

Werk

Titel: Litteraturbericht

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log81

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Der kleine Zeichenschüler (Heft 1—8) von A. Zeller. Erläuterungen zum kleinen Zeichenschüler (8 Hefte à 15 Pfg.) von A. Zeller. Für den Gebrauch des Lehrers sowie zum Selbstunterricht. Mit 102 Abbildungen. Strassburg, R. Schultz & Co. 1882. Preis M. 1. —.

Wenn der Elementarunterricht ein doppeltes Ziel hat, einerseits die formale Ausbildung geistiger Kräfte, und andererseits die Ueberlieferung der nothwendigsten Kenntnisse und Fertigkeiten, so muss auch der Unterricht im Zeichnen, soweit er Massenunterricht in der Volksschule ist, die beiden Gesichtspunkte inne halten. Ob in der Volksschule Unterricht im Zeichnen gegeben werden soll, ist eine Frage des Schulplans, die wir hier nicht zu erörtern haben. Bejaht man die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines solchen Unterrichts, wie es zur Zeit überwiegend der Fall ist, und wie auch wir, um unsere Meinung befragt, sie bejahen würden, so ist die Umgrenzung des Lehrstoffes und die Schaffung der Lehrmittel von der höchsten Bedeutung. Denn es handelt sich hier um Kinder, für welche, nach einem bekannten Ausspruch, das Beste erst gut genug ist, es handelt sich um die Kinder des Volkes, welchen die in der Schule überkommene Bildung in der Regel einzige Grundlage des künftigen Berufes und Erwerbes ist. — Die Sache ist von so eminenter Wichtigkeit, dass wir dieselbe den Männern der Wissenschaft und der höheren administrativen Praxis zur ersten Prüfung empfehlen möchten.

Unser Gewerbe leidet an dem Mangel an tüchtigen Lehrlingen; ein Hauptfehler liegt darinnen, dass die jungen Leute von 13—15 Jahren in einen Beruf eintreten, und die elementarste Ausbildung des Auges und der Hand in den Abend- und Sonntagsstunden nachholen sollen. Das, was uns nun an den Zeller'schen Lehrbüchern überraschte und erfreute, ist eine mit überlegener Beherrschung des Stoffes und gesundem praktischen Sinne auf das Ziel losgehende Methode, Auge und Hand in einer beim Massenunterricht möglichen Weise zu bilden, und die nothwendigsten Formen dem Gedächtnisse zu überliefern. Der Schüler erhält nach und nach acht Hefte, in welchen die Formen vorgedruckt sind, welche anfänglich mit Hilfe von Linien und Punkten, später aus freier Hand nach selbst anzulegenden Richtungspunkten nachgezeichnet

werden. Die Entwicklung geht von den kurzen Linien zu den längeren, zu den aus Linien zusammengesetzten Figuren, zu Mäanderstreifen, Spirallinien, Arabesken, und deren kunstgewerblicher Verwendung. Von der Zeichnung der (stereometrischen) Körper ist mit Recht ebenso Abstand genommen, wie von der Zeichnung der sogenannten Landschaften und der so sehr beliebten »Köpfe«, welche in dem üblichen Zeichnenunterricht, wie bekannt, meist zu dreiviertel unter der helfenden Hand des Lehrers zu Stande kommen, und nichts als zeitvergeudende Spielerei bedeuten.

Aus den Erläuterungen und den denselben beigegebenen Abbildungen spricht ein logischer und consequenter Geist, und ein wirkliches Verständniss für das was beim Unterricht geht und nicht geht. So heisst es z. B. in den Erläuterungen § 4: . . . »Wird eine Form verwerthet, so frage der Lehrer seine Schüler, ob sie die betreffende oder eine ähnliche Verzierung schon an Gegenständen wahrgenommen, und wo sich solche befinden. Ferner mache der Lehrer darauf aufmerksam, in welcher Weise der Zimmermaler, der Töpfer, Schreiner, Steinhauer, das Mädchen bei der Stickerei u. s. w. solche Formen verwerthen kann. Der Schüler soll wissen, was er zeichnet.«

Wir finden hier gleichsam die vier Rechnungsarten, oder die Lehre von der Rechtschreibung und Satzbildung in das Zeichnerische übersetzt. Ein mittelmässiger Schüler hat daran ein gutes Besitzthum, ein guter kann und wird darauf weiter bauen. Die Vorlagenhefte Zeller's helfen über die Schwierigkeiten hinweg, die darinnen liegt, dass man nicht jedem künftigen Volksschullehrer die Fähigkeit beibringen kann, gut zu zeichnen. Mit den »Erläuterungen« in der Hand wird es jedem Lehrer möglich sein, den Unterricht zu einem fruchtbaren zu gestalten. s.

Archäologie. Allgemeine Kunstgeschichte.

Otto Benndorf, Vorläufiger Bericht über zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien. (S.-A. aus den arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich VI, 2.) Wien 1883.

In diesem lebendig und höchst anziehend geschriebenen Hefte berichtet Benndorf über zwei Expeditionen, durch welche Oesterreich, anknüpfend an die frühere Untersuchung Samothrake's, in die Reihe der Nationen getreten ist, welche gegenwärtig so eifrig bemüht sind, dem noch wenig durchforschten Boden Kleinasiens seine Cultur- und Kunstgeheimnisse zu entlocken. Die südwestlichen Landschaften Lykien und Karien wurden von Benndorf mit sicherem Blick als einer solchen Erkundung besonders bedürftig erkannt und namentlich zwei besondere Aufgaben ins Auge gefasst, die genauere Erforschung des durch Ross und Newton bekannten Hekatetempels in der karischen Stadt Lagina und die Aufsuchung eines schon 1841 von dem Posener Schulmann Jul. Aug. Schönborn an einsamer Stelle entdeckten, seitdem aber von niemandem wieder besuchten Grabdenkmals auf dem steilen südlichen Küstenplateau Lykiens oberhalb Myra. Schönborn hatte in seinem Tagebuch eine begeisterte Schilderung von der Schönheit und der Fülle der Sculpturen nieder-

geschrieben, welche die Umfassungsmauern jenes Grabbezirkes schmückten, und hatte den troischen Krieg darin zu erkennen geglaubt. Aus den hinterlassenen Papieren des verdienten Reisenden hatte bald nach dessen Tode Karl Ritter jene Schilderung in sein grosses geographisches Werk aufgenommen (Erdkunde XIX, 2 = Klein-Asien II, 1859, S. 1137 ff.), gerade noch zur rechten Zeit, da kurz darauf der Tod Ritter's das Werk zum Torso werden liess und Schönborn's Tagebücher von niemandem sonst benützt worden sind. Aber freilich ward Schönborn's Mittheilung an jener Stelle nur von Wenigen beachtet und bot überdies einer archäologischen Verwerthung allzu wenig festen Anhalt dar. Desto dankbarer ist es anzuerkennen, dass Benndorf das äusserst umfangreiche Denkmal als ein Hauptziel der geplanten Forschungsreise ins Auge fasste. Eine viermonatliche Recognoscirung, welche Benndorf und der bewährte Architekt Prof. G. Niemann, begleitet von Dr. von Luschan und einem Photographen, im Auftrage der Regierung im Sommer 1881 durchführten, erstreckte sich über einen bedeutenden Theil Kariens und fast ganz Lykien. Ausser anderen werthvollen Resultaten stellte sich heraus, dass die beiden bezeichneten Hauptaufgaben in der That reichsten Erfolg verhieszen. Vor Allem erwies sich das Heroon von Gjölbaschi als noch weit bedeutender, als man nach Schönborn's Bericht erwarten durfte; dabei war es verhältnissmässig so vollständig erhalten, dass eine sichere Bergung des reichen, aber jeder Unbill der Witterung oder Zerstörung ausgesetzten Schatzes geradezu als Pflicht erscheinen musste. Zur Realisirung dieser Aufgabe traten hervorragende Kunstmäcene in Wien, Prag und Triest zu einer »Gesellschaft für archäologische Erforschung Kleinasiens« zusammen und beschafften die für Ausrüstung einer Expedition erforderlichen Geldmittel. Die Regierung stellte einen Dampfer und einige Arbeitskräfte zur Verfügung und erwirkte in Konstantinopel einen Firman, der die Ausgrabungen in Lagina und Gjölbaschi auf zwei Jahre gestattete. Für die archäologischen Aufgaben der Expedition wurden ausser Benndorf und Niemann, Prof. E. Petersen in Prag und die jüngeren Gelehrten Dr. Schneider, Dr. Löwy und Dr. Studniczka gewonnen; der Arzt Dr. von Luschan und der Geologe Dr. Tietze, endlich der Ingenieur G. Knaffl-Lenz Ritter von Fohnsdorf ergänzten den archäologischen Stab.

Auf verschiedenen Wegen brachen im April 1882 die Theilnehmer an der Unternehmung auf, um am Ende des Monats auf der rauhen öden und nur spärlich bewohnten Höhe von Gjölbaschi, 2400 Fuss über dem Meere, sich wieder zusammenzufinden. Es verlohnt sich sehr, Benndorf's eingehende Schilderung der Schwierigkeiten zu lesen, welche jetzt zu überwinden waren; die Beschaffung der Lebensmittel wie der Arbeitskräfte, der Mangel an trinkbarem Wasser wie an geeigneten Lastthieren, vor Allem aber die Unzugänglichkeit des schroff abfallenden Hochplateaus konnten auch kühne Männer muthlos machen. Aber der Eifer sämmtlicher Theilnehmer ward aller Schwierigkeiten Herr. Die Anlage einer vielgewundenen, an einem steilen Abhange von mehr als 2000 Fuss Höhe sich hinabziehenden Strasse gehört zu den bemerkenswerthesten Leistungen der Expedition und bildet ein grosses Verdienst des Ingenieurs.

Das Heroon selbst bildet den östlichsten Ausläufer der steilen Burg von Gjölbaschi (der alte Name des Ortes scheint Trysa oder Tryseis gewesen zu sein). Es ist ein viereckiger Hof von 20—24 Metern Ausdehnung, ringsum von einer Mauer aus Kalksteinquadern umschlossen, in deren Südseite die Thür sich befindet. Von den Anlagen im Innern des Hofes haben sich nur wenige Spuren erhalten. Die hervorragende Zierde des Grabdenkmals bot der Fries in flachem Relief dar, welcher die oberen Quaderschichten der Mauer bedeckte, sowohl aussen an der südlichen Eingangswand (s. die Radirung von Niemann, Taf. IV), wie innen an allen vier Seiten; doch waren die Quadern der Ostseite hinabgestürzt und haben sich nur theilweise auf dem steilen Abhange wiedergefunden. Die insgesamt etwa 100 Meter langen Relieffriese, meistens in zwei Reihen über einander, bilden keinen einheitlichen Zusammenhang, sondern stellen eine ausserordentlich reiche Auswahl verschiedenster mythischer Stoffe dar, deren Genuss nur durch die starke Verwitterung der meisten Theile beeinträchtigt wird. Das Thor unterscheidet sich aussen und innen durch besondere Darstellungen; dort erblicken wir die heroisirte Familie, für welche die ganze Anlage bestimmt war, hier zum Theil seltsame Gestalten, Tänzer und Musiker, die zum Todtencultus Bezug zu haben scheinen. Der Rest gehört fast ausschliesslich der Mythologie an; nur einzelne Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen. Auf der südlichen Aussenseite zieht sich links ein Kampf zwischen Griechen und Orientalen oder Amazonen hin, darunter eine Kentaumachie, rechts der Zug der Sieben gegen Theben, darunter eine sehr eigenthümliche Scene: ein Bote scheint einem Herrscher Bericht über einen daneben dargestellten Kampf zu erstatten, in dem die Landung einer Flotte von Bedeutung ist. Dieselbe Südmauer enthält im Innern links ein Gelage mit tanzenden Frauen, ferner einen Krieger zu Wagen und darunter Bellerophon's Kampf gegen die lykische Chimära, rechts die ausführliche Schilderung, wie Odysseus und Telemachos die Freier tödten, und darunter die Jagd des kalydonischen Ebers. Die auf Tafel VII, VIII mitgetheilte Umrisszeichnung gewährt ein höchst anziehendes Bild von der Feinheit und dem Reichthum der Motive, welche die letzten beiden Scenen auszeichnen. Die Westwand zerfällt in drei Abtheilungen, die aber zusammen ein Ganzes zu bilden scheinen. Von links nach rechts folgen auf einander eine gelandete Flotte und eine grosse Feldschlacht; sodann eine belagerte Stadt, gegen deren Thore die Feinde andringen, während auf der Mauer ausser den Vertheidigern ein opfernder und betender Held, ein thronender König, ein gleichfalls thronendes halb nacktes Weib erscheinen, ganz rechts verlässt eine Familie zu Fuss und zu Maulthier die gefährdete Stadt (s. die Abbildung dieses Mittelstückes auf Taf. VII, VIII); endlich ein Kampf zwischen Griechen und berittenen Amazonen. Dieser Cyklus von Darstellungen ist es, in welchem Schönborn homerische Scenen zu erblicken glaubte, und auch Conze hat sich neuerdings (Neue freie Presse, 29. Dec. 1882) dahin ausgesprochen, dass hier entweder eine freie Nachbildung der homerischen Dichtung oder, wenn eine reale Kriegsbegebenheit gemeint sein sollte, wenigstens eine Darstellung ganz im homerischen Stil vorliege. Benndorf verhält sich der ersteren Annahme gegenüber

zurückhaltender und möchte z. B. statt der vermutheten Helena auf der Mauer lieber eine Stadtgöttin erkennen. Allerdings ist es ja ungewöhnlich, einen Künstler so frei mit den Einzelheiten der Sage und Dichtung schalten zu sehen, wie es hier der Fall sein würde, aber der Zusammenhang des Ganzen und die meisten einzelnen Elemente, mögen sie auch in besonderer Weise gewendet und zusammengestellt sein, stimmen doch mit der Dichtung vom troischen Kriege so merkwürdig überein, dass man sich schwer entschliesst, dies alles für Zufall oder für blosses Hineintragen homerischer Motive in eine fremde Begebenheit zu halten. Bietet doch auch die Schilderung des Freiermordes, neben engem Anschluss an Homer in der Hauptszene, andere Züge dar, in welchen der Künstler homerische Gestalten und Motive frei verwendet, um sie seinem Zwecke dienstbar zu machen. — Die Nordwand ist durch eine ausserordentlich reich durchgeführte Schilderung des Raubes der Leukipiden durch die Dioskuren, mitten aus einer Opferfeier heraus, ausgezeichnet. Es ist die umfänglichste und phantasievollste Darstellung dieses beliebten Mythos. Rechts davon folgt eine Jagd auf Löwen und Eber, und darunter noch einmal ein Kentaurenkampf. Die erhaltenen Blöcke der Ostwand endlich weisen Thaten einzelner Heroen auf, unter denen der attische Theseus hervorragt.

Der ungewöhnliche stoffliche Reichthum dieses mythologischen Bilderbuches in Stein gewinnt noch bedeutend an Werth durch den stilistischen Charakter und die kunsthistorische Stellung der Reliefs. In ihnen mischen sich, ähnlich wie bei den Friesen des sog. Nereidenmonuments von Xanthos, einheimische Elemente mit echt griechischem Geist; nur dass in den Reliefs von Gjölbaschi eine weit grössere künstlerische Begabung und ein viel feinerer poetischer Sinn hervortreten als in den Friesen von Xanthos, die ihre Stoffe ganz aus den heimischen Ereignissen genommen haben. Während in letzteren der Einfluss attischer Kunst wohl im Allgemeinen unverkennbar ist, aber im Einzelnen hinter der localen Färbung des Gegenstandes und der Darstellungsweise zurücktritt, athmen die neuentdeckten Friese überhaupt einen viel reineren griechischen Geist und enthüllen im Einzelnen eine ganz überraschende Menge von Motiven, welche der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts entlehnt sind. Benndorf verweist auf einige sehr bezeichnende Beispiele, theils aus dem phigalischen Friese, theils aus Vasen; im höchsten Grade interessant ist die Uebereinstimmung einzelner Züge des Freiermordes mit einer schönen attischen Vase (S. 57). Von ganz besonderer Wichtigkeit sind aber die merkwürdigen Analogien zwischen den Reliefs von Gjölbaschi und Einzelheiten polygotischer Gemälde, z. B. zwischen der Scene der ausziehenden Familie und Antenor's Abzug in Polygot's Iliupersis, ja auch für die Gesamtcomposition jener verlorenen Meisterwerke versprechen unsere Reliefs neue Aufschlüsse. Wer hätte denken sollen, dass uns aus einem weltentlegenen Felseneste des lykischen Alpenlandes ein Licht aufgehen würde für die genauere Erkenntniss polygotischer Kunst? Der zeitliche Abstand der neuen Sculpturen von der Epoche der grossen attischen Kunstblüthe ist in der That nicht allzu gross. Die Reliefs gehören allem Anschein nach den letzten Jahrzehnten

des 5. oder dem Beginn des 4. Jahrhunderts an. Benndorf schreibt sie mit voller Bestimmtheit attischen Künstlern zu, welche, wie z. B. nach dem Peloponnes, so auch nach dem mit Attika in alter Verbindung stehenden Lykien gezogen seien und dort ihre Kunst, nicht ohne einige Anbequemung an Landessitten und Landestrachten, in den Dienst lykischer Herrscher und Grossen gestellt hätten; er erklärt es für so gut wie ausgeschlossen, sich die Künstler als Lykier zu denken (S. 77). Conze spricht von »attischen oder doch attisch geschulten Arbeitern, die an den grossen Aufgaben jenseits des Meeres mitgearbeitet hätten«. Beim Nereidenmonument neigte man bisher mehr dahin, einheimische, in Attika ausgebildete Künstler anzunehmen; wie denn doch auch für das sog. Harpyienmonument und die übrigen älteren Denkmäler von Xanthos einheimische, etwa mit ionischer Kunst in Verbindung stehende Künstler als die Verfertiger gelten. Sollte Benndorf sich nicht allzu sehr auf den Standpunkt von Gjölbaschi stellen und die Bedeutung eines Ortes wie Xanthos unterschätzen, wenn er das Vorhandensein aller geistigen Elemente leugnet, die das Entstehen einer einheimischen Kunst in Lykien hätten bedingen und fördern können? Lykien gehörte während der perikleischen Zeit zum attischen Bunde, in Athen strömten damals Künstler und Handwerker aus allen Ländern zusammen: können wir mit Sicherheit behaupten, dass Lykier nicht darunter gewesen seien?

