lassen. Für eine spätere Auflage empfiehlt sich eine Bereicherung nach zwei Seiten hin: einmal durch Mittheilung der Künstlerinschriften im Facsimile oder doch wenigstens im vollständigen Tenor; sodann Angabe über die Herkunft der Bilder, soweit sich dieselbe verfolgen lässt. Nach der vorausgeschickten Uebersicht nach Schulen erscheint es mir im Interesse der leichteren Benutzung wünschenswerth, dass die Bilder im Verzeichniss nicht nach Schulen und Zeit, sondern einfach alphabetisch nach dem Namen der Künstler aufgezählt werden. Die Karlsruher Galerie ist nicht so vielseitig und reich, dass diese Anordnung Unzuträglichkeiten mit sich brächte.

Dr. Schlie hat sich in seinem Kataloge der Schweriner Galerie eine weitere Aufgabe gestellt; das beweist schon der Umfang desselben: 760 Seiten Grossoctav bei 1147 Bildern. Dass eine solche Zahl von Gemälden heute in dem kürzlich eröffneten Neubau vorhanden ist, in welchem die Galerien von Schwerin, Ludwigslust und Neustadt vereinigt wurden, und dass ein Neubau dafür errichtet wurde, geht wesentlich mit auf Dr. Schlie's Anregung zurück, wie auch die geschmackvolle Aufstellung der Bilder sein Werk ist. Zu der Eröffnung der neuen Galerie hat er gleichzeitig ein kurzes Verzeichniss für das grosse Publicum sowie den uns hier vorliegenden grossen Katalog ausgegeben. Dieser wird allen Anforderungen gerecht, die in neuerer Zeit an einen wissenschaftlichen Galeriekatalog gestellt worden sind: ausführliche Beschreibung der Bilder, Geschichte der Galerie wie der einzelnen Bilder, Angabe der Maasse, des Materials, worauf die Bilder gemalt sind, bis in die einzelnen Holzarten, Wiedergabe der Künstlerinschriften in treuem Facsimile, die Biographie der einzelnen Künstler in allen ihnen wichtigeren Daten, endlich eingehende kritische Bemerkungen über die Originalität der Bilder, ihr Verhältniss zu verwandten Gemälden, Schlüsse, welche sich aus ihnen auf die Kunstweise eines Malers, auf seine Lebenszeit

u. s. f. ergeben — alle diese Anforderungen erfüllt der Katalog mit einer Gründlichkeit und Genauigkeit, wie bisher nur sehr wenige Kataloge in ähnlicher Weise. Dadurch gewinnt derselbe eine Bedeutung weit über das Interesse der Schweriner Sammlung hinaus: für die holländische Schule des siebzehnten Jahrhunderts ist derselbe, bei der Vollständigkeit der holländischen Maler in der Galerie, zum Nachschlagen brauchbarer und zuverlässiger als irgend eines der Handbücher oder Lexica.

Für die Geschichte der späteren niederländischen und deutschen Malerei hat der Katalog das seltene Verdienst, eine Anzahl Künstler, die uns bisher nur dem Namen nach bekannt waren, auch in ihrer künstlerischen Thätigkeit nachgewiesen zu haben, nicht nur durch Auffindung oder richtige Lesart der Bezeichnungen auf den Bildern der Galerie, sondern zum Theil auch durch den Nachweis von Gemälden derselben Meister in andern Sammlungen. Auf demselben Wege hat der Verfasser auch verschiedene Maler in die Kunstgeschichte eingeführt, für deren Biographie wir bisher noch keinen Anhalt haben. Ich nenne die Maler H. Berck, J. Breuningk, A. de Haen, B. Heemskerck, Nellius, den Fischmaler N. Puter, die beiden L. Smout, Christiaan Striep, einen Stilllebenmaler, der sich an Farbenreiz dem W. Kalf nähert u. s. f.

Von besonderem Werth für die Kunstgeschichte ist auch der Umstand, dass der Verfasser für die Biographien einer Reihe von Künstlern durch die Mittheilungen befreundeter Forscher in Holland und Belgien Daten beizubringen im Stande war, welche bisher noch nicht veröffentlicht waren.

Auf den ersten Blick in den Katalog wird man wohl die Wiedergabe sämtlicher Künstlerbezeichnungen auf den Bildern im Facsimile, wodurch sich für Maler wie Findorff, Oudry u. a. Dutzende fast ganz übereinstimmender Bezeichnungen ergeben, für einen überflüssigen Luxus erklären. Allein ich stimme dem Verfasser darin ganz bei, dass er sich dieser kostspieligen Mühe unterzogen hat: nur wer selbst einmal eine grosse Anzahl solcher Bezeichnungen ein und desselben Künstlers copirt und unter sich verglichen hat, weiss, welche Bedeutung — abgesehen von den Schlüssen auf die Aechtheit der Bilder — selbst kleine Abweichungen auf die Datirung des Bildes und damit für das Verständniss der künstlerischen Entwicklung eines Meisters haben können. Ich erinnere nur an die Bezeichnungen eines Rembrandt, A. van Ostade, Philips Wouwerman, Jacob van Ruisdael u. s. w., welche sämtlich in der verschiedenen Epochen dieser Künstler mehr oder weniger verschiedene Formen aufweisen.

Auf die Bestimmung der einzelnen Bilder brauche ich nicht weiter einzugehen, da der Verfasser auch meine Ansicht über dieselbe eingeholt und sie in loyalster Weise auch da mitgetheilt hat, wo er ausnahmsweise selbst anderer Ansicht war. .

W. Bode.

Katalog der Herzogl. Gemäldegalerie zu Gotha. Von H. J. Schneider.

Nach der Aufstellung der Galerie in den Räumen des neuen Museumsgebäudes im Jahre 1879 hat dieselbe auch einen neuen Katalog erhalten. Der Verfasser, von welchem auch der frühere Katalog abgefasst war, hat in der

Beschreibung der Bilder wie in den Angaben über die Künstler nichts geändert und hätte daher dem bescheidenen Hefte von kaum mehr als vier Bogen passender die Bezeichnung »Verzeichniss« gegeben. Einzelne anderweitige Aenderungen werden dagegen mit Freuden als Verbesserungen begrüsst werden. Zunächst haben die Bilder jetzt laufende Nummern erhalten, während früher jede Abtheilung besonders numerirt war. Sodann sind die Bezeichnungen und Daten auf den Bildern angegeben. Endlich ist dem völlig kritiklosen Zustande in der Künstlerbezeichnung wenigstens zum Theil abgeholfen worden, indem sich der Verfasser gelegentliche Notizen in der neueren Litteratur über einzelne Bilder der Galerie zu Nutze gemacht hat. Das sind in der That Vorzüge gegenüber dem alten Verzeichniss, welches allerdings kaum den allerbescheidensten Ansprüchen genügte. Wenn wir aber diese neue Auflage mit den Katalogen vergleichen, die in neuerer Zeit verschiedene, selbst kleinere deutschen Galerien erhalten haben, so können wir dem Verfasser nicht verhehlen, dass er einen wirklich kritischen Katalog der Gothaer Galerie mit einer genügenden Beschreibung der Bilder, mit systematischer Anordnung nach Schulen und Meistern (oder nach dem Alphabet), mit richtigen Daten über die Lebenszeit sämmtlicher Künstler, mit Angabe der Künstlerinschriften im Facsimile und vor Allem mit kritischer Bestimmung der Gemälde — uns schuldig geblieben ist. *W. Bode.*

Notizen.

(Zur Biographie von Angelika Kaufmann's Vater.) Im Taufbuch von Herrenalb (Württembergischen Oberamts Neuenbürg) steht S. 29 folgender Eintrag:

»Joseph Kaufmann, Kunst-Mahler, von Schwarzenberg aus dem Brengener Wald gebürtig hielte sich einige Jahr auf dem sogenannten Steinhäussle auf der Kullen-Mühl auf, mit seiner ehl: Haussfrau, Maria Sibilla, gebohrner Lohrin. Zeit ihres Aufenthalts daselbst erzeugten sie folgendes Kind

Joseph nat: d. 10.

Martii 1734.

Comparentes. Joseph Schlee, Hintersass im Frauen Albischen, Anna Sibilla, Johann Martin Schulers, Chirurgi in Herrenalb t. t. filia coelebs und Magdalena, Daniel Romosers, Klosters-Sägers allhier t: t: fil: coel:«

Barack.

Bibliographische Notizen.

Bertolotti hat einen in den *Atti e Memorie delle Deputazioni di storia patria dell' Emilia* publicirten Aufsatz Don Giulio Clovio in Separatabdruck erscheinen lassen. Das oberflächliche Werk des Kukuljevic Sakcinski über den grossen Miniator erhält dadurch eine ganz wesentliche Bereicherung. Den Schwerpunkt der Arbeit Bertolotti's bilden die beigegebenen Documente: 1) das Testament des Giulio Clovio; 2) das Inventar der dem Clovio gehörenden Handzeichnungen und Miniaturen (Mehreres nach und von Michelangelo); 3) Inventar der hinterlassenen Einrichtungsstücke, Bilder, Bücher etc. des Clovio; 4) das Testament des Massarelli, Schülers del Clovio.

Von Müntz notire ich einige kleine Aufsätze, welche mir in Separatabdrücken vorliegen — zunächst der ursprünglich in der *Gazette des Beaux-Arts* erschienene Aufsatz *Une Rivalité d'Artistes au XVI^e siècle* — welcher das gesammte Material über den Kampf, der zwischen Raphael und Michelangelo, mehr aber noch zwischen deren Schüler und Anhänger geführt wurde, zusammenstellt und mit feinsinniger Kritik beleuchtet. Der *Revue Archéologique* entnommen ist die dankenswerthe Studie, welche Müntz über das Capitolinische Museum und die anderen römischen Sammlungen gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts bietet. Kunsthistorikern und classischen Archäologen wird diese fleissige Arbeit gleich sehr willkommen sein. Von besonderer Bedeutung für die Geschichte der Kunstindustrie ist das von E. Müntz und Maurice Faucon herausgegebene Inventar der Kostbarkeiten, welche 1358 durch Papst Innocenz VI. zu Avignon verkauft wurden. Man brauchte das Geld zum Kriege gegen die Banden des Grafen von Landau, welche die Romagna verwüsteten.

E. Reyer bietet eine kurze Studie über die Hartbronze der alten Völker (Separatabdruck aus dem *Journal für praktische Chemie*, Jahrg. 1882), in welcher er die technischen und chemischen Gründe angibt, warum einige Culturvölker der Bronzecultur anhängen, obwohl sie das Eisen kannten. Sie vermochten eben Bronze herzustellen, welche sich an Härte, mässiger Elasticität, Reinheit von oxydirbaren Beimengungen mit dem Stahl messen konnte. Für die Geschichte der alten Kunst — und namentlich der Kunst der sogenannten prähistorischen Zeit — ist diese Studie von hervorragender Wichtigkeit.

Seit 17. Juni 1882 erscheint in London unter der Direction eines Herrn Le Roy de Sainte-Croix eine Wochenschrift »*Revue Artistique*«, die die moderne Kunst zunächst berücksichtigen will und, wie mir scheint, die Interessen jener, welche Kunstwerke zweifelhafter Firma an den Mann bringen wollen. Dieser Verdacht wurde namentlich erregt durch den Artikel eines Herrn Luigi Cavigioli, der von der Sammlung des Dr. Beggi in Florenz zu berichten weiss, dass sie nicht minder als drei zweifellose Lionardo's, fünf Tizian's, drei Correggio's, dann Gemälde von Giorgione, Raphael, Michelangelo, Hobbema (drei!), Rubens, Rembrandt etc. — besitze. Glücklicher Entdecker und noch glücklicherer Besitzer.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

- Adamy*. Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. (Ruggero, La Cultura, 1. Dec.)
- Baes*, Edgar. La peinture flamande sous le régime des confréries de Saint-Luc. (Wauters, Athenaeum Belge, 23.)
- Bahrfeldt*. Die Brandenburgischen Städtemünzen. (Deut. Litter.-Ztg., 49.)
- Baisch*, O. Joh. Christian Reinhart und seine Kreise. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.) — (Janitschek, Deut. Litter.-Ztg., 45.)
- Banchi*, Luciano. L'arte della seta in Siena. (Donati, Arch. stor. ital., X, 6.)
- Birt*. Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur. (Rohde, Götting. Gel.-Anzeig., 49.)
- Blümner*, Hugo. Griechische Privatalterthümer. (Allg. Ztg., B. 334.)
- Bode*, W. Die kaiserliche Eremitage zu St. Petersburg, photographirt von A. Braun. (Lübke, Allg. Ztg., B. 358.)
- Bonnaffé*, Ed. Les amateurs de l'ancienne France. Le surintendant Fouquet. (Le Livre, octob.) — (Litterar. Centralbl., 51.)
- Bosc*. Dictionnaire de l'Art et de la Curiosité. (Journ. des B.-Arts, 21.) — (Litterar. Centralbl., 49.)
- Bötticher*, Adolf. Olympia, das Fest und und seine Stätte. (Belger, Christ., Allg. Ztg., B. 361 ff.)
- Burckhardt-Biedermann*. Das römische Theater zu Augusta Raurica. (Blümner, Deut. Litter.-Ztg., 44.)
- Die Burgkapelle zu Iben in Rheinhessen, aufgenommen unter Leitung von Prof. E. Marx. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 1.)
- Busch*, C. Die Baustile. (Bohn, Deut. Litter.-Ztg., 52.)
- Ceuleneer*, Ad. de. Le Portugal, notes d'art et d'archéologie. (Courrier de l'Art, 48.)
- Chenévères*, H. de. Les dessins du Louvre. (Jouin, Journ. des B.-Arts, 19.)
- Clarke*, Jos. Thacher. Report on the investigations at Assos 1881. (Conze, Deut. Litter.-Ztg., 47.)
- Collignon*. Manuel d'archéologie grecque. (Philologische Rundschau, 40.)
- Colombo*, Gius. Vita ed opere di Gaudentio Ferrari pittore. (Ferrero, Arch. stor. italiano, X, 5.)
- Curtius u. Adler*. Olympia und Umgegend. (Revue critique, 41.) — (Litterar. Centralbl., 48.)
- Davillier*. Origines de la porcelaine en Europe. (Fortnum, Academy, 551.)
- Destremeau*, A. Manuel d'histoire de l'art. (Véron, Courrier de L'Art, 48.)
- Dumont*, Alb. et Jules *Chaplain*. Les céramiques de la Grèce propre. (Körte, Deut. Litter.-Ztg., 52.)
- Duncker*. Herder's Denkmal Joh. Winkelmann's. (Wittmer, G., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 6 ff.) — (Suphan, Deutsche Litter.-Ztg., 48.)
- Dutuit*, E. Manuel de l'amateur d'estampes. (Lostalot, A. de, Gaz. des B.-Arts, octob.)
- Eggers*, Fried. u. Karl. Christian Daniel Rauch. (Litter. Centr.-Bl., 50.)
- Endrulat*, B. Niederrheinische Städtetiegel des XII. bis XVI. Jahrhunderts. (Mühlbacher, Mitth. des Instit. f. österr. Geschichtsforschung, IV, 1.)
- Engerth*, Kunsthistor. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I. (Deut. Litter.-Ztg., 43.)
- Faulmann*, C. Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst. (Zeitschr. f. Museologie, 23.)
- Fischer* u. *Wiedemann*. Ueber babylonische Talismane. (Litter. Centralbl., 48.)
- Forbiger* u. *Winckler*. Hellas und Rom. (Litterar. Centralbl., 49.)
- Franken*, D. L'œuvre gravé des van de Passe. (Laschitzer, S., Mitth. d. Instit. f. österr. Geschichtsforschung, IV, 1.)
- Freydal*. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, herausg. von Quir. Leitner. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)
- Genauck*, C. Die gewerbliche Erziehung im Grossherzogthum Baden. (Götz, Schweizer Gewerbebl., 17.)
- Goeler von Ravensburg*. Rubens und die Antike. (Hymans, Athenaeum Belge, 20.)

- Gutbier-Lübke*. Raffael-Werk. (Grenzboten, 47.)
- Hasse*, C. Die Venus von Milo. (Kekulé, Deut. Litter.-Ztg., 46.)
- Hasselmann*. Kunst-Schmiede-Eisen. (Véron, Courrier de l'Art, 51.)
- Hultsch*. L'Heraion de Samos et l'Artémision d'Ephèse. (Revue critique, 38.)
- Jaennicke*, F. Die gesammte keramische Litteratur. (Erbstein, Zeitschr. f. Museologie, 21.)
- Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, I. (Lützwow, Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
- Klemm*, Alfred. Württembergische Baumeister und Bildhauer bis um das Jahr 1750. (Anzeig. f. Kunde d. deut. Vorzeit, 11.) — (Bach, Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)
- Kraus*. Real-Encyclopädie der christl. Alterthümer. (Litterar. Centralbl., 45.)
- Lazerges*, H. La forme et l'idéal dans l'art. (Véron, Courrier de l'Art, 48.)
- Lectures on Art delivered in support of the Society for the Protection of ancient Buildings. (Chesneau, Courrier de l'Art, 49.)
- Lafenestre*, Georges. Maîtres anciens, études d'histoire et d'art. (Véron, Courrier de l'Art, 51.)
- Livrets des Salons de Lille (1773—1778) publ. p. L. Lefebvre. (Gauchez, Courrier de l'Art, 43.)
- Loriquet*, Ch. Les tapisseries de la cathédrale de Rheims. (Fabriczy, C. v., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 4.) — (Véron, Courrier de l'Art, 51.)
- Lützwow*, C. v. Dürer's Holzschnittwerk. (Lübke, W., Allgem. Ztg., B. 355.) — Die Kunstschatze Italiens. (Lübke, Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
- Madden*, Fr. The international numismata orientalia. (Litterar. Centralbl., 45.)
- Maertens*, H. Zwei Elementarpunkte der Kunstbetrachtung. (Litterar. Centralblatt, 52.)
- Mayer*, A. Wiens Buchdruckergeschichte 1482—1882. (Luschin-Ebengreuth, Mittheil. d. hist. Ver. f. Steiermark, XXX.) — (Ritter, Mitth. des Oesterr. Museums, 205.)
- Maury*. Antiquités euganéennes. (Journal des Savants, sept.)
- Michaelis*' Ancient marbles in Great-Britain. (Murray, Academy, 544.)
- Mothes*, O. Die Baukunst des Mittelalters in Italien. (Holtzinger, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 4.)
- Müntz*, L. Études sur la peinture et l'iconographie chrétiennes. (Le Livre, 10.)
- Müntz*, E. Les précurseurs de la Renaissance. (Guglia, Allgem. Kunst-Chronik, 50 ff.) — (Litterar. Centralbl., 51 ff.)
- Nestlehner*, A. Das Seitenstettener Evangelarium. (Schneider, Deut. Litter.-Ztg., 49.)
- Overbeck*, J. Geschichte der griechischen Plastik. (Heydemann, Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.) — (Kekulé, Deutsche Litter.-Ztg., 51.)
- Perrot*. Philostrate l'Ancien. (Journal des Savants, novbr.)
- Perrot et Chipiez*. Histoire de l'art dans l'antiquité. (Erman, Deutsche Litter.-Ztg., 41.) — (Phil. Rundschau, 40.)
- Perry's* Greek and Roman sculpture. (Athenaeum, 2867.)
- Riegel*, Hermann. Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. (Allgem. Ztg., B. 325.) — (Michel, Em., Courrier de l'Art, 52.) — Hymans, Athenaeum belge, 24.) — (Zeitschr. f. Museol., 20.)
- Rosenberg's* Geschichte der modernen Kunst. (Guglia, E., Allgem. Kunst-Chronik, 48.)
- Rotta*, Paolo. San Nazaro o i SS. Apostoli. III. Basilica di Milano. (Archiv. stor. lombardo, IX, 3.)
- Ruelens*. Le peintre Adrien de Vries. (Revue critique, 50.)
- Schlie*, Fr. Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Galerie zu Schwerin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.)
- Schmidt*. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Sängershausen. (Litter. Centralbl., 48.)
- Schmidt-Phiseldack*. Die Siegel des Hauses Braunschweig. (Dannenberg, Deutsche Litter.-Ztg., 42.)
- Schultze*, Vict. Die Katakomben. (Bentzen, Allg. Ztg., B. 280.) — (Litterar. Centralbl., 41.)
- Scott's* Ghiberti and Donatello. (Middleton, Academy, 542.)
- Sepp*, J. N. u. B. Die Felsenkuppel eine Justinianische Sophienkirche. (Lübke, Allgem. Ztg., B. 316.)
- Thiersch*, Friedr. Die Königsburg von Pergamon. (Allgem. Ztg., B. 333.)
- Thomson*. Life and works of Bewick. (Gray, Academy, 549.)
- Woltmann* u. *Woermann*, Geschichte der Malerei. (Lützwow, Zeitschr. f. bildende Kunst, 3.)
- Yriarte*. Florence. (Middleton, Academy, 551.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. October bis 31. December 1882.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

