Werk

Titel: Litteraturbericht

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0007|log14

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts by **Jean Paul Richter,** Ph. Dr. In two volumes. London, Samson Low, Marston, Searle & Rivington. 1883.

Es liegen jetzt die beiden Bände von J. P. Richter's Werk: The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts vor, und bringen auf 866 Seiten ein grosses und nicht leicht zu bewältigendes Material zum Studium Lionardo's, so dass ich mich vorerst auf eine Inhaltsangabe der beiden Bände beschränke. Das Werk, welches der Königin von England gewidmet ist, gereicht den englischen Verlegern und dem deutschen Drucker W. Drugulin in Leipzig zur Ehre. Von beiden ist nichts versäumt worden, um das Buch würdig auszustatten. Alle, welche sich mit dem Studium des Lionardo beschäftigt haben, sind Herrn Dr. J. P. Richter für die Herausgabe des grossen Werkes, die Frucht jahrelanger Bemühungen, zu grossem Danke verpflichtet. Die Publication der Handschriften und Handzeichnungen Lionardo's hat durch dies Richter'sche Werk einen grossen Schritt nach vorwärts gethan. Es wird damit nicht bloss den Kunsthistorikern, sondern auch den Naturforschern, Architekten und Kunsttheoretikern reicher Anlass zu ernstem Studium geboten. Zu einer oberflächlichen Lecture ist diese Publication freilich nicht geeignet, sie verlangt ein eingehendes Studium und ein grosser Theil der Schriften Lionardo's ist nur für Leser, welche mit der Mathematik vertraut sind, verständlich. Mit vollem Recht sagt Lionardo: »non mi legga chi non é matematico nelli principi«, behandelt doch Lionardo die Malerei als eine Wissenschaft, welche ihre Basis in der Mathematik hat, und betrieb doch Lionardo die Malerei selbst nur nebensächlich; den grössten Theil seines Lebens hat Lionardo sich mit bautechnischen und mechanischen Wissenschaften und mit Durchführung von Aufgaben beschäftigt, die ohne mathematische Grundlage gar nicht zu behandeln sind. Es werden daher in den beiden Bänden der Richter'schen Ausgabe der Scritti literari di Lionardo, vorerst jene Kunsthistoriker, welche sich mit Naturwissenschaften fachmännisch beschäftigt haben, die reichste Ausbeute finden. Ebenso reiches Materiale bringt die Richter'sche Publication jenen Kunsthistorikern, welche sich mit

der Biographie Lionardo's beschäftigen, und jenen Malern, die sich, wie der geistreiche Maler Heinrich Ludwig, mit der Theorie der Malerei eingehend befreundet haben.

Das Studium der litterarischen Werke Lionardo's hat aber Dr. J. P. Richter nicht leicht gemacht. Die Behandlung ist zu wenig übersichtlich. Er hat zwar jedem Bande eine ziemlich ausführliche Inhaltsanzeige vorausgeschickt, aber ein genau gearbeiteter Sach- und Personenindex fehlt. Es wird daher die Benützung des Richter'schen Werkes für jeden sehr erschwert, der nicht schon mit der Lionardo-Litteratur sehr vertraut ist. Hoffentlich findet sich bald ein jüngerer Kunsthistoriker, der die nützliche Arbeit von Indices zu dem Richter'schen Werke macht. Richter hat es für zweckmässig gehalten, den Lionardischen Text unverändert zu geben, ohne ihn in das moderne Italienisch zu transcribiren. Es steht zwar jedem Texte eine englische Uebersetzung gegenüber, wie bei der Ravaisson-Molliér'schen Ausgabe dem Lionardischen Texte eine französische Uebersetzung gegenübergesetzt ist. Aber es ist sehr mühsam, bis man die Uebersetzung der Lionardischen Worte findet, zudem auf den Tafeln die Nummer des Textes nicht angegeben ist, auf welcher Seite oder Nummer die Transcription der Lionardischen Handschrift zu finden ist. Die französische oder italienische Sprache wäre allerdings viel geeigneter gewesen, einem Lionardischen Texte gegenübergestellt zu werden, als die englische Sprache. Aber bei einem Werke, welches wesentlich doch als ein englisches zu betrachten ist, ist das wohl zu rechtfertigen. Diese Bemerkungen mögen genügen, um den Ausdruck zu erklären, dass die Richter'sche Ausgabe wenig handsam und schwerfällig ist. Was aber für Künstler und Kunstfreunde von hohem Werthe ist, mögen sie sich eingehend mit Lionardo beschäftigen oder nicht, das sind die zahlreichen und authentischen Handzeichnungen, welche in den heliographisch reproducirten Tafeln und den Holzschnitten abgebildet sind. Man lernt aus diesen Abbildungen die künstlerische Handschrift Lionardo's in den verschiedenen Perioden des Künstlers kennen. Es wird einige Zeit brauchen, bis diese Handzeichnungen künstlerisch verwerthet werden. Auch die verschiedenen Zeichnungsmethoden Lionardo's lassen sich aus diesen Handzeichnungen beurtheilen. Da die meisten der reproducirten Zeichnungen aus englischem Besitze stammen, so sieht man, welche Kunstschätze das heutige England beherbergt. Die Grossherzigkeit, mit welcher die englischen Aristokraten ihre kostbarsten Besitzthümer der Wissenschaft zur Verfügung stellen, ist im höchsten Grade anerkennenswerth. Und alle Kunsthistoriker müssen diese grossartige Gesinnung der englischen Amateurs laut anerkennen.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen gehe ich zur Inhaltsanzeige der beiden Bände über, und schicke nur die Bemerkung voraus, dass zwischen der Herausgabe der Scritti literari des Lionardo und der Ludwig'schen Ausgabe des Codex Vaticanus keine Concurrenz besteht. Beide behalten ihren vollständigen selbständigen Werth. Nichts ist für das Studium des Richter'schen Werkes geeigneter, als die vollständige Kenntniss der Ludwig'schen Ausgabe des Codex Vaticanus. Besonders jüngern Kunstgelehrten und Künstlern würde es nicht zu rathen sein, sich mit Richter zu beschäftigen, ohne die Ludwig'sche