Die Reliefs von Gjölbaschi nehmen in dem vorliegenden Hefte so sehr das Hauptinteresse in Anspruch, dass es hier genügen wird, darauf hinzuweisen, dass die Expedition auch ausserdem unserer Kenntniss des lykischen Landes und seiner Denkmäler vielfache Bereicherungen gebracht hat. Jene Reliefs sind mittlerweile wohlbehalten in Wien angelangt und der kaiserlichen Sammlung als Geschenk überwiesen worden; ja hervorragende Theile derselben sind bereits in Abgüssen von dort zu beziehen. Dieser stattliche Besitz von höchstem kunsthistorischen Werthe hebt den Rang der Wiener, an guten Marmorwerken bisher nicht überreichen Antikensammlung mit einem Schlage in ähnlicher Weise, wie die Erwerbung des pergamenischen Frieses dem Berliner Museum einen ganz neuen Platz angewiesen hat. Ueber der Schwierigkeit, diesen Gewinn zu bergen, hat das zweite Ziel der Expedition, die möglichst vollständige Aufdeckung des Tempels in Lagina, diesmal bei Seite gelassen werden müssen. Der bereits erzielte Erfolg wird hoffentlich die Gesellschaft, deren hochherziger Munificenz er verdankt wird, veranlassen, nicht zu ruhen, bis auch die zweite Aufgabe durchgeführt und dem älteren Denkmal das jüngere, aus hellenistischer Zeit stammende, zur Seite getreten ist. Möge auch über diesem Unternehmen ein günstiger Stern walten! *Ad. Michaelis.*

Sophus Müller, Die Thier-Ornamentik im Norden. Aus dem Dänischen übersetzt von J. Mestorf. Hamburg 1881.

Nachdem jetzt die Mehrzahl der aus dem Mittelalter herrührenden, noch erhaltenen Werke der Baukunst und Erzeugnisse des Kunsthandwerks beschrieben und besprochen worden ist, wird es Aufgabe der Kunstforschung fortan sein, die feineren Stilnuancen zu beobachten und zu untersuchen, welche bisher nicht

in der gebührenden Weise beachtet worden sind, da das Sammeln der Monumente die Zeit der Arbeitenden fast ganz allein in Anspruch nahm. Und es giebt da überaus wichtige Fragen, deren Beantwortung doch früher oder später einmal versucht werden muss. So ist es gewiss von höchster Bedeutung, festzustellen, woher die nichtrömischen Formen der Ornamentik herkommen, welche wir in dem romanischen Stile so vielfach verwendet finden. Die Untersuchung wird jedenfalls sehr schwierig sein und nur mit Erfolg von einem unternommen werden können, welcher mit den Formelementen der nordischen Ornamentik ganz vertraut ist.

Die vorliegende Arbeit beweist, dass der Verfasser dieser Aufgabe durchaus gewachsen wäre; alle die, welchen mehr die kunstgeschichtliche Erforschung als die rein antiquarische am Herzen liegt, würde er zu grösstem Danke verpflichtet, wollte er seine Studien einmal dem oben bezeichneten Gebiete zuwenden.

In dem hier zu besprechenden Werke untersucht der Verfasser nur eine einzige Seite der nordischen Ornamentik; er zieht mit erfreulichstem Erfolge gegen die zu Felde, welche in den Thiergestalten jener Zierraten geheimnisvolle Symbolik, Reminiscenzen aus dem Heidenthume und wer weiss was alles noch erblickten. Im ersten Capitel bespricht er die vorhandenen Vorarbeiten und schildert dann im folgenden Abschnitt die germanisch-römische Ornamentik (von Christi Geburt bis zur Völkerwanderung). Die Germanen entlehnen den Römern mancherlei Ornamente: Kreise, Halbkreise, Perllinien, versuchen auch Thier- und Menschenbilder in roher Weise nachzuahmen. Bezeichnend ist die Vorliebe, die Ecken und Kanten, Spitzen und Zipfel der Zierstücke mit Thierköpfen zu ornamentiren. Diese Köpfe sind keinem bestimmten Thiere nachgebildet, sondern rein ornamentale Schöpfungen. Das dritte Capitel führt uns die Ornamentik der Völkerwanderungszeit (Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen) vor. Jetzt spielt die Thierornamentik eine sehr grosse Rolle, aber das Thier selbst wird als eine Zusammenstellung von Ornamenten angesehen, die man willkürlich versetzen, fortlassen oder vermehren kann. In der capriziösesten Weise sind die Thiere in einander geflochten; mit den Köpfen werden die wunderlichsten Ornamente erzeugt (S. 60, 61). Es ist eine wüste und deshalb wenig erfreuliche Kunstform. Sehr eingehend ist nun im vierten Capitel die nordisch-irische Ornamentik behandelt (vom Anfange der Wikingerzüge bis zum Schlusse des heidnischen Zeitalters). Der Verfasser unterscheidet zwei Stilepochen der irischen Ornamentik: die erste reicht vom 6. Jahrhundert bis etwa zum Jahre 900 und zeichnet sich dadurch aus, dass die Linearornamente noch vorwiegen; von Thieren kommt ein Vierfüssler und ein Vogel vor. In der jüngeren Stilperiode (von 900 bis zum 12. Jahrhundert) ist das Linearornament mehr verdrängt; unter den Thiergestalten erscheint jetzt auch die Schlange, nach des Verfassers überzeugend dargestellter Auffassung, ursprünglich ein Bandgeflecht; dem man einen Kopf angesetzt. Er untersucht nun den Einfluss dieser irischen Ornamentik auf die Kunstthätigkeit in Norwegen und Schweden und weist die Veränderungen, welche jene Formen bei dieser Uebertragung erlitten, nach. Der folgende Abschnitt schildert die karolingische Ornamentik.

Unter Karl dem Grossen wird die Wiederbelebung der römischen Kunstform angestrebt; zu unterscheiden ist der ältere Stil (bis Mitte des 9. Jahrhunderts) und der jüngere (bis Ende des 10. Jahrhunderts). Die antiken Blattformen werden aufgenommen, die Thierbilder, den römischen Mustern entsprechend, nie mit rein ornamentalen Elementen vereinigt, nie stilisirt. Daneben ist der Einfluss der irischen Ornamentik nicht gering; beide Formen, die klassische wie die irische Verzierungsweise, verschmelzen in wunderbarer Weise. Die Angelsachsen nehmen irisch-karolingische Motive an, die sie zu einem eigenen Mischstil verarbeiten. Der northumbrische Stil entlehnt die Pflanzenornamentik der karolingischen Kunst. Ueberhaupt hat die nordische Kunst die Pflanzenornamentik nie gepflegt; wo solche Motive vorkommen, sind sie von den Völkern des klassischen Alterthums direct oder indirect entlehnt. Interessant erscheint die Beobachtung, dass der mittelalterliche Drachen erst nach 1000 nachgewiesen ist. Die Ornamentik des jüngeren Karolingerstils zeigt in der Gestaltung der Pflanzenformen schon den Uebergang zu den Gebilden des romanischen Stiles; die mannigfachen Thierbilder, die jetzt verwendet werden, sind aber immer naturalistisch, nicht ornamental gebildet. Der Verfasser bespricht dann den Einfluss des Karolingerstils auf die Kunstgebilde des Nordens. Den der Byzantiner Bedeutung für die nordische Ornamentik hält er, wie Capitel VI nachweist, für sehr gering; die vielfach behaupteten Einwirkungen der persisch-sassanidischen und arabischen Ornamentik findet er (Cap. VII) ganz und gar nicht erwiesen.

Das Werk wird durch Abbildungen auf zwei Tafeln und ferner durch zahlreiche (81) Holzschnitte illustriert. Wenn man der mit so viel Gründlichkeit verfassten Arbeit einen Vorwurf machen darf, so dürfte der begründet sein, dass mit den Abbildungen zu sehr gespart worden ist. Die meisten Kunsthistoriker werden nicht in der Lage sein, die vom Verfasser citirten Kupferwerke zum grösseren Theile zur Hand zu haben und einzusehen, und ein genaues Verfolgen der Deductionen des Verfassers ist doch nur dann möglich, wenn man die Richtigkeit seiner Schilderung immer zu controlliren vermag. Es wird ja heut so unendlich viel publiciert: wäre es nicht auch möglich, einmal die Hauptmonumente der vom Verfasser besprochenen Kunstformen in guten Abbildungen zusammenzustellen? Dass dem Verfasser gewiss nicht die Schuld beizumessen ist, wenn die Illustrationen zu seinem Werke zu wenig sind, davon wird ja jeder überzeugt sein.

Zum Studium kann das Buch, das uns in guter Uebersetzung vorliegt, nur dringend empfohlen werden; aber es erfordert ein ordentliches Studium, zur leichten Lecture ist es keineswegs geeignet. *Alwin Schultz.*

Charles Clément, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVI^e siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques. Illustré de 167 dessins d'après les grands maîtres. Grand in 8°, 470 p. Paris, 1881. Collection J. Hetzel & Cie. Bibliothèque d'éducation et de récréation. 10 frs. Papier vélin. Titre rouge et noir.

Clément's Buch über Raphael, Michelangelo und Lionardo bedarf wohl kaum noch einer besondern Empfehlung. Dass es bereits bei der fünften Auflage

angelangt ist, sagt genug. Nicht nur im Vaterlande des Verfassers, in Frankreich, und in den übrigen französisch redenden Staaten des Continents bürgerte es sich schnell ein, auch in Deutschland und England fand es bald zahlreiche Leser. In deutscher Bearbeitung ¹⁾ liegt es seit 1870 vor, in englischer ²⁾ seit 1880. Was ist nun die Ursache des grossen Erfolges, den der welsche Kunsthistoriker mit seinem Werke errungen? Ich meine, die populäre Weise, in der er seine Aufgabe löste, ohne das Streben nach Wissenschaftlichkeit zu verleugnen. Zieht man ausserdem noch den minimen Preis von 3 Franken in Erwägung, für den das Buch bisher abgegeben wurde, so begreift man, dass es rasch in die weitesten Kreise drang.

Der Zweck nachstehender Zeilen ist, dem deutschen Publicum die illustrierte Ausgabe des Clément'schen Werkes anzuzeigen. War denn, so fragen wir, wirklich das Bedürfniss nach einer solchen vorhanden? Wir bezweifeln es. Hetzel wird, fürchte ich, dieselben Erfahrungen wie Seemann machen, dessen ebenfalls mit Abbildungen ausgestattete Uebersetzung, vielleicht gerade weil sie das vierfache des Originalbandes kostet, im Buchhandel nicht ging und nie eine zweite Auflage erlebte. Illustrationen müssen, wenn sie wirken sollen, reich und vor allem charakteristisch sein. Das ist allerdings bei der französischen Ausgabe im höheren Maasse der Fall als bei der deutschen, allein immer noch nicht genügend. Es ist ja bekannt, dass die Meinungen über die Echtheit gewisser Bilder und Handzeichnungen sehr auseinandergehen, und dass die Kritik, welche an den letzteren geübt wird, noch in Anfängen sich befindet. Gerade deshalb sollte der Autor es sich zur Pflicht machen, nur unanfechtbare Illustrationen dem Leser vorzulegen. Dies hat Clément nicht immer gethan. Seite 452 z. B. gibt er eine Abbildung von der sogen. Fornarina in der Tribuna der Uffizien zu Florenz; dieselbe ist ganz richtig mit einem Fragezeichen versehen. Beim Umwenden des Blattes jedoch erfahren wir durch den Text, dass Clément durchaus nicht an dem Raphaelischen Ursprung dieses Gemäldes zweifelt (vgl. S. 356). Die Fornarina in Florenz hat aber mit dem grossen Urbinaten entschieden nichts zu thun, sie ist, wie man auf den ersten Blick sieht, venetianischer Herkunft und geht auf Sebastiano del Piombo zurück. Sie fällt in die Zeit der Rivalität Michelangelo's und Raphael's, wie Eugène Müntz neuerdings nachgewiesen hat ³⁾ und zeigt uns, dass Raphael und Sebastiano, der von der Coterie Buonarroti's gegen ihn vorgeschoben wurde, einander beeinflussten. Auch Michelangelo erscheint mir nicht durchweg glücklich illustriert. So verwechselt der Verfasser S. 73 den Engel des Niccolo dell' Arca mit dem des Florentiners. Dass Michelangelo an der Arca di San Domenico in Bologna Antheil hat, ist ausser allem Zweifel und durch Aufzeichnungen von Zeitgenossen beglaubigt,

¹⁾ Als Supplementband von Becker's »Kunst und Künstler« des XVI., XVII. u. XVIII. Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann.

²⁾ C. Clément, Michael Angelo, Leonardo da Vinci and Raphael. Transl. by Corkran. London, in 8°, pag. 370.

³⁾ Cf. Une rivalité d'artistes au XVI^e siècle. Gaz. d. B.-A. v. 1882, Mars et avril.

sein Engel ist aber nicht derjenige links, sondern der, welcher sich an der Epistelseite des Altars befindet. Schon Gualandi äusserte sich Cicognara gegenüber in diesem Sinne, und heute haben die meisten Gelehrten sich seinem Urtheile angeschlossen ⁴⁾. Was die berühmten Parzen in der Galerie Pitti zu Florenz betrifft, so rühren dieselben keinesfalls von Michelangelo her (vgl. die Abbildung S. 134 und cf. hierzu S. 405). Sie sind, wie auch Clément zugibt, von Rosso Fiorentino gemalt ⁵⁾, und es liegt ihnen gewiss nicht einmal ein Carton des Meisters zu Grunde. Wenden wir uns jetzt zu Lionardo da Vinci. Seine Handzeichnungen sind sehr zahlreich und über die ganze Welt zerstreut, ein kritisches Verzeichniss derselben muss aber erst noch gegeben werden. In den Galerien Italiens sowohl wie Frankreichs, Englands und Deutschlands finden sich neben unstreitbar echten Blättern viele unechte und sind neben solche, welche die Art und Weise Lionardo's klar offenbaren, solche gestellt, die sofort eine andere Hand verrathen. *Ex ungue leonem!* Sind die Züge irgend eines Meisters leicht zu erkennen, so gilt dies von denen Lionardo's. Ganz abgesehen von dem Stempel des Genialen, den alle seine Zeichnungen tragen, haben dieselben so spezifische Kennzeichen, dass eine Verwechslung unbegreiflich ist. Zum Vergleich mit den zweifelhaften Blättern sei hier eine Liste von authentischen und nicht anzufechtenden Zeichnungen Lionardo's gegeben. Absichtlich führe ich auf derselben nur solche an, die Allen in Originalphotographie oder Facsimile leicht zugänglich sind.

