

Werk

Titel: Malerei

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0007|log132

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

M a l e r e i.

Albrecht Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande. Erste vollständige Ausgabe nach der Handschrift Johann Hauer's mit Einleitung und Anmerkungen, herausgegeben von **Dr. Friedrich Leitschuh**. Leipzig, F. A. Brockhaus 1884. 8° XII und 207 S.

Der Kunsthistoriker benützte bisher bei Studien über Dürer's Reise in die Niederlande vor Allem Campe's »Reliquien« vom Jahre 1828 und Thausing's 1872 erschienene Ausgabe von »Dürer's Briefen, Tagebüchern und Reimen«. Campe gab den alten Text, liess ihn aber so gut wie uncomentirt, Thausing übertrug Campe's Text ins moderne Deutsch und lieferte eine Reihe werthvoller Anmerkungen. Stets war man also genöthigt, sich den Text aus Campe zu holen und die Anmerkungen bei Thausing nachzulesen. Das hat wohl heute noch keine Schwierigkeit, denn jeder Kunsthistoriker dürfte im Besitze beider genannten Bücher sein, aber Campe's »Reliquien« sind schon selten geworden, und die Kunsthistoriker mehren sich von Jahr zu Jahr. Es ist deshalb eine neue Ausgabe des Tagebuches sowohl mit altem Text als auch mit reicher Commentirung mit einer gewissen Dankbarkeit aufzunehmen. Leitschuh bietet uns eine solche Ausgabe. Er hat zu diesem Zwecke die von ihm in der königlichen Bibliothek zu Bamberg entdeckte Hauer'sche Abschrift des Tagebuches diplomatisch getreu wiedergegeben und in der angedeuteten Weise mit Noten versehen.

Ueber die Auffindung der Hauer'schen Abschrift, über ihre Beziehungen zu Murr's Auszügen, zu Campe's »Reliquien«, über ihre Geschichte sind wir durch G. Kinkel in der Zeitschrift f. bild. Kunst (XIV. Bd. 1878/79, S. 382 ff.) unterrichtet worden. Leitschuh kommt auf diese Fragen in seiner Einleitung ausführlich zu sprechen, wie er denn überhaupt an die Arbeit im Ganzen grossen Fleiss gewendet hat.

Die Vorrede wird Thausing's Verdiensten gerecht (S. IX: »Ich muss hier nochmals bemerken, dass Thausing mit wirklich musterhaftem Fleisse vorgearbeitet hat. Ich konnte mich in vielen Fällen, namentlich aber da, wo es die Ermittlung niederländischer Künstler galt, welche Dürer meist nur mit ihren Vornamen zu bezeichnen pflegt, rückhaltlos der Führung Thausing's anvertrauen.«), orientirt uns über die Principien, nach denen der Autor bei Herausgabe des neuen Buches verfahren ist und nennt die Namen derer, die ihn bei der Arbeit unterstützt haben.

Die sorgfältig gearbeitete Einleitung (S. 1—45) muss allerdings dem Gelehrten allzubreit angelegt erscheinen¹⁾, mag aber dem nicht gelehrten Leser einen guten Begriff von dem Zusammenhange des Tagebuches mit der Lebensgeschichte Dürer's geben. Werthvoll sind die Uebersicht über die Geschichte der Hauer'schen Abschrift (S. 21 ff.) und die Mittheilungen über Hauer selbst, einen Schönggeist des 17. Jahrhunderts. Er war Stecher im weitesten Sinne des Wortes, Maler und Kunsthändler, dilettirte in der Optik, Schriftstellerei etc. Wichtig für uns ist es, dass er ein begeisterter Verehrer Dürer's

¹⁾ S. 7—15 müssten nach meinem Geschmacke gänzlich gestrichen werden.