- Arnaud, A.** Francois Del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode; précédé de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère. 180, 259 p. avec portr. par Mlle. Del Sarte. Paris, Delagrave.
- Bazar-Album.** Farbige Musterblätter. 1. Sammlg.: Buntstickerei u. Majolika-Malerei. f^o. (6 Chromolith. u. 2 Musterbogen in Imp.-Fol.). Berlin, Bazar-Actien-Gesellschaft. M. 5. —
- Bourdoux-Sody.** Nouveau procédé de l'art de peindre, sans maître et sans notions de dessin, tous les sujets et tous les genres de peinture, sur toutes matières, avec explications des vernis et des mordants à dorer, ainsi que 3 pl. modèles, de trois genres de sujets différents, peintes à la main. 120, 54 p. Bruxelles, imp. De Jonghe. fr. 3. —
- Cernesson.** Grammaire du dessin. Cahiers des élèves dressés conformément au programme officiel. Cahier complémentaire des cours moyen et supérieur. Emploi des couleurs. 10 pl. Paris, Ducher & Cie. fr. 5. —
- Comberousse, de.** L'École centrale des arts et manufactures. (Nouvelle Revue, 1. sept.)
- Dresser, C.** Principles of Decorative Design. 4th edit. 4^o, p. 162. London, Cassell. 5 s.
- Eitelberger v. Edelberg, Rud.** Ueber Zeichen-Unterricht, kunstgewerbl. Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge. Mit einem Anh. enth. Verordnungen üb. Zeichen-unterricht u. Zeichenvorlagen. 2. verb. u. erweitt. Aufl. 80, XII, 235 S. Wien, Braumüller. M. 3. —
- Günzburg, T. B.** Anleitung zur Erlernung der chromatischen Tuschir-Methode zur leichten und schnellen Abtuschirung von Zeichnungen aller Art, zum Schattiren geometrischer Körper, Köpfe, Ornamente, Landschaften etc., mittelst der patentirten verstellbaren Pinsel und unverwaschbaren Farben, nebst einem Anhang, enthaltend eine kürzere Anleitung z. Gebrauche des Pantographen. 80, 24 S. Berlin, Bohne. M. 1. —
- Hamilton, W.** The Aesthetic Movement in England. 80, p. 126. London, Reeves & T. 2 s. 6 d.
- Hernandez, Alcázar.** La critica y el arte. (Revista de España, 28. Aout.)
- Hoff, C.** Künstler und Kunstschriftler. Ein Act der Nothwehr. 80, 50 S. München, Stroofer. M. 1. —
- Hölder, Osc.** 60 (lith.) Vorlegeblätter für das elementare Freihandzeichnen in Volks- u. Töchterschulen. gr. 40. Stuttgart, Nitzschke. M. 8. —
- Hübler, E.** Vorlagen f. Ornamentmalerei-Motive aller Stylarten von der Antike bis zur neuesten Zeit. N. Folge, im Anschluss an A. v. Zahn's gleichnam. Werk herausgeg. 4. Hft. Der ganzen Reihe Hft A. 4. f^o. 6 zum Thl. col. Steintaf. Leipzig, Arnold. M. 6. —; cpl. M. 40. —
- Ingress-Bell, E.** The bearing of draughtsmanship upon design. (Art Journal, octob.)
- Krause, Karl Chr. Frdr.** System der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst. Aus dem handschriftl. Nachlasse d. Verf. herausgeg. von Paul Hohlfeld und Aug. Wünsche. Angehängt sind verschiedene Skizzen u. Aphorismen zur Kunstlehre. (Auch u. d. T.: Zur Kunstlehre. 1. Abth.) gr. 80, VIII, 440 S. Leipzig, O. Schulze. M. 8. 50.
- Kreyenberg, Gotth.** Handfertigkeit und Schule. (Rhein. Blätter f. Erziehung, 5.)
- Leclercq, Em.** L'art est rationnel. (L'Art moderne, 44.)
- Loria, A.** L'arte e l'industria: discorso. 160, p. 26. Siena, tip. di N. Pucci.
- Meyer, Johs.** Die geschichtliche Entwicklung d. Handfertigkeit-Unterrichtes. Eine histor. Studie. gr. 80, 113 S. Berlin, Th. Hofmann. M. 1. 20.
- Modèles gradués pour servir d'exercices préparatoires à l'étude du dessin à main levée.** 2e cahier. Séries D et E. f^o, 50 pl. Bruges, imp. Saint-Augustin. fr. 16. —
- Nicolai, Herm.** Das Ornament der italienischen Kunst des XV. Jahrhunderts. Eine Sammlung der hervorragendsten Motive. Nach photogr. Orig.-Aufnahmen durch Lichtdr. vervielfältigt. 8.—10. (Schluss-) Lfg. f^o, à 10 Bl. mit 1 Bl. Text. Dresden, Gölbers. à M. 10. —
- Niemann, C.** Handbuch der Linear-Perspective f. bildende Künstler. Mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht herausg. qu. 40, (XV, 33 S. mit eingedr. Fig. u. 18 Taf.) Stuttgart, Spemann. M. 10. —

- Origine e progressi della Scuola parmigiana di belle arti; memoria compilata dalla Direzione del R. Istituto di Belle Arti in Parma. 80, p. 24. Parma, tip. Ferrari e figli.
- Ornamentenschatz, der. Ein Musterbuch stillvoller Ornamente aus allen Kunstepochen. 80 (lith. u. chromolith.) Taf. mit über 1000 meist farb. Abbildungen und erläut. Text von Kolb. (In 16 Lfgn.). I. Lfg. f^o, 6 Taf. mit 6 Bl. Text. Stuttgart, Thienemann. M. 1. —.
- Pflanzenbilder, Hamburger. Herausgeg. von der Abthell. f. Kunstgewerbe d. Hamburg. Gewerbevereins. 15 (autogr.) Blatt. Gezeichnet v. Rud. Koch. gr. f^o. Hamburg, Voss. M. 3. —.
- Pillet, J. Dessin géométrique. Théorie des ombres et du lavis, leçons professées à l'école Turgot. Ouvrage, faisant suite au Cours de Dessin géométrique de M. Tronquoy. Cours de 3^e année. 1^{re} partie. 189, IV—277 p. avec fig. Paris, Delagrave.
- Roi, P. Sullo insegnamento nelle accademie di belle arti e sulle loro esposizioni annuali: studii. 80, p. 24—XXV. Venezia, tip. del Giorn. „Il Tempo“.
- Rolland, A. Réforme de l'enseignement du dessin dans les établissements d'instruction publique, mémoire présenté à S. E. M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts. gr. 4^o, 18 p. Paris, imp. Hennuyer.
- Salzburg. K. k. Fachschule für Photographie und Reproductions-Verfahren. (Kunst u. Gewerbe, 1. 2.)
- Schmidt, Carl. Proportionslehre des menschlichen Körpers. Nach dem in seinem Proportionschlüssel erstmals veröffentlicht. Axensystem dargestellt. Zugleich Ergänzung zu seinem Wegweiser für das Verständniss der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur u. der Antike. gr. 4^o, 11 S. mit eingedr. Holzschn. u. 6 Stein- taf. Tübingen, Laupp. M. 3. —.
- Tilscher, Frz. System der technisch-malerischen Perspektive. Für techn. Lehranstalten, Kunstakademien u. zum Selbstunterrichte. Mit einem Atlas von 16 lith. und 2 Farbendr.-Taf. (qu. f^o.) 2. unveränd. (Titel-) Ausg. gr. 8^o, XXVI, 344 S. Prag, Tempsky. M. 13. 60.
- Vesley, L. de. Le Dessin dans l'enseignement professionnel de la femme, discours lu à la distribution des prix de l'école professionnelle et ménagère de jeunes filles de Rouen. 80, 16 p. Rouen, imp. Lecerf.
- Wallner, L. L'œuvre et l'exécutant, essai de critique artistique. (Rev. de Belgique. 10^e livr., oct. 1882, Bruxelles.)
- Wegner. Vom Gebiete des Zeichenunterrichts. (Pädagogische Blätter, XI, 5.)
- Weishaupt, H. Das Elementar-Freihand-Zeichnen. 450 methodisch geordnete Aufgabenmotive zur Auswahl f. die Tafelvorzeichnungen d. Lehrers, sowie zum Selbstunterrichte in 3 Thln. mit erläut. Texte, nebst einem Leitfaden f. d. Lehrer. 1. Thl. [176 Fig.] Aufgaben über die gerade Linie, geradlin. Figuren u. Verzierungformen. 3. Aufg. qu. gr. 8^o. (48 S. mit eingedr. Text). München, Exped. des k. Zentral-Schulbücher-Verl. M. 1. 50.
- sculpturen von Amravati). (Zeitschr. f. Ethnologie, XIV, 4.)
- Angelucci, A. La piastra figurata di bronzo nel R. Museo di Antichità di Torino. (Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, vol. III, fasc. 5.)
- Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y anticuarios. Año de 1881. 4^o, VIII, 490 p. Madrid, Impr. del Colegio nac. de Sordo-mudos y Ciegos.
- Ara romana trovata a Carasso. (Bollettino storico della Svizzera italiana, 7.)
- Arnold, H. Eine neu gefundene Römerstadt in Bayern. (Allgem. Zeitung, B. 320.)
- Art and Letters: an Illustrated Monthly magazine. Conducted by J. Comyns Carr. Vol. 1, f^o. London, Remington. 21 s.
- Assos. — Die Ausgrabungen in A. (Zeitschr. f. bild. Kunst 3.)
- Aurès et A. Michel. Essai de restitution de l'inscription antique des bains de la Fontaine; Rapport. 80, 80 p. et pl. Nîmes, impr. Clavel-Ballivet et Cie. (Extrait des Mém. de l'Académie de Nîmes, année 1881.)
- Baer, Jod. Die Künstlerfamilie Muxel. (21. Rechenschaftsbericht des Museums-Vereins in Bregenz.)
- Barbier de Montault. La croix à double croisillon. (Bulet. de la Soc. archéol. de Tarn et Garonne. X, 2.)
- Beaer, A. Henry VIII and the fine arts. (Portfolio 155.)
- Beaurepaire, E. de. La fonderie de Port-en-Bessin et le cimetière gaulois de Mondeville, près Caen. — Cimetières mérovingiens récemment découverts en Basse-Normandie. (Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. X.)
- Belgrano, L. T. Storia di una iscrizione. (Giornale Ligustico, fasc. X, XI.)
- Beltrami. Due reliquie del Bizantinismo in Puglia. (Archiv. stor. per le provincie Napoletane, VII.)
- Beltz. Die neuesten prähistorischen Funde in Mecklenburg 1881, 1882. (Jahrbücher d. Ver. f. mecklenburg. Geschichte, 47.)
- Benjamin, L. G. W. Eastman Johnson. (Magazine of Art, 24.)
- Benson, E. Art and Nature in Italy. 160. (Boston.) London. 5 s.
- Bergmann, Ernst, R. v. Der Sarkophag des Panemehsis. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I.)
- Bilderbogen, kunsthistorische. 2. Suppl. 6 bis 8. (Schluss-)Lfg., f^o, 5 Chromolith. m. 2 Bl. Text. Leipzig, Seemann. à M. 1. —.
- Birch. Monuments of the Reign of Tirhakah. (Transactions of the Soc. of Biblical Archeology, VII, 2.)
- Blümner, H. Römische Funde aus Avenicum. (Anzeig. f. schweizer. Alterth.-Kunde, 87)
- Böhm, Leonhard. Der römische Strassenzug Lederata-Tibiscum im einstigen Dacien. (Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)
- Boetticher, A. Die neuesten Ausgrabungen der griechisch. archäologisch. Gesellsch. (Deutsche Bücherei, 13. Heft.) 80, 16 S. Breslau, Schottländer. M. —. 40.
- Bonghi, R. Manuale di antichità romana per uso dei ginnasii e dei licei. 160, p. IV, 288. Napoli, D. Morano. L. 2. 50.
- Bosc, E. Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot; 80 à 2 col., XVI—699 p. avec 39 pl. hors texte, dont 4 en chromolithographie, et 709 fig. Paris Firmin-Didot et Cie. fr. 40.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

- Amravati. Uneretzlicher Verlust für die indische Archäologie, (betreff. die von ungeschickten Arbeitern ausgegrabenen u. zerstörten Marmor-

- Boscawen**, The monuments and inscriptions on the Rocks at Nahr-el-Kelb. (Transactions of the Soc. of Biblical Archaeology, VII, 2.)
- Brugsch**, H. Die Inschriften in der Pyramide des Königs Unas. (Vossische Zeitung, Sonntagsbeil., 46—48.)
- Brunetière**, L'esthétique de Decartes et la littérature classique. (Revue des Deux Mondes, 15 septembre.)
- Bruzza**, Frammento di un disco di vetro che rappresenta i vicennali di Diocleziano. (Bulletino d. commissione archæol. di Roma, X, 3.)
- Bühler**, Inscriptions from the Stûpa of Jaggayyapetta. (Indian Antiquary, september.)
- Bulletin trimestriel des antiquités africaines, publié par la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran. 1er Fasc. juillet 1882. 8°, 16 p. Paris, Hachette. Abonn.: un an, 15 fr.
- Cagnat**, R. Notice sur les inscriptions découvertes jusqu'à ce jour à Bone et aux environs. (Bulet. de l'Acad. d'Hippoue, 17.)
- Carmichael**, C. H. E. The Wax Tablets of Pompeii. (Transactions of the R. Soc. of Literature, XII, 2.)
- Carliere**, M. Wechselbeziehungen deutscher und italienischer Kunst. (Deutsche Bücherei, 16. Heft.) 8°, 18 S. Breslau, Schottländer. M. —. 40.
- Cartellieri**, An Abu Inscription of the Reign of Bhimadeva II dated Samvad 1265. (India Antiquary, august.)
- Cartwright**, J. The nativity in art. (Magazine of Art, 26.)
- Cavaro**, N. Station préhistorique de Grand-Champ, au-dessus de Salins, 8°, 7 p. Besançon, imp. Dodivers. (Extr. de l'Ann. du Club Alpin français, section du Jura.)
- Centralblatt f. das gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterreich. Im Auftrage d. k. k. Ministeriums f. Cultus und Unterricht red. v. Frz. Ritter v. Haymerle. 1. Bd., 4 Hefte, gr. 8., 1. Heft, 74 S. Wien, Hölder. M. 8. —.
- Ceuleneer**, Ad. de. L'Art en Portugal. (Athenæum belge, 24.)
- Les têtes ailées de Satyre, trouvées à Angleur. Lettre adressée à M.-E. De Laveleye. 8°, 21 p. et 1 pl. Bruxelles, imp. F. Hayer. M. 1. —.
- Charney**, The Ruins of Central America. (North American Review, april ff.)
- Chwolson**, D., corpus inscriptionum hebraicarum, enth. Grabschriften aus der Krim und andere Grab- u. Inschriften in alter hebr. Quadratschrift, sowie auch Schriftproben aus Handschriften vom IX.—XV. Jahrh., gesammelt u. erläutert. Mit 4 photolith. u. 2 phototyp. Taf., nebst 1 (autogr.) Schrifttaf. v. Euting. Imp. 4°, XVIII, 528 Sp., St. Petersburg. Leipzig, Brockhaus' Sort. in Comm. M. 20. —.
- Clémencet**, Notices sur les découvertes archéologiques faites à Seurre. Côte d'Or. (Mémoires de la Soc. éduenne. N. Sér., X.)
- Cipolla**, Libri e mobilie di casa Aleardi al principio del secolo XV. (Archivio Veneto, XXIV, 1.)
- Comparetti**, D., und C. Smith. Die Gold-Tafel von Petelia. (Journal of Hellenic Studies, III.)
- Coote**, H. C. On the Mithræum at Spoleto. (Archæologia, vol. 47, 1.)
- Cornara**, Di alcune tombe scoperte nel Campo di Ciriè. (Atti della Soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, III, 5.)
- Crane**, L. Lectures on Art and the Formation of Taste. Illustrated. 8°. London, Macmillan. 6 s.
- Cunningham**, A. Relics from Ancient Persia in Gold, Silver and Copper. (Journal of the Asiatic Society of Bengal, L, 1. 2.)
- Curtius**, Andr. Wilh., der Stier d. Dionysos. Inaugural-Dissertation. gr. 8°, 36 S. Jena, Neuenhahn. M. 1. —.
- Decca**, C. A. Saggio d'archeologia ed araldica biblica; ossia, Studii biblio-critici comparativi sui capi delle dodici tribù d'Israele e gli apostoli di G. C. 8°, p. 112. Piacenza, tip. G. Tedeschi. L. 2. —.
- Decroos**, P. Une ville artésienne avant la Révolution, XVIIe et XVIIIe siècles (Béthune). 8°, IV, 115 p. Saint-Omer, imp. D'Homont.
- Delattre**, A. Marques de fabrique recueillies à Carthage, Inscriptions de el Mahamdia et de Zaghouan. (Bulletin de l'Acad. d'Hippoue, 17.)
- Dennis**, An ancient monument at Samos described by Herodotus. (Academy, 548.)
- Der Schweizer Künstler Paul von Deschwanden. (Histor. polit. Blätter, 10.)
- Destreman**, A. Manuel d'histoire de l'art. 18°, 167 p. avec vign. et fig. Paris, Loones.
- Devaux**, A. Une méthode pour l'enseignement du dessin. 8°, 14 p. Le Havre, imp. Lepelletier.
- Dresser**, C. Japan: its Architecture, Art, and Art manufactures. 4°, p. 477. London, Longmans. 31 s. 6 d.
- Duhn**, F. v. Bemerkungen zur würzburger Phineusschale. (Festschrift zur Begrüssung der in Karlsruhe vom 27—30. Sept. 82 tagenden Philologenversammlung, Freiburg i. Br.)
- Duhousset**, Les initiateurs de l'art oriental. (Revue d'éthnographie, I, 4.)
- Dupré**, G. Scritti minori e lettere: con un appendice à suoi Ricordi autobiografici, per L. Venturi. 16°, p. XI, 427 Firenze, success. Le Monnier. L. 4. —.
- Fantaguzzi**, Di una tomba scoperta nel territorio di Costigliole d'Asti. (Atti della Soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, III, 5.)
- Ferreiro**, U. La Transformación de la Roma pagana, estudiada en la Roma actual. 4°, 530 p. Madrid, Lib. de Aguado 24 y 28.
- Ferrero**, E. Sepulture romane scoperte a Torino. (Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, vol. III, fasc. 5.)
- Fillon**, L. C. Atlas archéologique de la Bible d'après les meilleurs documents soit anciens, soit modernes, et surtout d'après les découvertes les plus récentes faites dans la Palestine, la Syrie, la Phénicie, l'Égypte et l'Assyrie. gr. 4°, VI, 63 p. et 93 pl. Paris, Delhomme et Briquet.
- Fischer**, Neuentdeckte Hünengraber. (Archiv d. histor. Ver. von Unterfranken-Aschaffenburg. Bd. 46, Heft 1, 2.)
- Fletcher**, B. The Metropolitan Building Acts: a Text-Book for Architects, Surveyors, Builders etc. 8°, p. 242. London, Batsford. 6 s. 6 d.
- Fouilles exécutées par la Société archéologique de Namur en 1880. (Athenæum Belge, 19 ff.)
- Fredericks**, Een Hollandsche stad in de middeleeuwen. (Nederlandsche Spéctator, 39.)
- Friedensburg**, W. Ein Inventar der Habe Erfurtischer Geistlichen aus dem J. 1375. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 12.)
- Gallard**, F. Les Monuments mégalithiques: Erdeven, Plonharnel, Carnac, Locmariaques. Guide et Itinéraire, avec indication des acquisitions et des restaurations faites par l'État. 16°, 32 p. Vannes, imp. Galles.
- Gamurrini**, G. F. Inscriptions étrusques du vase Chigi. (Mélanges d'archéologie et d'hist., II, 3. 4.)