Ausgabe des Vaticanischen Codex, der durch die Richter'sche Ausgabe seine volle Bedeutung gewonnen hat, zur Hand zu nehmen, und dieselbe Passus für Passus zu vergleichen.

Der erste Band, welcher mit dem bekannten Porträt Lionardo's geziert ist, bringt die Einleitung, in welcher die stattliche Reihe der Sammlungen aufgezählt werden, denen die Originale entnommen sind; hierauf folgt das Inhaltsverzeichniss des ersten Bandes und das Verzeichniss der LXIV Tafeln, welche dem ersten Bande beigegeben sind. Dann folgen 1) Prolegomena und die General introduction to the Book of Painting mit dem Clavis sigillorum und dem Index der Manuscripte, der mit den Massstäben der Manuscripte versehen ist; 2) die Abhandlungen über Linearperspective, dann 3) die sechs Bücher über Licht und Schatten; 4) die Aufzeichnungen über die Prospettiva de' perdimenti; 5) die Theory of colours; 6) die Prospectiva de' colori und die Prospectiva aerea; diese fünf Abhandlungen behandeln Fragen der Optik, die auch für Künstler von Wichtigkeit sind; 7) dann folgt das Buch On the Proportions and on the Movements of the Human Figure, geschrieben wahrscheinlich vor 1498. Es wird in diesem Buche auch die Gewandung berührt. Dann folgen 8) Botany for Painters and Elements of Landscape painting; 9) the Practice of Painting; 10) Studies for Pictures and Decorations. Die 9. Abhandlung behandelt jene allgemeinen precetti, welche in allen Ausgaben des Lionardo in den Vordergrund gestellt werden, und wohl mit vollem Rechte. Den Schluss des Bandes, der nicht weniger als 367 Gross-Octav-Seiten umfasst, und mit zahlreichen, vorzüglich ausgeführten Holzschnitten versehen ist, bildet eine Uebersichtstabelle, in der nummerischen Reihenfolge der Capitel. Jedes der 10 Capitel ist mit einer kurzen, in englischer Sprache geschriebenen Einleitung versehen, welche einige sachliche und kritische Bemerkungen allgemeiner Natur über den Inhalt jedes Buches geben. Auf eine kritische umfassende Beleuchtung des Inhaltes geht Richter in den Vorworten selbstverständlich nicht ein. Es werden sich die grössten Bedenken über die Art, wie Richter die Lionardischen Aufzeichnungen über das Malerbuch, die Perspective behandelt hat, erheben. Um zu diesen Büchern genügende Vorworte zu schreiben, gehörten Fachmänner, wie es Brücke und Ludwig sind. An der Wiener Universität wirken neben Brücke mehrere Anatomen und Physiologen, die sich mit Kunststudien beschäftigen, und ganz berufen wären, diese Abtheilungen des Lionardo zu commentiren, wie die Professoren E. v. Fleischel, Exner und Lange.