gewesen. Als solcher »sammelte Hauer fleissig dessen Kupferstiche und Holzschnitte und trug sich, wie aus seinen hinterlassenen Collectaneen zur Genüge hervorgeht, mit dem Gedanken, eine Biographie Dürer's herauszugeben. Er verfasste unter dem Titel »Urtheil und Meinung über etliche Albrecht Dürer'sche Stücke« ein Verzeichniss von Kupferstichen, welche unecht und von Oelgemälden, welche echt seien. (Vergl. Murr's Journal Bd. 14, S. 95—102, darnach Leitschuh S. 27.) Als Dürer-Verehrer fertigte er auch die Abschrift des Dürer'schen Tagebuches nach dem damals in der Imhof'schen Bibliothek befindlichen Originale. Die Abschrift tauchte später in der Bibliotheca Ebneriana auf, gelangte von dort in den Besitz des Hauptmann's H. A. Derschau, dann an Jos. Heller und von diesem endlich an die königl. Bibliothek zu Bamberg (Leitschuh S. 32). Als der heutige Herausgeber dieser Abschrift im Jahre 1874 die Leitung der Bibliothek übernahm, fand er letztere »in einem Zustande« vor, der »aller Beschreibung spottet«. Er hatte mehrere Jahre mit der Ordnung der Bibliothek zu thun und stiess bei dieser Arbeit u. a. auch auf die Hauer'sche Abschrift des Tagebuches. So berichtet Leitschuh (S. 33, 34). Hierauf geht er zur Beschreibung der Handschrift über und spricht von der Bedeutung und dem Werth derselben. Die Abschrift dürfte nach dem Original collationirt sein. Murr's Auszug aus der Hauer'schen Abschrift und ihre unter Mitwirkung von Heller geschehene Herausgabe durch Campe werden eingehend besprochen (S. 41). »Die Campe'sche oder besser Heller'sche Ausgabe hält sich in Sprache und Orthographie ziemlich genau an den Hauer'schen Text, ohne ihn wesentlich zu modernisiren. Kleinere Abweichungen sind jedoch nicht gerade selten und dürfte wohl manche derselben auf Rechnung des Heller'schen Schreibers zu setzen sein. Hier und da finden sich übrigens auch kleine, absichtliche Auslassungen, und dies besonders dann, wenn die Textentzifferung besondere Schwierigkeiten bietet. Im Grossen und Ganzen aber ist die Wiedergabe des Tagebuches in den »Reliquien« vollständig und correct.« Nochmals kommt der Autor auf die Thausing'sche Ausgabe zu sprechen und zum Schluss macht er es wahrscheinlich, dass die Abschrift, die van Eye im Besitz eines Freiherrn Gross von Trockau erwähnt, nicht eine Abschrift von Dürer's Tagebuch, sondern von Neudörffer's »Verzeichniss der Werkleuth« sei. Die Hauer'sche Abschrift müsse also einstweilen als Codex unicus gelten. Von S. 45 bis 92 folgt der Text des Tagebuches, hierauf die Noten, unter denen folgende hervorgehoben werden müssen:

Zu S. 47 Z. 14 »Hans mahler« ist Hans Wolf und nicht Katzheimer,

S. 51 Z. 30 Vermuthung über Lewbehen,

S. 53 Z. 9 über Lorenz Staiber,

S. 57 Z. 32 über Bonysius,

S. 60 Z. 21 über Herrn von Rogendorff,

S. 63 Z. 9 über Niclaus Ziegler. Als ein Nachtrag zu dieser Anmerkung ist Leitschuh's Artikel: »Niklas Ziegler, Albrecht Dürer und Hans Schäufelein« in der Münchener Allgem. Ztg. vom 7. Februar des laufenden Jahrganges zu betrachten. Leitschuh stellt dort die Vermuthung auf, der liegende todte Christus, den Dürer Ziegler geschenkt habe, stehe in Zusammenhang mit dem

Altarwerk Schäufelein's in Nördlingen. Der Beweis hiefür müsste allerdings erst geliefert werden.

Zu Seite 63 Z. 15 über den »dialogus«,

S. 63 Z. 32 über die Familie Meyding,

S. 64 Z. 9 über die Porphyrsäulen in Aachen (nach Kinkel a. a. O),

S. 64 Z. 24 über die Bildnisse von Paulus Topler und Merten Pfinzing,

S. 64 Z. 25 und 26 über Kaiser Heinrich's Arm und »unser frauen . . . gürtel«. (Beide Reliquien scheinen ursprünglich zum Bamberger Domschatz gehört zu haben.)

S. 66 Z. 12 Einiges Neue über Staiber,

S. 66 Z. 20 und 24 über Förherwerger (vermuthlich Fernberger) und Nicolaus Groland,

S. 66 Z. 27 über »mein confirmacia«,

S. 69 Z. 13 über »herrn Lasarus« Ravensburger,

S. 74 Z. 28 über Bernhart von Castell,

S. 77 Z. 11 und 12 über die Kramerin und Lochingerin,

S. 78 Z. 5 über Hanns Lüber,

S. 78 Z. 24 über Rudigers gemahlt cappeln (nach Kinkel der Reisealtar Kaiser Karl's V.),

S. 79 Z. 10 über Jan Profoss,

S. 81 Z. 20 über Paul Geiger,

S. 87 Z. 30 über das Bildniss des Lucas v. Leyden (Dürer-Zeichnung in Lille),

S. 88 Z. 18 über Anthonj Hannoft,

S. 91 Z. 15 über »die besten stuck aus mein ganzen truck«.

So findet sich denn manch' neue Mittheilung unter Leitschuh's Noten, die der neuen Ausgabe des Tagebuches auch einen gewissen selbständigen Werth verleihen, und die es uns auch vergessen machen, dass hie und da eine überflüssige Zeile zu finden ist, wie z. B. die Bemerkung, dass Vitruv ein Werk über Architektur geschrieben hat u. a.

Die beigegebenen Register über Personen und Orte erweisen sich als zuverlässig.

Dr. Th. Fr.

Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von **Fr. Baer**, erzbischöflichem Bauinspektor zu Freiburg i. Br., mit Unterstützung der Grossherzoglich Badischen Regierung herausgegeben von **Dr. Fr. X. Kraus**, o. ö. Prof. an der Universität Freiburg, Grossherzogl. Conservator der kirchlichen Alterthümer. Freiburg i. Br. Commission der Herder'schen Verlagsbuchhandlung. 1884. Fol.