- Gaucher**, L. L'école anglaise en 1882. (L'Art, 418 ff.)
- Gelger**, Lud. Rimini. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.)
- Gentile**, J. Storia dell' arte greca. 160, p. 208, con fig. Milano, U. Hoepli. L. 2. 50.
- Goblet d'Alviella**. Les catacombes de Rome. (Revue de Belgique, novembre.)
- Golenischeff**. Ueber zwei Darstellungen des Gottes Antäus; offener Brief an H. Professor H. Brunsch. (Zeitschr. f. ägyptische Sprache, 3. Heft.)
- Goncourt**, E. et J. de. L'Art du XVIII^e siècle: 3^e édition, revue et augmentée et illustrée de planches hors texte. 2 vol. In-4^o, T. 1^{er}. Fascicule 4^e: La Tour, p. 216 à 288 et 5 pl.; fascicule 5^e: Greuze, p. 289 à 360 et 5 pl.; fascicules 6^e et 7^e: les Saint-Aubin, p. 361 à 480 et 10 pl. (Fin du t. 1^{er}.) Paris, Quantin. (Cette nouvelle édition formera deux beaux volumes divisés en 13 fasc. paraissant tous les deux mois et du prix de 12 fr. chacun.)
- L'Art du XVIII^e siècle: 3^e série. (Eisen, Moreau, Debucourt, Fragonard, Prudhon.) 18^o. 461 p. Paris, Charpentier. fr. 3. 50.
- Göttinger**, E. Reallexikon der deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Studierende und Laien. 12—19. (Schluss-Heft. 8^o, IV u. S. 477—803. Leipzig, Urban. à M. 1. —. (epit. M. 20. —.)
- Greg**, R. Ph. The Fret or Key Ornamentation in Mexico and Peru. (Archæologia, vol. 47, 1.)
- Gross**, V. Un chariot du premier âge en fer, trouvé à la Tène. (Anzeig. f. schweizerische Alterth.-Kunde, 8.)
- Guthe**, H. Ausgrabungen bei Jerusalem. (Zeitschr. d. deut. Palästina-Vereins, V, 1.)
- Halévy**. Les monuments chaldéens et la question de Sumir et d'Accad. (Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles lettres, avril-juin.)
- Hamy**. Notes sur les figures et les inscriptions gravées dans la roche à El-Hadj-Mimoun, près Figuiq. (Comptes rendus de l'Acad. des inscript. et belles lettres, avril-juin.)
- Handelmann**, Heimr. Die amtlichen Ausgrabungen auf Syllt 1875, 76, 77 u. 1880. gr. 8^o, 70 S. m. eingedr. Holzschn. Kiel, v. Maack. M. 2. 40.
- Harrison**, J. E. Greek myths in greek art. (Magazine of Art, 26.)
- Harster**, W. Bronzegeräthe aus Rheinzabern. (Westdeutsche Zeitschr., I, 4.)
- Haynes**. Some recent Studies in Prehistoric Archaeology. (International Review, september.)
- Heath**, R. Art on wheels. (Magazine of Art, 26.)
- Heger**, Frz. Ausgrabungen auf dem Urnenfelde v. Neudorf bei Chotzen in Böhmen. [Mit 4 (lith.) Taf. u. 1 Holzschn. im Texte.] [5. Bericht der prähistor. Commission üb. d. Arbeiten im J. 1881. 3.] [Aus: Sitzungsber. d. k. k. Akad. d. Wissensch.] 8^o, 15 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 1. 20.
- Grosser Fund prähistorischer Bronzen bei Dux in Böhmen. (Mitth. d. anthropol. Ges. in Wien, XII, 2.)
- Heger**, Frz. Gräberfunde auf dem Dürenberge bei Hallein. [Mit 1 (lith.) Taf. u. 1 (eingedr.) Holzschn.] [5. Bericht der prähistor. Commiss. üb. die Arbeiten im J. 1881. 4.] [Aus: „Sitzungsber. d. k. k. Akad. d. Wiss.“] 8^o, 9 S. Gerold's Sohn. M. —. 50.
- Heinrich**. Zur Deutung der Bildwerke altchristlicher Grabstätten. (Theologische Studien und Kritiken, 4.)
- Helbig**, W. Antichità esistenti a Macerata. (Bullett. dell' instituto di correspond. archeol., 9.)
- Scavi di Corneto. (Bullett. dell' instituto di correspond. archeol., 7, 8, 10.)
- Héron de Villefosse**. Notes d'épigraphie africaine. (Bullett. trimestriel des antiquités africaines, 1.)
- Hirschfeld**, G. Zu griechischen Inschriften, besonders kleinasiatischer Herkunft. (Zeitschr. f. österr. Gymnasien, 6, 7.)
- Hoernes**. Alterthümer der Hercegowina und der südlichen Theile Bosniens. (Sitzungsber. der kais. Akad. d. Wiss. zu Wien, phil. hist. Cl., 99, 2, 100, 1.)
- Houssaye**, H. L'Art français depuis dix ans; 2^e édit. 18^o, XLV—307 p. Paris, Didier et Cie.
- Hübner**, J. Das Wiedererwachen der Kunst in Italien u. die italienischen Schulen. (Nord u. Süd, November.)
- Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Alterthümer zu Emden. 5. Bd., 1. Heft. Nebst 5 Taf. Abbild. in Lichtdr. gr. 8^o, III, 158 S. Emden, Hayed. M. 5. —.
- Wien. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, herausgeg. unter Leitung des Oberstkämmerers S. k. k. a. M. Franz Grafen Folliot de Crenneville. I. Bd. Wien, Ad. Holzhausen. f^o.
- Jenny**, S. Notizen aus Tirol. (Mittheilung der Central-Commission, N. F., VIII, 4.)
- Kalousek**, J. Ueber die Geschichte des Kelches in der vorhussitischen Periode. (Sitzungsber. d. k. böhm. Gesellsch. d. Wissenschaften, 1881.)
- Karabacek**, Jos., der Pagyrusfund v. El-Fajjüm. Mit 4 (Lichtdr.-)Taf. [Aus: „Denkschrift d. k. Akad. d. Wiss.“] 4^o, 36 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. fl. 3. 6^o.
- Kleinpaul**. Taufstein, Kanzel u. Altar. (Wissensch. Beil. d. Leipzig. Ztg., 81, 82.)
- Krieg**, C. Grundriss der römischen Alterthümer. Mit einem Ueberblick über die römische Literaturgeschichte. 2., völlig umgearb. u. verm. Aufl. Mit 64 (eingedr. Holzschn.-)Illustr. und lith. Stadtplan. gr. 8^o, XV, 370 S. Freiburg i. B., Herder. M. 4. —.
- Kühlewien**, Hugo. Kos und Knidos. Eine culturgeschichtlich-archäologische Skizze. (Westermanns deut. Monatshefte, December.)
- Künstler-Album, internationales. 40 Lichtdrucke nach Handzeich. hervorr. Künstler der Neuzeit, Herausgeg. von der Wiener Künstler-Genossenschaft. f^o. Wien, Lechner. fl. 45. —.
- Lafestrestre**, G. Maitres anciens, études d'histoire et d'art. 8^o, 375 p. Paris, Loones.
- Lange**, H. Die Ausgrabungen in Dietersdorf. (Mitth. d. hist. Vereins f. Steierm., XXX.)
- Leblanc**, J. Fouilles archéologiques faites à Vienne en 1881—1882; 8^o, 11 p. avec vignettes. Vienne, Savigné. (Extrait du Bulletin épigraphique de la Gaule, mars-avril, 1882.)
- Lectures on Art. Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings, by R. Stuart Poole, W. B. Richmond, E. J. Poynter, S. T. Micklethwaite, V. Morris. 8^o, p. 238. London, Macmillan. 4 s. 6 d.
- Legeay**, F. Les Artistes de la Sarthe; 8^o, 64 p. Le Mans, imp. Monnoyer.
- Lenormant**, F. L'alphabet grec du vase Chigi. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, II, 3, 4.)
- Lepsius**. Die XXI. Manethonische Dynastie. Eine Sphinx. (Zeitschr. f. ägypt. Sprache, 3. Heft.)
- Lhéan**, J. Architecture et sculpture. (1^{er} et 2^e article.) (Revue artistique. Nos 9 et 10, oct. 1882. Anvers.)

- Lübke**, Wilh. Die Cultur der Frührenaissance in Italien. (Deutsche Bücherei, 17. Heft. 8^o, 35 S. Breslau, Schottländer. M. —. 60.)
- Luco**. Explorations archéologiques à l'île d'Arz. I. A ilur a nostang. 8^o, 19 p. et 2 pl. Vannes, imp. Galles. (Extr. du Bull. de la Soc. polymathique du Morbihan.) fr. 1. 25.
- Luni**. Anticaglie di Luni. (Giornale Ligustico, fasc. X, XI.)
- Mahaffy**, J. L. Lage u. Alterthum des hellenischen Iliens. (Journal of Hellenic Studies, III.) — Brentano on the site of Troy. (Academy, 546.)
- Malvezzi**, L. Le glorie dell' arte lombarda, ossia Istruzione storica sulla pittura, scultura ed architettura, ecc. 8^o, p. 303, Milano, G. Agnelli. L. 5. —.
- Maquet**, A. Les Seigneurs de Marly, recherches historiques et archéologiques sur la ville et seigneurie de Marly-le-Roi, avec notes, armoiries et sceaux. Préface de V. Sardou. 8^o, XVIII, 288 p. Paris, Libr. universelle.
- Marie**. Lettre, relative au rapport de M. Carnava sur les antiquités phéniciennes et romaines dans les îles de Malte, Comino et Gozo. (Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles lettres, avril-juin.)
- Marsy**, de. Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, par V. Gay, 1^{er} fasc.: Compte rendu bibliographique, par de Marsy. 8^o, 8 p. avec armes. Paris, libr. de la Soc. bibliogr. (Extr. de la Revue d'histoire nobiliaire et d'archéologie héraldique.)
- Martin**. Inscription grecque de Corcyre de 1228. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, II, 3, 4.)
- Masqueray**. Etude sur les ruines de El-Meraba des Beni-Queiban. (Comptes rendus de l'Acad. des inscript. et belles lettres, avril-juin.)
- Mau**, A. Scavi di Pompei. — Il tempio di Apolline a Pompei. (Bullett. dell' istituto di correspon. archeol., 7, 8 ff.)
- Meissner**. Bildliche Darstellungen der Alexander-sage in Kirchen des Mittelalters. (Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen, LVIII, 2.)
- Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. T. 10. 1^{re} livr. (1878-1882.) 4^o, LVII-292 p. et pl. Dijon, Lamarche.
- Meyer**, L. Ostia. (Deutsche Revue, VII, 11.)
- Milliet**, E. Notice sur les ruines antiques du temple d'Izernore-en-Bugey; 8^o, 17 p. Paris, Detaille.
- Miln**, J. Exploration des dolmens de Mané-er-Gongre en Locmariaques, et de Mané-er-Gragneux en Carnac. Publié par l'abbé Luco, avec plans des monuments et planches des objets recueillis. I, 8^o, 16 p. Vannes, imp. Galles. fr. 1. —.
- Mitau. Ausgegrabene Alterthümer in M. (Sitzungsber. der kurländ. Ges. f. Lit. u. Kunst, 1881.)
- Mollett**, J. M. An Illustrated Dictionary of Words used in Art and Archeology, explaining terms frequently used in works on Architecture, Arms, Bronzes, Christian Art, etc. 8^o, p. 346 London, Low.
- Monkhouse**, C. The harbingers of the renaissance. (Magazine of Art, 24.)
- Moraldi e Musso**. Corso di paleontologia ed archeologia preistorica dell' comm. prof. Pigorini all' Università di Rome 1882. (Rivista Europea, XXIX, 4, 5.)
- Morel-Fatio**. Sur une mission archéologique à Majorque. (Bibl. de l'École des chartes, 5.)
- Moulin**, H. Essai sur la destination des monuments mégalithiques en général et en particulier sur ceux de la Bretagne. 8^o, 23 p. Tours, imp. Bousrez. (Extrait des Comptes rendus du congrès tenu à Vannes par la Société française d'archéologie, en juin 1841.)
- Much**, Rud. Ueber die Anfertigung der Steingeräthe. (Mitth. d. anthrop. Ges. in Wien, XII, 2.)
- Murray**, The gates of Balawat. (Academy, 547.)
- Niemann**. Die Lehms im Oldenburgischen Münsterlande. (Mittheilung. d. Ver. f. Gesch. u. Landeskunde von Osnabrück, Bd. 12.)
- Neruda**, J. Das Nationale in der böhmischen Kunst. (Osvěta, Rundschau auf d. Gebiete der Kunst, des Wissens und der Politik, XI.)
- Perrot**. Les fouilles de M. de Sarzec en Chaldée. (Revue des deux Mondes, 1^{er} octobre.)
- Piazzi Smith**. Antiquités égyptiennes. La grande pyramide. (Cosmos. — Les mondes, II, 11.)
- Plon**, E. Benvenuto Cellini écrivain. (Le Livre, novembre.)
- Poggi**, Vittor. Quisquille epigrafiche. (Giornale Ligustico, fasc. VIII, IX.)
- Pritchard**. Cinerary urns found at Cae Mickney, Anglesey. (Archæologia Cambrensis, July.)
- Poinssot et Demaeghs**. Inscriptions de la Mauretanie Césarienne. (Bullet. trimestriel des antiquités africaines, 1.)
- Ramsay**, W. M. Inscriptions inédites de marbres phrygiens. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, II, 3, 4.)
- Studien über Kleinasien. 1. Die Phrygischen Nekropolen, 2. Der Sipylos und Cybele. (Journal of Hellenic Studies, III.)
- Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 12 au 15 avril 1882. 6^e session. 8^o, 308 p. Paris, Plon & Cie. (Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.)
- Rohault de Fleury**. L'autel circulaire de Besançon. (Bulletin monumental, 4.)
- Rossi**, F. Illustrazione di una stela funeraria della XVIII^a dinastia del Museo egizio di Torino. (Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino, vol. XVII, disp. 7^a.)
- Rossi**, Giov. Batt. Il cimitero di S. Ippolito presso la via Tiburtina e la sua principale cripta storica ora dissepolta. (Bullettino di archeologia cristiana, Serie IV, I, 1, 2.)
- Un' iscrizione greca novellamente scoperta nella Frigia, paragonata col celebre epitafio metrico d'Abercio. (Bullettino di archeologia cristiana, Ser. IV, I, 1, 2.)
- Rossi**, J. B. La villa de Silius Italicus et le Collegium salutare de Tusculum. (Bullett. épigraphique de la Gaule, II, 5.)
- Ruge**, S. Der Bronzefund von Seeligstadt. (Der sächsische Erzähler, 79.)
- Saint-Paul**, A. Chronique archéol. de l'année 1879. (Bullet. histor. et archéol. de Vaucluse, II.)
- Sayce**. Prof. Jebb on the Ruins of Troy. (Academy, 550.)
- Gli Scavi del Foro Romano. Nuova Antologia, 19.)
- Scheibler**, L. Maler u. Bildschnitzer der sogen. Schule von Kalkar. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1.)
- Schliemann**, Recent Discoveries at Troy. (North American Review, october.)
- Schönherr**, Dav. Die Kunstbestrebungen Erzherzogs Sigmund von Tyrol. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. A. H. Kaiserhauses, I.)
- Scott**, L. Renaissance of Art in Italy. An Illustrated Sketch, comprising a brief History of

- the Rise of Italian Art in Verona, Lucca, Pisa, and Ravenna. 150 Engrav. 40. London, Low. 31 s. 6 d.
- Sepp.** Verfehlt Kunstmotive in der Auffassung der Kreuzwegstationen. (Zeitschr. d. Münchener Kunstgew. Vereins, 9, 10.)
- Société des sciences et arts de Vitry-le-François.** X. (1879—1880.) 80, XXXII, 191 p. Vitry-le-François, imp. Bitsch fils.
- Soldan, F.** Ausgrabungen des Wormser Altertumsvereins im Sommer 1882. (Correspondenzbl. d. Gesamtvereines etc., XXX, 9.)
- Steindenkmale in der Ahlhorner Heide und bei Endeln. (Mittheil. d. Ver. f. Gesch. u. Landeskunde von Osnabrück, XII.)
- Stephanl, L.** Erklärung einiger 1878—1879 im südlichen Russland gefundener Kunstwerke. (Compte rendu de la commiss. Imp. archéol. p. l'a. 1880.)
- Stern, L.** Die Hyksos; deren Geschichte urkundlich belegt durch Büsten, Sphinxen u. a. Alterthümer. (Deutsche Revue, VII, 10.)
- Stokes.** Carte montrant la distribution des principaux dolmens d'Irlande. (Rev. archéol., juill.)
- Symonds, T. A.** Renaissance in Italy: the Fine Arts. 2nd edit. 80, p. 542. London, Smith & E. 16 s.
- Renaissance in Italy: the Revival of Learning. 2nd edit. 80, p. 546. London, Smith & E. 16 s
- Talbot de Malahide.** On the Antiquities of Algeria. (Archaeological Journal, 155.)
- Teige, Jos.** Beiträge aus Böhmen. (Wartburg, 9, 10, 11.)
- Thalčić.** Zwei Inventare der Agramer Kathedrale aus dem XIV. u. XV. Jahrh. (Starine-Alterthümer herausg. v. d. südslavischen Akad. d. Wissensch. Agram, 1880.)
- Thebusem.** Tres antiquallas que se conservan por D. Jasé Pardo de Figueroa, en sua casa de Medina Sidonia. 80, 32 p. Madrid, tip. de las sucesores de Rivadeneira. Nicht im Handel.
- Thiersch, Frdr.** Die Königsburg v. Pergamon. Ein Bild aus der griechischen Vorzeit. Mit 1 (eingedr.) Situationsplan u. 1 Rekonstruktion in Lichtdr. Fol. (14 S.) Stuttgart, Engelhorn. M. 5. —
- Thode, Henry.** Die römische Leiche von 1485. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance. (Mittheilungen des Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IV, 1.)
- Tosi-Bellucci, G.** Antichi e moderni in arte: discorso. 80, p. 38. Modena, tip. g. T. Vincenzi e nip. (R. Istituto di Belle arti in Modena.)
- Troja, Die neuen Ausgrabungen in Troja. (Deutsche Bauztg., 95, 96.)
- Undset, Ingvald.** Das erste Auftreten d. Eisens in Nord-Europa. Eine Studie in der vergleich. vorhistor. Archäologie. Deutsche Ausg. v. J. Mestorf. Mit 209 in den Text gedr. Holzschn. u. 500 Fig. auf 32 Taf. gr. 80, XVI, 524 S. Hamburg, O. Meissner. M. 15. —
- Vaux, W. S. W.** On Waxed Tablets recently found at Pompeii. (Transactions of the R. Soc. of Literature, XII, 2.)
- Velišsky, F.** Die neuesten Entdeckungen auf d. Gebiete der classischen Archäologie. (Osvěta, Rundschau auf d. Gebiete der Kunst, der Wissenschaft u. der Politik, XI.)
- Vouga, A.** Découverte d'une tombe romaine dans les environs de Boudry. (Musée neuchâtelois, Sept.)
- Waldstein, C.** Ein ciselirter Hermes auf einer Silberchale aus Bernay in Frankreich. (Journal of Hellenic Studies, III.)
- Warren.** The Site of the temples of the Jews. (Transactions of the Soc. of Biblical Archaeology, VII, 2.)
- Weber, G.** Description of the so-called Tomb of St. Luke at Ephesus. (Transactions of the Soc. of Biblical Archaeology, VII, 2.)
- Wieser, F.** Die archäologisch-prähistorischen Funde am Martinsbühl und bei Völs. (Zeitschrift d. Ferdinandeums f. Tirol u. Vorarlberg, III, F., 26.)
- Wittmer, G.** Gottfried Herder über die Kunst der Aegypter. (Wartburg, 12.)
- Zeitschrift d. Vereins f. thüringische Geschichte und Altertumskunde. Neue Folge. 3. Bd. (der ganzen Folge 11. Bd.) 1. u. 2. Heft, gr. 80, 234 S. Jena, Fischer. M. 4. —
- Zimmerman, Hein.** Urkunden u. Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I.)
- Zwiedlneck-Südenhorst, H. v.** Ein Spaziergang nach Teurnia. (Allgem. Zeitung, B. 312.)