A. Florenz. Uffizien. Der Profilkopf einer Frau. Röthelzeichnung. Braun, Nr. 442. Brogi, Nr. 2002. Offenbar dasselbe Modell wie auf Nr. 390 im Louvre (Braun, Nr. 162. Vgl. den Katalog von Reiset. Ausgabe von 1868, S. 127). — Ein männlicher Profilkopf. Kreidezeichnung. Braun, Nr. 438. Brogi, Nr. 2007. Das gleiche Modell auf einem Blatte in Venedig. Naya, Nr. 31. — Der Profilkopf eines Jünglings und eines alten Mannes. Kreidezeichnung. Braun, Nr. 450. Brogi, Nr. 2009. Der gelockte Jünglingskopf rechts findet sich auch, al Pastello gezeichnet, im Codex Atlanticus zu Mailand. Fogl. 41 verso, oben. — Zwei Profilköpfe und verschiedene Kriegsmaschinen. Federzeichnung. Braun, Nr. 439. Wie wir aus einer handschriftlichen Notiz erfahren, gehört dies Blatt in das Jahr 1478. Unten lesen wir: 1478 io chominciai le 2 Vergine Marie. Der Kopf links, S. 233 bei Clément abgebildet. — Federzeichnung vom 5. August 1473, von Charles Ravaisson fälschlicherweise Ansicht vom Rigi betitelt. Vgl. die Abbildung in der Gazette des Beaux-Arts vom März 1881, S. 241, hierzu Henry de Geymüller: Léonard de Vinci a-t-il été au Righi? Chronique des arts vom 11. Juni 1881, Nr. 23, S. 186—187.

B. Venedig. Academia. Ein Christuskopf, den die Hand eines Schergen bei den Haaren fasst. Silberstiftzeichnung. Braun, Nr. 54. Naya, Nr. 27. Abgebildet bei Bossi, *del cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, S. 102 und bei Clément S. 245. — Der Profilkopf eines Mannes. Bleistiftzeichnung. Braun, Nr. 46. Naya, Nr. 29. — Knospen und Blumen, mit der Feder nach

⁴⁾ S. A. Springer's *Raphael und Michelangelo*. S. 12 u. S. 490—492.

⁵⁾ Vgl. Burckhardt's *Cicerone*. Zweite Auflage. S. 890.

der Natur gezeichnet. Perini, Nr. 184. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, *disegni di Leonardo*, Taf. 16*. — Mechanische und geometrische Figuren, mit begleitendem Text. Federzeichnung. Perini, Nr. 183. — Waffen, wie sie im Alterthum und Mittelalter gebräuchlich waren, und Reiter im Kampfe mit Fusssoldaten; die letztern mit Lanzenbrechern versehen. Darunter erklärender Text. Federzeichnung. Perini, Nr. 185. Eine Abbildung bei Gerli-Vallardi, Taf. 7*. — Sieben Profilköpfe, darunter ein weiblicher. Karrikaturen. Federzeichnung. Sepia. Perini, Nr. 186. Braun, Nr. 50. Der weibliche Kopf abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5, ebenda der Kopf oben rechts. Auf Taf. 39 die übrigen fünf. — Fünf Köpfe, von denen vier Karrikaturen; diejenigen links weiblichen, diejenigen rechts männlichen Geschlechts; bis auf einen sind sie im Profil gesehen. Federzeichnung. Sepia. Perini, Nr. 187. Braun, Nr. 51. Die unterste Karrikatur abgebildet bei Gerli-Vallardi auf Taf. 39. In *Lomazzo lesen wir* (Trattato, S. 360), dass Aurelio Lovino, der Sohn Bernardino's, ein Buch besessen habe, welches ungefähr 50 Karrikaturen Lionardo's enthielt. — Die Gestalt eines Mannes mit vier Armen und vier Beinen. Sie ist von vorne gesehen und von einem Kreis und Quadrat umschrieben. Aus den Aufzeichnungen des Blattes geht hervor, dass es sich hier um eine Illustration des ersten Kapitels vom 3. Buche des Vitruv handelt. Federzeichnung. Vgl. *Zeitschr. für bildende Kunst* von 1880, Heft 1, S. 23. Naya, Nr. 36. Braun, Nr. 45. Eine Abbildung, jedoch ohne Text, in Bossi, a. a. O. S. 208, bei Gerli-Vallardi auf Taf. 1*, und in der *Gazette des Beaux-Arts* von 1860, Bd. 7, S. 197. Ein Bruchstück des Textes facsimilirt in: *La scrittura degli artisti italiani del sec. XIV—XVII riprodotta con la fotografia*. Carlo Pini editore. Florenz, gr. 4. — Drei tanzende weibliche Gestalten; die in der Mitte erscheint im Profil, die zwei andern kehren uns den Rücken zu. Rechts oben noch ein Profilkopf. Federzeichnung. Perini, Nr. 174. — Der Kopf eines Mannes, an die Karrikatur streifend. Federzeichnung. Naya, Nr. 28. Braun, Nr. 48. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5*. Unter demselben die Studie zu einer Rudervorrichtung, durch welche vier Ruder von einem einzigen Menschen in Bewegung gesetzt werden. — Studien zu dem Bilde in Paris, auf welchem die Jungfrau Maria auf dem Schoosse der heil. Anna sitzt und nach dem Christusknaben greift, der zu ihren Füßen mit einem Lamm spielt. (Nr. 459 im Louvrecatalog von 1878. Abgebildet bei Clément, S. 435). Rothstiftzeichnung. Naya, Nr. 35. Braun, Nr. 41. Eine Abbildung bei Gerli-Vallardi, Taf. 9*. — Eine mit der Feder flüchtig hingeworfene Skizze, vielleicht der erste Entwurf zu dem soeben beschriebenen Bilde im Louvre. Naya, Nr. 21. Braun, Nr. 39. Abgebildet bei Bossi, op. cit. S. 231. — Die Büste eines Mannes im Profil, an dessen Haupt ein Kapitel aus der Proportionslehre erörtert wird. Mit Kreide vor- und mit der Feder nachgezeichnet. Links der Text, welcher bereits von Bossi publicirt ist. Vgl. a. a. O. S. 204 und 260. Die beiden andern Figuren auf dem Blatte, zwei Reiter, ebenfalls im Profil, sind Kreidezeichnungen. Naya, Nr. 31. Braun, Nr. 37. Abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 11* und Taf. 13*. — Studien zum heiligen Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie. Mit dem Röthel gezeichnet. Ueber den Häuptern der Apostel stehen die Namen derselben. Naya, Nr. 59.

Braun, Nr. 58. Das Nähere siehe in Dohme's »Kunst und Künstler« Bd. 5, S. 27—28.

C. Mailand. Ambrosiana. Ein Blatt, enthaltend acht Köpfe, von denen sechs im Profil Karikaturen sind. Braun, Nr. 69—75. Nr. 75 abgebildet bei Gerli-Vallardi, Taf. 5, Nr. 71 auf Taf. 7, Nr. 69 und 70 auf Taf. 35, Nr. 72 auf Taf. 38, Nr. 74 auf Taf. 40. Alle acht Köpfe Rothstiftzeichnungen. — Echt sind die 25 Blätter, welche Pozzi in Mailand aus dem Codice Atlantico photographirt hat, und selbstverständlich auch die, welche im Saggio delle opere di Leonardo da Vinci (Mailand, 1872) facsimilirt sind. — In der Kupferstichsammlung des Luigi Angiolini: vier Reiter auf Postamenten, sämmtlich im Profil gesehen. Offenbar nach einer Zeichnung Lionardo's gestochen und ohne alle Frage Studien zu seinem Reiterstandbild des Francesco Sforza. Eine Abbildung gibt Courajod: Léonard de Vinci et la statue de François Sforza. Paris, 1879, S. 15.

D. Turin. Königl. Bibliothek. Der Kopf eines Greises, von vorne gesehen. Lionardo's Selbstportrait. Rothstiftzeichnung. Unter dieselbe hat eine andere Hand links mit Rothstift Leonardo da Vinci und rechts mit Bleistift ritratto di lui stesso geschrieben. Eine gute photolithographische Reproduktion als Titelblatt im Saggio. — Studie zum Engel auf der Madonna in der Felsrotte in Paris (Nr. 460 im Louvrecatalog von 1878. Braun, Nr. 110). Bleistiftzeichnung. Philpot, Nr. 726. — Ein männlicher en face Kopf; links von demselben ein Auge und erklärender Text. Ein Paragraph aus Lionardo's Proportionslehre. Federzeichnung. Philpot, Nr. 731. Ein Facsimile bei Richter in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 17. Der Text lautet folgendermaßen: a. n. o. f. son simili ala bocha. — a. c. he a. f. son simili allo spatio ch e fra lluno ochio e llaltro. — n. m. o. p. q. r son similia ala meta dela grosseza del orbi dell ochio cioe dal lagrimatoro dell ochio alla sua coda ne è similmente la divisione che fral mento(ne) e la bocha e similmente la piu stretta parte che a il naso infra lluno ochio e llaltro e questi tali spati ciasscun per se e lla ñ parte della testa. — n. m. e simile alla largeza dell ochio o vale lo spatio ch e infra li ochi. — m. c. he 1/3 di n. m. misurando dal taglio di fori del labro del ochio al segnio c. — b. z. sia simile alla largeza della nave del naso.

E. Paris. Louvre. Ein Blatt mit Federskizzen, die sich als Studien ausweisen für das angefangene Bild der Uffizien: Die Anbetung der Magier. Sechs Figuren, von denen drei nackt. Braun, Nr. 185. — Eine Federskizze, mit Bleistift vorgezeichnet, aus dem Studienbuche Lionardo's. Sie bezieht sich, wenigstens was den einen Theil betrifft, auf sein Abendmahl. Alle Figuren auf diesem Blatte sind Akte. Braun, Nr. 186. Abgebildet in Dohme's »Kunst und Künstler«, Bd. 5, S. 21. — Der Kampf des heil. Georg mit dem Lindwurm. In der Mitte das Ungethüm, rechts und links ein Reiter. Federzeichnung. Abgebildet bei Clément, S. 268. — Im Besitze von Louis Galichon eine höchst werthvolle Federzeichnung zum Epiphaniabilde in Florenz. Das Blatt weilt uns in den ersten Gedanken des Meisters ein und wurde nach dem Tode Emil Galichon's von seinem jetzigen Besitzer für 12,900 Fr. erworben. Braun, Exposition de l'école

des Beaux-Arts von 1879, Nr. 37. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1867. Dort auch Seite 534 ein Holzschnitt nach dem angefangenen Bilde in Florenz. — Bibliothek des Instituts. In dem Manuscrite Lionardo's, welches mit A bezeichnet ist, Fogl. 62 verso, zwei Pferdeköpfe, an denen die Lehre von der Proportion auseinandergesetzt wird. Federzeichnung. Von G. Govi am 21. August 1873 an Ort und Stelle gepaust. Abgebildet bei Clément, S. 230. — In dem gleichen Manuscrite der Profilkopf eines Mannes, ebenfalls ein Blatt aus der Proportionslehre. Federzeichnung. Bei Clément, S. 227. — Im Manuscript B. ein interessantes Blatt, auf dem architektonische Skizzen, ein Schiff und Text. Federzeichnung. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1881, S. 345. — Ebenda der Entwurf einer Flugmaschine mit begleitendem Text. Federzeichnung. Abgebildet a. a. O. S. 337. — Endlich dort Blumen, geometrische Figuren etc. und Text. Federzeichnung. Abgebildet a. a. O. S. 517. — Aus dem Vallardibande im Louvre sei dem Leser als authentisch vorgeführt: 1) Ein weiblicher, vor sich hin blickender Profilkopf. 2) Vier Profilköpfe, Karrikaturen; zwei weibliche und zwei männliche. Alle abgebildet bei Clément, S. 207, 274 und 282. — Im Besitze des Marquis de Chennevières: Ein Blatt, auf dem ein Erhängter dargestellt ist, neben demselben den Vorgang erläuternde Worte. Federzeichnung. Braun, Beaux-Arts, Nr. 33.

F. London. British Museum. Illustrationen zur Kriegsgeschichte. Eine Lanze, eine Menschenmähmaschine, die durch einen Reiter bedient wird, und Sprenggeschosse. Unter denselben lesen wir: questo e buono per rompere le schiere. Federzeichnung. Braun, Nr. 52. — Royal Academy. Der Carton zu dem von den Frati de Servi in Florenz bestellten Bilde, das den Hauptaltar der Nunziata schmücken sollte, aber nie zur Ausführung kam. Braune und schwarze Kreide. Maria mit dem Christkinde, auf dem Schoosse der Anna, daneben Johannes. Von Dixon in London photographirt. Eine Abbildung in Jean Paul Richter's Leonardo. London, 1880, S. 72. — Im Besitze von Lord Ashburnham der Entwurf zu einem Maleratelier. Federzeichnung. Abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 13. — Sammlung des Herrn Malcolm. Die Profilgestalt eines Kriegers von energischem Ausdruck. Prachtvolles Blatt! Nr. 34 in Robinson's Catalog von 1869. Bleistiftzeichnung. Braun, Exposition de l'école des Beaux-Arts, Nr. 42. — Ein nackter Mann, dem ein Bekleideter durch ein posaunenartiges Instrument in's Ohr bläst; er wendet sich fliehend von demselben ab. Beide Gestalten sind im Profil gesehen und neigen sich nach vorn über. Darunter zwei sitzende Männer, ebenfalls Profilfiguren, im Zwiegespräch begriffen. Federzeichnungen. Bei Robinson Nr. 38. Braun, Nr. 40. — Ein schwebender Engel im Profil mit flatternden Haaren. Rechts derselbe Kopf noch einmal, aber in anderer Stellung. Unten eine weibliche Profilfigur. Federzeichnung. Braun, Nr. 38.

G. Windsor Castle. Ein weiblicher Kopf, von vorne gesehen, niederschauend. Haarflechten. Studien zur Bewegungstheorie Lionardo's. Federzeichnungen. Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1881, S. 238 und 239. — Zwei Tottenköpfe, der eine en face, der andere im Profil, wie aus der Inschrift hervorgeht a di 2 daprile 1489 gezeichnet. Abgebildet ebenfalls in der Gazette,

S. 244. — Allegorie weiter Reisen. Ein wunderbar geformtes Segelschiff, dessen Steuer ein Thier leitet, in der Mitte desselben ein Baum, fährt an der Weltkugel vorbei, auf welcher ein Adler mit der Krone auf dem Kopfe. Eine Abbildung in der Gazette, S. 339. — Project zu einem Schloss für die Insel Cypren (Grundriss und Aufriss) und zwei männliche Gestalten. Abgebildet in der Gazette, S. 345 u. 347. — Ein weiblicher Profilkopf. Abgebildet in der Gazette, S. 521. — Studie zum Reiterstandbild. Die Bewegung der Gruppe ähnlich wie auf dem Stiche im Besitze Angiolini's. Eine Abbildung gibt Courajod in seiner Schrift über die Reiterstatue, S. 19. — Fünf Reiter zu Pferde. Dreimal ist das Pferd im Schritt gehend, zweimal galoppirend und über den Feind hinwegsetzend dargestellt. Studien, welche in die Zeit fallen, in der Lionardo sich mit der Reiterstatue beschäftigte. Courajod, S. 35. — Vier Entwürfe zum Reiterstandbild Sforza's, drei derselben auf hohem Postament. Abgebildet bei Courajod, S. 37. Die Bewegung des Pferdes stimmt mit der Bewegung der Pferde auf dem Angiolinischen Stiche überein. — Die Profilfiguren zweier Männer, an denen die Lehre von der Proportion erklärt wird. Links erläuternder Text. Silberstift- und Federzeichnung. Eine Abbildung bei Courajod, S. 51^o) und in der Zeitschrift für bildende Kunst von 1882, S. 16.

H. Chatsworth. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Vier Profilköpfe, Karrikaturen, zwei weibliche und zwei männliche. Braun, Nr. 53. Der Kopf unten rechts derselbe wie der links oben auf Braun, Nr. 50. (Venedig). — Zwei Profilköpfe, Carrikaturen. Federzeichnungen. Braun, Nr. 46. Die Karrikatur rechts unten die gleiche wie die rechts auf Braun, Nr. 49. Wohl Copie! Was die beiden übrigen Köpfe, sowie den Ziegenbock auf Braun, Nr. 46 betrifft, so haben dieselben mit Lionardo nichts zu thun.

J. Wien. Albertina. Eine Frau im Profil, Karrikatur, überreicht einem Mann, welcher en face erscheint, einen Ring; er macht ein saures Gesicht. Rechts von der Gruppe sechs männliche Profilköpfe, die theils nieder-, theils aufblicken, der unterste von ihnen gleicht auffallend dem gelockten Jüngling in den Uffizien zu Florenz (Braun, Nr. 450). Vielleicht haben wir das Portrait des Francesco Melzi vor uns, den Lionardo seiner Schönheit halber bewunderte. Braun, Nr. 98. Abgebildet bei Dohme, Bd. 5, S. 41.