Sintlaze's Au hatte früher das Eiland geheissen, dem Natur und Kunst gleich gültig ihre Reize verliehen haben. Später die Reichenau genannt, ist es seit Anfang des 8. Jahrhunderts ein Hauptsitz christlicher Cultur für die alamannischen Lande geworden. Damals war es, als Sanct Pirmin die Insel zur Stätte seines Wirkens wählte; dann vertrieb ihn die Empörung des Alamannenherzogs Theodebald gegen Karl Martell. Aber was Pirmin gegründet hatte, blieb bestehen, ein Stift des St. Benedictenordens, das Jahr hunderte lang eine blühende Schule der Kunst und Wissenschaft gewesen ist.

Schon aus dem 8. Jahrhundert liegen Nachrichten über eine rege Bau-thätigkeit vor, aber monumentale Unternehmungen scheinen doch erst seit Beginn des folgenden Jahrhunderts ins Werk gesetzt worden zu sein. 888 wird von dem Bau der Georgskirche zu Oberzell gemeldet, und diese ist es, welcher forthin eine hervorragende Stellung unter den Denkmälern aus dem hohen Mittelalter gewahrt bleiben wird. Ihre Anlage weist mancherlei Eigenthümliches auf. Dem ursprünglich einschiffigen Langhause folgt ein ebenfalls flach gedeckter Querbau, dessen Flügel ehemals halbrund schlossen, während der Chor, unter dem sich eine primitive Krypta befindet, die landesübliche Anlage auf quadratischem Grundrisse zeigt.

Zu Ende des 10. Jahrhunderts (985—97) war Witigowo Abt von Reichenau geworden. Ein gleichzeitiger Berichterstatte hat ein Gedicht über dessen Unternehmungen hinterlassen. Neun Bauten werden aufgezählt, die alle der Initiative dieses Prälaten ihre Entstehung oder Erneuerung verdanken und dermassen imponirten, dass eine Zeit lang sogar die Vorwürfe verstummten, welche sonst dem Abte für sein weltliches Auftreten gemacht werden wollten. Dass Witigowo auch die Georgskirche erneuert habe, wird zwar nirgends bemerkt, ist aber sehr wahrscheinlich, da die sparsamen Details des Schiffes den ausgesprochenen Stilcharakter dieses Zeitalters tragen. Damals nämlich scheint die Erweiterung des Langhauses in eine dreischiffige Anlage stattgefunden zu haben. Den westlichen Abschluss desselben bildet eine halbrunde Apsis. Ueber die Zeit ihrer Erbauung mag man rechten. Jedenfalls ist bei dem Versuche, den ursprünglichen Westabschlusse des Langhauses als einen horizontalen zu rekonstruiren, die Hindeutung auf eine vorgebliche Analogie mit der Stiftskirche von Schännis im Canton St. Gallen zurückzuweisen.

Schon längst war St. Georg eines Wandgemäldes wegen bekannt gewesen. An der äusseren Rundung der Westapsis war dasselbe im Jahr 1846 zum Vorschein gekommen, und auch im Innern der Kirche, heisst es, hätten »Spuren von Malereien aus allen Wänden hervorgeschaut.« Jenes erstere Bild, eine figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes, ist durch Adler veröffentlicht worden, der geneigt war, dasselbe frühestens aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu datiren, während sich Kraus für eine ältere Entstehungszeit aus der Grenzscheide des 10. und 11. Jahrhunderts entscheidet, dabei aber zugibt, dass wesentliche Unterschiede zwischen diesem Bilde und den nunmehr wieder aufgedeckten Malereien in der Kirche bestehen.

Diesen Letzteren ist nun der Hauptinhalt der Abhandlung gewidmet und wir freuen uns, dass Verf. dieselbe mit dem Lobe eines wackeren Priesters, des Herrn Pfarrverwesers Feederle eröffnet, dessen Einsicht und treuer Ausdauer vornehmlich die Hebung und Rettung dieser einzigartigen Schätze zu verdanken ist.

Nachrichten von Wandgemälden aus dem ersten Jahrtausend sind viele bekannt, aber leider steht dazu die Summe der noch erhaltenen Werke in keinem Verhältnisse, und diesseits der Alpen vollends hätte man bisher vergeblich nach einem Cyklus aus dieser Frühzeit geforscht. Die Entdeckung auf der Reichenau ist mithin für die deutsche Kunstgeschichte von geradezu epochemachender