II^a. Nekrologie.

- Clement de Ris.** Kunstschriftsteller, Conservator des Museums in Versailles. (Ephrussi, Gaz. des B.-Arts, novemb.)
- Desor, Edoardo.** (Rossi, Girol., Archivio stor. ital., X, 5.)
- Eybel, Ad.** Geschichts- und Thiermaler. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 2.)
- Göllbert, J. P. P.** Maler. (Courrier de l'Art, 41.)
- Grueber, Bernhard.** Architekt und Kunstschriftsteller. (Allgem. Ztg., B. 311.) — (Lind, Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)
- Grübner, Joseph.** Bildhauer. (Allg. Ztg., B. 326.)
- Hage, Georg.** Porträtmaler. (Allg. Ztg., B. 281.)
- Halbig, Joh. v.** Bildhauer in München. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.)
- Hübner, Jul.** Maler und Galeriedirector in Dresden. (A. Ehrhardt, Zeitschr. f. Museologie, 23.) — (Allg. Kunst-Chronik, 46.)
- Kinkel, Gottfr.** Dichter und Kunstschriftsteller. (Lübke, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 10.) — (Scherr, Allg. Ztg., B. 355.)
- Lefuel.** Architekt in Paris. (Delaborde, Encyclopédie d'architecture, III^e Sér., I, 11.)
- Lier, Ad.** Landschaftsmaler. (Regnet, C. A., Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 2.) — (Allg. Ztg., B. 326.) — (Pecht, Deutsches Kunstbl., 3.)
- Mandel, Eduard.** Kupferstecher. (Rosenberg, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 4.) — Allgem. Ztg., B. 313.)
- Mariette-Pascha, Aug.** (E. Revillout, Rev. égyptologique, II, 2, 3.)
- Notice par Desaille. 80, 118 p. et planche. Boulogne-sur-Mer, imp. Simonnaire & Cie. fr. 2. —
- Melcher, Jakob.** Maler und Lithograph. (Allg. Ztg., B. 326.)
- Neureuther, Eugen.** Maler in München. (Allg. Kunst-Chronik, 41 ff.)
- Poppel, Joh.** Kupferstecher. (Allg. Ztg., B. 281.)
- Riccio, Camillo Minieri.** Kunsthistoriker. (Arch. stor. italiano, X, 5.)
- Rieppel, Ferdinand.** Maler. (Allg. Ztg., B. 326.)
- Rossetti, Dante Gabriel.** Dichter und Maler. (Waldmüller, R., Allg. Ztg., B. 344.)
- Salazaro, Demetrio.** Kunsthistoriker. (Mandalari, Arch. stor. per le provincie napoletane, VIII, 3.)

Selvatico, P. Cittadella-Vigodarzere, G. Cenni biografici sul marchese Pietro Selvatico. 40, p. 38. Venezia, tip. Visentini. (Degli Atti della R. Accad. di belle arti di Venezia, 1880.)

III. Architektur.

- The Ancient Architecture of India. (Edinburgh Review, October.)
- Aubertin, C.** Quelques renseignements sur l'ossuaire des Bourguignons à Morat. 80, 16 p. Beaune, impr. Batault.
- Auguin, E.** Monographie de la cathédrale de Nancy, depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle; 49, XVI—423 p. avec lettres ornées, culs-de-lampe et 21 planches hors texte, dont 1 en photochromie et 4 en chromolithographie. Nancy, Berger-Levrault. fr. 100. —
- Barth, Wilh.** Bautischlerarbeiten. Eine Samml. prakt. Vorlagen f. Bautischler u. bautechn. Lehranstalten. Unter Mitwirkg. v. Fachgenossen herausg. 1. Lfg. gr. f^o. 6 Steintaf. mit 6 Bog. Details u. 1 S. Text. Dresden, Gilbers. M. 8. —
— Die Klosterkirche zu Biddagshausen. (Archiv f. kirchliche Kunst, 11, 12.)
- Barzellotti, La** basilica di S. Pietro e il papato dopo il concilio di Trento. (Nuova Antologia, 1. Sept.)
- Das Bauprogramm des Pantheon. (Centralbl. f. Bauverwaltung, 48.)
- Bethke, H.** Architectonisches Allerlei. Enth.: Baudetails, neuere Dach- u. Decken-Construktionen, Grundrisse, Ziergebäude etc. Zum Gebrauch f. Praktiker herausg. 2. Lfg. f^o. (10 Steintaf.) Dresden, Gilbers. M. 3. —
— Praktische Wohnhäuser und Villen, theils in Ziegelbau ohne Mörtelputz, theils solche mit Gliederungen in Natur- oder imitirtem Stein, grösstentheils in Formen der Renaissance entworfen und gezeichnet. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. 5 Chromolith. Stuttgart, Nitzschke. M. 6. —
- Blahe, A. B.** Fontainebleau and Barbizon. (Art Journal, november.)
- Blanchère, R. de la.** Les Souma de Mécherasfa (Minarets). (Mélanges d'archéologie et d'hist. II, 3. 4.)
- Bloxam, M. H.** Companion to the Principles of Gothic Ecclesiastical Architecture; being a Brief Account of the Vestments in use in the Church prior to, and the Changes therein in and from, the Reign of Edward VI. etc. With numerous Illustr. 80, p. 404. London, Bell & Sons. 7 s. 6 d.
— The Principles of Gothic Architecture. With an Explanation of Technical Terms, etc. 11th edit. 3 vols. 80. London, Bell & Sons. 22 s. 6 d.
- Bodlo, G.** Basilica detta „La Cento Porte“ in territorio di Guirdignano: appunti. 160, p. 12. Lecce, tip. Salentina.
- Braunschweig. Die Burg Heinrichs des Löwen in Br. (Centralbl. f. Bauverwaltg. 45a, 46.)
- Les de Brosse et les Du Cerceau, architectes parisiens. (Bulletin de la Soc. de l'histoire de Paris, juillet-août.)
- Brünn. Maasswerke der Jakobskirche in Brünn. (Mähr. Gewerbeblatt, 11 ff.)
- Burgkapelle, die, zu Iben in Rheinhausen. Aufgenommen von Studirenden der Architektur an der techn. Hochschule zu Darmstadt unter Leitung von E. Marx. f^o. 9 autogr. Taf. m. Text in 80, 16 S. Darmstadt, Bergsträsser. M. 8. —
- Cartwright, J.** The cathedral of Orvieto. (Magazine of Art 24.)
- The romanesque Cathedrals of the Rhine. Spires, Worms, Mayence. (Art Journal, november.)
- Corbin.** La porte Dijéaux à Bordeaux. (Bulletin monumental, 4.)
- Cours d'architecture. 1^{er} cahier. Études diverses sur la construction en bois, en brique, en pierre de taille. Inplano, 51 pl. Bruges, imp. Saint-Augustin. fr. 40. —
- Dardenne, E. S.** Les monuments à travers les âges, avec un appendice sur l'architecture. 80, 66 p. avec grav. Bruxelles, Parent et Cie. fr. —. 60.
- Dehn-Rothfelser und T. Köberlein.** Die Pfarrkirche u. Marienkapelle zu Frankenberg, Reg.-Bez. Cassel. Mit 10 Taf. (Verein f. hessische Gesch.- u. Alterthumskunde, 1882.)
- Dilgskron, K.** Geschichte der Kirche unserer lieben Frau am Gestade zu Wien. Mit vielen Holzschn. u. 2 Lichtdruck-Bildern. gr. 80, X, 256 S. Wien, Mayer & Co. fl. 4. —
- Dippoldiswalde. Die Nikolaikirche zu D. (Wiss. Beil. d. Leipz. Zeitg., 85, 86.)
- Daly, Cesar.** La voûte égyptienne, son origine préhistorique. (Revue de l'architecture, IV. Ser. IX, 7. 8.)
- Dieulafoy.** Les pyramides de Gizeh, Saqqarah, Dachour. (Rev. de l'architect., IVe Sér., IX, 9. 10.)
- Cento Disegni di architettura, d'ornato e di figure, di fra Giovanni Giocondo, riconosciuti e descritti da E. bar. di Geymüller. 80, p. 57. Firenze, tip. dell'Arte della Stampa. (Per nozze Geymüller-Serenyi.)
- Eggert, H.** Die Concurrenz für Entwürfe zum neuen Reichstagsgebäude. Besprochen. gr. 40, 27 S. Mit 15 eingedr. Holzschn. u. 4 Beil. (Holzschn. Taf.) (Aus: Centralbl. der Bauverwaltung.) Berlin, Ernst & Korn. M. 2. —
- Eisenach. Die St. Nikolaikirche zu E. (Deutsche Bauztg., 95, 96.)
- Eitelberger, R. v.** Die Ruine der altchristlichen Basilica in Muggia Vecchia bei Triest. (Mitth. d. Central-Commission N. F. VIII, 4.)
- Ellwangen. Die Stiftskirche in E. (Histor.-polit. Blätter XI, 6.)
- Ewerbeck, F.** Portal-, Fenster- u. Rahmenbildung der Renaissance. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
- Fratini, G.** Storia della basilica e del convento di S. Francesco di Assisi. 80, p. 420. Prato, R. Guasti. L. 4. —
- Gladbach, E.** Der schweizer Holzstyl in seinen cantonalen u. constructiven Verschiedenheiten, vergleichend dargestellt m. Holzbauten Deutschlands. I. Serie. f^o, 30 S. m. eingedr. Holzschn. u. 38 lith. u. chromolith. Taf. Zürich, Schmidt. fr. 40. —
- Goldmann, L.** Das neue Stadttheater in Brünn. (Allg. Kunst-Chronik, 45.)
- Goetz, W.** Die Organisation der Steinmetzhütten des Mittelalters. (Schweizer Gewerbebl., 9.)
- Graus, J.** Ueber Neuburg. (Mittheil. d. Central-Commission N. F. VIII, 4.)
- Hamerton, P. G.** Autumn. (Portfolio, 154.)
- Jouin, H.** La cathédrale d'Albi. (Gazette des B.-Arts, nov.)
- Kleindienst, Fr. X.** Die Restauration des St. Stephansdomes in Wien in den Jahren 1853—1880. (Wiener Dombauvereinsblatt, 13.)
- Kuhn, A.** Der jetzige Stiftsbau Maria Einsteleln. gr. 40, 44 S. Mit eingedr. Holzschn. u. 1 Taf. Einsteleln, Benziger. fr. 2. 40.
- Lachner, C.** Die Holzarchitektur Hildesheims. 80, IV u. 8. 37—142. Mit 219 chemigr. Illustr. 4—10. (Schluss-)Heft. Hildesheim, Borgmeyer. à M. 1. 20. (cpl. M. 12. —)

- Laloux, V.** Restauration du temple de Vénus et Rome. (Mélanges d'archéol. et d'hist. II, 3, 4.)
- Laspeyres, P.** Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien. Aufgenommen und gezeichnet. Mit erläut. Text, umfassend die Beschreibung der umbrischen Baudenkmale aller Kunstepochen und die Darstellung ihrer baugeschichtl. Entwicklung. 2. Abth. f^o, 40 S. Mit 7 Kupfertaf. u. 37 in d. Text eingedr. Holzschn. (IX. Gubbio.) Berlin, Ernst & Korn. M. 20. — (cpl. M. 50. —.)
- Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien. 1. Thl. 2—12. (Schluss-)Lfg. f^o. 68 Steintaf. m. Text, S. 5—49. Stuttgart, Spemann. à M. 2.50. (Portfolio, 154.)
- Leffroy, W. Ch.** The ruined abbeys of Yorkshire. (Portfolio, 154.)
- Leicht, Vincenz.** Der Pranger zu Gradwein. (Mitth. d. Central-Commission N. F. VIII, 4.)
- Lemonnier, C.** Sur la tour de la cathédrale d'Anvers. (Journ. des B.-Arts 20, 21.)
- Lind, K.** Der fürstl. Schwarzenberg'sche Sommerpalast in Wien. (Allgem. Bauztg., 11, 12.)
- Lingg, Diocletians Salona.** (Nord u. Süd, Oct)
- Lucas, C.** Eugène Godebeuf, architecte du gouvernement, vice-président de la Société centrale des architectes (1809—1879); note biographique. 8^o, 6 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion. (Extrait du Bulletin de la Société centrale des architectes [exercice 1879—1880].)
- Memorie sul tempio di N. Signora dei Miracoli presso Saronno. 16^o, p. 36. Saronno, tip. Volonté. L. —. 15.
- Merseburg. Die Restaurationen der Schloss- und Domkirche zu M. (Centralbl. f. Bauverwltg., 40.)
- Mezger, L.** Das Kloster Schönthal. (Christliches Kunstblatt, 10.)
- Middleton, The** Copts of Egypt and their Churches. (Academy, 543.)
- Millet, E.** Henry Labrouste, architecte, membre de l'Institut, président de la Société centrale des architectes; sa vie, ses œuvres (1801—1875); notice biographique. 8^o, 20 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion. (Extr. du Bull. de la Soc. centrale des architectes [exercice 1879—1880].)
- Moquée, de.** Sidi-Ben-Hassen. (Magasin pittoresque, août.)
- Nani, A.** Canova e il suo tempio di Possagno: illustrazione. 8^o, p. 99 con incis. Treviso, tip. G. Novelli. L. 6. —.
- Narducci, E.** Sui presenti obeliscii dei circhi di Alessandro Severo e di Adriano; e sul „Mercurio errante“ di Pietro Rossini da Pesaro; note archeologiche-bibliografiche, seguite da un'appendice sulla parte nascosta dell'obelisco solare del Campo Marzio, di Costantino Maes. 8^o, p. 34. Roma, tip. delle Scienze matematiche e fisiche.
- Neumann, W. A.** Die Puchheimkapelle neben dem Bischofsthore des St. Stephansdomes. (Wiener Dombauvereinsbl., 13.)
- Nöthling, Ernst.** Formenlehre der Baukunst. Leitfaden zum Gebrauche f. techn. Lehranst., sowie zum Selbststudium f. Bautechniker und angeh. Architekten. gr. 8^o, 54 S. Mit 288 Fig. auf 29 lith. u. 3 Farbendr.-Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. fr. 10. —.
- Owen.** Sites of ancient traditional Churches. (Archæologia Cambrensis, juli.)
- Parfouru, P.** Construction de la voûte du chœur de la cathédrale d'Auch (1617—1620). 8^o, 15 p. Auch, imp. Foix. (Extr. de la Rev. de Gascogne.)
- Proctor, R. A.** The Great Pyramid: Observatory, Tomb and Temple. With Illustr. 8^o, p. 316. London, Chatto. 6 s.
- Quincarnon, de.** La Fondation et les Antiquités de la basilique de Saint-Paul de Lyon. 16^o, X, 158 p. Lyon, Georg.
- Raffray, A.** Les Eglises monolithes de la ville de Lalibéla (Abyssinie); gr. 4^o à 2 col., 16 p. et 20 planches dont 2 en chromolithographie. Paris, Ve Morel et Cie.
- Ramé, A.** De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne, observations présentées au congrès des sociétés savantes (séance du 11 avril 1882). 8^o, 31 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. des travaux histor. n^o. 2, 1882.)
- Rosenthal, L.** Die Renovation des Portals am Piastenschloss in Brieg 1865. (Schlesiens Vorzeit, 51.)
- Rotta, P.** Cenni storici ed illustrativi sulle sette antiche basiliche stazionali di Milano: S. Nazaro o Santi apostoli (terza basilica). 8^o, p. 52. Milano, tip. del Riformatorio Patronato.
- Rotta, P.** Sulle sette antiche basiliche stazionali di Milano. Sant' Ambrogio (seconda basilica). Cenni storici ed illustrativi. 8^o, p. 74. Milano, tip. del Riform. Patronato.
- Semper, H., Schulze, F. O., Barth, W. Carpi.** Ein Fürstensitz der Renaissance. f^o, V, 67 S. Mit 27 Holzschn., lith. u. chromolith. Tafeln. Dresden, Gilbers. M. 75. —.
- Tolomei, A.** La capella degli Scrovegni e l'Arena di Padova: nuovi appunti e ricordi. 8^o, p. 70, con 5 fotogr. e 1 pianta. Padova, tip. dei frat. Salmin. (Nicht im Handel.)
- Tower of Egypt; or, the Types and Chronology of the great Pyramid. Illust. by 15 Diagrams. 8^o, p. 198. London, Pastridge. 4 s.
- Vachon.** Les pierres mortes de Paris; Les Tuileries. (La nouvelle Revue, 15. nov.)
- Vasseur, C.** Etudes historiques et archéologiques sur la cathédrale de Lisieux. 8^o, 83 p. Caen, Le Blanc-Hardel. (Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Normandie.)
- Wernike, Edw.** Urkundliches vom Rathhausbau in Heilbronn 1579—82. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 10.)
- Der Wiener Rathhausbau. (Allg. Kunst-Chron., 43.)
- Wustmann.** Aus der Baugeschichte Leipzigs. (Grenzboten, 50.)
- Zahn.** Die Stadt-Pfarrkirche zu S. Marien in Aken a. d. Elbe. — Das Grabgewölbe daselbst. (Geschichtsblätter f. Magdeburg, XVII, 3.)

IV. Sculptur.

- Aspellin, E.** Om de pergameniska fynden. (Öfversigt af Finska Vetenskaps-Societetens Förhandlingar, 23.)
- Audebrand, Philibert.** Scènes de la vie d'artiste. Auguste Préault. (L'Art, 418.)
- Biego, A.** Cenni sulla pala dell' altar maggiore nella chiesa di San Domenico a Vicenza. 8^o, p. 14. Vicenza, tip. Paroni.
- Bollisje, de.** Les Collections de sculpture du Cardinal de Richelieu. 8^o, 60 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiq. de France, t. 42.)
- Browne, G. F.** Sculpture in Pictland. (Magazine of Art, 25.)
- Brunn.** Ueber den Amazonenfries des Mausoleums. (Sitzungsbericht d. kgl. bair. Akad. d. Wiss. Philos. philol. u. histor. Kl., II, 1.)
- Brünn.** Gruffplatte in der Garnisonkirche zu Brünn. (Mähr. Gewerbebl., 10.)
- Cavallucci, J.** Luca della Robbia, sa vie, son œuvre. (L'Art, 416.)
- Colvin, S.** The Lille bust at the musée Wicar. (Magazine of Art, 26.)