Der zweite Band, der für Kunsthistoriker und Architekten ein ganz besonderes Interesse bietet, bringt 11) in den Notes on sculpture grosses Material zur Würdigung des Sforzadenkmales, über das Trivulziodenkmal, die Münze in Rom, technische Mittheilungen über das Prägen der Medaillen, über Gips und über den Bronceguss im Allgemeinen. Diesen Abhandlungen über Sculptur in Marmor und Bronce folgen, in englischer Sprache geschrieben, einleitende Bemerkungen von Heinrich v. Geymüller über die architektonischen Zeichnungen und die architektonischen Schriften Lionardo's. Diese Bemerkungen, von der Hand eines so gelehrten Fachmanns, wie es Architekt Geymüller ist, werfen viel Licht auf die architektonischen Bestrebungen

Lionardo's. Wer diese Bemerkungen aufmerksam liest, wird den Wunsch nicht unterdrücken können, es möchte Herr v. Geymüller sich bestimmt finden, auch die architektonischen Zeichnungen Lionardo's gesammelt und erläutert zu publiciren. Nach den einleitenden Bemerkungen Herr v. Geymüller's folgen die Capitel 12 u. 13 unter dem Titel: Architectural Desings und Theoretical writings on Architectur. Diese Capitel 12 u. 13 seien Kunsthistorikern und Architekten ganz besonders empfohlen. Es werden darin eine Reihe von Centralbauten und Kirchen erwähnt, welche in der Geschichte der Architektur eine hervorragende Rolle spielen, so die Kirchen S. Lorenzo, S. M. della Grazie in Mailand, das Baptisterium in Florenz. Auch das verdient ganz besonders bemerkt zu werden, dass sich Lionardo mit der genauen Construction der Basis einer jonischen Säule nach Vitruv und L. B. Alberti beschäftigt hat. Das 13. Capitel für Ingenieure und Architekten ist dadurch bemerkenswerth, dass es (Nr. 779—788) sich mit der Construction der Gewölbe und ähnlichen architektonischen Fragen beschäftigt. Sie sind zum ersten Male publicirt.

Das 14. Capitel bringt Aufzeichnungen über Anatomie, Zoologie und Physiologie. Einige von diesen Absätzen dieses Capitels wären zweckmässiger schon in einem früheren Capitel eingereiht. Liegt einmal ein systematischer Index vor, so werden sie sich zweckmässiger einordnen lassen. Jetzt ist die Benützung dieser Capitel sehr erschwert.

Das 15., 16., 17. und 18. Capitel behandelt Aufschreibungen über Astronomie, physische Geographie, Topographie, Mechanik und Musik. Diese Capitel geben volle Einsicht in die umfassenden Studien und Reisen, welche Lionardo unternommen hat. Bei jenen Capiteln wäre es gewiss sehr nützlich gewesen, wenn sich Richter mit einem Fachmann über Hydrostatik und Wasserbau in eben derselben Weise in Verbindung gesetzt hätte, wie es bei den architektonischen Capiteln der Fall gewesen ist. Das 19. Capitel enthält unter dem Titel »Philosophical maxims, Morals, Polemics und Speculations« Lebensansichten Lionardo's, die für eine künftige Biographie des grossen Denkers ebenso lehrreich sind, als die drei letzten Capitel, welche 20) die Humorus writing, 21) Lettres, Personal Records und datirten Aufzeichnungen; 22) verschiedene Bemerkungen (Miscellaneous notes) enthalten, welche sich nicht leicht in einem anderen Capitel unterbringen liessen. Der Uebersichtsrubrik in der Reihenfolge der Capitel folgt ein Appendix, S. 479—499, welcher den Versuch einer Geschichte der Manuscripte bringt.

Der zweite Band enthält 56 Tafeln mit einer eingehenden Beschreibung derselben. Nicht zu übersehen ist die Einbanddecke, denn diese bringt zum ersten Male die Knotenverzierung mit der Umschrift de Leonardi academia Leo. Vic. vollständig. Dass diese Knotenverzierungen ihre Anregung durch die orientalischen und mailändischen Ageminaarbeiten empfangen haben, scheint mir zweifellos. Möglich, dass der grübelnde Geist Lionardo's ihnen auch eine symbolische Bedeutung gegeben hat.