Bedeutung, wozu noch kommt, dass, Dank der umsichtigen Leitung, das ganze System der ursprünglichen Gliederung nachgewiesen werden konnte. Selbst die Trageglieder entbehrten der farbigen Ausstattung nicht; die Säulenschäfte waren mit einem tiefrothen Anstriche versehen, die Capitäle mit gelb in Gelb gemalten Blattornamenten geschmückt. So wird es erklärlich, warum sich die Steinmetzen begnügten, diese Knäufe als glatte Trapezblöcke zu gestalten, es war eben von Anfang an darauf abgesehen, den Mangel plastischen Zierathes durch farbige Decorationen zu ersetzen. Zwischen den Archivolten füllen Medaillons die dreieckigen Zwickel, sie enthalten die Halbfiguren von Propheten (oder Bischöfen und Aebten?). Dann folgt ein bunter, dreifach in die Perspective gezogener Mäander. Er bildet die Basis einer Folge von Bildern, welche auf blauem Grunde mit überlebensgrossen Figuren die acht Wunder des Heilandes darstellen. Ein zweiter Mäanderfries zieht sich unter den Fenstern hin, zwischen denen die Hochwände mit den Colossalfiguren der Apostel geschmückt sind. Ein dritter Mäander schliesst die Oberwände unter der Decke ab. Mit derben schwarzbraunen Linien sind die Figuren herzhafte gezeichnet, die nackten Theile fleischroth und mit graublauem Schatten etwas schwer modellirt. In den Gewändern fällt die ausgiebige Verwendung von Deckweiss auf, mit dem die zwischen den Falten befindlichen Flächen schematisch specialisirt sind. Aus genauer Untersuchung geht hervor, dass die Malereien al secco und zwar sofort nach der Erbauung des Langhauses ausgeführt worden sind. Dass ursprünglich auch der Chor bemalt war, zeigen die Spuren von Bildern, die an der Stirnwand des Triumphbogens zum Vorscheine gekommen sind. Leider schliesst die dicke Oelfarbe, mit der ein »Restaurator« die Wände anstreichen liess, jede Möglichkeit einer erfolgreichen Nachforschung aus.

Auf die kunstgeschichtliche Stellung dieser Malereien übergehend, hebt Verfasser hervor, dass die grossen historischen Wandbilder sowohl der Gegenstände willen, als auch hinsichtlich deren Behandlung und der hiebei verwendeten Typen auf altchristliche Wurzeln weisen. Es sind dieselben Vorwürfe, mit denen sich die Kunst des 5—6. Jahrhunderts befasste und deren noch ein Reichenauer Schriftsteller des 9. Jahrhunderts gedenkt. Die einzige Darstellung, die auf altchristlichen Bildwerken fehlt, ist die Heilung des Aussätzigen. Elfenbeine des 10.—11. Jahrhunderts sind die ersten Denkmäler, auf denen sich dieselbe nachweisen lässt.

Auf denselben Zusammenhang mit altchristlichen Kunsttraditionen deutet der Stil unserer Wandgemälde hin. Man weiss, dass die Mosaikkunst seit dem 6. Jahrhundert mehr und mehr dem Byzantinismus verfiel, während die Miniaturmalerei bis zur Ottonenzeit von diesen Einflüssen unberührt geblieben ist. Allein auch damals ist nur die Hofkunst eine byzantinisirende geworden, neben welcher das Nachleben einer älteren Richtung, der altchristlich-karolingischen, in zahlreichen Werken nachgewiesen werden kann. So ist es bezeichnend, wie auf den Reichenauer Bildern Christus noch durchwegs nach altchristlicher Auffassung mit dem bartlosen jugendlichen Antlitze erscheint. »In der Kleidung — führt Verfasser aus — zeigt sich das allerentschiedendste Fortleben altrömischer Traditionen, ohne irgend welches Anklingen byzan-

tinischer Eigenthümlichkeiten.« Ebenso liegen unverkennbar römisch-italienische Vorbilder den Baulichkeiten zu Grunde, und spricht sich endlich in der allgemeinen Auffassung »eine Freiheit und Grossartigkeit der Behandlung, eine dramatische Bewegung der Gestalten, gepaart mit monumentaler Würde aus, wie sie selten oder kaum in einem Werke der Byzantiner getroffen werden.« Dies Alles führt Verfasser auf den Gedanken, dass die Malereien von Künstlern herrühren, welche in Italien gewesen waren und dort mit den altchristlichen Traditionen nähere Fühlung gewonnen hatten.

In der That werden gegen diese Annahme, wie gegen die Datirung der Reichenauer Bilder aus dem Ende des 10. Jahrhunderts gewichtige Zweifel sich kaum erheben lassen und namentlich steht die Uebereinstimmung des Rankenwerks in den trennenden Bordüren mit Zierathen romanischen Stiles der Annahme eines so frühen Ursprunges in keinem Falle entgegen. Weiss man doch, dass bereits die Karolingerzeit eine Reihe von Zierathen ausgebildet hat, die sich als directe Vorläufer der nachmals von der Steinplastik übernommenen Motive zu erkennen geben. Sehr werthvoll sind die Parallelen, die sich zu dem Inhalte unserer Bilder in einer Reihe von kirchlichen Wandmalereien von der zweiten Hälfte des 4. bis zum Ablaufe des 10. Jahrhunderts nachweisen lassen (S. 13) und die ausführliche Abhandlung über die Darstellungen des jüngsten Gerichtes, dessen Abbildung an der westlichen Apsis Verfasser nicht später als das Jahr 1000 datirt.