- Courajod, L.** Un fragment du tombeau de l'amiral Chabot égaré à l'École des B.-Arts. (Gazette des B.-Arts, octob.)
- Diehl, Ch.** Le monument de Victor Emmanuel, à Rome. (L'Art, 409 ff.)
- Di Marzo, G.** I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti. Vol. I. (Testo e Tavole.) 4^o, p. X, 826. Palermo, tip. Virzi. L. 80. —
- Dotti, P.** Giovanni Dupré. 8^o, p. 27. Genova, tip. Ligure.
- Eine neue Ergänzung der milonischen Venus. (Grenzboten, 43.)
- Fabiani.** Di una statuetta di pastoforo egiziano recentemente scoperta. (Bullettino d. commiss. archeol. commun. di Roma, X, 3.)
- Germain, L.** Notice sur le tombeau de Warin de Gondrecourt, autrefois dans l'église Saint-Etienne de Saint-Mihiel. 8^o, 30 p. et pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond.
- Godard-Faultrier, V.** Deux statues sépulcrales du XIV^e siècle au musée Saint-Jean d'Angers. 8^o, 7 p. et pl. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau. (Extr. des mém. de la Soc. nat. d'agriculture, sciences et arts d'Angers, 1881.)
- Gottlob u. Krall.** Zur Niobestatuette am Sipylos bei Magnesia. (Wiener Studien, IV, 2.)
- Greek sculpture. (Quarterly Review, octob.)
- Hähnel, Ernst Jul.** Sculpturen an dem königl. Museum und dem alten königl. Hoftheater zu Dresden, ferner: Denkmäler, Statuen, Entwürfe, Reliefs etc. 19. u. 20. (Schluss-Lfg. 9^o. 13 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. Dresden, Gilberts. M. 6. —
- Havard, H.** La porte de l'église abbatiale de la Madeleine à Vezelay. (L'Art, 416 ff.)
- Jadart.** Epitaphe de la mère du chancelier Gerson. (Bulletin monumental, 4.)
- Ilg, Alb.** Madonna mit dem Kinde, Marmorrelief von Rossellino. — Adrian de Fries. (Jahrb. d. ksthist. Samml. d. A. H. Kaiserhaus., I.)
- Innsbruck. Les 28 colosses des bronze d'Innsbruck. (L'Art moderne, 42.)
- Jouin, Henry.** Antoine Coyzevox. (L'Art, 407.) — (Gazette des B.-Arts, décembre.)
- Keyser, Ch. E.** On the sculptured Tympanum of a former Doorway in the Church of South Ferriby, Lincolnshire. (Archaeologia, vol. 47, 1.)
- Kiel, Fr.** Die Venus von Milo. Ein neuer Versuch ihrer Ergänzung, Erklärung und Würdigung. gr. 8^o, VII, 62 S. Mit 1 Holzschn.-Taf. Hannover, Hahn. M. 2. 40.
- Leclercq, E.** Histoire d'une statue. 12^o, 147 p. avec grav. Bruxelles, office de Publicité et Cie. fr. —. 60.
- Lenthéric.** La Vénus de Nîmes. (Bullet. hist. et archéol. de Vaucluse, II.)
- Lieboldt.** Zur Bildsäule des Grafen Adolf III. auf der Trostbrücke (Hamburg). (Mitth. d. Ver. f. hamburg. Gesch. V, 4-7.)
- Lucot.** Le Pape saint Urbain II et son monument à Châtillon-sur-Marne. 8^o, 21 p. avec vignette. Châlons-sur-Marne, impr. Thouille.
- Massuccone, Fr.** Il monumento a Cristoforo Tomati nella necropoli di Genova; con note e 8 fotogr. 9^o, p. 29. Genova, tip. del R. Istituto de' Sordomati.
- Missirini, M.** Memorie sulla vita e sui lavori dell'insigne scultore fiorentino Luigi Pampaloni, pubblicate per cura di L. Antonini. 16^o, p. 32. Firenze, tip. A. Salani. L. —. 50.
- Plon, E.** Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur; recherches sur sa vie, son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées. 4^o, 423 p. avec 16 eaux-fortes de Paul Le Rat, 1 eau-forte de Baudran, 25 héliograv. de Du Jardin, 4 héliograv. de Lemercier, 40 dessins de Kreutzberger gravés par Guillaume frères, 2 grav. sur bois de Peulot. Paris, Plon et Cie. fr. 60. —.
- Plon, E.** Comment fut payé le „Persée“ de Benvenuto Cellini. (L'Art, 411.)
- Le crucifix en marbre de Benvenuto Cellini. (Gazette des B.-Arts, novembre.)
- Portig, G.** Die Darstellung der Venus bei den Alten und bei Thorwaldsen. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 77, 78.)
- Die Reliefs von Gjölbaschi. (Grenzboten, 48.)
- Schulz, Alwin.** Ueber ein Kunstwerk des Bildhauers Gerhard Heinrich von Amsterdam in der Dechanten-Kirche zu Böhmisch-Friedland. (Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)
- Serre.** La Trière athénienne. 4^o, 38 p. et 2 pl. de fig. Paris, imp. nat. (Extr. du t. 28 des mém. présentés par divers savants à l'Académie des sciences de l'Institut de France.)
- Simpson, W.** A sculptured Tope on an old Stone at Dras, Ladak. — The identification of the sculptured Tope at Sanchi. — The Buddhist Caves of Afghanistan. (Journal of the R. Asiatic Society of Gr. Britain and Ireland No. 5, vol. XIV, 1-3.)
- Smith, A.** Der Praxitelische Hermes. (Journal of Hellenic Studies, III.)
- Sir John Stell's group of Alexander and Bucephalus. (Art Journal, november.)
- Tommasetti.** Della colonna di Enrico VI. sull'Esquilino. (Bullett. della Commiss. archeol. com. di Roma, X, 2.)
- Tubino.** Los mármoles de Pergamo en el Museo de Berlin. (Revista hispano-americana, 1. nov.)
- Das Unionsdenkmal der Protestanten und Reformirten der Pfalz für die Stiftskirche in Kaiserslautern von Prof. Konrad Knoll in München. (Wartburg, 9, 10.)
- Visconti.** Di una statua rappresentante il genio di Giove con l'egida. (Bullettino d. commissione archeol. di Roma, X, 3.)
- Waldstein, C.** Hermes mit dem Dionysos-Knaben, Bronzestatuette des Louvre. (Journal of Hellenic Studies, III.)
- Praxiteles a. the Hermes with the Dionysos-Child from the Heraton in Olympia. (Transactions of the R. Soc. of Literature, XII, 2.)
- Wagnon.** Le Laocoon et le groupe d'Athéna à la frise de Pergame. (Revue archéologique, juillet.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

- Arundel society.** Sec. ann. publ. 1882. Richard II. before the Madonna with Saints and Angels. From a picture at Wilton House, belonging to the Earl of Pembroke. Copied by Edw. Kaiser. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick). — Extraord. publ. 1882: The madonna and child with attendant Saints. From a fresco by Fra Angelico in St. Marks Convent, Florence, copied by Mariannucci. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick). — Swoon of St. Catherine. From a fresco by Bazzi. Travn by Edw. Kaiser. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick). — Monument of the Doge Morosini in the church of S. S. Giovanni e Paolo at Venice. Cop. by A. Gnauth. Chromolith. by Storch & Kramer (Fritz Frick).

- Baes, E.** La peinture flamande et son enseignement sous le régime des confréries de Saint-Luc. 4^e, 224 p. Bruxelles, imp. Hayez.
- Beard, J. C.** Painting on China: What to Paint an How to Paint it. Practical Instructions in Overglaze Painting for the use of Amateurs in the Decoration of Hard Porcelain. Full-page Coloured Illustr. 4^o. (New York.) London. 5 s.
- Berger, Ad.** Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, I.)
- Bernouilli, A.** Die Wandgemälde in der ehem. Johannerkapelle zu Rheinfelden. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 8.)
- Bjgot, Ch.** Les fresques de Raphael à la Farnésina. (Gazette des B.-Arts, décembre.)
- Blaukarts, Mor.** Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf. (Allg. Kunst-Chronik, 47.)
- The Botticelli „Petrarch“ in the Sunderland Sale.** (Academy, 550.)
- Bouhot, H.** Un portrait inconnu d'Henri IV à la bibliothèque nationale. (L'Art, 417.)
- Carr, J. C.** Modern Landscape. With etchings from celebrated pictures, an numerous illustration on wood and in facsimile. 4^o. London, Remington. 5 s.
- Carstens Werke,** herausg. v. Herm. Riegel. 1. Bd. Enth. 43 Taf. in Stichen v. Wilh. Müller. 3. Aufl. qu. 4^o, III, 30 S. m. Portr. in Kupferst. Leipzig, A. Dürr. M. 20. —
- Cartwright, J.** Giovanni Costa. (Magazine of Art, 25.)
- Chesteau, E.** Peintres anglais contemporains: Ford, Madox Brown. (L'Art, 409 ff.)
- Chesteau, E.** La Peinture anglaise. 8^o, 352 p. et grav. Paris, Quantin. fr. 3. —
- Cipolla, Il pittore Boninsegni.** — Testamento di Francesco Morone pittore. (Archivio Veneto, XXIII, 1.)
- Colvin.** The painter Pieter Claesz. (Academy, 546.) — A postscript on Pieter Claesz. (Academy, 549.)
- Cope.** Ancient ecclesiastical stained glass. (Journ. of the Brit. Archaeol. Association XXXVIII, 3.)
- Cournault, Ch.** La transfiguration. Tableau de Rubens au musée de Nancy. (Chronique des Arts, 38, 39.)
- Dahn, Felix.** Zwei Bilder von Max Schmidt (Allg. Kunst-Chronik, 42.)
- Daly, César.** La peinture décorative de la Chapelle de la Vierge, à la cathédrale de la Rochelle. (Revue de l'architecture, IV^e Sér., IX, 9, 10.)
- Distel, Theod.** Nachrichten über einige Bilder, insbesondere über den „Wilddieb“ von Christoph Pandiss im Schlosse zu Moritzburg. (Zeitschr. f. Museologie, 22.)
- Dobson, A.** Hogarth's house and tomb. (Magazine of Art, 26.)
- Donner u. v. Richter.** Jerg Ratgeb, Maler von Schwäbisch-Gmünd. (Deutsches Kunstbl., II, 1.)
- Dürr, A.** Preller und Goethe. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 12.)
- Essenwein, A.** Bilder aus dem J. 1468 zur Erzählung von der schönen Melusine. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 12.)
- Feuillet de Conches.** Sir David Wilkie. (Artiste, août.)
- Florival, A. de et Midoux, E.** Les Vitraux de la cathédrale de Laon. Fascicule 1. 4^o, 136 p. et 16 pl. hors texte. Paris, Didron. fr. 10. —
- Förster, C.** Einige Worte zur Frage der Rottmann'schen Fresken und ihrer Erhaltung. (Wartburg, 12.)
- Génard, P.** L'aiguilère de Rubens dite des archiducs Albert et Isabelle. (Bull. Rubens. Tome I^{er}, 3^e livr. Bruxelles.) — Petrus-Paulus Rubens en Willem Panneels. (Bull. Rubens. Tome I^{er}, 3^e livr. Bruxelles.)
- Ueber alte und neue Glasmalerei.** (Deutsche Bauzeitung, 75, 76.)
- Gray, J. M.** George Reid. (Art-Journal, december.)
- Gurlitt, Cornelius.** Ueber die Wandgemälde an der Kirche zu Klösterlein. (Neues Archiv für sächs. Gesch.- u. Alterthumskunde, III, 4.)
- Hach, Th.** Die königlichen Attribute der hlg. Jungfrau auf Bildern der Verkündigung Mariä. (Christl. Kunstblatt, 10.)
- Heaton.** The autotype facsimiles of Turner's liber studiorum. (Academy, 541.)
- Humann, Gg.** Ein Evangeliarium der Münsterkirche zu Essen. (Zeitschrift des Bergischen Gesch.-Vereins, XVII.)
- Leleux.** Corot à Montreux. (Bibliothèque universelle et Revue Suisse, septembre.)
- Lerol, P.** Silhouettes d'artistes contemporains Max Liebermann. (L'Art, 405.)
- Libani, G.** Memorie storiche degl' insigni pittori Caldarolesi, raccolte ed illustrate. 8^o, p. 63. Civitanuova-Marche, tip. Natalucci.
- Lionardo da Vinci.** Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe. Nach dem Codex Vaticanus 1270 übers. und unter Beibehalt der Haupteintheilung übersichtlicher geordnet von Heirn. Ludwig. (Quellschriften für Kunstgesch. und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 18. Bd.) 8^o, VI, 456 S. Mit 268 eingedr. Holzschn. Wien, Braumüller. M. 10. —
- The Head of an old man: from a drawing in the British Museum, by Leonardo da Vinci. (Art Journal, october.)
- Lücke, H.** Liebeszauber. Flandrisches Gemälde aus der Mitte des XV. Jahrh. im Museum zu Leipzig. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 12.)
- Makart-Album.** In ca. 10 Lfgn. 1. u. 2 Lfg. 4^o. 9 Holzschn.- u. chemigr. Taf. mit 10 Sp. Text. Wien, Bondy. fl. 1. —
- Ein Hauptwerk A. Menzels.** (Allg. Kunst-Chronik, 49.)
- Milliet, E.** Notes et observations sur l'étude du vitrail le Triomphe du Christ, recueillies depuis la publication par Et. Milliet. In-8^o, 4 p. Bourg, imp. Villefranche.
- Morgan.** Romano british mosaic Pavements. (Journ. of the Brit. Archaeol. Association, XXXVIII, 3.)
- Müller, Sigurd.** Carl Bloch. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)
- Muñoz y Manzano.** De Francesco de Goya y Lucientes. (Revista contemporanea, 30, Sept.)
- Nîmes.** Notice sur le tableau de l'assomption appart. à la Cathédrale de Nîmes. (Bullet. hist. et archéol. de Vaucluse, II.)
- Notice sur les vitraux de l'église de la Madelaine, de Verneuil.** 18^o, 19 p. Evreux, imp. Odteuvre.
- La grande peinture historique et religieuse.** (Revue artistique. Nos 7 et 8, sept. 1882. Anvers.)
- Perosa, L.** Dell' antica immagine di M. V. detta Ortecorta, che si venera in San Samuele (di Venezia), e delle sue greche iscrizioni. 8^o, p. 32. Venezia, tip. dell' Immacolata.
- Plösch, Ludw.** Gustav Richter, I. (Westermanns deut. Monatshefte, Octob.)

- Ein Pompejanisches Wandgemälde. (Protestant. Kirchenzeitg. 43, 44.)
- Presuhn, Emil.** Die pompejanischen Wanddecorationen. Für Künstler und Kunstgewerbetreibende, sowie Freunde des Alterthums. Mit 24 Taf. nach Original-Kopien v. Discanno, in Farbendruck ausgeführt v. Steeger, nebst einem Plan der Malereien Pompeji's. Neue wohlh. Ausgabe (in 6 Lfgn.) 1. Lfg. (4 Taf. m. 2 Bl. Text.) Leipzig, T. O. Weigel. M. 4. —
- Rädle, Nic.** Notice sur la danse des morts au Couvent des R. R. P. Cordeliers. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 8.)
- Richter, J. P.** Pontormo picture from Hamilton Palace in the National Gallery. (Academy, 541.)
- Rios.** Les grands peintres d'Espagne. Murillo. (Bibliothèque univers. et Revue Suisse, octob.)
- Robaut, A.** Corot, peintures décoratives. (L'Art, 407.)
- Rondelet, A.** La peinture philosophique. (Revue du monde catholique, octob.)
- Rooses, M.** Petrus-Paulus Rubens en Balthazar Moretus. (Bull. Rubens. Tome Ier, 3^e livr.)
- Roquette.** Goethe und Friedrich Preller. (Gegenwart, 42.)
- Rosenberg, A.** Peter Janssens Wandgemälde im Rathhaussaale zu Erfurt. (Zeitschr. f. bildende Kunst XVIII, 1.)
- Ruelens, C.** Notices et documents. Le peintre Adrien de Vries. Notes supplémentaires. (Bull. Rubens. Tome Ier, 3^e livr.)
- Saint-Planchez, S. de.** Galerie de Rubens, dite du Luxembourg (musée du Louvre), composée des 24 tableaux de la vie de Marie de Médicis, gravés sur acier par les premiers artistes, avec le plus beau portrait de Rubens, dessiné et gravé par Leclerc. Ouvrage accompagné d'un texte descriptif, anecdotique et critique sur Rubens, Henri IV, la reine Margot, Marie de Médicis. Livraisons 1 à 5. 1^{re}, p. 1 à 20 et 10 pl. Paris, Guérin. (L'ouvrage et publié en 13 livraisons à fr. 2. 50.)
- Sayous.** Le peintre des déclassés. (Bibliothèque univers. et Revue suisse, octobre.)
- Fr. Schiller und der Maler Joh. Christ. Reinhart. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 89, 90.)
- Schmarow, Aug.** Bernardino Pinturicchio in Rom. Eine krit. Studie. 49, VII, 100 S. Mit 6 Lichtdr.-Taf. Stuttgart, Spemann. M. 20. —
- Schultz, Alv.** Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler 1500—1800. (Ver. f. bild. Künste zu Breslau, 1882.)
- Schultze, Viktor.** Ein biblisches Wandgemälde in Pompeji. (Daheim, XIX, 5.)
- Sketches for marine pictures. (Portfolio, 155.)
- Le peintre Turner. (Magasin pittoresque, oct.)
- Van Costenoble, F.** Anciens vitraux de Flêtre. 80, 4 p. Lille, imp. Danel.
- Van den Branden, F. J.** Adriaan de Brouwer en Joos van Craesbeek. (Nederlandsche dicht-en Kunsthalle. 4^e livr., août 1882. Anvers.)
- Jacques Jordaens. (L'Art, 417.)
- Vega, F.** Colección de cuadros originales (croquis parisienses). 80, 312 p. Madrid, A. Hierro. 12 y 16.
- Venedig Pictures and Drawings of Venice. (Athenæum, 2873.)
- Windisch Matrel. Bilderfund in der Nicolauskirche bei W. (Vossische Ztg., Sonntagbeil. 36.)
- Woltmann, Alfr. u. Woermann, Karl.** Geschichte der Malerei. 12. (Schluss-) Lfg. des II. Bd. gr. 80. Mit vielen (eingedr.) Illustr. in Holzschn. 2. Bd. XIII u. S. 673—800. Leipzig, Seemann. M. 3. —
- Wurzbach, Alfr. v.** Zur Rehabilitirung Jan Schorreels. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 2.)
- Zeichnungen alter Meister im Kupferstichcabinet der königl. Museen zu Berlin. Herausgeg. v. Friedr. Lippmann. Lichtdruck von A. Frisch. 6. (Schluss-)Lfg. qu. 1^o, 30 Bl. Berlin, Grote. M. 100. —
- Kuttenberg.** Wandmalereien in der Barbara-Kirche zu K. (Mitth. d. Central-Commission, N. F., VIII, 4.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

- Amiens. Quelques mots sur l'histoire monétaire d'Amiens pendant la période féodale. (Bull. mens. de numismat. et d'archéologie, 2^e année, Nos 2 et 3. Bruxelles.)
- Bahrfeldt, E.** Die brandenburgischen Stadtmünzen aus der Kipperzeit, 1621—1623. Mit 6 lith. Taf. gr. 8^o, VII, 78 S. Berlin, Köhl. M. 5. 50.
- Bahrfeldt, M.** Inedite Münzen. — Buxtehude, eine Münzstätte des Erzbischofs Heinrichs III. v. Bremen, 1583—1585. — Gibt es einen Herzoglich Lauenburgischen Thaler v. 1640 mit einem Reiter oder JG (verbunden) als Münzzeichen. (Numismat. sphragist. Anz., XIII, 7—9.)
- Der Victoriatenfund von Tarent. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 3.)
- Bamps.** Sur une médaille inédite de Saint-Benoît frappée pour l'abbaye de Saint-Trond par l'abbé Van der Heyden de Hasselt. (Revue belge de numismat., XXXVIII, 4.)
- Baron, J.** On a Hoard of Gold Nobles found at Bremeridge Farm, Westburg Wilts. (Archæologia, Vol. 47, 1.)
- Bartels.** Die Gemme von Alsen und ihre Verwandten. (Zeitschr. f. Ethnologie, XIV, 4.)
- Bayley.** On certain Dates occurring on the coins of the Hindu Kings of Kabul, expressed in the Gupta era and in Arabic Numerals. (Numismat. Chronicle, 2.)
- Postscript to the Paper on the Dates found on Hindu Kabul Coins. (Numismat. Chronicle, III.)
- Blondelli.** Prima serie di monete e medaglioni greci inediti del R. Gabinetto Numismatico di Milano. (Rendiconti, Ser. II, XV, 15.)
- Brichaut.** Quelques curiosités numismatiques. (Rev. belge de numismat., XXXVIII, 4.)
- Chardin, P.** Recueil de peintures et sculptures héraldiques. 80, 16 p. avec écus. Paris, Soc. bibliogr. (Extr. de la Revue d'hist. nobiliaire et d'archéol. héraldique.)
- Clericus, L.** Das Wappen der Stadt Gandersheim. (Deutscher Herold, III, 9. 10.)
- Cumont.** Les monnaies des États Belgiques-Unis. Révolution de 1789—1790. (Revue belge de numismat., XXXVIII, 4.)
- Dancoisne, L.** Sceau d'or mérovingien. 80, 7 p. avec fig. Arras, imp. de Sède & Cie. (Extr. du Bull. de la comm. des antiquités départementales du Pas-de-Calais.)
- Dannenberg.** Der Denarfund von Meppen. (Zeitschrift f. Numismatik, X, 3.)
- Dieltz.** Le sceau d'Adelaïde de Nassau. (Bull. mens. de numismat. et d'archéologie, 2^e année, Nos 2 et 3. Bruxelles.)