Hütteldorf, Ende Juni 1883. *R. v. Eitelberger.*

Bruno Meyer, Dr., Professor der Kunstgeschichte an der polytechnischen Schule zu Karlsruhe: Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht, im Projectionsapparat zu gebrauchen. Erstes Verzeichniss Nr. 1 — 4000. Mit einer Einleitung und einer reich illustrirten Abhandlung über Projectionskunst. Selbstverlag des Herausgebers. Karlsruhe i. B. 1883, 4°, XXXII u. 127 S. Preis 3 Mark.

Ein Professor der zugleich als Leiter einer photographischen Anstalt an der Spitze einer industriellen Unternehmung steht, ist, zumal in Deutschland, der Heimat des vom praktischen Leben oft allzusehr abgewendeten Gelehrtenthums, eine so eigenthümliche Erscheinung, dass sie einer Erklärung bedarf. Der Verfasser gibt sie in der Einleitung; das Resultat ist, dass der Mann der Wissenschaft Schritt für Schritt auf den Weg der praktischen Thätigkeit gedrängt worden ist, und dass den Widerstrebenden gerade das wissenschaftliche Interesse auch dann noch festgehalten hat, als die Unternehmung den Charakter des industriellen Verfahrens annehmen musste, aber doch den Charakter der wissenschaftlichen Arbeit beibehalten sollte. Und in der That lässt sich nichts Erfreulicheres denken, als dass die einseitigen industriellen Tendenzen unablässig dadurch gezügelt werden, dass der Mann der Wissenschaft selbst die Leitung übernommen hat und nun seine Gesichtspunkte in Bezug auf Gewissenhaftigkeit der Auswahl der Vorbilder, auf Genauigkeit und Sorgfalt der Ausführung, auf Sachkenntniss und Erfahrung betreffs der Bedürfnisse des Unterrichts die maassgebenden werden. So hat das von der Tradition Abweichende auch sachlich seine Berechtigung, vorausgesetzt, dass der eingeschlagene Weg sich als ein für die Förderung der Kunstwissenschaft nützlicher erweist.

Die Entstehungsgeschichte des vorliegenden, alle Zeiträume und Kunstgattungen, ja selbst die Hilfswissenschaften wie »Tracht und Sitte« umfassenden Verzeichnisses erklärt die Zusammenstellung und Auswahl, welche, zumal als ein erster Theil, nicht als eine nach allen Richtungen gleichmässige betrachtet werden kann, zumal der Verfasser hier vielfach vom freundlichen Entgegenkommen Einzelner sowohl als ganzer Anstalten abhängig war. Im Allgemeinen hat er »Einsicht und Liberalität« in erfreulicher Weise gefunden. Besonders auffallen muss es daher, wenn Bruno Meyer S. XII erwähnt, dass er bei einer Stelle auf »Widerstand gestossen« sei, die »in einem mächtigen und an Kunstbesitz unermesslich reichen Staate zur Förderung der Kunst und der Kunstwissenschaft officiell berufen ist«: da der Verfasser den königlichen Behörden zu Berlin, besonders auch der Generalverwaltung der königlichen Museen den »reichlichen Tribut« seiner Erkenntlichkeit« darbringt (S. XIII), so wird man wohl, so ungern man es thun mag, jenen »Widerstand« an der Donau suchen müssen. Der Verfasser ist sich dieser »Lückenhaftigkeit« selbst am besten bewusst: ein bald erscheinendes zweites Verzeichniss wird die Aufgabe haben, ihr abzuhelfen und dadurch der Ausführung die Abrundung zu geben, welche dem zu Grunde liegenden Plan eignet und dem vom Verfasser eingenommenen Standpunkt wissenschaftlicher Arbeit entspricht. Statt also hier auf Einzelheiten hinzuweisen, gedenken wir vielmehr einen kritischen Blick auf das

durch Bruno Meyer für die Kunstwissenschaft praktisch gemachte Mittel der Anwendung der Projectionskunst selbst zu werfen.