Man ist sich gewohnt, die Untersuchungen Franz Xaver Kraus' mit allem Aufwande eines vielseitigen Wissens geführt zu sehen. Den früheren Abhandlungen des Verfassers reiht sich die vorliegende würdig an. Die Beschreibungen der Bilder sind knapp, präcis und mit demselben Rückblicke auf die Entwicklung der Ikonographie verbunden, für die wir dem Verfasser zu besonderem Danke verpflichtet sind. In dem stattlichen Atlas vermissen wir die Beigabe einer Gesamtübersicht der beiden Langwände, und glaubten wir uns Angesichts des grossen Farbendruckblattes zu erinnern, dass die charakteristische Specialisirung der Gewandpartien mit deckweissen Lineamenten in Wirklichkeit eine noch eingehendere ist. Im Uebrigen ist gerade diese Tafel eine willkommene Gabe und der Charakter der Originale auch auf den Contourblättern mit Treue wiedergegeben.

J. R. Rahn.

Henry Hymans. Notes sur quelques oeuvres d'art conservées en Flandre et dans le nord de la France. (Extrait du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, année 1883.) 8°.

Der rührige und von warmem Interesse für die Kunst seines Heimatlandes erfüllte Forscher berichtet in diesen Blättern in ausführlicher und fesselnder Weise über die Gemälde, welche er auf einer Tour durch die nordfranzösischen Städte Lille, Douai, Arras, St. Omer, Dünkirchen, Bergues, sowie die westflandrischen Veurne (Furnes), Dixmuiden, Brügge, Ypern und Kortryk (Courtray) in Museen, Privatsammlungen, Kirchen etc. angetroffen hat. Theils handelt es sich hierbei darum, die Veränderungen, welche im Laufe der letzten Jahrzehnte im Besitzstand dieser Sammlungen erfolgt sind, zu constatiren, theils um eine kritische Sichtung des bereits früher Vorhandenen.

Wir wollen im Folgenden nur die wichtigsten positiven Resultate herausheben und hoffen, dadurch Lust zum Durchlesen des ganzen inhaltreichen Aufsatzes zu erwecken.

Das Museum von Lille besitzt jetzt das nach dem Urtheil des Verfassers hervorragendste Werk des Jean Bellegambe, ein kleines aber vorzüglich durchgeführtes und vortrefflich erhaltenes Triptychon, den Quell der Erlösung darstellend, mit Katharina und Johannes Ev. auf den Flügeln. Scheibler, in seinem ausführlichen den Meister behandelnden Aufsatz des Meyer'schen Künstlerlexikons, kannte das Bild noch nicht und wies deshalb der Anbetung der Könige in der Kathedrale von Arras den ersten Platz an, während H. im Weiteren ausdrücklich hervorhebt, dass das Liller Bild auch dieses übertreffe. Ferner befindet sich jetzt auch das Triptychon mit der h. Dreieinigkeit, ehemals bei Dr. Tesse (Scheibler Nr. 5) im Museum von Lille. — Eine bemerkenswerthe Darstellung des h. Amandus, welche unter dem Namen des Lambert Lombard geht, weist H. auf Grund der Vergleichung mit einem seit einigen Jahren in den Besitz der Genter Archive übergegangenen Bande mit aquarellirten Costümblättern des Lucas de Heere letzterem Meister zu; eines dieser Costümblätter zeigt dieselben Modelle, welche für das Gemälde gedient haben. — Weiterhin werden als Werke seltener Meister das lebensgrosse Bildniss eines Mannes, von Wybrand de Geest 1659, und eine Landschaft mit Vieh, von Joh. Bapt. Wolfert 1650, hervorgehoben.

Im Museum von Douai findet H. eine beträchtliche Anzahl interessanter Bilder zu verzeichnen. Eines derselben bringt er in Phototypie. Es ist eine dem 15. Jahrhundert angehörende kleine Darstellung der Mannalese, von sehr guter Erhaltung und leuchtendem Colorit. H. ist geneigt, sich der Angabe des Katalogs, dass das Bild der deutschen Schule angehöre, anzuschließen; die Belebtheit der Physiognomien scheint ihm dafür zu sprechen und er fühlt sich an Schongauer erinnert. Nun kann aber, selbst auf Grund des unzureichenden Lichtbildes, mit Bestimmtheit ausgesprochen werden, dass hier keine deutsche Malerei vorliegt; andererseits ist auch der vlämische Charakter nicht stark hervortretend. Dagegen finden wir uns eher an Werke der früh-holländischen, durch Dirk Bouts beeinflussten Schule erinnert und sehen uns in dieser Ansicht noch bestärkt durch die Aehnlichkeit mancher Typen mit Figuren des xylographischen Speculum humanae salvationis, welches ja höchst wahrscheinlich in Holland um die sechziger Jahre entstanden und von mehreren Forschern sogar auf Dirk Bouts selbst zurückgeführt wird. — Bei den Leiden des Hiob hält H. gleichfalls an der Benennung des Katalogs fest und erklärt das Bild für eines der Hauptwerke des Hieronymus Bosch, während es Wörmann dem Herri Bles zugewiesen hatte. Zugleich schreibt H. dem Bosch ein Roger van der Weyden genanntes Diptychon zu, welches das Jüngste Gericht und die dem h. Bernhard erscheinende Madonna darstellt. — In einem kleinen Rundbilde der Toilette einer Sirene, welches leider verputzt ist, aber in der feinen Landschaft noch Zeugniss ablegt von seiner ehemaligen Vortrefflichkeit, erkennt er eine Art Seitenstück zu dem reizenden »Liebeszauber« genannten Bilde des Leipziger Museums, welches Lücke im