Hier ist also eine Liste von Zeichnungen Lionardo's, welche nach meinem Dafürhalten unzweifelhaft echt sind. Natürlich ist dieselbe weit davon entfernt, vollständig zu sein. Sie beansprucht dies auch nicht, sie will den Leser nur in den Stand setzen, sich zu jeder Zeit und an jedem beliebigen Ort die charakteristischen Züge des Meisters zu vergegenwärtigen. Worin bestehen dieselben denn? Darin, dass die Strichlagen bei Lionardo gewöhnlich nicht, wie bei den übrigen Meistern, von rechts nach links, sondern von links nach

^o) Ueber Lionardo's Zeichnungen in der Windsor-Collection vide the Athenaeum, Nr. 2626 vom 23. Febr. 1878, S. 258 — 259, Nr. 2645 vom 6. Juli 1878, S. 24, Nr. 2646 vom 13. Juli 1878, S. 56 und Nr. 2647 vom 20. Juli S. 86. Es ist sehr zu bedauern, dass die hundert Photographien nach Lionardo's Zeichnungen in der königl. Bibliothek zu Windsor nicht einzeln zu haben sind.

rechts laufen. Dieses Merkmal haben alle von mir beschriebenen Blätter gemein. Stellt man aber dieser Eigenthümlichkeit jene andere gegenüber, dass Lionardo nach Art der Ebräer die lediglich für den Privatgebrauch bestimmten Aufzeichnungen von rechts nach links, in Spiegelschrift, niederschrieb, so wird man nicht umhin können, es für mehr als wahrscheinlich zu halten, dass er überhaupt von Natur links war. Und somit wäre der Ausspruch in Dohme's »Kunst und Künstler« (Bd. V, S. 22), Lionardo sei auch im Stande gewesen, mit der linken Hand zu zeichnen, dahin zu berichtigen, dass er wohl meistens mit der Linken zu arbeiten pflegte. (Vgl. das Zeugniß in Pacioli »De divina proportione«.)

Untersucht man nun auf das Gesagte hin die Illustrationen bei Clément, so wird man finden, dass bei weitem nicht alle vor der Kritik bestehen können, und dass der Verfasser speciell dem sogenannten Lionardo-Buche im Louvre allzuviel Vertrauen schenkt. Dasselbe enthält viele dem Meister durchaus fälschlich zugeschriebene Zeichnungen, und es ist heute kein Geheimniß mehr, dass manches Blatt, welches bisher unter dem Namen Lionardo's bekannt war, von Lorenzo di Credi und Vittore Pisano herrührt⁷⁾. Glücklicher ist Clément in der Auswahl der Bilder. Hier greift er nur im Texte fehl. Das Medusenhaupt in den Uffizien zu Florenz ist entschieden nicht von Lionardo (S. 201, 212 u. 214—215), und ebensowenig ist es der Kopf in der Ambrosiana, welcher auf Bianca Maria Sforza gedeutet wurde (S. 255). Ersteres ist ein retrospectiver Versuch nach Vasari, letzterer rührt, wie Lermolieff siegreich nachgewiesen (a. a. O. S. 456—457), von dem Mailänder Ambrogio de Predis, einem von Lionardo indirekt beeinflussten Künstler her. Auch das Madonnenbild in St. Onofrio zu Rom (cf. S. 201 u. 217) muss Lionardo abgesprochen werden. Dasselbe hat, wie ich bereits in meiner Luini-Biographie von 1880⁸⁾ gesagt habe, den Mailänder Giovan Antonio Boltraffio zum Urheber. Der gleichen Ansicht ist Thausing⁹⁾. Es kann nicht genug betont werden, dass Lionardo absichtlich und aus guten Gründen die Frescotechnik gemieden, und dass alle ihm zugemutheten Fresken nichts mit ihm zu thun haben.

Sehen wir uns jetzt den Text des Clément'schen Buches etwas näher an. Was zunächst Raphael betrifft, so setzt der Verfasser seinen Geburtstag mit Passavant (I, 28) auf den 6. April, während sich die bedeutendsten Kunstschriftsteller der Gegenwart — Müntz, Springer, Robinson, Paliard, Kinkel — auf den 28. März geeinigt haben! Auf diesen Tag fiel in der That 1483, vorausgesetzt immerhin, dass man nach neuem Calender rechnet, der Char-

⁷⁾ Vgl. Lermolieff, die Werke italienischer Meister etc., S. 258 und S. 400. Clément hält mehr als 200 Blätter des Vallardibandes für echt (S. 235—236). Uebrigens ist die Behauptung, dass nichts aus dem Bande photographirt sei, falsch. Z. B. gerade die beiden Kinderprofilköpfe bei Clément auf Seite 235 und 238 existiren in photographischer Wiedergabe (Braun, Nr. 166 u. 167).

⁸⁾ Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, S. 15 u. 23, Anmerk. 49.

⁹⁾ Vgl. sein Feuilleton in der Neuen freien Presse vom 8. Juni 1881. Morgenbl. Nr. 6026, S. 2. Wieder abgedruckt im Bund vom 30. u. 31. August 1881, Nr. 239 u. 240.

freitag; denn zieht man den Gregorianischen Calender zu Rathe, so deckt sich in jenem Jahre der höchste Festtag der Christenheit, wie es scheint, mit dem 26. März. (Vgl. übrigens die Einwendungen von F. Piper: »Raphael's wahrer Geburtstag und die falschen Säculartage«. (Beil. zur Augsb. Allg.-Ztg. vom 27. u. 28. Juli 1881, Nr. 208 u. 209, S. 3041—3043 und S. 3059—3060). Ferner sei bemerkt, dass Clément, wenn er die berühmten Verse aus der gereimten Chronik des alten Giovanni Santi: »Due giovin par d'etate« etc. citiren wollte, Herman Grimm's Conjectur, statt »par d'amori«, »par d'onori« zu lesen, hätte berücksichtigen müssen¹⁰⁾. »Par d'amori« gibt absolut keinen Sinn. Sehr zu bedauern ist auch, dass er sich Lermolieff's Studie über Raphael's Verhältniss zu Timoteo Viti nicht zu eigen gemacht hat. Er hätte dann nicht nur gesagt, dass der junge Raphael mit Viti nach 1494 zusammengekommen sei, sondern geradezu auf sein Schulverhältniss zu demselben hingedeutet. Und wäre ihm das viel citirte Document bekannt gewesen, welches wir dem Marchese d'Adda verdanken, aus dem hervorgeht, dass Perugino 1496 nicht ständig in Perugia weilte, dann würde Clément Raphael's Uebersiedelung nach dieser Stadt nicht in das Jahr 1495 oder 1496, sondern erst in das Jahr 1500 gesetzt haben. Bis dahin führte Perugino bekanntlich ein zu unstätes Leben, um ein Atelier in Perugia halten zu können. Seinen Künstlertypus hat Clément gut getroffen, nur hätte er noch eine kurze Parallele zwischen den Charakteren Raphael's und Perugino's ziehen sollen. Perugino hatte blos das kleine Einmaleins inne, er bediente sich eines ziemlich primitiven A B C's; Raphael dagegen beherrschte das grosse Einmaleins und wandte ein völlig ausgebildetes Alphabet an. Dies der Hauptunterschied zwischen Lehrer und Schüler. Der Meister wiederholt sich selbst und zwar bis zum Ueberdruss, der Schüler hingegen verfügt stets über neue Motive. Sein Genius ist unerschöpflich wie die Quelle der Hippokrene! Erfreulicherweise vertritt Clément offen die Ansicht, dass der Antheil Raphael's an den Fresken Pintoricchio's in Siena weit davon entfernt ist, die Bedeutung zu haben, welche Vasari ihm beimisst. Alles, was er über Raphael und Pintoricchio sagt, ist vom bon sens des Franzosen dictirt. Um so mehr muss uns sein unerschütterlicher Glaube an die Echtheit des venetianischen Skizzenbuchs wundern. Er steht durchaus auf der Seite von Müntz, Herman Grimm und Schmarsow nicht zu vergessen. Der Erstere hält auch noch in der zweiten Auflage seines Buches über Raphael an der Authenticität des Skizzenbuchs fest (Preuss. Jahrbücher vom 20. Febr. 1882, S. 134—135), der letztere veröffentlichte zu Gunsten seiner Ansicht eine polemische Abhandlung im 48. Bde. der preussischen Jahrbücher (vgl. die Mainummer von 1881, S. 122 bis 149). Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt bekanntlich Lermolieff, auf dessen Seite Springer, Minghetti, Eisenmann (Zeitschrift für bildende Kunst, Nr. 40, Beibl. vom 4. Aug. 1881, Jahrg. 16) und kämpfen (s. Repertorium von 1881, S. 219—223). Ich werde in solchen zweifelhaften Fällen immer an das Wort erinnert, welches Schiller auf dem Reichstage zu Kra-

¹⁰⁾ Siehe seine Besprechung von Müntz, Raphael, in der deutschen Litteratur-Ztg. von 1881.

kau den Fürsten Sapieha ausrufen lässt: »Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen.« Für den, welcher die lichtvolle Auseinandersetzung Lermoloeff's im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift mit Aufmerksamkeit gelesen, ist die Frage, ob Raphael oder Pintoricchio, entgültig entschieden. Das Capitel über Raphael mögen einige bibliographische Ergänzungen schliessen. Bei Besprechung von Raphael's und Perugino's Sposalizio in Mailand und Caën hätte Clément der geistreichen Parallele von Max Jordan in Dohme's »Kunst und Künstler« (Lfg. 61, Leipzig, 1878) gedenken sollen, und bei der Schule von Athen wäre es am Platz gewesen, eine Ansicht Grimm's, die der gewöhnlichen allerdings zuwider läuft, wenigstens zu erwähnen. Während Trendelenburg in seinem 1843 gehaltenen Vortrag (wieder abgedruckt in der Sammlung seiner kleinen Schriften, Leipzig, 1871) in den zwei Mittelfiguren oben Plato und Aristoteles sieht, will Grimm in denselben Plato und Paulus erkennen (vgl. Raphael's Schule von Athen, I—III, S. 353—396 in der deutschen Rundschau, Jahrg. 6., Heft 12., Sept. 1880, Bd. 24). Kann man diese Auffassung nach einer kritischen Erwägung aller Gesichtspunkte auch nicht theilen, so wird man doch zugeben müssen, dass sie manches für sich hat.

Wichtig und in mancher Hinsicht noch nicht ganz klarge stellt sind die Wechselbeziehungen zwischen Raphael, Michelangelo und Lionardo. Was zunächst Raphael und Michelangelo betrifft, so hat Clément ihr Verhältniss entschieden zu optimistisch aufgefasst (vgl. S. 337). Der von Milanese herausgegebene Briefwechsel Buonarroti's liefert den unwiderleglichen Beweis, dass der Schöpfer des Moses nicht nur gegen Bramante, sondern auch gegen Raphael Misstrauen hegte. Er hatte es sich fest in den Kopf gesetzt, dass nur die Eifersucht der beiden Urbinate Schuld daran war, wenn sich von Zeit zu Zeit zwischen ihm und Julius II. unüberwindliche Schwierigkeiten erhoben. Sein Wort, dass Raphael alles, was er könne, von ihm habe, und dass er überhaupt mehr dem Studium als der Natur verdanke, ist ja bekannt. Man kann sich denken, dass das ungerechte Urtheil Michelangelo's durch die Aufstachelung von Intriganten wie Sebastiano del Piombo noch verschärft wurde und muss umsomehr die Seelenruhe anerkennen, welche Raphael sich in diesem unwürdigen Personenstreite stets zu bewahren wusste. Allezeit hat er mit Bewunderung vor den Werken seines grossen Rivalen gestanden. Wer die Sibyllen in Sta. Maria della Pace und den Jesaias in St. Agostino betrachtet, wird sich hiervon bald überzeugen. Dass er ganze Figuren des älteren Meisters, wie z. B. den David, abzeichnete, kann ihm billigerweise Niemand zum Vorwurf machen. Raphael war eben eine Natur, die sich leicht anschmiegte; hat er als Jüngling doch auch nach Lionardo eifrig studirt! Die Federzeichnung von kämpfenden Reitern in Dresden (Braun, Nr. 79), sowie die in Oxford (Nr. 28 in Robinson's Catalog von 1870, S. 142—144. Braun, Nr. 15), beide zeugen noch heute für das lebhafteste Interesse, welches er an der Anghiari-schlacht nahm.

Derjenige Theil des Buches, welcher über Lionardo handelt, hat manche Bereicherung und Verbesserung erfahren. In den früheren Auflagen und noch in einem Artikel des Journal des Débats vom 4. Febr. 1880 sagte der Ver-

fasser, dass jenes im Jahre 1500 von Ludwig XII. in Pavia gestohlene Manuscript der Nationalbibliothek zu Paris, das die auf S. 242 mitgetheilte Miniatur aufweist, das Leben des Francesco Sforza enthalte, während es doch in Wirklichkeit die Biographie des Stammvaters der Sforza, die Biographie des Giacomo Muzio Attendolo Sforza enthält. In der illustrirten Ausgabe seines Buches hat Clément diesen Fehler, den auch Perkins und Waagen begehen, corrigirt und den Sinn der Miniatur richtig verstanden (cf. S. 240—241), ohne jedoch den Namen des Dargestellten kurzweg zu nennen, was noch wesentlich zur Erleichterung des Verständnisses beigetragen haben würde. Durch die Unterschrift der Abbildung: *premier modèle du monument de François Sforza* wird der Laie von Neuem irre geführt. Die Pariser Handschrift ist bekanntlich auf Befehl und Rechnung des Lodovico il Moro von Bartholomäus Gambagnola geschrieben, die in demselben enthaltenen Miniaturen sind Werke des Minuti und Antonio da Monza. Nach meiner festen Ueberzeugung ist einstweilen ganz von ihnen abzusehen, aus innern wie äussern Gründen hat der Holzschnitt auf S. 242 mit Lionardo's Reiterstandbild absolut nichts zu schaffen. War in diesem Falle die Aenderung Cléments eine Verbesserung, so kann das in dem folgenden nicht gesagt werden. Von Charles Ravaisson-Mollien irre geführt, hält er dafür, dass die Echtheit des berühmten Briefes an Lodovico il Moro nicht über allen Zweifel erhaben sei (S. 220). Warum? Weil er von links nach rechts geschrieben, die Züge Lionardo's nicht trägt. Als ob der Meister, wenn es sich darum handelte, einem Fürsten Mittheilungen zu machen, sich nicht eines Secretärs hätte bedienen können! Unbegreiflich ist, dass immer noch das viel missbrauchte Sonett, von Lomazzo unter der Etikette Lionardo's citirt, für sein poetisches Können als Zeugniß angerufen wird (S. 232 u. 234). Längst ist dasselbe von Gustavo Uzielli als unecht nachgewiesen. Zum Schluss die Bemerkung, dass der Neptun mit den Hippokampen nicht, wie Clément meint, unwiderruflich verloren, sondern uns in einer schwarzen Kreidezeichnung in Windsor Castle erhalten blieb, und dass der Theil des Buches, welcher über Lionardo's Thätigkeit am Dome zu Mailand handelt, heute total veraltet erscheint. Hier wäre es durchaus nöthig gewesen, dass Clément von den archivalischen Actenstücken, die uns durch Calvi mitgetheilt worden, Kenntniss genommen hätte.

Alles in Allem genommen wäre es ungerecht, nicht auf den Fortschritt der illustrirten Ausgabe den früheren Auflagen gegenüber hinzuweisen. Auf der andern Seite darf aber auch nicht verhehlt werden, dass in manchen Punkten eine noch radicalere Umarbeitung wünschenswerth ist. Das Buch steht bei weitem nicht überall auf der Höhe der heutigen Wissenschaft und lässt bisweilen sehr wichtige neuere Forschungen unberücksichtigt. Seit der zweiten Auflage stereotypirt, weil der Verleger sah, dass es in der einmal gegebenen Form guten Absatz fand, konnte der Verfasser bisher mit dem besten Willen keine durchgreifenden Aenderungen vornehmen, jetzt dagegen, wo der Satz neu hergestellt werden musste, hatte er vollkommen freie Hand. In seiner Macht lag es, einen umfassenderen Gebrauch davon zu machen. Ein Buch, welches so meisterhaft concipirt ist, wie dasjenige Clément's, und dem

es weder an der Kraft der Darstellung noch an gesunden ästhetischen Principien fehlt, sollte den Wünschen des Lesers auch in kritischer Hinsicht entsprechen.

Carl Brun.

Architektur.

Die Kirche von Oberwinterthur und ihre Wandgemälde. Von **J. Rudolf Rahn**. Band XXI, Heft 4 (XLVII) der Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich. Zürich, in Commission von Orell Füssli & Comp. Druck von David Bürkli, 1883. 4°. 26 Seiten und 3 Tafeln Abbildungen. Preis 3 Fr. 50 Cent.