- Dufour, A. et F. Rabut.** Sigillographie de la Savoie. 1^{re} série. Sceaux religieux, dessinés et décrits. 4^o, p. 152 con 10 tav. litogr. Torino, E. Loescher. L. 30. —
- Düning, A.** Der Münzfund von Walternienburg. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)
- Erbstein, J. u. A.** Bisher irrig für Münzen der Stadt Neisse gehaltene Heller des Bischofs Conrad von Breslau. (Blätter f. Münzfr., 103.)
— Die Freiherrlich von Hauck'sche Gedächtnissmedaille und ihr Verfertiger, Hofmedailleur K. Schwenzer in Stuttgart. (Blätter f. Münzfreunde, 104.)
- Forestié, E.** Les Variations des monnaies au début de la guerre de Cent ans; Montauban au XIV^e siècle. 8^o, 24 p. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)
- Friedenburg, F.** Nachtrag zu „Schlesiens Münzen im Mittelalter“. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)
- Friedländer.** Eine Schutzpersche Medaille. (Zeitschrift f. Numismatik, X, 3.)
- Gardner.** Samos and Samian Coins. (Numismat. Chronicle, 3.)
- Greene.** Medal of the Rappold Family by Tobias Wolf. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 3.)
- Head.** The coins of Ancient Spain. (Numismat. Chronicle, 2.)
- Hess, A.** Les Médailleurs de la Renaissance. Niccolò, Amadeo da Milano, Marescotti, Lixignolo, Petrecini, Baldassare Estense, Coradini, anonymes travaillant à Ferrare au XV^e siècle. 4^o, 60 p. avec 8 phototypograph. inaltérables et 130 vignettes. Paris, Rothschild.
- Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst, Fürst zu.** Zwei sehr seltene Münzen des Hauses Hohenlohe-Schillingsfürst. (Württemberg. Franken, N. F., 1.)
- Heraldische Notizen von der Wiener Buchdrucker-Ausstellung.** (Monatsbl. d. herald. geneal. Ver. Adler, 20. 21.)
- Jenny, S.** Die Münzfunde von Lauterach. (21. Rechenschaftsber. d. Mus.-Vereins zu Bregenz.)
- Joseph, P.** Die Ausprägungen im oberrheinischen Kreise während der Jahre 1571—1574. (Blätter f. Münzfreunde, 103.)
— Die Münzen der Stadt Mainz. (Archiv f. hessische Geschichte, XV, 2.)
— Goldmünzen des XIV. und XV. Jahrhunderts. [Disibodenberger Fund.] Nebst urkundl. Beiträgen zur Münzgeschichte der Rheinlande; besonders Frankfurts. Mit 4 Lichtdrucktaf. u. einem Anh., enth. 82 Urkunden. gr. 8^o, 232 S. Frankfurt a. M., Baer & Co. M. 6. —
- Katalog einer Sammlung italienischer Münzen aller Zeiten, sowie von Bronzemedailen der besten italienischen Meister des 15. u. 16. Jahrh., und italien. Medailen verschiedener Jahrhunderte [Päpste, geistliche Herrn und Privatpersonen] aus dem Nachlasse d. Cavaliere Carlo Morbio in Mailand. Mit 6 (Lichtdr.-) Taf. Abbildungen. gr. 8^o, XV, 419 S. München, Th. Ackermann in Comm.**
- Kenner, Fried.** Römische Medaillons. (Jahrbuch d. kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)
- Knothe, H.** Das Kamenzer Stadtsiegel. (Deut. Herold, XIII, 7. 8.)
— Das Landeswappen der Oberlausitz. (Neues Archiv f. sächsische Geschichte u. Alterthumskunde, III, 2.)
- Koehne, de.** Médaille satyrique de l'empereur Frédéric Barberousse et de l'impératrice Béatrix. (Rev. belge de numismat., XXXVIII, 4.)
- Kolb, J. v.** Münzen, Medaillen und Jetone des Erzherzogthums Oesterreich ob der Enns. (40. Ber. d. Museums Francisco Carolinum zu Linz.)
- Lane-Poole.** The coins in the Russian Foreign office. (Academy, 541.)
— On the Weights and Denominations of Turkish Coins. (Numismat. Chronicle, 2.)
- Leessenberg.** Wappen des holsteinischen Adels im Siebmacher'schen Wappenbuch vom J. 1668, Th. V. (Deut. Herold, XIII, 7. 8.)
- Lenormant.** Lettres sur les monnaies égyptiennes. (Rev. égyptologique, 2. 3.)
- Liebmann, Th. v.** Ueber ein Siegel Herzogs Rudolf IV. v. Oesterreich. (Monatsbl. d. Vereins Adler, 22.)
- Löbbecke.** Griechische Münzen aus meiner Sammlung. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)
- Mazzi, A.** La convenzione monetaria del 1254 e il denaro imperiale di Bergamo nel sec. XIII. 16^o, p. XXVIII, 113. Bergamo, tip. Tagnoncelli.
- Morsolin, B.** Una leggenda araldica: saggio. 8^o, p. 32. Vicenza, tip. Reale.
- Münzen, antike, aus der Sammlung v. Alexander Boutkowski.** (Blätt. f. Münzfreunde, 104.)
- Nahys.** Petites monnaies unificées de billon aux armoiries de la ville de Zutphen et de la province d'Over Yssel. (Rev. belge de numism., XXXVIII, 4.)
- Neck.** On a Hoard of Edward I. (Numismat. Chronicle, 2.)
- Orsi.** Un gruppo di aés gravi trovati à Trento. (Archivio stor. per Trieste, l'Istria ed il Trentino, I, 3. 4.)
- Panton d'Amécourt, de.** Les monnaies mérovingiennes de Cénomannicum. (Rev. hist. et archéol. du Maine, janv.-juill.)
- Pownall.** The Gross Pommée on a Irish Halfpenny of King John. (Numismat. Chron., 2.)
- Raccoppl.** L'arma della città di Matera e il nome di essa (Minuzzoli). (Arch. stor. per le prov. Napoletane, VII, 3.)
- Revillout.** Sur les plus anciennes monnaies hébraïques; un bilingue monétaire. (Rev. égyptologique, II, 2. 3.)
- Richter, Ed.** Die ältesten Siegel der Salzburger Erzbischöfe. (Mitth. d. Centr. Commiss., N. F., VIII, 4.)
- Rodgers, C. J.** Copper Coins of Akbar. (Journ. of the Asiatic Soc. of Bengal, L, 1. 2.)
— On a Coin of Shams ud Dugá wa ud Dîn Mahmúd Sháh. (Journ. of the R. Asiatic Soc. of Gr.-Brit. and Ireland, Nr. 5, Vol. 14, 1—3.)
- Roest.** Monnaies seigneuriales du Brabant et du Limbourg. (Rev. belge de num., XXXVIII, 4.)
- Roumieux, Ch.** Description d'une troisième série de cent médailles genevoises inédites. (Bull. de l'Institut national genevois, 24.)
- Ruggero, G.** Sulla interpretazione del rovescio nel denaro minuto di Ottaviano Campofregoso. (Giorn. Ligustico, Aug., Sept.)
- Ruswurm, C.** Revals Münzrecht und Münze. (Beiträge zur Kunde Estl., Liv-, u. Kurlands, III, 1.)
- Sallet, v.** Zur antiken Münz- und Alterthumskunde.
— Zwei italienische Medaillen. (Zeitschr. für Numismatik, X, 3.)
- Smith, A.** Saxon coins found in Ireland. (Numismat. Chronicle, 2.)
- Streeter, E. W.** Precious Stones and Gems their History and Distinguishing Characteristics Illustrated. 3rd edit. 8^o. London, Bell & C. 15 s.

- Stroganoff**, Comte Serge. Le trésor de Néjine. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 2.)
- Tolstol.** Der Münzfund von Njeschin. (Zeitschr. f. Numismatik, X, 3.)
- Trappolder Münzfund.** (Korresp.-Bl. d. Ver. für siebenbürg. Landeskd., V, 9.)
- Veludo**, G. Intorno ad una medaglia veneta del 1797, dichiarazione, con una tavola. (Atti del R. Istit. Veneto di scienze, lett. ed arti, dal nov. 1881 all' ottob. 1882. Tomo VIII, ser. V, disp. VIII.)
- Vimercati Sozsi.** Sulla moneta di Bergamo. (Atti dell' Ateneo di scienze in Bergamo, V.)
- Wolff.** Der Braunschweiger Münzfuss Herzog Friedr. Ulrichs in Westfalen. (Blätt. f. Münzfreunde, 103.)
- Zangrotz**, de. Monnaies d'or aux types d'Empores. (Rev. archéolog., juill.)
- Zimmermann**, F. Die mittelalterlichen Siegel der Stadt Bistritz. (Korresp.-Bl. d. Ver. für siebenb. Landeskd., V, 9.)
- Delaborde**, H. La Gravure, précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire. 80, 304 p. avec 101 fig. Paris, Quantin.
- Duméril.** Un publiciste toulousain aux derniers jours de la Renaissance. 80, 39 p. Toulouse, imp. Douladoure-Privat. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences etc., de Toulouse.)
- Dürer's**, Albr., Federzeichnungen und Holzschnittwerk. Herausg. von G. Hirth. 1. Bd.: Die Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I., nebst den 8 Zeichngn. von anderer Hand. Phototypische Reproduktion der Orig. Zeichngn. in der Schatzkammer der kgl. bayer. Hof- u. Staatsbibliothek zu München. 90, 52 Bl. m. 8 S. Text. Leipzig, Hirth. M. 15. —
- Randzeichnungen aus dem Gebetbuche Kaisers Maximilian I. mit eingedr. Orig.-Texte. Nebst e. Einleitg. v. Frz. Kav. Stöger. gr. 40, IV, 8 S. mit 45 Steintafeln. München, Staegmeyr. M. 10. —
- Das Leben der Jungfrau Maria. Cabinet-Ausg. 80, 20 Lichtdr.-Taf. m. 1 Blatt Text. Berlin, Nicolai. M. 10. —
- Der Triumphwagen des Kaisers Max. 3 Blatt in Lichtdr. qu. 90. Berlin, Nicolai. M. 3. —
- Duret**, Th. L'art japonais. Les livres illustrés (Gazette des B.-Arts, octobre.)
- Düwel.** Zur Frage Antiqua und Minuskel oder Fraktur und Majuskel. (Zeitschrift für Orthographie, II, 10. 12.)
- Modern Etchings of Celebrated Paintings. With Introductory Essay on Modern Etching, and Description by J. W. Mollett. 40. London, Low. 31 s. 6 d.
- Fürlich. Zwei Bildercyklen von F. (Historisch-politische Blätter, XC, 11.)
- Gent**, Thomas. York printer. (Bibliograph. novemb.)
- Grassauer**, Ferd. Handbuch für österreichische Universitäts- und Studien-Bibliotheken, sowie für Volks-, Mittelschul- und Bezirks-Lehrerbibliotheken. Mit einer Sammlung von Gesetzen, a. h. Entschliessungen, Verordnungen, Erlässen, Akten u. Aktenauszügen. gr. 80, VI, 314 S. Wien, Graeser. fl. 5. —
- Gravures sur la franc-maçonnerie. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, août.)
- Gutenberg a-t-il inventé l'imprimerie? — Premières impressions de Gutenberg. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, août, novembre.)
- Hamerling**, Rob. Amor und Psyche. Eine Dichtung in sechs Gesängen. Illustriert von Paul Thumann. gr. 40, 142 S. Mit eingedr. Holzschn. u. 9 Lichtdr.-Taf. Leipzig, Titze. M. 20. —
- Hamerton on the Graphic Arts. (Athenaeum, 2872.)
- Hartmann**, Ernst. Ein höfisches Kartenspiel des XV. Jahrhunderts. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses, I.)
- Heaton.** Jean Cousin's „Livre de Fortune“. (Academy, 550.)
- Histoire de l'imprimerie. Epinal, imprim. lithog. Ch. Pelerin.
- Holstein.** H. W. Brachmann und die typograph. Gesellschaft in Berlin. (Zeitschr. für preuss. Geschichte, XIX, 9, 10.)
- Kaulek**, J. Nouveaux documents pour servir à l'histoire de la bibliothèque du cardinal Mazarin (1642—1652). 80, 10 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupley-Gourveneur. (Extrait du Bulletin de l'histoire de Paris et de l'île-de-France, livr. de mai-juin 1882.)
- Lamprecht**, Karl. Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrh. gr. 40, IV, 32 S. 44 lith. Taf.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

- Bachrens**, E. Das antike Buchformat der römischen Elegiker. (Neue Jahrbücher f. Philologie, 11.)
- Basel. Une visite à la bibliothèque de l'Université de Bâle. (Bibliographie u. literarische Chronik der Schweiz, XII, 9 ff.)
- Beauchamps**, J. de et **Rouveyre**, E. Bibliographie raisonnée et pratique, guide du libraire-antiquaire et du bibliophile, vade-mecum à l'usage de tous ceux qui achètent ou vendent des livres. T. I. Fasc. 1, 2 et 3. 80 à 2 col., p. 1 à 48 et pl. 1 à 17. Paris, Rouveyre et Blond.
- Beavington Atkinson**, J. Menzel's illustrations to the works of Frederick the Great. (Art Journal, novemb.)
- Berlin**, F. La invenzione della stampa a tipo mobile fuso rivendicata all'Italia. 160, p. VIII, 298 con 2 tav. fotolitogr. Firenze, tip. Galletti e Cocchi. L. 5. —
- Brivols**, J. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIXe siècle, principalement des livres à gravures sur bois, guide de l'amateur. 80, XIII, 468 p. Paris, Conquet. fr. 25. —
- Campbell.** Het nieuwste werk over de nitvinding van de boekdrukkunst. (Nederlandsche Spectator, 9.)
- Chmelar**, Ed. Die Spielkarten in der Bibliothek des Oesterreichischen Museums. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, 207.)
- Collingwood**, G. Lady Diana's prayer-book. (Art Journal, novemb.)
- Colvin**, Sidney. Lucas de Leyde. (L'Art, 411.)
- Compte de livres laissés par Guillaume Maubert, chanoine de Troyes 1443. (Neuer Anzeiger f. Bibliographie, October.)
- Conway.** The woodcutters of the Netherlands. (The bibliographer, 10.)
- Cousin**, J. De l'organisation et de l'administration des bibliothèques publiques et privées, manuel théorique et pratique du bibliothécaire. Ouvrage suivi d'un appendice contenant les arrêtés, réglemens, circulaires et instructions ministériels relatifs aux bibliothèques circulantes et aux bibliothèques populaires, et accompagné de figures. 80, XI, 378 p. Paris, Pedone-Lauriel.

- meist nach rhein. Handschr., nebst erl. Text. Leipzig, A. Dürr. M. 10. —.
- Linton, W. J.** The History of Wood Engraving in America. Illustr. 40. (Boston.) London. 38 s.
- Livre (le) et le Journal, notice sur l'imprimerie depuis son origine. f^o à 3 col., 16 p. avec vign. Paris, Boulanger. 60 c.
- Lostalot, A. de.** Les Procédés de la gravure. 80, 258 p. avec 111 fig. Paris, Quantin. fr. 3. —.
- Lübke, W.** Louis Jacoby's Stich der „Schule von Athen“. (Allgem. Zeitung, B. 346.)
- Meynell, Wilfrid.** An illustrated of „Lorna Doone“. (Art Journal, december.)
- Middleton-Wake.** Jean Cousin's livre de Fortune. (Academy, 552.)
- Nowák, E.** Praktische Anleitung, die Kunst des Zink-Hochätzens schnell und sicher zu erlernen. Für Fachgenossen, Verleger, Autoren, Buchdrucker etc. bearb. gr. 80, 34 S. Mit zahlreichen Abbildgn. Leipzig, Knapp. M. 1. —.
- Pozzoli, G.** Nuovo manuale di tipografia, ossia guida pratica pei combinatori di caratteri, pei torcolieri, macchinisti, legatori di libro, etc. aggiuntavi la memoria dell' autore stesso sull' uso dei fregi tipografici. 3a ediz. riveduta ed ampliata. 80, p. LII, 468. Milano, G. Brigola. L. 7. 50.
- Raphael's Cartoons.** Engraved on Steel by G. Greatbach from the originals at the South Kensington Museum. With a Biography and Portrait of Raphael and Facsimile of Autograph. f^o. London, Griffin. 10 s. 6 d.
- Rapport sur l'état actuel des Bibliothèques universitaires et publiques en France. (Neuer Anzeiger f. Bibliographie, 11.)
- Regnet, C. A.** Ein Bilderbuch aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 77 ff.)
- Schenk.** Ueber Johann Gutenberg's Grabstätte und Namen. (Archiv f. hess. Gesch., XV, 2.)
- Schestag.** Franz. Kaiser Maximilian I. Triumph. (Jahrbuch d. kunsth. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)
- Schwind, Mor. v.** Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester. Ein Cyclus von 6 Bildern. Jubiläums-Ausg. Neue Lichtdr.-Ausg. qu. f^o. Stuttgart, Neff. M. 4. —.
- Die schöne Melusine. Ein Cyclus von 11 Bildern. Neue Lichtdr.-Ausg. qu. f^o. Mit Text v. A. Forstenheim. 160, 78 S. Stuttgart, Neff. M. 6. —.
- Seypel, C. M.** Schlaun, schläuer, am schläusten. Aegyptische Humoreske, niedergeschrieben u. abgemalt 1315 Jahre vor Christi Geburt von C. M. S., Hofmaler und Poet Seiner Majestät d. Königs Rhampsinit III. Memphis, Mumienstrasse No. 35, 3. Etage, 4 X klingeln. 40, III, 40 lith. S. Düsseldorf, F. Bagel. M. 4. —.
- Sharp, William.** Paolo Toschi and Correggio. (Art Journal, december.)
- Stevenson, R. L.** Byways of book illustration. (Magazine of Art, 25.)
- Stillfried-Alcántara, R., Graf u. Kuzler,** Bernh. Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland. Illustr. v. Bleibtreu, G. Camphausen, P. Grot Johann etc. 24.—28. (Schluss-)Lfg. f^o. VIII u. S. 353—416. Mit genealog. Tab., eingedr. Holzschn., Holzschnittaf. und Facsim. München, Bruckmann. à M. 2. —.
- Tawse, James Watson,** the Edinburgh printer. (The bibliographer, octob.)
- Uzanne, O.** L'Ombrelle; le Gant; le Manchon; Illustrations en couleur de Paul Avril. 80, IV, 143 p. Paris, Quantin. fr. 40. —.
- Vogel, H. W.** Ueber die neuesten Errungenschaften im Gebiete der Photographie. (Vom Fels zum Meer, III, 2.)
- Wessely, J. E.** Aus Henschel's Bildermappe. (Vom Fels zum Meer, III, 3.)
- Wolff, Jul.** Der Rattenfänger von Hameln. Eine Aventure. Illustriert v. Paul Thumann. In 7 Lfgn. 1. Lfg. gr. 40, 40 S. Mit eingedr. Holzschn. u. 2 Holzschntaf. Berlin, Grote. M. 3. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

- Adeline, Jules.** Les reliures peintes. (Le Livre, novemb.)
- Le berceau de Charles-Quint. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 2^e année, Nos 2 et 3. Bruxelles.)
- Berlizi, L.** Cenni intorno all' industria della tessitura serica comense. 40, p. 15. Como, tip. Frat. Giorgetti. (Dal giorn. La manifattura serica.)
- Das Bernsteinkabinett im kgl. Schlosse zu Berlin und das Bernsteinzimmer im kaiserl. Palais zu Zarskoje-Sselo. (Schriften d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Berlin, 20.)
- Blanc, Ch.** L'Art dans la parure et dans le vêtement. 80, 324 p. avec fig. Paris, Loones.
- Blanc, E.** Le Bijou, causeries artistiques sur son histoire en Gaule depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 160, 72 p. Nice, Visconti.
- Boucher de Molandon.** Inventaire des livres, joyaux, ornements, reliquaires, etc., de l'église Saint-Paul d'Orléans, fait à la requête des gagers de la dite église le 28 janv. 1462, par Jean Gidoïn; publié d'après le manuscrit original. 80, 22 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. des travaux hist., N^o 2, 1882.)
- Challamel, A.** History of Fashion in France; or, the Dress of Women from the Gallo-Roman Period to the Present Time. Translated by Mrs. Cashel Hoey and Mr. J. Lillie. 21 coloured Plates. 80. London, Low. 28 s.
- Champlier, V.** Le lit, son histoire. (Revue des Arts décoratifs, juill.)
- La damasquinerie. (Magasin pittor., août.)
- Davillier.** Les origines de la porcelaine en Europe; les Fabriques italiennes du XV au XVII^e siècle, avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis, d'après des documents inédits. 40, 144 p. et grav. Paris, Rouam.
- Day, Lewis F.** The lowly arts. (Art Journ., nov.)
- Demmin, Aug.** Keramik-Studien. 2 Folge. Das Porcellan, dessen Erfindung, Zubereitung und geschichtl. Entwicklung. 80, III, 88 S. Leipzig, Thomas. M. 2. 50.
- Dupons, P.** La Stomatourgie de Pierre Dupont. Documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au XVII^e siècle, publiés par A. Darcel et J. Guiffrey. 80, XLVII—152 p. Paris, Charavay fr.
- Edwards.** The Flower Wreaths of the Pharaohs. (Academy, 550.)
- Enault, Louis.** Les industries du verre. (L'Art, 405 ff.)
- Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient. Par E. Collinot et A. de Beaumont. Ornaments arabes, recueil de dessins pour l'art et l'industrie. 3^e série 30 fr. Ornaments du Japon 3^e série 30 fr. Ornaments vénitiens, hindous, russes etc. 2^e série 30 fr. Paris, chromolith. Le-mercier & Cie. Canson, édit.