Jeder der einen grösseren Kreis in irgend einem für das volle Verständniss an die Anschauung gefesselten Gebiete unterrichtet, kennt die Schwierigkeit, Anschauung und Belehrung für alle Theilnehmer parallel gehen zu lassen. Dieses für das Ziel des Unterrichtes unbedingt nothwendige Zusammengehen zu erreichen, gibt es zwei Mittel, und beide sind in neuerer Zeit eingeschlagen worden. Der eine bietet einen für den Ankauf so billige Vervielfältigung, dass es jedem Einzelnen leicht ist, ein Exemplar zu besitzen: so kann Vortrag und Anschauung Hand in Hand gehen, soweit es durch den Vortrag möglich ist die Demonstration zu ersetzen und den Hörer durch Deutlichkeit zu zwingen eben das mit dem Auge zu verfolgen, was ihm das Ohr vermittelt, eine Schwierigkeit, die besonders auf dem Gebiete der Architektur nicht immer ganz leicht zu überwinden ist. Der andere Weg erwählt die grosse Darstellung der Wandtafel, welche die Demonstration trefflich ermöglicht, aber ihre Grenze theils in der wachsenden Entfernung bei grösser werdender Zahl der Hörer, theils in der theuren Beschaffung findet, soweit letztere überhaupt für wissenschaftliche Zwecke erreichbar ist. Hier tritt nun die Projectionskunst in ihr Recht, deren Verfahren S. XV—XXXII eingehend geschildert und an Illustrationen erläutert ist. Sie ermöglicht einerseits ausser dem für Alle gleichzeitigen Anblick — selbstverständlich gleichfalls durch die Entfernung begrenzt — die Demonstration und gibt somit eine wirksame, dem Missverständniss mit Sicherheit entzogene Unterstützung des Vortrags; andererseits aber gewährt sie in Folge der verhältnissmässigen Billigkeit der Beschaffung einen grösseren Reichthum der Anschauung als es je bei Wandtafeln möglich wäre. Ein ganz besonderer Vortheil liegt aber darin, dass mit Hilfe der Photographie Abbildungen herbeigezogen werden können, welche, in kostbaren Werken enthalten, für weitere Kreise unzugänglich bleiben. Ebenso kann eine Fülle von Originalaufnahmen vermittelt werden, welche durch das mechanische Verfahren jeder Umbildung sich entziehen, so dass gerade hierdurch eine Genauigkeit des Bildes erzielt wird, welche auf keinem anderen Wege sich erreichen lässt. Freilich ist damit auch der nicht zu unterschätzende Nachtheil der Vergänglichkeit oder richtiger des raschen Vorüberziehens des Bildes verbunden, welches, der Betrachtung auch noch so lange ausgesetzt, doch ohne andere Spur verschwindet, als die allmählich verblassende, durch keine Nachhilfe unterstützte Erinnerung. Es will uns daher scheinen, dass die Wanddarstellung, sei sie Wandtafel oder Projectionsbild, nicht allein das Ziel des Unterrichts erreichen wird. Man wird nicht einen der beiden Wege einzuschlagen haben, sondern man muss die beiden combiniren: das billige Blatt in der Hand mit seiner Unvergänglichkeit des Nachbildes und der Leichtigkeit des Besitzes, das Wandbild mit seiner Ermöglichung sicherer Demonstration, das Projectionsbild mit seinem Reichthum der Erscheinung als Ergänzung der Anschauung, mit seiner Genauigkeit als Correctur der Betrachtung.

Eine weitere Frage ist die nach dem Publicum für das Projectionsbild. Für den engen Kreis des gelehrten Unterrichtes auf der Universität ist es kein