In den kürzlich erschienenen Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz¹⁾ klagt Rahn über die viel verbreitete Sucht, die Gotteshäuser mit blanker Tünche zu verschönern und sagt, dass die Vorliebe für reinliche Kirchen nicht nur den Protestanten gemein sei, sondern von den Vandalen aller Confessionen getheilt werde. Wie sehr er Recht hat, zeigt die alte Basilika von Oberwinterthur, welcher das diesjährige Neujahrsblatt der Zürcher antiquarischen Gesellschaft gewidmet ist. Ein nüchternerer Anblick, als ihn die heutige reformirte Kirche des alten Vitudurum bietet, ist nicht wohl denkbar! Von dem einstigen Glanz der mittelalterlichen Malereien ist wenig mehr zu sehen, und die ehemaligen schön profilirten Kämpfergesimse des Chorbogens sind sogar spurlos verschwunden. Die Freskenreste, jetzt durch künstliche Wände verdeckt, werden nur auf speciellen Wunsch Kennern und Liebhabern gezeigt, die früheren Gesimse mussten bei der 1877 vorgenommenen Restauration modernen Gliederungen von Stuck weichen. Vom Aussehen der Kirche im 14. Jahrhundert kann sich infolge dessen nur ein geringer Theil der Bevölkerung einen Begriff machen.

Rahn's Monographie zerfällt in zwei Hälften, von denen die eine sich mit der Geschichte Oberwinterthurs, sowie dem architektonischen und bildhauerischen Schmucke seiner Kirche befasst, die andere die malerische Ausstattung derselben behandelt. Der jetzige Bau der dreischiffigen, dem heiligen Arbogast geweihten Basilika stammt aus dem 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts, steht jedoch, wie schon längst bekannt war, an der Stelle einer bedeutend älteren Kirche. Schon der Historiker Heinrich Escher wies 1830 in einem Artikel der Encyclopädie von Ersch und Gruber darauf hin, dass man in Oberwinterthur viele Fragmente aus römischer Zeit und besonders auch römische Mauerüberreste gefunden habe. Seitdem förderten wiederholte Ausgrabungen manches Neue zu Tage. Der wichtigste Fund aber blieb den Forschungen Rahn's vorbehalten. Ihm ist es gelungen, an den Abseiten der Kirche römisches Mauerwerk nachzuweisen und somit den Beweis zu erbringen, wie bereits zu römischer Zeit in den cisalpinischen Theilen Helvetiens eine altchristliche Bauthätigkeit stattgefunden hat. Die Wahrscheinlichkeit, dass sich auf dem Platze der heutigen Pfeilerbasilika einst ein römisch-christliches Oratorium befand, liegt also äusserst nahe.

Was die Malereien im Innern der Kirche betrifft, so sind dieselben ziem-

¹⁾ Wien, Verlag von Georg Paul Faesy, 1883. Vergl. S. 210—211.

lich sicher in den Anfang des 14. Jahrhunderts zu setzen. Die Kunde von ihrer Existenz reichte bis zum Jahre 1835. Von da an waren sie bis 1877, wo sie von der Tünche befreit wurden, gleichsam verschollen. Der Cyklus ist von sehr geringem künstlerischen Werthe, aber trotzdem auf Schweizer-Boden diesseits der Alpen einzig in seiner Art. Die westliche Eingangsfront, jetzt gänzlich zerstört, zeigte ehemals den heiligen Christoforus mit dem Christkinde auf dem Arme. Daneben war Georg und der Lindwurm, Michael mit dem Teufel und die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt. Wichtiger scheinen die theilweise noch erhaltenen Bilder der beiden Langwände des Hauptschiffes, welche sich in drei Streifen über einander erheben. Zu oberst treten uns paarweis gestellte Heiligengestalten entgegen, auf der nördlichen Seite die Apostel und Johannes der Täufer, auf der südlichen Frauen und Jungfrauen. Nur das Mittelfeld der Nordseite füllt ein Einzelbildniss aus; dort gewahren wir den Schutzpatron der Kirche, den Bischof Arbogast (vergl. Taf. 3, Fig. 6). In den friesartigen Streifen unter diesen von schlanken Pilastern mit Fialen und Eselsrücken eingerahmten Doppelgestalten befinden sich die Hauptdarstellungen des Cyklus. An der Nordwand Scenen aus dem Leben des Heiligen. Wie Rahn nachgewiesen, sind dieselben aus der Vita des Bischofs Uto von Strassburg geschöpft. Wir sehen, wie Siegbert, der Sohn des austrasischen Königs Dagobert, auf der Eberjagd verunglückt und in Gegenwart seiner Eltern durch den heiligen Arbogast von den Todten wieder auferweckt wird. Sodann ist der Dank des Königs geschildert, der Tod des Heiligen und seine Beisetzung an einem einsamen Ort. Die Gemälde, welche die Nordwand abschliessen — die Mutter Gottes, der Zug der heiligen drei Könige, die Anbetung der Magier — gehören schon zur Serie gegenüber, wo in ausführlicher Weise dem Beschauer die Passion Christi vorgeführt wird. In 15 Compositionen behandelt der Künstler die Verkündigung Mariä, die Geburt Jesu, die Darstellung Christi im Tempel, seinen Einzug in Jerusalem, das Gebet in Gethsemane, die Gefangennehmung, Christus vor Herodes, die Geisselung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und Kreuzigung, die Kreuzabnahme und Grablegung, die Auferstehung und die Erscheinung Christi vor den drei Frauen. Was sonst noch von Malereien in der Kirche zu sehen war und zu sehen ist, können wir füglich übergehen; wer sich näher zu orientiren wünscht, nehme die Schrift selbst zur Hand.

»Die Schweiz ist arm an höheren Werken der bildenden Kunst«, so beginnt Rahn das Vorwort zur Geschichte der Denkmäler seines Vaterlandes. Auch Oberwinterthur bietet, wie wir sahen, dem Aesthetiker keinen Genuss, für die Eigenthümlichkeiten: das geringe technische Vermögen und die primitive Ausdrucksweise des Winterthurer Meisters kann sich derselbe unmöglich begeistern. Nur der Historiker, dessen Pflicht es ist, alles Vergangene gleichmässig zu beleuchten, steht mit Ehrfurcht vor solchen Werken. Er wird dem Verfasser für seine monographische Darstellung und der Staatsbehörde für die Conservirung dieser einer längst entschwundenen Zeit angehörenden Ueberreste zu aufrichtigem Dank verpflichtet sein. *Carl Brun.*

M a l e r e i.

Rubens und die Antike. Seine Beziehungen zum classischen Alterthum und seine Darstellungen aus der classischen Mythologie und Geschichte. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von **Frdr. Frhrn. Goeler von Ravensburg, Dr. phil.** Mit sechs Tafeln in Lichtdruck. Jena, Hermann Costenoble. 1882. 8°. XII u. 224 S. Pr. 10 M.

Es mangelt uns noch eine Rubens-Biographie, welche der Grösse des Meisters würdig wäre. Jede gründliche Specialuntersuchung bringt uns der Möglichkeit der Einlösung dieser Ehrenpflicht näher. Am Trefflichsten ist bisher die schwächste Seite von Rubens' Wirken, nämlich seine diplomatische Thätigkeit behandelt worden. Rubens, den Gelehrten, den Kenner des classischen Alterthums, hat Ruelens zu behandeln in Aussicht gestellt; die vorliegende Untersuchung will vornehmlich eine Seite der künstlerischen Entwicklung von Rubens klar stellen: nämlich Rubens' Verhältniss zur Antike. Es ist vielleicht das interessanteste Capitel der Entwicklungsgeschichte des Künstlers, das damit behandelt werden soll. Auf der einen Seite der energische Zug zum Alterthum, der durch des Künstlers ganzes Leben geht; die grosse antiquarische Gelehrsamkeit, die ihn auszeichnet — auf der andern die völlige Unabhängigkeit in Empfindung und Formgebung von den Einflüssen antiker Kunst, die ganz selbständige, ganz in heimischer Anschauungsweise wurzelnde Umgestaltung aller empfangenen Anregungen. In welchem Verhältniss stehen bei Rubens archäologischer Studientrieb und Enthusiasmus für die Kunst der Antike — wie wirkt das Eine und das Andere auf sein künstlerisches Schaffen zurück? Wie weit ist er von den heimischen Anregungen und von jenen in Italien empfangenen abhängig? Was bestimmt die Wahl seiner der antiken Mythologie, Geschichte und Sage entlehnten Stoffe; schöpft er dieselben aus mittelbaren oder unmittelbaren Quellen — und innerhalb welcher Umgrenzung liegen dieselben? Die vorliegende Arbeit scheint mit Liebe und Eifer unternommen worden zu sein, aber es mangelt die wissenschaftliche Reife, die eindringende Gründlichkeit, die überschauende Herrschaft über den Stoff. Vielleicht hat der Verf. mit der darauf verwendeten Zeit zu sehr gekargt; sicher ist, dass sie abschliessender Art nicht ist.

Gleich die Einleitung, die über den Zustand der humanistischen Studien in den Niederlanden aufklären soll, giebt nicht viel mehr als eine Aneinanderreihung einzelner mehr oder minder bekannter Thatsachen; — eine Darlegung der Ideen und Richtungen, die Vorführung der hervorragendsten Vertreter antiquarischer Gelehrsamkeit unterbleibt. Es folgen dann drei Capitel, welche Rubens' Beziehungen zur Antike behandeln. Das erste »Jugend und Wanderjahre in Italien« lässt jedes Eingehen auf die Thätigkeit des Otto Vaenius, was zugleich über Rubens' erhaltene archäologische Anregungen orientirt hätte, vermessen. Dann folgt eine flüchtige Aufzählung antiker und Renaissance-Kunstwerke, die Rubens in Mantua und in Rom während seines mehrmaligen Aufenthaltes dortselbst sehen konnte. Es ist charakteristisch für die Eile, mit der der Verf. vorgeht, dass er z. B. die Analyse des Werkes »Electorum

libri duo« des Philipp Rubens, an welchem der Künstler mitwirkte, uns vorenthält, und dass er das hervorragendste Werk der Malerei jener Zeit, das ganz aus der Antike schöpft und das eine Art edelster Nachrenaissance repräsentirt: die Galerie Farnese, gar nicht nennt. Und doch sah es Rubens während der Entstehung (1597—1604) und nach Vollendung. Auch das zweite Capitel »Rubens als Alterthumsforscher« ist nicht sehr reichhaltig; auch hier wurde nur auf das Naheliegende zurückgegangen. Nebenbei sei bemerkt, dass der berühmte Brief an Peiresc über die Bedeutung über den Gebrauch des Dreifusses bei den Alten im italienischen Original nicht verloren, sondern bei Sainsbury und neuerlich bei Rosenberg (Rubens-Briefe S. 192) publicirt worden ist. Am besten liest sich das Capitel: Der Künstler und die Antike, worin man auf treffliche ästhetische Aperçus stösst; doch auch in diesem Capitel kommen Bemerkungen vor, welche zeigen, wie wenig eindringlich der Verf. seine sich selbst gestellte Aufgabe fasste. So heisst es: »und da er (Rubens) eine grosse Vorliebe für diese (geschnittene Steine) besass, so ist anzunehmen, dass sie auch auf einzelne seiner Compositionen von Einfluss waren« (S. 51), und gleich darauf wird betont, dass durch specielle Untersuchung und Vergleichung es wohl gelingen dürfte, bestimmte Bezüge zwischen den Cyclen des Decius Mus, des Constantin d. Gr. und dann den Reliefs der Trajanssäule und des Constantinsbogens herauszufinden. Ja aber, wer anders hat denn die Pflicht, solche Nachforschungen und Untersuchungen zu führen, als derjenige, welcher eine Monographie über Rubens' Verhältniss zur Antike schreibt!

Die zweite Abtheilung des Werkes bespricht die einzelnen Darstellungen des Künstlers, deren Stoff aus der Antike geschöpft ward. Der Verf. giebt da eine ziemliche vollständige Aufzählung und Beschreibung der von Rubens herrührenden und unter seinem Namen gehenden Gemälde — geordnet nach bestimmten äusseren Gesichtspunkten. I. Mythologische Darstellungen (1. genrehafter Art, 2. historischer Art). II. Allegorisch mythologische Darstellungen. III. Darstellungen aus der antiken Geschichte. Hier ist die genaue ausführliche Beschreibung der Gemälde dankenswerth, desgleichen die Angabe der wichtigsten Stiche darnach. Einen Catalogue Raisonné wollte der Verf. sicher nicht geben; er hält sich in Sonderung von Original und Copie, eigene Leistung und Schulgut an die geläufigsten Annahmen. Misslicher ist es, dass die Forschung nach den litterarischen oder monumentalen Quellen für die einzelnen Darstellungen allzusehr auf der Oberfläche blieb. Wo eine Quelle nicht an der Hand lag, wurde kaum darnach gesucht; von einer Auseinandersetzung des Verhältnisses der Darstellung zur benützten Quelle ist auch nicht viel die Rede. Die Anregung zu manchen Darstellungen dürfte Rubens wohl durch die geläufigen mythologischen Werke erhalten haben (z. B. Natalis Comes), aber auf diese Seite der archäologischen Thätigkeit jener Zeit kommt der Verf. kaum zu sprechen. Ein wie ausgezeichnetes Beispiel für diese Art von Untersuchungen sind u. a. R. Förster's Farnesina-Studien. — Der Verf. scheint sich dasselbe leider nicht zur Nachfolge gewählt zu haben. So musste denn auch der Versuch einer bestimmten Umgrenzung von Rubens

materieller Kenntniss der Schrift- und Bildquellen, aber namentlich ersterer unterbleiben. Es ist wahrscheinlich, dass bei dem Eifer des Verf. für den Stoff, bei der Tüchtigkeit der archäologischen Bildung, die dem Verfasser nach seiner Erstlingsarbeit zu urtheilen eigen, es nur einer tieferen Vensenkung in den Stoff, eines grösseren Aufwandes an Arbeitszeit bedurft hätte, um die gestellte Aufgabe der Lösung zuzuführen, die in dem vorliegenden Buche gestreift worden ist.

Von den sechs Illustrationen im Lichtdruck, welche das Buch zieren, hebe ich zwei: »Verliebte Kentauren«, »Geburt der Venus«, aus der Sammlung Hamilton Palace besonders hervor, da sie die ersten Publicationen dieser Werke des Rubens sind.

Das Venezianische Skizzenbuch. Beiträge zur Kunstgeschichte. Heft VI. Von **Robert Kahl**. Mit 23 Illustrationen in Holzschnitt und Phototypie. Leipzig, E. A. Seemann, 1882.

Robert Kahl hat die nun mehrfach aufgenommene Frage nach dem Ursprunge des bislang dem jungen Raphael zugeschriebenen venezianischen Skizzenbuches in vorliegender Arbeit eingehend behandelt. Er scheidet vorerst die Blätter aus, welche mit dem Skizzenbuche niemals in Verbindung waren, und nur fälschlich in Beschreibungen der venezianischen Sammlung unter diesem Titel figurirten. Dazu gehört eine echte Zeichnung Raphael's mit lionardesken Kriegerstudien aus seiner florentinischen Periode, die Nachzeichnung eines Kampfes in der Albertina, und andere, die zu Raphael nicht weiter in Beziehung stehen. Der Nachweis, dass die noch übrigen fünfunddreissig Blätter schon ursprünglich in Verbindung waren, ist Kahl vortrefflich gelungen. Er hat Papier und Wasserzeichen, die Leiter in einem Kreise, bei allen von ihm untersuchten Blättern identisch gefunden, und die ursprüngliche Reihenfolge der Zeichnungen an einer alten Numerirung der Blätter nachgewiesen. Leider macht den Leser nur eine Uebersichtstafel am Schlusse mit dieser wichtigen authentischen Anordnung bekannt. Kahl hat vorgezogen im Anschlusse an Passavant, jedoch im einzelnen wieder von ihm abweichend, eine neue Numerirung zu geben, so dass wir jetzt ausser der von ihm publicierten ursprünglichen echten, zu den gebräuchlichsten Nummern Passavant's und den oft citierten der Photographien Perini's eine vierte Nummernreihe bekommen haben, die gerade, weil sie sich mit Passavant zum Theile deckt, nur verwirrend wirken kann. Das ist nicht nur für den Leser lästig, sondern es dürfte auch dem Autor von Schaden sein. Eine neue Inventarisirung der Zeichnungen Raphael's, wobei die Apokryphen nicht ausgeschlossen werden können, ist ein allgemein als dringend gefühltes Bedürfniss der Wissenschaft. Man wird dann nicht umhin können auf die authentische Numerirung des Buches zurück zu gehen, da sie die allein gerechtfertigte ist — für 7 Blätter, deren Nummern weggeschnitten sind, dürfte sich ein Modus der Einreihung nicht schwer finden lassen — und Kahl's Nummern werden, ehe sie noch durchgegriffen haben, antiquirt sein.