17. Bande der Zeitschrift für bildende Kunst vorgeführt hat; also ein weiterer Repräsentant jener so seltenen, ihrer Zeit aber so beliebten genreartig-allegorischen Motive. — Dem Bernaert von Orley schreibt er eine Madonna (Nr. 283) und eine Kreuzigung Petri zu. — Bei Besprechung der grossen Altarflügel des Jean Bellegambe weist er dem Meister die Madonna Nr. 47 des Brüsseler Museums, die Scheibler nicht verzeichnet, zu. — Zu den Werken des 17. Jahrhunderts übergehend zählt H. zwei Rubens auf: Pan und Ceres, und die meisterhafte Skizze zu zwei Trauben pressenden Genien; auch die Anbetung der Hirten ist er geneigt, trotz der trockenen Ausführung für ein Werk des Meisters zu halten, das bald nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden wäre. Van Dyck ist durch eine Beweinung Christi, ferner eine Composition in lebensgrossen Figuren: die hh. Placidius und Maurus, welche vom h. Benedict im Beisein zweier Personen (deren eine auf Grund der Porträtähnlichkeit als Richard Weston Herzog von Portland bestimmt wird, wodurch sich die Entstehungszeit des Bildes auf die Jahre 1632—34 festsetzen lässt) empfangen werden, und ein fälschlich dem Jordaens zugeschriebenes Bildniss, welches durch Vergleichung mit einem Stich als dasjenige des Hubert Duhot und somit als ein Werk des van Dyck nachgewiesen wird, vertreten. Dazu kommen drei prächtige Studien von Jordaens; ein Selbstbildniss des Peeter Snayers, das im Katalog fälschlich für eine Copie nach van Dyck ausgegeben wird; ein früher und vortrefflicher Teniers, eine Hexenscene von 1633; ein ländliches Fest von M. van Hellemont, und endlich das imposante Reiterbild Ludwig XIV. von Adam Frans van der Meulen, welches der König selbst der Stadt nach erfolgter Annexion im Jahre 1668 geschenkt hat.

Unter mehreren holländischen Bildern der Galerie zu Arras wird ein weibliches Porträt von Nic. Maes vom Jahre 1667 besonders hervorgehoben, dann aber ausführlich die grosse (in einer Phototypie beigegebene) Grablegung besprochen, welche auf Grund der Vergleichung mit den Radirungen in überzeugender Weise dem Jan Corn. Vermeyen zugeschrieben wird. In der Leuchtkraft des Colorits wirkt noch die Weise des Quentin Massys bis zu einem gewissen Grade nach; Composition dagegen, Formgebung und Gesichtstypen gehen, wie die Abbildung des sehr interessanten Werkes deutlich zeigt, bereits völlig auf italienische Vorbilder zurück. Das Studium Raphael's und besonders den Einfluss seiner unmittelbaren Schüler machen sich hier unverkennbar geltend. Zu berichten ist auch, dass das Bild aus dem Besitz der Franciscaner von Arras stammt, die in besonders nahen Beziehungen zu Karl V., dem Gönner Vermeyen's, standen. In der Kathedrale von Arras werden noch die beiden bekannten Gemälde des Bellegambe besprochen.

Das Museum von St. Omer besitzt ein Selbstbildniss von Alb. Cuyp nebst Frau und Kind in hübscher Landschaft, welches sich als aus dem Anfang der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts stammend datiren lässt.

Im Museum von Dünkirchen ist ein miniaturartig ausgeführtes Feldlager von Rob. van den Hoecke, von 1665, hervorzuheben.

Das nahe gelegene Bergues aber besitzt in seiner Martinskirche eines der schönsten Bilder des Otto Venius, Magdalena die Füsse Christi waschend,

eine bis auf wenige Einzelheiten genau mit dem Bilde seines grossen Schülers Rubens in der Eremitage zu St. Petersburg, einem frühen Werk des letzteren, übereinstimmende Composition.

Ein dem Lod. de Deyster zugeschriebenes, in Colorit wie Ausführung meisterliches Triptychon der St. Nicolauskirche zu Furnes, die Kreuzigung Christi und auf den Flügeln Salomo mit der Königin von Saba und die Aufindung des Kreuzes enthaltend, führt wegen seiner unverkennbaren Abhängigkeit von Tintoretto den Verfasser dazu, es mit dem Namen des Peter Vlezick in Verbindung zu bringen, indem er die bezüglichen Stellen des van Mander ins Gedächtniss zurückruft. Von einem Triptychon der St. Walpurgakirche daselbst, mit der Geburt Christi und der Heimsuchung sowie der Darstellung im Tempel auf den Flügeln, welches er dem Carel van Yper gibt, bringt er das Monogramm bei, welches sich wohl auf diesen Künstler deuten lässt.