Bedürfniss: hier ist es nicht nur möglich, sondern nothwendig, dass der Lernende den Lehrapparat der kunstwissenschaftlichen Werke sowohl als auch der Nachbildungen, seien es künstlerische oder mechanische, selbst sehe, selbst in die Hand nehme und mit der Kenntniss zugleich ein fachmännisches Urtheil sich erwerbe. Hiermit ist aber freilich die Bedeutung der Kunstwissenschaft auf der Hochschule nicht erschöpft, wie sie es wäre, wenn die Kunst nur ein Gegenstand des gelehrten Studiums bleiben sollte. Sie soll es aber nicht; sie ist vielmehr bestimmt, ein wesentliches Element unserer Bildung zu werden und ist dazu geeignet, weil sie ihrem eigensten Wesen nach ein unverlierbares Moment idealer Kraft in sich trägt, die ein vortreffliches Gegengewicht gegen die sich immer mehr vordrängende materielle Richtung bilden kann. Sie wird nach dieser Richtung hin die Stelle einnehmen, welche früher die Philosophie behauptete und welche diese in Folge einseitiger, dem Grundzuge der Zeit auf Gegenständlichkeit abgewendeter Spekulation mehr und mehr zu verlieren scheint. Während die Forschung selbstverständlich in der Kunstwissenschaft Sache der Fachmänner bleiben wird, muss die in den Kunstwerken latente ästhetische Kraft durch eben diese Kunstwissenschaft geweckt, muss von ihr die Sprache verständlich gemacht werden, welche für so viele der Gebildeten ein Buch mit sieben Siegeln bleibt und welche, wie jede andere, gelehrt und gelernt werden kann. So wie der Gegenstand der Kunst der Mensch mit seinen Empfindungen ist, so ist auch diese Seite der Wirkung der Kunst nicht an ein einzelnes Fach gebunden; sie ist vielmehr gerade geeignet, die getrennten Fächer auf dem allen gemeinsamen Boden zu vereinigen. Freilich müsste dazu schon auf der Schule vorgearbeitet werden. Und in der That denkt sich Bruno Meyer die höhere Schule als ein besonders geeignetes Feld der Wirksamkeit seines Apparates im Dienste der Kunstwissenschaft. Dies aber wird nicht eher möglich sein, als bis auf der Hochschule der künftige Lehrer nicht sich dabei beruhigt, gelegentlich einen Blick in die Archäologie geworfen zu haben, sondern bestrebt ist, wie in die Geschichte der philosophischen Entwicklung, so in die Geschichte der ästhetischen Entwicklung der Bildkunst einen allseitigen Einblick gewonnen zu haben, der ohne in gelehrte Specialstudien sich zu verlieren, doch weit davon entfernt ist, oberflächlich oder unwissenschaftlich zu sein. Gerade nach dieser Seite hin zu wirken, ist aber offenbar die eigentlichste Aufgabe des Projectionsapparates, für welchen in erster Linie Hochschule und Polytechnikum, weiterhin die Gymnasien humanistischer und realistischer Richtung die dankbarsten Gebiete sein werden; in weiterer Linie stehen alle die grösseren Kreise, welchen es ein ernstes Anliegen ist, in die Alltäglichkeit des Lebens den belebenden Lichtstrahl der Kunst fallen zu lassen, um an ihm die oft unverständlich gebliebenen Empfindungen zu klären und zu läutern. Hier kann das Meyer'sche Unternehmen Vortreffliches wirken, und wir begrüssen es besonders nach dieser Seite der civilisatorischen Aufgabe der Kunst, welche sich nur an der Hand der Kunstwissenschaft vollziehen kann, als eine wesentliche Erleichterung und Förderung, der wir den besten Fortgang wünschen. *Veit Valentin.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Joh. Joachim Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften. Mit einer Biographie Winckelmann's und einer Einleitung versehen von Prof. Dr. **Julius Lessing.** Zweite Auflage. Heidelberg, 1882. G. Weiss, Universitäts-Buchhandlung. (Historisch-politische Bibliothek. II.)

Das Buch ist ein genauer Wiederdruck der ersten Auflage, welche 1870 in Berlin im Verlage von L. Heimann erschien. Nur die Biographie Winckelmann's hat infolge des inzwischen vollendeten Buches von Justi einige Zusätze erfahren, ohne dass sie im Uebrigen neu durchgearbeitet wäre; ja der Anschluss an den älteren Druck ist so eng, dass der komische Druckfehler der ersten Auflage »rastlos excerzirte er die dicken Folianten« nicht etwa in »excerpierte« verbessert, sondern zu einem regelrechten »exerzierte« (S. X) weiterentwickelt worden ist! Ebenso getreu sind auch in der Kunstgeschichte selbst die Druckfehler der früheren Auflage conservirt worden (z. B: S. 73 »Chiräma«), vollends natürlich die Druckfehler der Originalausgabe von 1764 (z. B. S. 104, Anm. 3 „ξόεινον"): Winckelmann würde seinen Aerger über »Correctoren die nicht Griechisch lesen können« im neunzehnten Jahrhundert so gut wie im vorigen gehabt haben. Inhaltsübersicht und Register, welche sich in der Originalausgabe finden, sind fortgelassen, und da zugleich am oberen Rande keinerlei Hinweis den Leser orientiert, in welchem Theile des Werkes er sich befindet, auch sonst keine übersichtliche Eintheilung angebracht ist, so ist für eine bequeme Benutzung der Ausgabe gar nicht gesorgt. Aber schwerer wiegt ein anderes Bedenken gegen die Ausgabe im Ganzen. Der Herausgeber hat sich doch seine Aufgabe allzu leicht gemacht, indem er die Ausgabe von 1764 (abgesehen von der Modernisirung der Orthographie) einfach abdruckte und von allen den Ergänzungen und Berichtigungen absah, welche Winckelmann selbst in späteren Werken und in der neuen Bearbeitung der Kunstgeschichte die der Wiener Ausgabe von 1776 und den Gesammtausgaben der Werke zu Grunde liegt, niedergelegt hat. So ist beispielsweise der Abschnitt über die angeblich 1760 in Rom gefundenen Gemälde (S. 194 ff.) wiederholt worden, ohne eine Andeutung, dass es sich dort um Fälschungen handelt, mit denen Mengs seinen Freund zu dessen grossem Aerger getäuscht hatte.