Eine ungeschulte Hand wird von Kahl mit Recht als für die Unter-

suchung nicht weiter in Frage kommend bezeichnet. Ein Besitzer des Buches etwa in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, das beweist die Tracht des Brustbildes auf Fol. 37 b, Pass. 96, Per. 111, K. 104¹⁾, kritzelte auf leer gebliebene Stellen seine Alfanzereien. Hier über eine Landschaft einen fliegenden Vogel, dort zu einem Frauenkopfe den fehlenden Körper, zu einem Kinde eine Mutter, zu einer Mutter hinwiederum ein Kind, und was dergleichen mehr ist. Es kann nicht die Aufgabe dieses Referates sein, der Beschreibung jedes einzelnen Blattes bei Kahl nachzugehen. Die Zeichnungen sollen nach Hauptgruppen zusammengestellt und daran einzelne Bemerkungen geknüpft werden.

Die Arbeit geht natürlich von Lermolieff-Morelli's epochemachender Charakterisirung Pinturicchio's aus. Morelli hat bekanntlich eine Reihe von Figuren des Skizzenbuches als Studien zu den Gemälden der sixtinischen Capelle, wo Pinturicchio als Perugino's Gehilfe arbeitete, erkannt, andere als zu Pinturicchio's Presepio in Sta. Maria del popolo gehörig nachgewiesen, und daraus, so wie aus schlagenden stilistischen Kennzeichen Pinturicchio als den Autor des venezianischen Skizzenbuches wissenschaftlich erwiesen, nicht wie sich Kahl, der doch den Grundgedanken und die besten Theile seiner Arbeit diesem Manne verdankt, sehr unpassend ausdrückt (S. 4), ihre Entstehung durch die Hand Pinturicchio's behauptet. Diese von Morelli nachgewiesenen Gruppen von Studien, wir wollen sie unter dem Titel der Sixtinastudien zusammenfassen, hat Kahl durch keine neue Nachweisung vermehren können, möchte sie jedoch nicht für originale Arbeiten gelten lassen. Einmal sollen sie zu gut sein für Pinturicchio, einmal zu schlecht, und hin und wieder taucht, wenn auch verhüllt, die Frage auf, ob nicht doch Raphael irgendwie dabei im Spiele wäre. Man empfängt den Eindruck, als hätte der Autor während der Arbeit seine Meinung über die Zeichnungen vielleicht mehr als einmal geändert, und bei der schliesslichen Redaction die Rudimente verschiedener früherer Anschauungen nicht vollständig zu tilgen gewusst. So soll (Fol. 1 a, Pass. 2, Per. 19, K. 2) die Frau in lauschender Stellung, »wenn nicht von einem der beiden Meister (Perugino oder Pinturicchio) selbst herrühren, nach einer echten Studie eines der beiden copiert sein«, hingegen (Fol. 48 b, Pass. 42, Per. 18, K. 44) die Studie zur Ziporah auf der Beschneidung Mosis zeige »zur Evidenz, dass sie nicht für das Bild und auch nicht nach demselben gemacht sein kann, sondern nichts ist als die Reproduction einer Handzeichnung des erfindenden Meisters«, während (Fol. 51 b, Pass. 8, Per. 7, K. 8) die Jungfrau für das Presepio in Sta. Maria del popolo »auf eine enge Verwandtschaft mit einer Geburt Christi in Oxford (Braun 2) weist, die mit Recht dem Raphael zugetheilt wird.« Die Verwandtschaft dieser Madonna des Skizzenbuches mit dem Carton in Oxford (Robinson 7) lässt sich freilich nicht läugnen, sie sind sogar sicher beide von derselben Hand, ebenso wie die vorbereitenden Studien zu diesem schönen Presepio in Oxford, eigenthümlich

¹⁾ Fol. = Folio des Buches, Pass. = Passavant Raphael, Per. = Perini's Photographie, K. = Kahl.

durch den als Lager für das Kind verwendeten Sattel. Diese beiden Studienblätter zu dem Carton (Robinson 6 u. 7) zeigen, besonders das zweite (Braun 1) eine der seltenen Silberstiftzeichnungen Pinturicchio's, die Manier dieses Meisters so ausgeprägt, dass man von ihnen bei einer Charakterisirung von Pinturicchio's Zeichenweise geradezu ausgehen könnte. Man vergleiche nur die Hand der Madonna mit dem aufgebogenen Daumen mit der Hand auf der bekannten Zeichnung Pinturicchio's mit zwei allegorischen Frauen in den Uffizien. An diese Sixtinastudien reiht Kahl verschiedene Blätter, in welchen er dieselbe Hand erkennt, wenn auch hier ein beständiges Auslugen nach Raphael nicht angenehm auffällt. So hat (Pass. 24, Per. 75, K. 25) ein Kindermord — Ruland hat darin feinsinnig die Benützung einer giottesken Composition erkannt — mit dem von Marc Anton gestochenen Kindermorde Raphael's keine wie immer geartete Verwandtschaft, und alle Versuche Kahl's eine solche herzustellen, waren nicht glücklicher als kürzlich veröffentlichte Ausführungen Hermann Grimm's über jenen Stich. Auf (Fol. 33 a, Pass. 83, Per. 87, K. 89) einem Blatte mit 3 Männerköpfen soll ein alter Mann im Profil, nach einem bekannten Typus des Leonardo, eine Copie nach einer Copie Raphael's (Oxford, Robinson 28) sein. Dafür fehlt jeder Anhaltspunkt; Lionardo's Köpfe gingen eben in ihrer zwingenden Neuheit durch die ganze Welt. Fand doch ein von Lionardo häufig verwendeter jugendlicher Profilkopf sogar seinen Weg nach Deutschland. Er begegnet auch dem Johannes der Grablegung in Dürer's grosser Passion. Ebenso machte ein unbedeutender deutscher Meister des 15. Jahrhunderts auf einer Zeichnung im Germanischen Museum (Inv. Nr. 41) mehrfache ungelente Versuche, sein liebliches Lächeln und sein Lockengeringel nachzubilden. So wenig nun etwa zwischen dieser Zeichnung und Dürer's Holzschnitt ein Zusammenhang besteht, weil sie beide den jugendlichen Typus des Lionardo nachbilden, so wenig Zusammenhang braucht zwischen dem lionardesken Profilkopfe eines Alten im venezianischen Skizzenbuche und der raphaelischen Oxfordzeichnung zu bestehen. Auch bei dem schwebenden Engel mit Tambourin (Fol. 10 b, Pass. 20, Per. 20, K. 21) heisst es »eine gewisse Verwandtschaft der Zeichnung mit echten Erzeugnissen Raphael's lässt sich nicht läugnen«. Morelli hat auf die gleiche Technik mit der sogenannten »cavalcata« dem Entwurfe Pinturicchio's für das erste Frescobild in Siena hingewiesen. Noch grösser als mit dieser um 20 Jahre jüngeren Zeichnung ist die Uebereinstimmung dieses Engels, sowie seines blumenstreuenden Genossen im Berliner Kupferstichcabinete (Lippmann, Zeich. alter Meister Nr. 126), mit einer gleichzeitigen Taufe Christi im Louvre (von Braun 297 als Perugino photographirt). Einen dritten dieser Engel (Fol. 50 a, Pass. 11, Per. 53, K. 11) bringt nun Kahl gar mit Raphael's Horen auf der Hochzeit der Psyche in Verbindung. Freilich haben manche Zeichnungen Raphael's mit jenen des Skizzenbuches Verwandtschaft. Nur darf eine solche Beobachtung nicht wie bei Kahl zu dem Schlusse führen, als habe der Zeichner des Skizzenbuches Raphael copirt. Kahl kommt den wahren Verhältnissen bei Besprechungen der Zeichnungen (Fol. 54 b, Pass. 4, Per. 5, K. 4) und (Fol. 53 b, Pass. 5, Per. 8, K. 5) jugendlichen Apostelfiguren, die auf Raphael's Mariaekrönung ähnlich sich

wiederholen, nahe, und spricht es bei Gelegenheit (Fol. 15 a, Pass. 57, Per. 28, K. 59) eines aufblickenden Apostelkopfes, hier sich vollständig Morelli's Meinung anschliessend, geradezu aus: »Also findet sich hier eine Abhängigkeit Raphael's von Pinturicchio, die sich in Hinblick auf die Mythe von seiner Unterstützung und künstlerischen Führung des älteren Meisters recht sonderbar ausnimmt.«

Ruland hatte mit scharfem Blicke die höchst merkwürdige Entdeckung gemacht, dass Draperiestudien im Skizzenbuch (Fol. 53 a, Pass. 6, Per. 10, K. 6) für einen Carton ausgeführt wurden, dessen linke Hälfte sich in der Sammlung des Herrn Malcolm (Braun 105) erhalten hat. Da die ganze Anordnung bis auf manches Detail der Faltengebung in dieser unzweifelhaft Pinturicchio zuzuschreibenden Zeichnung mit der rechten Hälfte einer Zeichnung bei dem Herzog von Devonshire in Chatsworth, Pinturicchio's Entwurf für das vierte Fresco in Siena, stimmt, nur dass die Cardinäle hier auf der Zeichnung bei Malcolm phantastisch orientalische Kleider tragen, zog er dem damaligen Stande der Frage entsprechend, daraus den Schluss, die Draperiestudien des Skizzenbuches wären Detailstudien Raphael's in Pinturicchio's Auftrage für Siena ausgeführt. Folgt ihm Kahl auch in letzterem nicht mehr, so nimmt er doch noch immerhin die vermuthete Bestimmung der Malcolmzeichnung für Siena an, und verwirrt dadurch die Datirung des damit unzertrennlich verbundenen Blattes im Skizzenbuche. Wir würden so im Skizzenbuche Zeichnungen, einerseits die Sixtinastudien, andererseits die für Siena präsumirten, haben, welche um etwa 20 Jahre aus einander liegen. Nun ist aber gar nicht abzusehen, warum man, nachdem drei Bilder aus dem Leben des Aeneas Sylvius im Zeitcostüme begonnen oder vollendet waren, nur bei dem vierten, das noch dazu eine rituelle kirchliche Ceremonie darstellt, wobei jedes Kleid vorgeschrieben ist, auf ein phantastisches Costüm hätte überspringen sollen. Pinturicchio hat eben, wie er das bei seinen vielen Aufträgen so oft gethan hat, auch für dieses Fresco in Siena eine alte Composition hervorgeholt, die ihm schon früher zu einem biblischen oder mythischen Stoffe wird gedient haben. Gerade aus den achtziger und neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts, der Entstehungszeit des Skizzenbuches, hat sich nur ein Bruchtheil von Pinturicchio's reicher Thätigkeit erhalten.

Einige Zeichnungen, mit der Feder entworfen und mit graulicher Deckfarbe ausgeführt, hält Kahl für modern übergegangen. Da er nun einmal Pinturicchio's Urheberschaft nicht zugeben will, hat er sich auch nicht weiter nach Zeichnungen dieses Malers umgesehen. Er würde sonst bemerkt haben, dass sich dieselbe Technik wie in (Fol. 22 a, Pass. 51, Per. 62, K. 53) und (Fol. 24 a, Pass. 43, Per. 60, K. 45) auf der miniaturartig ausgeführten, früher Perugino zugeschriebenen Himmelfahrt Mariae der Albertina (Braun 208) wiederfindet, wie ich glaube der frühesten und schönsten aller erhaltenen Zeichnungen Pinturicchio's.

Wir kommen nun zu den Copien nach anderen Meistern, aus welchen fast die Hälfte der Blätter des Skizzenbuches besteht. Kahl fasst sehr gut eine Gruppe zusammen (S. 43), nackte männliche Acte, meist Rückenfiguren, deren

erkannte Beziehung zu Signorelli er durch den Nachweis der Uebereinstimmung eines behelmten Kriegers im Skizzenbuche (Fol. 9 b, Pass. 16, Per. 76, K. 16) mit einer Figur Signorelli's in Montoliveto noch deutlicher macht, ohne für ihre eigenthümliche Technik, kleine unregelmässige Federstrichelung, eine genügende Erklärung zu bieten. Er gibt jedoch zu, dass sie von derselben Hand wie die Sixtinastudien ausgeführt sind. Es scheint mir am besten, um die Copisten-thätigkeit des Zeichners des Skizzenbuches zu beurtheilen, von den Studien nach Mantegna's Grablegung (Fol. 31 a b, Pass. 81, 82, Per. 1, 15, K. 87, 88) auszugehen. Hier übersehen wir die peinlich gewissenhafte Genauigkeit des Künstlers der seine Vorlage Strich für Strich copirt und doch dabei aus seiner gewohnten Weise nicht hinaus kann. Wodurch sich die Umbrier zunächst von einander unterscheiden, ist die Bildung der allen gemeinsamen Augen in der Gewandung. Perugino bildet sie etwa wie den oberen Theil einer Feuerzange, während sie bei Pinturicchio, in welcher Technik er immer arbeitet, ein gestielter Punkt sind, und, man entschuldige den Vergleich, wie eine Stecknadel aussehen. Diese Augen verlieren sich nun auch in die Falten der sonst treu nachgebildeten Gewänder Mantegna's, und verrathen augenblicklich die Hand Pinturicchio's. Wenden wir uns wieder den Signorelli-studien zu, so scheint sich ihre Technik auch am besten durch das Streben genauer Nachbildung mit anderen Mitteln zu erklären. Die faserigen Federstriche Pinturicchio's sollen Signorelli's breite Kreidemanier nachbilden, ohne dass er damit so gut zum Ziele käme wie bei den Copien zu Mantegna. Am deutlichsten wird dieser Versuch, Signorelli's Strichführung nahe zu kommen, bei dem Torso im Profile (Fol. 6 b, Pass. 30, Per. 54, K. 32), der nicht von anderer Hand ist, wie Kahl vermuthet, und ebensowenig von der Weise Lionardos zeigt. Auch chronologisch fügen sich diese Blätter den Sixtina-studien passend an; Pinturicchio hatte sie aus den Zeichnungen des Signorelli, mit dem er zugleich in der Sixtina arbeitete, copirt, ebenso wie er einem anderen gleichzeitig dort arbeitenden Meister, dem Cosimo Roselli, nach Kahl's richtiger Bemerkung, einen Apostelkopf (Fol. 35 a, Pass. 13, Per. 44, K. 13) in seiner allgemeinen Anordnung nachgebildet.

In zwei nackten Männern (Pass. 25, 26, Per. 109, 110, K. 27, 28) hat Morelli die Hand Antonio Pollajuolo's erkannt. Kahl fügt dieser Gruppe noch einen Hercules mit dem Löwen an, und mehrere nur mit der Feder umrissene Actstudien (der Schäfer mit dem Dudelsacke gehört nicht hieher), die er alle in consequenter Opposition gegen Morelli einem unbekanntem florentinischen Quattrocentisten zuschreibt. Kahl hat den Unterschied zwischen Original und Copie nicht herausgefunden. Während die beiden ersteren Zeichnungen alle charakteristischen Kennzeichen von Pollajuolo's Hand tragen, sind die anderen Copien nach derselben Hand freilich wieder mit jener Genauigkeit und Vortrefflichkeit nachgebildet, die wir schon in den Copien nach Mantegna bewundern konnten. In den Falten des fliegenden Mantels z. B. und der Ohrbildung beim Hercules verrathen sich jedoch Pinturicchio's zähe haftende Gewohnheiten. Kahl, der immer darauf ausgeht, das Skizzenbuch in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinabzurücken, wirft gegen Morelli's Bestimmung ein,

eine Zeichnung Pollajuolo's darin wäre chronologisch unhaltbar. Dem ist jedoch nicht so; gerade zur Zeit als Pinturicchio nach Beendigung der Arbeiten in der Sixtina seine reiche Thätigkeit in Rom für Innocenz VIII. 1484—92 und die Cardinäle entfaltet, ist Antonio Pollajuolo's Aufenthalt in Rom urkundlich nachweisbar (1489—1493). In den Actfiguren nach ihm, — die mit abgeschnittenen Armen gegebene Profilfigur (Fol. 39b, Pass. 38, Per. 99, K. 40) weist deutlich auf die Werkstatt des Plastikers, — hat uns Pinturicchio glücklich schematische Muskelfiguren des Pollajuolo erhalten, die nach Vasari so grosse Bewunderung und Nachahmung in Florenz fanden. Ebenso erklären sich die gedrängteren Strichlagen der Philosophenportraits nach Justus von Gent dadurch, dass die satteren Farben der Oelbilder vorlagen und auf der Copie zur Erscheinung kommen sollten. Auch an diesen Blättern ist von späterer Uebearbeitung, wie Kahl annimmt, nichts zu sehen; ebenso trifft das steife, archaische, das er ihnen vorwirft, die niederländischen Bilder, aber nicht ihre treu und geschickt behandelten Copien.