Brügge gibt Anlass zu einer lauten Klage über die schlechte Aufstellung der herrlichen Kunstwerke, wobei zugleich mitgetheilt wird, dass das Hauptbild des sogen. Mostaert, die Mater dolorosa, jetzt in einer Seitencapelle der Frauenkirche fast verborgen ist. Im Museum wird auf zwei Miniaturen hingewiesen, die sich laut der Inschrift auf der Rückseite des Rahmens als Werke des Gerard David herausgestellt haben, wodurch auch seine Mitthätigkeit am Codex Grimani, wie kürzlich Weale in *The hours of Albert of Brandenburg* ausgeführt hat, sehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt. H. schreibt ihm ferner eine Miniatur des Louvre, das Bildniss eines Mannes, zu. — Als eine sehenswerthe Privatsammlung mit Werken des 15., 16. und 17. Jahrhunderts wird die des Dr. de Meyer genannt.

In Ypern werden als die hervorragendsten Werke des dortigen Meisters Carel von Yper eine Anbetung der Könige mit Donatoren, beim Senator Baron Surmont, und einige Bildnisse im Besitz des Herrn Arth. Merghelynck genannt. Auch zwei ehemals van der Weyden benannte Bildnisse des Brüsseler Museums, Nr. 65 und 66, werden ihm zugewiesen. Im Museum von Ypern ist er gut durch eine Krönung Maria's vertreten. Daselbst ist auch einer der letzten und zugleich hervorragendsten Schüler des Rubens, Johannes Thomas, zu studiren, dessen Hauptbild, Franz de Mamez zu Füssen der h. Jungfrau, von 1645, in der dortigen Martinskirche sich befindet. Von Rubens ist eine schöne Landschaft, von dem seltenen Pieter Steenwyck ein Selbstbildniss da.

Hiermit sei der flüchtige Ueberblick über diese an Früchten so reiche Studienreise beschlossen. Bei der grossen Zahl der angeführten Meister erweist sich das alphabetische Namenregister als eine sehr willkommene Beigabe.

W. v. S.

Die Schätze der Grossen Gemäldegalerien Englands. Herausgegeben von Lord Ronald Gower. Leipzig, Otto Schulze, 11 Querstrasse. Lieferung 5—10.

Diese sechs Lieferungen bringen in trefflichen Lichtdrucken 18 Tafeln mit Gemälden hervorragender Meister aus englischem Privatbesitz. Bridgewater House ist mit der nach der Sammlung genannten Madonna Raphael's in be-

sonders gutem Lichtdruck und den Musicanten des Willem van Mieris vertreten, Stafford House, durch Murillo's hl. Justa und hl. Rufina, Deepdene durch Cuyp's Hirt mit Kühen, Dover House durch die wunderbare Skizze Gainsborough's zu einem Frauenporträt, das in der Sammlung als Skizze zu Gainsborough's lebensgrossen Porträt der Herzogin Georgiana von Devonshire gilt, das aber nach den Ausführungen des Textes eher Lady Elisabeth Forster darstellt. Aus Hertfort House werden vier Werke gebracht: Meissonnier's Le Capitaine (Eingebildet), Greuze: Mädchen mit Tauben, Hobbema's Wassermühle und das Bildniss der Maria Stuart aus der Schule Janet's. Der Sammlung Chiswickhouse entnommen ist das Bildniss eines kleinen Mädchens, das dort unter Velasquez' Namen geht, das aber der Verfasser des Textes auf das Urtheil des Dr. J. P. Richter hin dem Alfonso Sanchez Coello — einem in England sehr seltenen Meister — zuschreibt. Aus Grosvenor House werden das Meisterwerk Gainsborough's, der blaue Knabe und Hogarth's Knabe mit dem Drachen reproducirt, aus Schloss Howard's Sammlung das Bildniss van Dyck's von Fr. Snyders, aus der Sammlung des Marquis von Bute Gerard Dou's: Kopf eines alten Mannes. Von grossem historischen Interesse ist die Collection der Stuart-Bildnisse, Miniaturen von Nicholas Hillard, Peter Olliver, Isaac Oliver und Pettit im Pfarrhaus zu Trentham.

- **Biblische Bilder für Schule und Haus.** Nach Zeichnungen von Fritz Roeber in Düsseldorf, mit begleitendem Texte versehen von Giebe, Regierungs- und Schulrath in Liegnitz. — 1. Lieferung. — Bagel, Düsseldorf.

In dem Prospecte der Verlagshandlung wird das Unternehmen, dessen erste Lieferung uns hier vorliegt, bezeichnet als »darauf gerichtet, unseren wichtigsten Erziehungsanstalten, der Schule, der Kirche und dem Hause, ein ebenso künstlerisch vollendetes wie pädagogisch zweckmässiges Lehr- und Lernmittel« in die Hand zu geben.