Eine neue Ausgabe von Winckelmann's Kunstgeschichte kann einen doppelten Zweck verfolgen. Entweder gilt es nach wissenschaftlichen Grundsätzen eine kritische Ausgabe herzustellen, welche die beiden von Winckelmann herrührenden Bearbeitungen in ihrem Verhältniss zu einander anschaulich zu machen hätte. Dies könnte wohl am besten so geschehen, dass die erste, allein ganz authentische Ausgabe von 1764 zu Grunde gelegt und die später eingeschalteten blossen Zusätze in den Text eingefügt, aber etwa durch kleineren Druck kenntlich gemacht würden, während Umarbeitungen unter dem Text in Form von Varianten ihren Platz finden würden; an nicht allzu vielen Stellen würden diese Varianten grössere zusammenhängende Abschnitte umfassen müssen. Das wäre eine nicht grade schwierige kritische Arbeit, welche die Verschieden-

heit der beiden Ausgaben und die Art, wie Winckelmann an seinem Lebenswerk weiterarbeitete, deutlich vor Augen stellen würde: eine ähnliche Arbeit, wie sie über kurz oder lang doch auch wohl einmal für Vasari gemacht werden muss. Eine ganz andere Aufgabe ist es, eine solche Ausgabe der Kunstgeschichte zu veranstalten, welche diese dem grösseren Lesepublicum von heute nahe zu rücken vermöchte. Hier würde allerdings auch die Ausgabe von 1764 zu Grunde zu legen, aber von Winckelmann's späteren Zusätzen und Berichtigungen ohne Weiteres so viel einzufügen sein, wie theils zur Klarstellung von Winckelmann's schliesslichen Ansichten, theils zur reicheren Illustration derselben mit neuen Belegen nöthig oder wünschenswerth erscheinen möchte. Weiter aber müssten die sämmtlichen Verweisungen auf antike Schriftsteller nach den heut üblichen Ausgaben und der dadurch bedingten Citirmethode umgeschrieben werden, damit sie nicht blosser unbenutzbarer Ballast seien, wie es die vielen heute nur mit Mühe zu verificirenden Citate der bisherigen Ausgaben thatsächlich sind. Zugleich dürfte es sich auch empfehlen entschiedene Fehler, namentlich in Namen, zu verbessern oder wenigstens die richtige Form in Parenthese hinzuzufügen. Endlich wäre es für diesen Leserkreis wünschenswerth bei allen oder wenigstens den vorzüglichsten der von Winckelmann erwähnten Kunstwerke anzugeben, wo diese sich jetzt befinden und so weit wie möglich auf eine gangbare Abbildung hinzuweisen. In solcher Weise, erneut und ergänzt, könnte Winckelmann's Werk noch heute hoffen auch in weiteren Kreisen Nutzen zu stiften und Begeisterung zu wecken. *Ad. Michaelis.*

Artisti Modenesi, Parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi Romani di A. Bertolotti. Modena, Tipografia di G. F. Vincenzi e Nipoti 1882. 8°. SS. 129.