In den Ausführungen am Schlusse des Buches wird vorerst nachgewiesen, dass die Zeichnungen nicht von Raphael sein können, da sie mit seinen übrigen Arbeiten um die Jahre 1507—1508 nicht stimmen, ebenso dass alle chronologischen Daten gleich schwer stimmen würden, wollte man Pinturicchio als den Urheber des Skizzenbuches betrachten. Diese falsche Ansetzung beruht auf der, wie oben erwähnt, verfehlten Datirung der Gewandstudien für die Malcolmzeichnung. Mit der sich aus so vielen Gründen ergebenden richtigen Datirung zwischen die Jahre 1480 und 1490, ist einer Theilnahme Raphael's jede Basis entzogen, während sie, wie oben ausgeführt, mit Pinturicchio's römischem Aufenthalte in alle Details hinein vereinbar ist. Schliesslich gelangen wir zu dem Vorschlage eines Malernamens, um daraus erst nachträglich die Ursache so mancher Construction Kahls zu begreifen. Er glaubte das Monogramm des Zeichners auf Fol. 10 a, (Pass. 21, Per. 22, K. 20) entdeckt zu haben, und sucht in Folge dessen alle Thatsachen mit dem vermutheten Namen in Einklang zu bringen. Auf jenem Blatte liest er ein Zeichen als die Verschlingung von G und J, wie er meint das Monogramm Jeronimo (sic) Genga's. Abgesehen von der Singularität eines verschlungenen Monogrammes bei einem italienischen Quattrocentisten, wovon die Möglichkeit natürlich nicht ausgeschlossen wäre, müssten die Initialen Genga's G. G. (Girolamo Genga) oder H. G. (Hieronymus Genga) lauten; eine Form mit J ist durchaus ohne Analogie. Nun ist aber jenes Zeichen nichts weniger als ein Monogramm, es ist eine Federprobe, ein schön gezeichnetes majuskles G mit etwas verlängerter Cauda. Dasselbe G findet sich in der fünften Zeile der Aufschrift von Pinturicchio's Zeichnung in den Uffizien, der »cavalcata«, im Worte Genova. Ein Facsimile des Buchstabens bei Kahl (S. 122) ist falsch, wenn es auch gewiss zufällig ist, dass die Abweichungen seiner vorgefassten Meinung zu Gute kommen. Kahl scheint eben alles Verständnisses für paläographische Genauigkeit zu ermangeln. Das entschuldigt allein die Wiedergabe einer in jedem der eilf Buchstaben unrichtig nachgezeichneten Schriftprobe (S. 68); man vergleiche nur die Photographie Perini's. Anstatt der Schrift

Bernardo Pinturicchio's erscheint die alles Interesses für die Vergleichung entbehrende Schrift Robert Kahl's. Auf dem Gebiete der Kunstgeschichte begegnen leider noch immer solche Nachlässigkeiten, für welche man bei Publicationen in den streng historischen Fächern ein bezeichnenderes Wort finden würde. Vergleicht man zu den Proben im Skizzenbuche die Worte auf der schon angezogenen Oxfordzeichnung (Robinson 5): »carissimo quanto fratello (sic)« und die Zeilen auf der »cavalcata« mit ihren der römischen Capitale nachgebildeten Majuskeln, ihrem gleichmässigen Federzuge, so gibt sich Pinturicchio als ein sorgfältig unterrichteter Mann zu erkennen. Auch der bekannte Brief an die Balia in Siena zeigt wie gut er sich in den antikisirenden Phrasen der zeitgenössischen Litteratur zu bewegen weiss, während zugleich seine durchdachten mythologischen Erfindungen auf ausgebreitetere Lectüre hinweisen.

Um Genga's Autorschaft glaublich zu machen, wird eine erfundene Entwicklung des Künstlers mit Absehen von seinen unzweifelhaften Werken vorgeschlagen. Er soll einen starken Eindruck von Pinturicchio empfangen haben, ihm vielleicht Studien für die Libreriabilder geliefert haben etc. Gerade das von Kahl als irrelevant erklärte Bild in der Brera beweist, dass Genga ausschliesslich unter dem Einflusse Signorelli's geblieben ist, dass von einer umbrischen Periode überhaupt keine Rede sein kann. Was ihn von Signorelli unterscheidet, ist eine gewisse ferraresisch-bolognesische Sentimentalität; er muss in seiner Jugend, wie sein Landsmann Timoteo Viti, von der Werkstatt des Francia beeinflusst worden sein. Trotz mancher Divergenzen möchte ich doch die Lectüre von Kahl's Buch jedem empfehlen. Eine genaue Betrachtung der einzelnen Zeichnungen, zu welcher die eingehende Beschreibung zwingt, wird wenigstens die letzten Zweifel heben, dass die Hand Raphael's noch dabei in Frage kommen könnte. Das hübsch illustrierte Buch ist Professor M. Thausing gewidmet.

Franz Wickhoff.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von **Daniel Chodowiecki**. Berlin, Amsler u. Ruthardt.

In unserer Zeit der Eisenbahnen können wir uns kaum denken, wie vor hundert Jahren eine längere Reise beschaffen war. Etwa aufbewahrte Reisebeschreibungen jener Zeit, wo selbst noch die Postkutsche sich im Stadium primitiver Entwicklung befand, werden darum bei den heutzutage fleissig betriebenen Culturstudien mit grossem Interesse zur Hand genommen. Wie muss aber dieses Interesse um so lebhafter werden, wenn der reisende Schriftsteller zugleich ein vorzüglicher Künstler ist, der seine Beobachtungen durch das Bild illustriert. Und ein feiner Beobachter seiner Umgebung war Chodowiecki eben so gut, wie ein trefflicher Zeichner. Chodowiecki, in Danzig 1726 geboren, ging als angehender Lehrling eines Spezereigeschäftes 1740 nach Berlin, aber der angeborne Kunstgenius fand hier Gelegenheit, allen Schwierigkeiten zu Trotz sich freie Bahn zu machen. Sein Künstlerruf war bereits sehr ausgebreitet, als er sich 1773 entschloss, eine Reise nach seiner Vaterstadt zu machen, um seine betagte Mutter, die daselbst mit zwei Töchtern

lebte, noch einmal zu sehen. Eine solche Reise von Berlin nach Danzig war damals kein so leichtes Unternehmen; was man heute in wenigen Stunden auf der Eisenschiene vollbringt, dazu waren mehrere Tage erforderlich. Der reisende Künstler führte zwei Bücher mit sich, in das eine schrieb er seine Erlebnisse ein, in das andere zeichnete er mit geübter Hand Alles, was ihm auffiel — und es fiel ihm Vieles auf — mit Blei oder Feder; manches darunter führte er dann in ruhigen Stunden mit Tusch fleissig aus, so dass vollendete Bildchen entstanden. Das geschriebene Tagebuch existirt noch und befindet sich im Besitz einer Urenkelin des Künstlers, der Frau Sanitätsrath Dr. Rosenberger in Kösen, wo es der Auferstehung durch den Druck harret. Das Skizzenbuch kam durch Schenkung aus Privatbesitz 1865 in den Besitz der Berliner Akademie. Es war ganz gut, dass nicht damals schon der allgemeine Wunsch ihrer Veröffentlichung realisirt wurde; die gewöhnliche Photographie war nicht im Stande, die Originale auf eine ihrer würdige Weise zu reproduciren. Der Lichtdruck unserer Tage ist ganz dazu geschaffen, die zartesten Zeichnungen so treu wiederzugeben, dass nicht der leiseste Hauch von ihrem Charakter verloren geht. Man kann diese Reproduktionen keck neben die Originale legen und wird von der frappanten Gleichheit beider überzeugt. Diesen Schatz der Akademie hat die rührige Firma Amsler und Ruthardt (Meder) in Berlin durch trefflichen Lichtdruck aus der Anstalt des A. Frisch gehoben und zu einem Gemeingut echter Kunstfreunde gemacht. Es ist das ganze Skizzenbuch (100 Darstellungen) facsimilirt; ein treffliches Portrait des Meisters nach dem Bilde von J. C. Frisch ziert die Enveloppe. Wie uns der Künstler in diesen Zeichnungen überall als vorzüglicher, fertiger Zeichner und Charakterdarsteller entgegentritt und oft mit einer Feinheit und Delikatesse verfährt, die selbst in seinen besten Radirungen nicht immer in solcher Vollendung wahrzunehmen ist, so hat er uns zugleich ein reiches Material für die deutsche Cultur- und Sittengeschichte des verflossenen Jahrhunderts zugeführt. Wir geben nach Durchsicht der Bilder dem Verfasser der Vorrede vollkommen Recht, wenn er schreibt: »Das Leben auf der Landstrasse und in den Wirthshäusern, der Verkehr und das Treiben auf den Strassen Danzigs, die vornehme Welt in den Patrizier- und Adelshäusern, das anspruchslose Behagen in den bürgerlichen Familien, das stille Glück befriedigter Häuslichkeit: Alles das ist von einer lebenswürdigen Lebendigkeit, von einer naturwahren Frische und Echtheit, wie wir sie auf sehr wenigen Darstellungen zeitgenössischer Künstler wiederfinden.« Notizen, die die einzelnen Darstellungen kurz erklären und dem Tagebuche entlehnt sind, tragen viel zum Verständniss bei. Einzelnes aus dem Skizzenbuche hervorzuheben, ist hier nicht möglich. Wer das erste köstliche Blatt mit dem Abschied des Künstlers von seiner Familie angesehen hat, wird nicht ruhen, bis er Alles durchgemustert und bewundert hat. Die Publication war drei Wochen nach dem Erscheinen total vergriffen und wurde sogleich eine zweite Auflage in Angriff genommen, ein Beweis für ihre Vorzüglichkeit wie für die Thatsache, dass der alte Chodowiecki auch noch in unseren Tagen verstanden und geschätzt wird.

Wessely.

Kunstindustrie. Costüme.

Keramik-Studien von August Demmin. Zweite und dritte Folge. Leipzig, Theodor Thomas, 1883.

Die erste (1881 in anderem Verlage erschienene) Folge dieser Studien befasste sich mit der Fayence, den aretinischen, Terrasigillata- und ähnlichen Gefässen; die zweite ist dem Porzellan, die dritte dem »Steingut« gewidmet; weiter sollen das Glas einschliesslich der Glasmalerei und Mosaik, Terracotta, Stuck, Cement und die gesammte Emailmalerei auf Metall behandelt werden. Wie man sieht, zieht der Verf. dem Begriffe Keramik ungewöhnlich weite Grenzen. Besser als »Studien« würde die Bezeichnung Causerien passen. Denn der Verf., dessen Verdienste auf dem engeren Gebiete nicht verkleinert werden sollen, plaudert in der ungezwungensten Weise über seine Themata, etwa so, als ob er die Leser in seiner Sammlung herumführte. Dabei kann man allerlei lernen, muss aber auch schrullenhafte Einfälle, unbewiesene Behauptungen, und vor Allem leidenschaftliche Ausfälle auf alle möglichen Schriftsteller, welche es gewagt haben, über Keramik zu schreiben, mit in Kauf nehmen. Zu den Schrullen gehört der Versuch, Fremdwörter, welche in allen Cultursprachen eingebürgert sind, durch neu erfundene deutsche Ausdrücke zu verdrängen: Renaissance durch »Rückgriff«, Oxyd durch »Halbsäure«, Biscuit durch »Einback« u. dgl. m. Dass noch immer von weichem Porzellan gesprochen wird, obgleich er wiederholt dagegen Verwahrung eingelegt hat, kränkt ihn sehr. Die prähistorischen geschwärzten Thongefässe mit weissen Einlagen sind »eine Art Henri-II.-Gebilde«, die Henri-II.-Waare wird »fälschlich« den Leuten von Oiron zugeschrieben, aber eine Widerlegung der Hypothese Fillons finden wir so wenig hier, wie in seinem »Guide de l'amateur de faiences.« Eben so irrig ist es, das Wort Majolica von Majorca abzuleiten; Beweis: die Fassade von S. Sisto zu Pisa, an welcher sich die bekannten Majoliken befinden, stammt aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, folglich können die Schüsseln nicht 1114 von den Pisanern von den Balearen mitgebracht worden sein. Wen diese Beweisführung nicht überzeugt, dem ist freilich nicht zu helfen! Die langjährige Gewohnheit Demmins, sich in französischer Sprache auszudrücken, mag die oft höchst seltsame Behandlung des Deutschen erklären. Allein es kommen doch unglaubliche Dinge vor, wie z. B., wenn erzählt wird, das Denkmal Herzog Heinrich IV. in der Breslauer Kreuzkirche vom Ende des 13. Jahrhunderts sei »vom Verfasser zuerst in Anregung gebracht worden«. Und welches Uebermaass von Druckfehlern! Man könnte Spalten damit füllen. Die sicilisch-arabischen Arbeiten werden widerholt silico-arabisch genannt, Teig ist regelmässig Teich, Majorca — Majorka und Mujorka, Alcazar — Aleizar, Alcora — Alcara, Colditz — Codlitz, die beiden Gaddi, Taddeo und Gaddo werden kurz und gut in einen »Taddo Taddi« verschmolzen u. s. f. Dass ein solcher Mangel an Sinn für Correctheit auf der einen Seite kein günstiges Vorurtheil für die Genauigkeit seiner Angaben im Allgemeinen erwecken kann, muss der Verf. wohl selbst einsehen. Seine Klagen über Plünderung des »Guide« durch andere Schriftsteller mögen vielfach begründet sein, und die Ansicht, Studium der Denkmäler sei besser

als Lectüre, wird auf keinen Widerspruch stossen. Aber die sich immer wiederholenden Zornausbrüche werden höchst widerwärtig, und wenn Demmin sich etwas mehr um neuere aus den Documenten geschöpfte Arbeiten bekümmert hätte, würde er über Capo di Monte, Madrid, Alcora, Kopenhagen und andere Fabricationsstätten vollständigere und zuverlässigere Mittheilungen bringen. Bekanntlich nennt man jetzt, weil durch den Gebrauch des Wortes Steingut sowohl für Fayence als für harte Masse mit und ohne Salzglasur so viel Verwirrung hervorgerufen worden ist, die letztere Art allgemein »Steingut«. Demmin erklärt diesen Ausdruck einfach für »unpassend« und will »Steingut« wieder in Aufnahme bringen: was soll damit gewonnen sein? Genau so viel, wie mit den Sticheleien auf die Antike. Zum Schluss eine Stilprobe.

»Im Laufe des 15. Jahrhunderts war die neue, d. h. die germanisch-christliche Kunst, von den irländischen Kleinmalern und den Meistern aller Fächer der kölnischen Schule ab bis zu Dürer, durch ihre Ursprünglichkeit, deren Stempel auch die damit verwandten Gewerbe trugen, zu solcher Höhe gelangt, dass sie selbst die Italiener überflügelte. Alle anderen Schulen bildeten Ringe einer Kette von nur modificirten Nachahmungen der Alten. Noch in der Rückgriffszeit, — selbst schlagender da, gibt sich diese Erscheinung kund, besonders wenn man die Nachlässe der deutschen sog. Kleinmeister (wozu auch gewissermaassen Vredmann de Jode (!) und Dietherlin gehören) mit den italienischen Stichen vergleicht. Hier — die Ursprünglichkeit einer neuen Auffassung, dort — Fortsetzung des Ueberlieferten — — Hergebrachtes trotz aller individuellen Begabungen.« Wer würde wohl ahnen, dass diese, noch über eine Druckseite fortgesetzten, Betrachtungen die Einleitung bilden zu dem Capitel über Böttger und das sächsische Porzellan? B.