- Erfindungen, die, der neuesten Zeit. Zwanzig Jahre industrieller Fortschritte im Zeitalter der Weltausstellungen. Mit besond. Rücksicht auf Patentwesen und die Ziele der Kunstindustrie. Unter Mitwirkung von Ingenieuren d. k. Patentamtes u. anderen Fachmännern. Herausgeg. v. G. van Muyden und Heinr. Frauberger. Mit zahlreich. Text-Abbild. u. Kunstbeigaben. [Ergänzungsbd. zur Pracht-Ausg. vom Buch der Erfindungen.] 20. (Schluss-) Heft. 8^o, X u. S. 433—704.) Leipzig, Spamer. à M. —. 50.
- Essenwein, A.** Ein Elfenbeinkamm des 9. Jahrhunderts im german. Museum. (Anz. f. Ver. d. deut. Vorzeit, 12.)
- Ewald, Ernst.** Farbige Decorationen alter und neuer Zeit. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8^o, 8 Chromolith. Berlin, Wasmuth. M. 20. —.
- Falke, J. v.** Künstliche Blumen. (Vom Fels z. Meer, III, 2.)
— Zeitgemässe Patinafragen. (Nord u. Süd, Oct.)
- Farcy, L. de.** L'Ancien trésor de la cathédrale d'Angers. 8^o, 120 p. et 2 pl. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrétien, 2^e série.)
- Fischer, H.** Die mexikanischen Namen f. Schmucksteine und Metalle. (Archiv f. Anthropologie, XIV, 2.)
- Garnier, E.** Conseils pratiques: peinture sur porcelaine et sur faïence. (Rev. des Arts décoratifs, 4.)
- Gerlach, H.** Nachrichten über die ältesten bronzenen Kanonen Sachsens besonders die von Wolf Hilger in Freiberg. (Mitth. d. Freiberg. Alterth.-Vereins, 18.)
- Gerspach.** Les manufactures nationales sous la république de 1848. (Revue des Arts décor., octobre.)
- Gianelli, C.** La renaissance de la dentelle en Venise. (Chronique des Arts, 31.)
- Glaize, N.** Album du peintre en bâtiment. 3^e série. Pl. nos 2, 5 et 14. Paris, Ducher & Cie.
- Thüringische Glasindustrie. (Blätter f. Kunstgewerbe, XI, 9.)
- Götz, W.** Strohflechterei in England. — Die decorative Kunst im Handwerk. (Schweiz. Gewerbeblatt, 18. 20.)
- Handbook of Plain and Fancy Needlework. Containing a Description of all the Stitches used in Plain Needlework. Fully illustr. 8^o, p. 176. London, Ward & L. 2 s. 6 d.
- Händel, Ernst.** Schablonen in natürlicher Grösse für Decken, Wände, Säulenschäfte etc. aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. ausgeführt auf der kgl. Albrechtsburg zu Meissen. Zum Gebrauche f. Decorationsmaler, Tapetenfabrikanten und Teppichwirker, sowie als Vorlagen für Gewerbeschulen. (2. Folge von demselb. Verf. „Schablonenmalerei d. Mittelalters“.) 25 (lith.) Taf. in qu. gr. Fol., wobei 1 Tafel in Farben ausgeführt. Mit Text. gr. 4^o, 2 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 12. —. (I. u. II.: M. 22. 50.)
- Helbig, J.** Les reliques et les reliquaires donnés par Saint-Louis, roi de France, au Convent des Dominicains de Liège. 4^o, 43 p. et 5 pl. Bruxelles, imp. Hayer.
- James, M. E.** How to Decorate our Ceilings, Walls, and Floors; with Diagrams and Coloured Illustrations from Designs by the Author. 8^o, p. 86. London, Low. 4 s.
- Jebb.** Handwork for Children. (Ninet. Century, october.)
- L'Industrie des rubans. (Journ. de la Société de statist. de Paris, sept.)
- Old iron work. (The Antiquary, August.)
- Zur Oesterreichischen Keramik. (Blätt. f. Kunstgewerbe, XI, 10.)
- Koppmann, K.** Münzbecher der Becher-, Lechel- u. Ammermacher. (Mitth. d. Ver. f. Hamburg. Gesch., V, 4—7.)
- Krsnjavi, J.** Die Fortschritte des Kunstgewerbes in Kroatien. (Kroatische Revue, 3.)
— Die Monstranz von Lepoglav. (Viestnik, Anz. d. kroat. archäol. Vereins, I.)
- Larcher, Toussaint.** Nos anciens de métiers. (Rev. nouv. d'Alsace-Lorraine, II, 5)
- Lauboeck, G.** Technische Neuheiten im Bause von Sitzmöbeln. (Mitth. d. technol. Gewerbe-Museums, 29.)
- Le Breton, G.** Inventaire des bijoux et de l'orfèvrerie appartenant à Mme la comtesse de Sault, confiés à l'amiral de Villars et trouvés après sa mort, en 1595. 8^o, 12 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. des travaux hist., N^o 2, 1882.)
- Le Monnier, relieur du XVIII^e siècle. (Interméd. des chercheurs et curieux, août.)
- Leymarie, C.** L'école céramique de Limoges. (Rev. des Arts décoratifs, 5.)
- Lind, K.** Einige ältere Elfenbeinarbeiten kirchlicher Bestimmung. (Mitth. d. Centr.-Comm., N. F., VIII, 4.)
- Ljubic.** Ein Perlenschmuck (Cimelium) aus prähistorischer Zeit. (Viestnik, Anzeiger d. kroat. archäolog. Vereins, I.)
- Ludloff-Koburg.** Deutsche Mode als Hausindustrie. (Daheim, XIX, 6.)
- Luthmer, F.** Joaillerie de la Renaissance, d'après des originaux et des tableaux du XV^e au XVIII^e siècle. 4^o, 24 p. avec 31 fig. et 30 pl. dont 15 en couleur. Paris, Quantin. fr. 100. —.
- Menuiserie, ébénisterie, emploi du bois dans la menuiserie d'art, les meubles ordinaires et de style, les mobiliers d'école et d'église, les constructions en bois etc. 1^{re} année. Juillet, août, sept. 1882. Paris, J. J. Stork.
- Métaux (les) ouvrés. Emploi du fer, de la fonte, du cuivre, du zinc etc., dans la construction et la décoration. 1^{re} année. Juill., août, sept. 1882. Paris, J. J. Stork.
- Miquel y Bidia, F.** Cerámica, joyas y armas. 3^a serie de Cartas a una señorita sobre la habitación. Ilustrada con 75 grabados. 4^o, 264 p. Madrid, Murillo. 10 y 12.
- Möbeltischler, der praktische. Eine Sammlung grösstentheils ausgeführter Arbeiten mit Details in natürl. Grösse. Herausg. v. W. Kick. I. Serie. 6 Lfgn. 8^o, à 4 Steintaf. mit 7 Bog. Details. Stuttgart, Wittwer. à M. 2. 50.
- Molinier.** Inventaire du trésor du saint siège sous Boniface VIII (1295). (Bibliothèque de l'École des chartes, 4.)
— Les majoliques italiennes en Italie. (L'Art, 407 ff.)
- Müntz, Eug.** L'atelier de tapisseries d'Urbain au XV^e siècle. (Courrier de l'Art, 50.)
— La Tapisserie. 8^o, 372 p. et grav. Paris, Quantin.
- Musterbuch für Kunstschlosser. (In 15 Lfgn.) 8^o. 1. Lfg. 12 Holzschnitt-Taf. Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —.
- Musterbuch für Möbeltischler. 15.—25. (Schluss-) Lfg. 8^o. (à 8 Holzschn.- u. chemigr. Taf.) Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —. (cpt. M. 25. —.)
- Nekola, Rud.** Die Holz- und Spielwaren-Hausindustrie in der Viechtau bei Gmunden. Eine forst- u. volkswirthsch. Studie aus dem Salzkammergute. [Aus: Berichte d. Forstvereins f. Oesterr. o. d. E.] gr. 8^o, 61 S. mit 5 Steintaf. Gmunden. (Wien, Gerold & Co.) fl. 2. 50.

- Novák, Antonin.** Erster praktischer Möbel-Bazar. Renaissance-Styl. Jahrg. 1882. 1. Hft. gr. 4^o. (3 Steintaf. mit 1 lith. Details-Bogen in Fol.) Stuttgart, Horster. M. 4. —
- Ueber die gewerbliche Organisation in Frankreich. I. Wie's vor Alters war. (Schweizer Gewerbebl., 11 ff.)
- Penon, H.** Le Mobilier des siècles passés, étude du mobilier national à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. 18^o, 108 p. Paris, A. Lévy. fr. 1. —
- Peters, Aug.** Werkzeichnungen f. Zimmermalerei. (12 Hfte.) 1. Hft. f^o. (4 Chromolith.) Braunschweig, Goeritz & zu Putlitz. M. 1. 50.
- Potvin.** L'art populaire. (Rev. de Belg., sept.)
- Quentel, Peter.** Musterbuch für Ornamente und Stickmuster. [1527—1529.] Vorlagen für Kunsthandwerker u. weibl. Handarbeiten; herausg. vom Leipziger Kunstgewerbe-Museum. 80 Taf. in Lichtdr.-Reproduktionen. 4^o. (1 S. Text.) Leipzig, A. M. Götze. M. 6. —
- Rapport sur les manufactures de porcelaine et de produits réfractaires de Baudour. 8^o, 20 p. Bruxelles, imp. H. Manceaux.
- Gotische Rüstung und Rüstung in lichthem Eisen, sogen. Maximiliansharnisch. Mit 2 Taf. (Graveur-Ztg., VII, 2.)
- Sacken, Ed. Frhr. v.** Ueber einige römische Metall- und Emailarbeiten. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)
- Ein Schlemann-Teppich. (Allg. Kunst-Chron., 40.)
- Staeher.** Ueber die Hausindustrie im Gouvernement Wologda. (Russ. Revue, XI, 9.)
- Stoeckel, J. M.** Smyrna-Teppiche. (Oesterr. Monatschr. f. d. Orient, VIII, 10.)
- Vachon, M.** Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'études d'art industriel. gr. 8^o. 48 p. Paris, Baschet.
- La Vaisselle et les bijoux de Philippe le Beau. (Compte rendu de séanc. de la comm. r. d'hist. de l'Acad. de Belgique, 3.)
- Wallace-Dunloppe, M. A.** Glass in the Old World. 8^o, p. 264. London, Field & Tuer. 12 s. 6 d. — Kabyle-pottery. (Magaz. of Art, 24.)
- Wastler, Jos.** Das Inventar einer Kaiserin. (Mitth. d. hist. Ver. f. Steiermark, XXX.)
- Zimmermann, Wilh.** Schmuck-Kasten. Moderne Entwürfe f. Goldarbeiter u. Juweliere. 1. Jahrg. 1. Hft. f^o, 4 Steintaf. Pforzheim, Riecker. M. 3. —
- Farrer, R. R.** A Tour in Greece, 1880. With 27 illustr. by Lord Windsor. 8^o, p. 220. London, Blackwoods. 21 s.
- Havard, H.** La Flandre à vol d'oiseau. Illustr. par M. Lalanne. 4^o, 408 p. avec 25 grav. hors texte et nombreuses vignettes. Paris, Decaux. fr. 25. —
- L'Épée, H.** Recherches archéologiques dans les environs de Montbéliard. 8^o, 45 p. et 9 pl. et carte. Montbéliard, imp. Barbier fr.
- Lichtwart.** Kunstausstellungen. (Gegenwart, 44.)
- Lützwow, Carl v.** Die Kunstschatze Italiens, in geographisch-hist. Uebersicht geschildert. Mit Radirungen von L. H. Fischer, E. Forberg, P. Halm etc. u. zahlreichen Textillustr. (in Holzschnitt). In 25 Lfgn. 1. Lfg. f^o, 16 S. mit 3 Radirungen. Stuttgart, Engelhorn. M. 3. —
- Mantovani.** Notizie archeologiche bergomensi per l'anno 1880 e 1881. (Atti dell' Ateneo di scienze in Bergamo, V)
- Picturesque Europe. With Illustrations on Steel and Wood by the most eminent artists. Vol. 1. The British Isles. New edit. f^o. London, Cassell. 18 s.
- Promenade artistique dans le midi de la France. (Chronique des Arts, 34.)
- Aachen.
— Das Suermondt-Museum in Aachen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 11 ff.)
- Agram.
— Das kroatische archäolog. Nationalmuseum. (Kroatische Revue, 3.)
- Antwerpen.
— L'architecture au Salon d'Anvers. (Fédération artistique, 49 ff.)
— Gervais u. Isart, Ed. Lettres sur le Salon d'Anvers. (Journ. des B.-Arts. 17. 19.)
— Rooser, M. Musée Plantin-Moretus à Anvers. Notice historique. 4^o, 44 p. et 25 phototypies. Anvers, J. Maes. M. 25. —
— Le salon d'Anvers: les portraits. — Le paysage. — Les animaux. (Revue artistique, Nos 7 et 8, sept. 1882. Anvers.)
— Sigurt. Diejaarlijksche Tentoonstelling te Antwerpen. (De Vlaamsche Kunstbode, N^o 9, 10. 1882. Anvers.)
- Assisi.
— Cartwright, J. B. Assisi. (Portfolio, 154.)
- Avignon.
— Les portraits de Laure au Musée d'Avignon. (Bulet. hist. et archéol. de Vaucluse, II.)
- Berlin.
— Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 40.)
— Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. 2. Sonderausstellung 24. Oct. bis 15. Dec. 1882. Japanische Malereien aus dem Besitz d. Prof. Dr. H. Gierke zu Breslau. 8^o, 92 S. Berlin, Weidmann. M. —. 30.
— The Hamilton manuscripts. (Athenæum, 2872.)
— Die Hamilton'schen Handschriften. (Allgem. Kunst-Chronik, 47.)
— Die Handschriften-Sammlung des Herzogs von Hamilton. (Deutsches Kunstblatt, 4.)
— Die Hamilton'sche Sammlung. (Deut. Rundschau, Decbr.)
— Die Hamilton'sche Sammlung. (Deut. Rundschau, IX, 3.)
— Lichtwart. Eine japanische Gemäldesammlung im Gewerbemuseum. (Gegenwart, 49.)
— Rosenberg, A. Ausstellung japanischer Malereien im Berliner Kunstgewerbemuseum. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 4 ff.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

- Atz, C.** Kirchliche Rund- und Polygonalbauten Tirols. (Kirchenschmuck, 10.)
- Bérard, E.** Antiquités romaines et du moyen âge dans la vallée d'Aoste. (Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino, vol. III, fasc. 5.)
- Bizzozero, G. C.** Le belle arti nel territorio varesino: raccolta di pitture antiche e moderne. 61 tav. col relativo testo a riscontro. 4^o. Milano, Vallardi. L. 40. —
- Blackburn, H.** Breton Folk: an Artistic Tour in Brittany. With 170 Illustr. by R. Caldecott. New edit. 8^o, p. 212. London, Low. 10 s. 6 d. The Private Collections of England. (Athenæum, 2866.)
- Zur Erhaltung Märkischer Bau-Alterthümer. (Wochenbl. f. Architekten, 89. 90.)

- Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, III, 4.)
- **Bredius, A.** Ein Pseudo-Vermeer in der Berliner Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 5.)
- **Koopmanns, J. A.** Die holländische Wappenmalereien in der heraldischen Ausstellung. (Deutscher Herold, XIII, 7. 8.)
- **Rosenberg, Ad.** Die Hamilton'schen Manuscripte im Berlin. Kupferstichkabinet. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 5 ff.)
- Die Wilberg-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 1.)
- **Spielhagen.** Plauderei eines Laien aus den diesjährigen Berliner Kunstausstellungen. (Westermanns Monatshefte, Decbr.)
- Verzeichniss der in der Formerei der königl. Museen zu Berlin käuflichen Gipsabgüsse. Herausg. von der Generalverwaltung. 8^o, II, 80 S. Berlin, Weidmann. M. —. 40.
- Bordeaux.**
- Exposition de Bordeaux. (Courr. de l'Art, 44.)
- **Larrea (de).** L'Exposition de Bordeaux à coups de crayon. 8^o, 56 p. Pau, imp. Lalheugue. (Extr. du Mémorial des Pyrénées.)
- **Leymarie.** Le musée de Bordeaux. (Artiste, août.)
- Braunschweig.**
- **Schmidt, Wilh.** Zur Braunschweiger Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
- Brescia.**
- **Cassa, A.** San Francesco — Santa Maria dei Miracoli — La Loggia — Il Cimitero: appunti. 8^o, p. 122. Brescia, tip. Apollonia. (Dal „Brixia“.)
- **Odorici, F.** Guida di Brescia rapporto alle arti ed ai monumenti: 2^a ediz. riveduta dall'autore. 16^o, p. 157, con pianta della città. Brescia, S. Malaguzzi. L. 2. —.
- Breslau.**
- **Kalesse, Eug.** Drei Erbschaften des Museums. (Schlesiens Vorzeit, 51.)
- Brünn.**
- **Kisa, A.** Die Restaurierung der Garnisonskirche. (Mähr. Gewerbebl., 10.)
- Brüssel.**
- **De Bruyn, H.** Trésor artistique des églises de Bruxelles. 8^o, 356 p. et 14 pl. Bruxelles, E. Fonteyn. fr. 7. 50.
- **Faber.** Vassili Vereschagin, L'exposition. (Fédération artistique, X, 1. 2.)
- Brunneck.**
- **Ilg, A.** Aus Brunnecken. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., VIII, 4.)
- Cairo.**
- **Edwards.** The Boolac Museum. (Acad., 542.)
- **Hugonnet, L.** Le musée de Boulaq. (L'Art, 410.)
- Chartres.**
- **Margaret Huns.** Chartres. (Art Journal, dec.)
- Colchester.**
- History and Antiquities of Colchester Castle. 8^o, p. 152. London, Benham. 2 s. 6 d.
- Constantinopel.**
- **Lewis.** The Antiquaries of Constantinople. (Archaeological Journal, 154.)
- Dresden.**
- Die neue Kunstgewerbehalle des Kunstgewerbevereins zu Dresden. (Deutsche Bauztg., 91. 92.)
- Dresden.**
- **K. S. Alterthumsverein zu Dresden.** (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 91. 92.)
- Emden.**
- **Schnedermann.** Zur Geschichte der Emdener Rüstammer. Mit 4 Taf. Abbild. in Lichtdr. u. beschreib. Texte v. Starcke. (Aus: „Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst u. vaterl. Alterth. in Emden“). gr. 8^o, 19 S. Emden, Haynel. M. 2. 50.
- Fontenay.**
- **Corbollin, J. B.** Monographie de l'abbaye de Fontenay, seconde fille de Clairvaux, Canton de Montbard. 8^o, 249 p. et pl. Citeaux, Libr. Saint-Joseph.
- Freiberg.**
- **Gerlach, H.** Das alte Freiberg in Bildern. Zweite Serie. (Mitth. d. Freiburger Alterth.-Vereins, 18.)
- **Hingst.** Die alten Burgen und Rittersitze um Freiberg. (Mitth. des Freiburger Alterthumsvereins, 18.)
- Gent.**
- **Van Duyse.** Exposition rétrospective de Gand. (Fédération artistique, 50.)
- Graz.**
- Die Restauration in der Franciscanerkirche zu Graz. (Kirchenschmuck, 11.)
- Figurale religiöse Bildnerei in Übung. (Kirchenschmuck, 10.)
- Halle.**
- **Heydemann, H.** Halensia. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 2.)
- Hamburg.**
- **Brinckmann, J.** Alte hamburgische Oefen im Museum für Kunst und Gewerbe. (Mitth. d. Ver. f. hamburg. Gesch., V, 4—7.)
- Der Verkauf der Paul'schen Sammlung in Hamburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.)
- Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la magnifique collection de M. Johannes Paul à Hambourg. gr. 4^o, 200 S. mit 32 Photolith. Köln, Heberle. M. 12. —.
- **Eckardt, M.** Das Museum Godefroy in Hamburg. I. (Dent. Familienbl., XI, 49.)
- Hautecombe.**
- Guide et souvenirs artistiques d'Hautecombe: description de la basilique, appartements royaux, environs d'Hautecombe. 4^e édit., revue et entièrement refondue. 12^o, 72 p. Nancy, imp. Nierat & Cie.
- Le Havre.**
- **Quin, L. C.** Études à la bibliothèque du Havre. 8^o, 29 p. Le Havre, imp. Lepelletier.
- Köln.**
- **Michel, Em.** Les musées d'Allemagne: Le musée de Cologne. (L'Art, 412 ff.)
- Kopenhagen.**
- Ueber Kunst und Künstler in Kopenhagen. (Deut. Kunstbl., 3.)
- Lille.**
- **Benouard, A.** Les Tissus à l'exposition lilloise des arts industriels du palais Rameau. 12^o, 26 p. Lille, imp. Danel.
- London.**
- **Conway, M.** Travels in South Kensington. Notes on Decorative Art and Architecture in England. 8^o. London, Trübner & Co. 12 s.
- The Dudley Gallery. (Academy, 548. Athenæum, 2871.)
- Exhibition of Watercolours. The Frenche Gallery. — The Guardi Gallery. (Academy, 549.)
- The Hamilton Palace Sales. (Mag. of Art, 22.)
- The Hamilton Palace Collection. (Dubouloz, John, Courrier de l'Art, 45.)
- La vente Hamilton. (Rev. des arts décor., 2.)
- **Monkhouse.** The Grosvenor Gallery. I. (Academy, 553 ff.)
- A Pre-Raphaelite collection. (Magazine of Art, 26.)

- **Perceval**. The Stoane-Collection, British Museum. (Academy, 548.)
- The winter exhibitions at the smaller Galleries. (Art Journal, december.)
- Lüttich.**
- La collection de tableaux appartenant à Henkart, DeFrance et Fassin. (Bulet. de l'Institut archéol. Liégeois, XVI, 2.)
- Madrid.**
- **Madrazo**, P. de. Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. 4ª edición. 8º, 504 p. Madrid, Murillo. 18 y 20.
- Mailand.**
- **Bresciani**. A. L'armeria antica del re Carlo Alberto, e il museo Campana; descrizione di opere di natura, d'arte e d'antichità. 120, p. 128, Milano, Muggiani. L. —. 50.
- **Canetta**, Carlo. I manoscritti della Biblioteca di S. Carlo Borromeo. (Arch. stor. Lombardo, IX, 3.)
- Catalogo della Esposizione di belle arti in Brera. 16º, p. 47. Milano, tip. E. Civelli. L. —. 50.
- Catalogo ufficiale della Esposizione 1882 della E. Accademia di belle arti in Milano. 8º, p. 103. Milano, tip. Lombardi. L. 1. —.
- Marseille.**
- (Art Journal, november.)
- **Dassy**. Inventaire descriptif des objets d'art ou simplement historiques qui décorent les salles de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, et suivi de notes concernant le mobilier de l'Académie. 8º, 73 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.
- Modena.**
- **Venturi**, A. La R. Galleria Estense in Modena: Studio. Disp. 1ª 8º, p. 24. Modena, P. Toschi e C. L. 2. 50. (L'opera conterà di 26 disp. circa.)
- Moskau.**
- **Fleury**. L'exposition de Moscou. (La nouv. Revue, 1. nov.)
- **Vogüé**, de. L'exposition de Moscou et l'art russe. (Rev. des deux Mondes, 1. nov.)
- München.**
- **Pecht**, Fr. Münchener Kunst. (Allgem. Ztg., B. 315.)
- Murano.**
- **Morosini**, Z. Murano, le sue officine e i suoi orti (1500). 16º, p. 49. Venezia, tip. G. Longo.
- Nancy.**
- **Courmault**, Ch. La galerie Poirel au Musée de Nancy. (Courrier de l'Art, 41.)
- Neapel.**
- **Heydemann**, H. Terracotten aus dem Museo nazionale zu Neapel. Mit 3 lith. Taf. u. 1 eingedr. Holzschn. (7. Hallisches Winckelmannsprogramm.) 4º, 28 S. Halle, Niemeyer. M. 3. —.
- **Rousseau**. Les maîtres flamands au Musée de Naples. (Bulet. des commiss. r. d'art et d'archéologie, 5. 6.)
- Newcastle-upon-Tyne.**
- **Welford**, Rich. (Art Journal, october.)
- Nürnberg.**
- **Billing**, H. L'exposition de Nuremberg. (Rev. des arts décorat., 4.)
- **Duvigneau**, O. Altes und Neues aus Nürnberg. (Pallas, III, 8. 9.)
- **Förster**, E. Kunstnachrichten aus Nürnberg. (Allgem. Ztg., B. 286.)
- **Friedrich**, C. Die altdeutschen Glaser in der Mustersammlung des Bayr. Gewerbemuseums. (Kunst u. Gewerbe, 11 ff.)
- **Nürnberg 1882**. (Hering in Gläser's Annalen für Gewerbe u. Bauwesen, 15. Oct.)
- v. **Huber-Liebenau**. (Vierteljahrsschr. f. Volkswirtschaft, XIX, 1.)
- Die Bayer. Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung 1882. (Zeitschr. des Münch. Kunstgewerbe-Ver., 7. 8 ff.) — (Deutsche Bau-Ztg., 75 ff.) — (Centralbl. f. Bauverwltg., 38.)
- **Mattenheimer**, A. Die Stadtmauern Nürnbergs. Wie solche noch im Ganzen bestanden, zur Erinnerung nach eigenen Aufzeichnungen verfertigt. qu. 12º, 23 Lichtdr.-Taf. Nürnberg, Schrag in Commt. M. 5. —., color. M. 10. —.
- Orléans.**
- Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. 3e édit. 18º, 20 p. Orléans, imp. Jacob.
- Paris.**
- **Bacon**, H. Parisian Art and Artists, depicting with Pen and Pencil the Works and Life of the most popular and famous Parisian Artists of To-day, with nearly 50 full-page Facsimiles of their original Drawings. Illustr. 8º. (Boston.) London. 15 s.
- **Cartault**, A. L'œuvre de Rubens au Louvre. (L'Art, 406.)
- Catalogue de dessins anciens des écoles italienne, allemande et française, provenant des collections célèbres de deux amateurs connus, dont la vente aura lieu le 26 déc. 1882. 8º, 28 p. Paris, Clément. (175 num.)
- Catalogue de la bibliothèque et des autographes de feu M. Cocheris, inspecteur général de l'instruction publique, dont la vente aura lieu le 6 nov. 1882 et les dix jours suivants. 8º, IV—151 p. Paris, Picard. (2000 num.)
- Catalogue des objets appartenant au service du mobilier national; par E. Williamson et A. de Champeaux; exposés par l'Union centrale des arts décoratifs (exposition retrospective de 1882). 1er fasc.: Le mobilier national. 8º, 64 p. 2e fasc.: Le Bois et les Tissus. 200 p. Paris, Quantin. fr. 2. 50.
- **Dargent**, G. Exposition de peinture du Cercle artistique de la Seine. (Courrier de l'Art, 48.)
- **Ledrain**, E. Antiquités chaldéennes du Louvre. (L'Art, 408.)
- — Le musée du Louvre. (Courrier de l'Art, 40 ff.)
- The Paris Museum of mediaeval art. (Academy, 539—540.)
- Musée (le) du Louvre. Modèles d'art décoratif, d'après les dessins originaux des maîtres anciens. Notices par M. Victor Champier. 50 pl. en héliograv., contenant plus de 100 dessins. Paris, Quantin. fr. 150. —.
- Musées nationaux: Catalogue de la collection Timbal. 18º, 105 p. et grav. Paris, Soc. anon. des imprimeries réunies.
- Paris. Salon 1882.**
- Artistes (les) artésiens au Salon de 1882; Panorama de la bataille de Champigny; Salon des arts décoratifs. 8º, 28 p. Arras, impr. De Sède & Cie. (Extr. du journ. le Courrier du Pas-de-Calais.)
- **Beaulieu**, C. de. Salon de 1882. 8º, 15 p. Versailles, impr. Cerf & fils.
- **Gouf**. Notes d'un architecte au Salon d'architecture de 1882. (Encyclop. d'arch., IIIe sér., I, 6.)
- **Loiseau**, Alf. de. La sculpture au Salon de 1882. (Gaz. d. B.-Arts, déc.)

- **Mériem, J.** Tableaux et statues (Salon de 1882). 18^o, 166 p. et 2 photographures. Paris, Baschet. fr. 3. 50.
- Le Salon de 1882. (Leroy, P., L'Art, 416.)
- **Deslignières, M.** Salon des arts décoratifs. 8^o, 16 p. Paris, impr. Marpon et Flammarion. (Extr. du Bullet. de la Soc. centr. des archit.)
- Paris. Union centrale.**
- **Champier, V.** Septième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Revue des Arts décorat., 4.)
- Union centrale des arts décoratifs, exposition rétrospective de 1882. 3^e fasc.: Le Papier. 8^o, 175 p. Paris, Quantin. fr. 1. 50.
- Exposition de l'Union centrale. **Champeaux, A.** de: Les meubles. — **Le Breton, G.**: Le tissu ancien; les tapisseries et les broderies anciennes. (Gaz. des B.-Arts, oct. ff.)
- **Poterlet, C.** et **P. R. de Maillou.** Septième exposition de l'Union centrale: le papier peint. (Rev. des arts décoratifs, 5.)
- Union des arts décoratifs. Septième exposition. Partie moderne par **P. Rioux de Maillou.** (L'Art, 412.)
- **Rivoalen, Émile.** (Revue de l'architecture, IV^e sér., IX, 7. 8.)
- Union centrale des arts décoratifs. (1882). 7^e exposition. Catalogue du salon du mobilier contemporain. 8^o, 14 p. Paris, Quantin. fr. —. 50.
- **Vitet, L.** Le Louvre et le Nouveau Louvre. Nouvelle édition, avec un plan du Louvre aux différents âges. 18^o, 375 p. Paris, C. Lévy.
- Petersburg.**
- Die Gotzkowski'sche Gemäldesammlung in der kaiserl. Eremitage. (Schriften d. Ver. für Gesch. d. Stadt Berlin, 20.)
- Präg.**
- **Tyršová, R.** Zur Ausstellung der Manes'schen Bilder. (Osvěta, Rundschau auf d. Gebiete d. Kunst, d. Wissensch. u. d. Politik, XI.)
- Rom.**
- **Azzurri, F.** Esposizione di belle arti in Roma 1882—83: relazione del Comitato esecutivo. Roma, tip. Romana. L. 1. —.
- Descrizione (nuova) del Museo Capitolino, compilata per cura della commissione archeologica comunale, e pubblicata dalla Direzione del Museo. 32^o, p. 338. Roma, tip. Salviucci.
- Die Gebäude der Kunstausstellung 1883. (Wochenbl. f. Architekten, 91. 92.)
- Rouen.**
- Catalogue de la 28^e exposition municipale des beaux-arts ouverte au musée de Rouen, le 1^{er} oct. 1882. 12^o, 217 p. Rouen, imp. Lecerf.
- L'exposition de Rouen. (Chron. des Arts, 33.)
- Sens.**
- **Vaudin.** Les trésors d'art de Sens. (Société d. scien. hist. et natur. de l'Yonne, XXXV.)
- Toulouse.**
- **Mazoull, F.** et **L. Saint-Charles.** Le Vieux Toulouse disparu. Dessins et Documents originaux. 1^{er} fasc.: Murs et portes de la ville. 4^o, 28 p. et 7 pl. Toulouse, imp. Chauvin et fils.
- Triest.**
- **Bucher, B.** Das Glas auf der Triester Ausstellung. — **Eitelberger, R. v.** Triest. — **Krunjavl.** Croatien auf der Triester Ausstellung. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 206.)
- Turin.**
- **Angellucci.** La piastra figurata di bronzo del R. Museo di Antichità di Torino. (Atti della Soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, III, 5.)
- Valenciennes.**
- Catalogue de sculptures, peintures, eaux-fortes et dessins composant le musée Carpeaux, à Valenciennes. 12^o, IV, 67 p. Paris, Soc. anon. des impr. réunies.)
- Warwickshire.**
- **Ward and Lock's Pictorial Guide to Warwickshire.** 8^o. London, Ward & Lock. 3 s. 6 d.
- Wien.**
- **Birk, Ernst R. v.** Inventar der im Besitze des A. H. Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins. (Jahrbuch der kunsthist. Samml. d. A.-H. Kaiserhauses, I.)
- **Convay, W. M.** The Ambras Collection. (Magazine of Art, 23.)
- **Engerth, Ed. R. v.** Ueber die im kunsthist. Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde. (Jahrb. der kunsthist. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, I.)
- Die Gobelins-Ausstellung im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 51.)
- Katalog der historischen Ausstellung von Wiener Buchdruck-Erzeugnissen 1482—1882. 8^o, VIII, 133 S. Wien, Frick. M. 2. —.
- **Kleindienst, Franz R.** Der St. Stephansdom ein Denkmal der Habsburger. (Wien. Dombauvereinsbl., 15.)
- Permanente Kunst-Ausstellung im Künstlerhause. (Allgem. Kunst-Chronik, 50.)
- Internationale Kunstausstellung. Les Belges à l'exposition de Vienne. (Fédér. artist., 49.)
- Exposition internationale des beaux-arts de Vienne. (Revue artist., Nos 5 et 6, août 1882. Anvers.)
- Die zweite Wiener Möbel-Industrie-Ausstellung. (Mitth. d. technolog. Gewerbe-Mus., 30.)
- **Neumann, W. A.** Die Puchheimkapelle neben dem Bischofsthore des St. Stephansdome. (Wiener Dombauvereinsbl., 13.)
- **Weisz, Karl.** Geschichte der Stadt Wien. 2. umgearb. Aufl. m. Farbendr.-Bildern, Holzschn. Facsim., Photolith. und 4 Plänen in Farbendr. 31.—40. (Schluss-) Lfg. gr. 8^o, 2. Bd., VIII u. S. 341—664. Wien, Lechner. à fl. —. 70., eplt.: fl. 28. 80.
- Worcester.**
- Worcester and its exhibition. (Art Journal, october.)
- Zürich.**
- **Brun, Carl.** Die schweizerische Kunstausstellung von 1882. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 43.)

I N H A L T.

	Seite
<i>Josef Wastler</i> , Giovanni Pietro de Pomis, kaiserlicher Hofkammermaler, Hofarchitekt und Festungsbaumeister in Graz	97
<i>G. Dahlke</i> , Romanische Wandmalereien in Tirol	121
Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde	141
Litteraturbericht.	
Theorie und Technik der Kunst. Ikonographie	151
Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte	165
Architektur	185
Malerei	189
Schrift, Druck, graphische Künste	206
Kataloge	208
Notizen	211
Bibliographische Notizen	212
Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen	213
Bibliographie	XVII

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

C a r p i.

Ein Fürstensitz der Renaissance.
Herausgegeben von
**Prof. Dr. H. Semper, Architekt F. O. Schulze und
Architekt W. Barth.**
17 Bogen Text mit vielen Illustr. u. 27 Tafeln
Holzschnitte. Folio. In Mappe.
Preis 75 Mark.

Bedeutet diese Publikation für den Architekten und Kunsthistoriker eine nach reichen wissenschaftlichen Quellen bearbeitete Studie in vollendetster Form, so kann dieselbe gleichwohl auch jedem gebildeten Laien zur Lektüre warm empfohlen werden. Ausser der Freude, welche ihm die geistvolle Anordnung und der reiche Inhalt des Textes bereiten werden, wird auch sein Auge bei Betrachtung des künstlerischen Theiles volle Befriedigung empfinden; ist es ja doch der Ausdruck des Strebens der hochinteressanten Renaissanceperiode, welches in Alberto Pio, dem in der vorliegenden Publikation vielfach gefeierten einstigen Bewohner des Schlosses zu Carpi, einen so würdigen Vertreter fand.
Dresden, November 1882.
Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung
(Bleyl & Kaemmerer).

Verlag von W. Spemann in Stuttgart.

Bernhardino Pinturicchio in Rom.

Eine kritische Studie von Dr. August Schmarsow, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Göttingen. gr. 4^o. 100 S. Text u. 6 Lichtdrucktafeln. Büttenpapier. M. 20. —
Früher erschien im gleichen Verlage:

Raphael und Pinturicchio in Siena.

Eine kritische Studie von Dr. August Schmarsow. gr. 4^o. 40 S. Text u. 11 Lichtdrucktaf. Büttenpap. M. 12. 50.

In der Buchhandlung von Emil Sommermeyer in Baden-Baden ist eine grössere Parthie von

Die Venus von Milo.

Eine kunstgeschichtliche Monographie

von
Friedr. Frhrn. Goeler v. Ravensburg.
Dr. philos.

Mit 4 Tafeln in Lichtdruck

vorräthig und zum ermässigten Preise von M. 4. — pro Exemplar käuflich.

Demnächst wird erscheinen:

THE LITERARY WORKS OF LEONARDO DA VINCI,

Containing all his Writings on Painting ("Libro della Pittura") Sculpture, and Architecture, his Observations on Geography, Geology, and Astronomy, Philosophical Maxims, Humorous Writings, his Letters, and Miscellaneous Notes on Personal Events, on his Contemporaries, on Literature etc.

Now Published for the first time from the Forty-two Autograph Manuscripts existing in the Public Libraries of London and Milan, in the Royal Library at Windsor, and other Private Libraries in England, Paris, and Italy.

BY
JEAN PAUL RICHTER, Ph. Dr.,

Knight of the Bavarian order of St. Michael's etc.

Two Volumes in Imperial 8vo, containing 220 original Drawings in Photo-Engraving (Process Dujardin of Paris), and about 450 other facsimile Illustrations.

Preis für Subscribenten £ 8. 8. 0 Sterling. — Nach Erscheinen wird der Preis auf £ 12. 12. 0 Sterling erhöht.

Ausführliche Prospekte werden auf Verlangen gratis gesandt.

Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 188, Fleet Street, London.