Zu unserem Bedauern müssen wir es aussprechen, dass das Unternehmen nach der künstlerischen Seite hin gewichtigen Zweifeln in Bezug auf seinen Werth unterliegt, und nach der pädagogischen als verfehlt bezeichnet werden muss, ja dass es geradezu ein Unglück wäre, wenn diese Blätter jemals wirklich ihren Weg in die »Volksschule, in die Confirmandenstube, in die Vorclassen der Gymnasien, Realschulen, höheren Mädchenschulen, Kleinkinderschulen, Taubstummen-Anstalten, Rettungshäuser« u. s. w. wie der Prospect es annimmt, den Weg finden könnten.

Die Lithographien von einem ziemlichlichen Umfang (84 × 69 cm mit dem Rand, sind in Kreidemanier mit Tondruck auf starkem Kupferdruckpapier hergestellt. Die technische Ausführung ist vorzüglich; in den Darstellungen selbst dagegen tritt uns das, was bei Bildern zur heiligen Geschichte für Schule, Kirche und Haus vor Allem erkennbar sein muss, die fromme Versenkung in den Inhalt derselben, die Entwicklung der sogenannten heilsgeschichtlichen Bedeutung des Vorgangs und der auf das Grosse und Erhabene gerichtete Geist historischer Kunst in keiner Weise entgegen. Die »neue Auffassung«, welche an den Bildern gerühmt wird, besteht in dem Herausarbeiten greller Effecte,

in dem Anbringen von genrehaften Zügen, in der Verwendung von Typen aus den Illustrationen zu modernen Reisebeschreibungen und ägyptologischen Werken. In einem wunderbaren Missverständniss seiner Aufgabe verwandelt der Künstler überall die Historie in das Genre. An die Stelle der von innen ausgehenden Bewegung tritt ein äusserlich theatralisches Pathos auf dem Hintergrunde einer stimmungsvollen Landschaft oder eines fleissigen Architekturbildes, wie denn überhaupt die Seitencoulisse, der Hintergrund und das ethnographische Detail das Beste an diesen Bildern ist. Die Figuren bieten eine eigenartige Mischung der süsslichen Sentimentalität der ersten Düsseldorfer Schule mit nüchterner akademischer Pose und ganz modernen Elementen. Die Körper sind im Einzelnen besser gelungen als die meist inhaltsleeren Köpfe. Die Composition geht überall, mit Ausnahme des Bildes »Joseph wird von seinen Brüdern verkauft«, nicht über die gewöhnliche Illustrationstechnik hinaus. Es ist als ob für den Zeichner dieser Bilder niemals ein Cornelius oder Overbeck, ein Schnorr oder Gustav König gelebt hätte, von Albrecht Dürer und der Reihe der grossen Italiener von Giotto bis Masaccio und Raphael ganz zu geschweigen. Und das wird uns als »künstlerische Leistung ersten Ranges« angepriesen! Haben wir noch Augen? Leben wir noch in der Nachwirkung einer grossen Epoche, oder sind wir daran, in schnellstem Falle in eine künstlerische Barbarei mit gleissender Aussenseite zu versinken? Was soll aus Kindern werden, welche mit solchem Stoff genährt sind? Das Einfache, edel Grosse unserer Meister wird ihnen als eine öde Langeweile erscheinen, das auf die äusserliche Wirkung hin Geschaffene wird sie entzücken. — Es ist ein Schritt weiter in der Amerikanisirung des Geschmacks, vor welcher die heranwachsenden Geschlechter zu bewahren, wir alle Ursache haben.

Die Bilderreihe beginnt mit der Austreibung aus dem Paradies. Man fragt billig, wo denn, da nach dem Prospect »die Hauptmomente der heilsgeschichtlichen Thatsachen sowohl des alten wie des neuen Testaments zur Darstellung kommen« sollen, wo denn die »Schöpfung« und der »Sündenfall« geblieben ist. In der Austreibung erscheint der Engel im Strahlennimbus mit dem Flammenschwerte, unmittelbar aus einer Zeichnung von Gustav Doré herausgeschnitten. Das ist nicht jene Aufnahme und selbständige Weiterbildung der Motive, wie sie von allen grossen Künstlern den Werken ihrer Vorfahren gegenüber geübt wurde, sondern etwas ganz Anderes! »Kain und Abel« wurde zur melodramatischen Scene, die Sündfluth zur beliebigen Episode aus dem Verlaufe einer Springfluth oder der Rheinüberschwemmung von 1882, und gerade bezüglich dieses Bildes wird uns versichert: »So wie hier hat man die Sündflut noch nicht heranrauschen gesehen.« Dieselbe Zusage wird uns auch bei dem folgenden Bilde: »So wie hier ist Israel's Opferung noch nicht dargestellt worden.« — Wer die Arbeiten der französischen und deutschen Akademiker aus der bedenklichsten Zeit des vorigen Jahrhunderts kennt, der wird glauben, in diesem Bilde Roeber's einem alten Bekannten zu begegnen. Am erträglichsten, aber auch nur unter dem Gesichtspunkte des ethnographischen Genrebildes sind die zwei Blätter aus der Geschichte Joseph's.

Das wäre die künstlerische Seite dieser Bilder; es braucht darnach über