Illustrierte Schreiner-Zeitung. Unter Mitwirkung namhafter Fachgenossen herausgegeben von **F. Luthmer**. Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Ogleich diese neue Zeitschrift sich ausschliesslich an die Werkstatt wendet, wollen wir sie an diesem Orte nicht unerwähnt lassen, — oder vielmehr eben desswegen. Denn sie schlägt practisch die Richtung ein, welche wir Theoretiker seit langem — und selbstverständlich mit geringem Erfolge — anempfohlen haben. Der Herausgeber, bekanntlich Director der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M., erklärt sich nämlich in dem Programmartikel mit Entschiedenheit dafür, dass das Kunsttischlerhandwerk, welches ja in allen Theilen Deutschlands wieder erfreuliches Leben und Streben bekundet, angeleitet werden müsse, nicht Prunkstücke zu schaffen, sondern dem täglichen grossen Bedarf mit solider und stilvoller Arbeit zu dienen. Das mag wie ein Gemeinplatz klingen; Thatsache aber ist, dass für den Möbelschreiner bisher in diesem Sinne sehr wenig gesorgt wurde, dass zwischen den Publicationen von Meisterwerken der Vergangenheit, die ihm zu hoch, zu schwer, zu kostspielig sind, und den ordinären Modezeitungen eine fühlbare Lücke bestand, und dass deren Ausfüllung gewünscht werden musste von jedem, der ein wirklicher Freund des Kunsthandwerks ist und es daher wieder auf eine feste

Grundlage gebracht sehen möchte. Und die beiden uns vorliegenden Hefte entsprechen — wenn wir auch nicht für jede Composition mit gleicher Wärme eintreten möchten — dem Programm im Wesentlichen so sehr, dass dem neuen Unternehmen das beste Gedeihen zu wünschen ist.

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss von **Eduard R. v. Engerth**, Director der III. Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. I. Band. Italienische, spanische und französische Schulen. Wien, Selbstverlag der Direction. Druck von Adolf Holzhausen, kk. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei. 1882.

Die bevorstehende Aufstellung der Belvedere-Sammlung in den neu erbauten Hofmuseen gab endlich erwünschten Anlass, mit der Herstellung eines Katalogs zu beginnen, welcher der Bedeutung der Sammlung einiger Massen entspricht. Engerth nahm die Sache in die Hand, von tüchtigen Mitarbeitern unterstützt. So liegt der erste Band denn vor, der die italienischen, französischen und spanischen Schulen (651 Nummern) auf 480 grossen Octav-Seiten behandelt. Zwei weitere Bände, die deutschen und niederländischen Schulen enthaltend, sollen folgen. Solche Ausführlichkeit weist schon darauf hin, dass man bei der Abfassung weniger an das grosse Publicum, als an den engeren Kreis der Fachleute dachte (— thatsächlich verspricht auch der Herausgeber einen zweiten, kürzer gefassten Katalog —); doch selbst wenn dem Herausgeber eine so scharfe Sonderung der Ziele nicht vor Augen geschwebt hatte, sicherlich wollte er einen Katalog schaffen, welcher Katalogen, wie ihn jetzt z. B. die Sammlungen des Prado, Louvre, die Brüsseler Nationalgalerie u. s. w., aber auch kleinere Galerien Deutschlands besitzen, sich ebenbürtig an die Seite stellt. Dieser Absicht entspricht das Geleistete nur theilweise; der Herausgeber scheint allerdings bescheiden am Schlusse der Vorrede sagen zu wollen, dass es ihm genüge, wenn dann ein künftiger gewandterer Bearbeiter desselben Stoffes vielleicht eine Grundlage vorfindet, die ihm einen Theil der mühevollsten Vorarbeiten ersparen dürfte, es wäre ja aber doch schon mit nur etwas mehr wissenschaftlicher Schneidigkeit, mit einem etwas präciseren Erfassen der Aufgabe, kurz mit Ueberwindung eines gewissen dilettantischen Zugs, der durch den Katalog geht, eine Leistung möglich gewesen, die mindestens für die Gegenwart einen positiven in gewissem Sinn abschliessenden Charakter gehabt hätte. Ich glaube, der Herausgeber hat der Sache geschadet, dass er zur kunstgeschichtlichen Forschung in einem allzu kühlen Verhältniss blieb.

Die Einleitung des Katalogs bietet eine kurze Geschichte der Galerie; sie bringt die Mittheilung einiger Documente, die einen hervorragenden kunstgeschichtlichen Werth besitzen: so das Verzeichniss der Rudolphinischen Kunstkammer vom Jahre 1650 — also nach der Plünderung durch die Schweden — Fragmente aus dem Inventar der Galerie der Königin Christine von Schweden, Briefe, welche den Tauschhandel zwischen Florenz und Wien (1792—1821) behandeln u. s. w.; bedauerlich ist es, dass das für die Belvedere-Sammlung

wichtigste Document nicht publicirt wurde, nämlich das im Schwarzenberg'schen Centralarchiv vorhandene Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Raumrücksichten konnten bei so breiter Anlage des Katalogs doch nicht die Publication verhindert haben! —

Die Katalogisirung befolgt die alphabetische Ordnung selbstverständlich innerhalb der Scheidung der nationalen Gruppen. Leider dachte bei dieser Anordnung der Herausgeber an »die Bequemlichkeit der weiteren Kreise im Publicum, so dass stets »der populärste Name des betreffenden Künstlers vorausgestellt worden ist«. Damit ist jedes Princip der Anordnung durchbrochen und bloss der imaginären Hoffnung wegen, es könnte ein Bäderer Reisender mit den drei grossen Octavbänden unter dem Arm die Galerie aufsuchen und dem es zu schwer werden, Raphael unter dem Familiennamen Santi zu finden. So stellt man den Cardi unter seinem Geburtsortnamen Cigoli ein, den Fra Sebastiano Luciani gar unter Piombo, den Paolo Cagliari unter Veronese u. s. w. Dabei sündigt man aber wieder gegen sein eigenes Princip, indem man den Matteo Preti nicht unter seinem populären Namen Calabrese, den Ribera nicht unter Spagnoletto, den Teoscopoli nicht unter Greco, den Alessandro Allori nicht unter Bronzino anführt, sondern eben unter ihren Familiennamen. Vielleicht nennt man diese Ausstellung kleinlich — ja aber man darf doch vor Allem ein festes Gerüst der Anordnung verlangen.

Nach Anführung des Künstlernamens folgt dessen Biographie, dann die Beschreibung des Bildes mit geschichtlichen Notizen über dessen Provenienz, endlich Angabe eventueller graphischer Reproduktionen. Als Ballast muss man bezeichnen die Künstlerbiographien; wir wollen damit dem verdienten Gelehrten Crowe, der sie schrieb, nicht nahe treten; aber ein Galeriekatalog hat kein unvollständiges Künstlerlexikon zu repräsentiren und für die Orientirung des Galeriebesuchers genügt die Angabe von Geburtsort des Meisters, Geburts- und Todesjahr und Nennung seines Meisters oder der Schule der er angehört.

Die Beschreibung der Bilder, die von W. A. Ambros begonnen und dann von Custos Wartenegg fortgesetzt und vollendet wurde, ist in ihrer Genauigkeit sehr dankenswerth. Ein Katalog hat nicht bloss der Gegenwart zu dienen, sondern auch der Zukunft, und nicht bloss in der Galerie, sondern auch als Mittel die Erinnerung aufzufrischen in der Ferne. Vorhandene Inschriften oder Zeichen werden facsimilirt wiedergegeben. Wie weit die Nachweise der Provenienz der einzelnen Bilder verlässlich seien, vermag ich nicht zu beurtheilen, da die Publication des wichtigsten Nachweismaterials, das Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, mangelt.

Die Rubrik »Reproductionen der Bilder« beruht im grossen Ganzen auf der durch den verstorbenen Perger gemachten Zusammenstellung der in der Hofbibliothek nach Bildern der Galerie befindlichen Stiche; einer systematischen Ergänzung oder Bearbeitung wurde dies Material nicht unterzogen. Der bedauerlichste Mangel des Katalogs ist, dass man bei Bildern, welchen die äusserliche Beglaubigung fehlt, es unterliess die Beweisführung für die vorgenommene »Taufe« zu führen, über den kritischen Standpunkt

zweifelhaften Bildern gegenüber zu orientiren. Der Herausgeber sagt zwar, dass bei Bildern der italienischen Schule, deren Bezeichnung fraglich und schwierig waren, in fast allen Fällen mit Crowe und Cavalcaselle eine Uebereinstimmung erzielt worden ist. Bei aller Schätzung für diese um die Geschichte der italienischen Malerei so hoch verdienten Männer muss doch betont werden, dass die kunstgeschichtliche Forschung nicht allein auf deren Schultern ruhen blieb, dass z. B. der geniale Antipode derselben Morelli-Lermolieff bei Bestimmung von Bildern italienischer Abkunft nicht umgangen werden kann. Nun hat man wohl, wie es mir scheint, die Umtaufen von 72, 73, 312, 313 auf Morelli's Bestimmungen hin vollzogen — bei anderen einleuchtenden Bestimmungen Morelli's, wie z. B. 203, dann bei dem sog. Amberger (Andrea Solario. Aلد. u. niederl. Sch. I., 78) wurde er umgangen, niemals aber sein Name genannt. Doch auch Crowe und Cavalcaselle gegenüber wurden grosse Namen so sehr als möglich gerettet, man sehe die Liste der Werke Giorgione's, wo Crowe's und Cavalcaselle's abweichende Meinung nur in der Anmerkung citirt wurde. Ueberhaupt hat man nicht den Muth gehabt, Werke, wo es selbst die Galerieleitung nicht mehr wagte, die alten gutklingenden Namen aufrecht zu erhalten, direct unter die Rubrik Schulbilder zu verweisen. Diese Enthaltbarkeit gegenüber den Resultaten der kunstgeschichtlichen Forschung, dieser auch in die Wissenschaft übertragene Conservatismus hat diesen wichtigsten Theil eines wissenschaftlichen Katalogs zum dürftigsten und schwächsten gemacht. »Die Kritik ist den Beschauern anheimgestellt, unter welchen weit mehr gesunder Sinn und verständiges Urtheil in Kunstsachen anzutreffen ist, als vielfach angenommen wird«, meint der Herausgeber; wozu aber dann einen dreibändigen Katalog, da in solchem Falle einfache Nennung eines problematischen Autors und kurze Bezeichnung des Bildes genügte. Vielleicht finden derartige Bemerkungen, die nicht der Lust zu mäckeln, entsprangen, in den folgenden Bänden Berücksichtigung; sicher wird der Katalog dann den Intentionen des Herausgebers, die ja die besten und wohlmeinendsten sind, in höherem Maasse entsprechen, als dies bis jetzt der Fall ist.

H. J.

La R. Galleria Estense in Modena. Studio di **Adolfo Venturi**, R. Ispettore della Galleria Estense. Modena, Paolo Toschi & Cie. 1882 fgf. Disp. 1—6.

Erst vor Kurzem ist an dieser Stelle von competentester Seite darauf aufmerksam gemacht worden, dass neuester Zeit in die Leitung und Pflege der italienischen Sammlungen ein frischer gesunder Hauch gekommen sei, dass sich darin eine Reihe wirklicher höchst erfreulicher Thaten constatiren lasse. Eine solche erfreuliche That möchte ich das Unternehmen nennen, von welchem die ersten Fascikel vorliegen. Der Verfasser will eine Geschichte der Galerie zu Modena, begleitet von den wichtigsten Documenten, geben, ein Complement zu dem gleichfalls von ihm geplanten kritischen Katalog dieser Galerie.

Die modenesische Sammlung ist rühmlich bekannt; wir alle wissen, welche Zahl ungewöhnlich interessanter Werke sie unter der nicht allzugrossen Nummerzahl birgt, sie hat auch das besondere Interesse, dass der Grundstock

durch die Reste der berühmten estensischen Sammlungen in Ferrara repräsentirt wird. Der erste Abschnitt der in den angezeigten Fascikeln vorliegt, behandelt eben jene ferraresischen Reste. Gemälde, Majoliken, antike und Renaissance Bronzenwerke; jedes Stück, das aus dem ferraresischen Besitz in der Galerie noch vorhanden, wird genau beschrieben, eventuelle Inschriften werden facsimilirt wiedergegeben, die Geschichte der Provenienz womöglich mit Documenten-Beleg erzählt; so bringt der vorliegende Abschnitt nicht weniger als 46 bisher unpublicirte Documente zur Geschichte der Galerie. Auch manche neue Künstlernote wird uns mitgetheilt, so z. B. im vorliegenden Abschnitt die über Battista Dossi. Im Allgemeinen hält sich der Verf. stets an die Resultate der vorgeschrittensten kunstgeschichtlichen Forschung und zwar nicht bloss italienischer sondern auch ausländischer Litteratur. Auf Einzelheiten komme ich nach Vollendung des Werkes zurück.

Die zahlreichen Abbildungen sind in Zinkographie von der renommirten Firma Angerer & Göschel in Wien hergestellt. Die Zeichnungen dazu liefern A. Malatesta, Muzzioli, Gibellini, Manicardi, Bellei, Boschi, Valli etc., sie sind der Mehrzahl nach gut, einzelne sehr geistvoll, einige wenige allerdings z. B. auf Seite 33, 37 verfehlt.

Venturi's gediegene gründliche Arbeit verdient schon jetzt uneingeschränkte Anerkennung, seine Bedeutung wird für die Geschichte der italienischen Malerei keine geringe sein.

H. J.

Das Museum Marcello und seine Stifterin. Von Ralph Schropp.
Mit einem Portrait Marcello's. Zürich, Cäsar Schmidt. 1883. 27. S.

Adele von Affry, Herzogin von Castiglione-Colonna, die unter dem Namen Marcello namentlich als Bildhauerin eines grossen Rufes genoss, hat, als sie am 16. Juli 1879 zu Castellamare 45 Jahre alt starb, ihre Geburtsstadt Freiburg in der Schweiz zur Erbin des grössten Theils ihrer künstlerischen Hinterlassenschaft eingesetzt. Die Stadt hat das Vermächtniss geehrt und zwei Säle im Erdgeschoss des Lyceumbauwerkes als Museum Marcello eingerichtet. In dem einen Saal wurden die hinterlassenen Bildhauerwerke aufgestellt, in dem anderen die der Malerei, welche Kunst Marcello namentlich in den letzten Lebensjahren, als abzehrende Krankheit schon die physische Kraft schwächte, mit Vorliebe übte. Die Einweihung des Museums fand am 29. Juli 1881 statt. Der Verfasser giebt eine kurze Lebensskizze der Künstlerin und eine von schöner Wärme zeugende Schilderung der im Museum aufgestellten Werke. Wir stimmen mit ihm überein, dass die Publication der von der Künstlerin hinterlassenen Memoiren eine überaus dankenswerthe wäre; die Herzogin von Castiglione-Colonna gehörte zu den edelsten und begabtesten Frauen der Gegenwart, die Geschichte ihres Lebens und ihrer künstlerischen Entwicklung ist deshalb von nicht bloss menschlichem sondern auch zeitgeschichtlichem Interesse.

A. Strunk, Beskrivende Catalog over Portraiter af det Danske Kongehuus. Kjobenhavn.

Das Werk, bereits vor einem Jahre erschienen, kam mir erst vor Kurzem in die Hand. Es ist eine sehr fleissig bearbeitete Monographie und wenn man

die reiche Folge von Bildnissen, welche nur Mitglieder des dänischen Königshauses darstellen (der Katalog zählt 1363 Nummern) in Betracht zieht, haben wir hier sicher das Ergebniss von Studien und Forschungen vieler Jahre vor uns. Der Katalog ist in chronologischer Ordnung der dargestellten Personen verfasst und beginnt mit Christian I. (1426—1481). Dem Namen sind kurze biographische Notizen beigegeben und es folgen dann die betreffenden Bildnisse. An die Regenten schliessen sich deren Familienglieder an. Natürlich ist in erster Reihe auf die Werke der graphischen Künste Bedacht genommen, bei welchen auch auf Sammelwerke, in denen sie allenfalls vorkommen, hingewiesen wird. Unter den vorkommenden Künstlern begegnen wir vielen berühmten Namen, wie Dürer (eine Zeichnung, die Christian II. darstellt, denselben, dem bekanntlich der Meister mit seinen Stichen ein Geschenk machte), J. Bink, Fr. Brun, Goltzius, Frisius (Eillaerts), Sim. de Passe, Delff, Gunst, Falck und mehreren englischen Künstlern des vorigen Jahrhunderts, was sich durch verschiedene Heirathen zwischen dem englischen und dänischen Hause erklärt. Der Däne Haelweg ist, wie ganz natürlich, am reichsten vertreten, da er ein speciell hierher gehöriges Werk: *Icones Regum Daniae* herausgab. Jeder Stich ist diplomatisch genau beschrieben, das Maass des Blattes und die vollständigen In- und Aufschriften, wo sie vorkommen, genau angegeben. Damit war der Autor aber noch nicht zufrieden, er forscht auch nach den Gemälden, Medaillen, Monumenten und Grabplatten und führt nicht allein die auf diese Weise erhaltenen Bildnisse an, sondern nennt auch den Standort derselben. Für so manchen Kunstsammler wäre es freilich erwünscht gewesen, wenn die fleissige Arbeit in einer mehr internationalen Sprache (englisch oder französisch) erschienen wäre; auch die Verbreitung des Werkes würde dann eine grössere sein.

Wessely.