A. Bertolotti: Giunte agli Artisti Lombardi in Roma. Milano, Tipografia Bortolotti di dal Bono e C. 1883. 8°. SS. 25.

Wieder eine neue Abtheilung des umfassenden Werkes, das nach Bertolotti's Absicht sich auf ganz Italien erstrecken sollte und das, nachdem eine bureaukratische Verfügung den Verfasser von dem Centralherd seiner Studien entfernte — leider unvollendet bleiben dürfte. Aehnlich wie in den anderen Abtheilungen seines Werkes (Artisti Subalpini, Artisti Lombardi, Artisti Urbinati, Artisti Siciliani, Artisti Belgi ed Olandesi a Roma) gibt der Verfasser nicht abgerundete Aufsätze, sondern Material zu solchen, archivalische Studienfrüchte. Auch hier wie sonst fliessen die Quellen am reichsten für die spätere Zeit des 16. und des 17. Jahrhunderts. So klein nun aber die Landstriche sind, auf welche sich dieser neue Theil von Bertolotti's Forschungen bezieht, das gebotene Material ist dennoch für die italienische Kunstgeschichte von hervorragender Bedeutung. Modena und Parma ist namentlich durch Maler vertreten, die Lunigiana — wie es selbstverständlich erscheint, wenn man an Carrara denkt — besonders durch Bildhauer. Aber auch die übrigen Zweige der Kunst und Kunstindustrie haben ihre Vertreter nach Rom gesandt. Der bedeutendste Architekt des 15. Jahrhunderts aus diesen Gegenden, Agostino di Nicola da Piacenza ist uns bereits aus den von E. Müntz mitgetheilten Daten bekannt (Les Arts à la cour des papes I. S. 235 fg.), von Bildhauern wurde

namentlich ein Jacopo da Carrara beschäftigt, von Goldschmieden ein Vincenzo da Piacenza. Im 16. Jahrhundert tritt uns natürlich eine weit grössere Zahl von Künstlern entgegen — einige schon bereits bekannt, andere der Kunstgeschichte noch unbekannt.

Von Letzteren nenne ich den Architekten Alberto da Piacenza. Die kostbarste auf ihn bezügliche Nachricht ist folgende:

1509 . . ducat. 23 baj. 7½ per coprire la tribuna della capella fatta in Sancta Maria de Popolo secondo l'ordine e stima di mastro Bramante. Damit ist 1) Vasari's Aussage bestätigt, dass Bramante den Plan für die Erweiterung der Chorcapelle geliefert habe, 2) ist damit die neuerdings von Schmarsow aufgestellte Behauptung, die Malereien Pinturicchio's seien nach den »stilistischen Merkmalen« 1505 entstanden, als hinfällig erwiesen. Das »hoc anno« des Albertini bezieht sich dann eben auf die Zeit, da er seinem Buche die letzte Redaction gab. Von sonstigen Architekten, die im 16. Jahrhundert in Rom arbeiteten, ist es namentlich der jüngere Vignola (Giacinto), über den reiches urkundliches Material beigebracht wird, doch geht auch der ältere Vignola nicht leer aus. Von Malern treten uns entgegen: Pellegrino von Modena — ob Pellegrino Munari oder Pellegrino Aretusi, die beide im Anhang Raphael's in jener Zeit in Rom thätig waren, bleibt unentschieden (vergl. Repertorium II, S. 416 fg.) —, dann Giuseppe Porta, gen. Salviati, Dom. Carnevale, der Miniator Antonio Bernieri da Correggio und der universelle Giulio Mazzoni. Die Zahl der Bildhauer ist zwar besonders gross, doch tritt kein Name von hervorragender Bedeutung uns darunter entgegen. Von Goldschmieden sei hervorgehoben ein Schüler des Caradosso Donino von Parma. Der vornehmste Architekt des 17. Jahrhunderts aus diesen Provinzen ist Gian Maria Barratta; von Bildhauern seien erwähnt als hervorragend thätig: Francesco und Andrea Baratta, Gregorio de' Rossi, Domenico Guidi — von den Malern hielt den Primat der Cav. Lanfranchi; das auf ihn bezügliche Material ist besonders reich. Ich weise an dieser Stelle zugleich auf die Nachträge, welche Bertolotti zu seinem zweibändigen Werke: Artisti Lombardi in Roma erscheinen liess. Die wichtigsten Nachträge beziehen sich auf die Solari, auf Muziano, auf Caradosso, auf Pompeo de Capitaneis (jenes Goldschmieds, der von Cellini aus Eifersucht ermordet wurde), auf Marcello Venusti, dessen Hinterlassenschafts-Inventar mitgetheilt wird. Schliesslich mache ich noch auf eine besonders interessante Notiz aufmerksam: Neben Isaia da Pisa erscheint am 25. Juli 1472 ein M°· Andrea marmoraro di Milano alias Eleam als Schiedsrichter zwischen einem Antonio da Brescia und Giov. Alfano (einiger Marmortafeln wegen). Ich glaube, dass die Notiz zunächst so viel sicher stellt, dass der darin neben Isaia da Pisa als Schiedsrichter fungirende Andrea da Milano »marmoraro« ein in jener Zeit in Rom renommirter Meister ungefähr auf der Stufe des Isaia und des Mino gewesen sein müsse. Nach Schmarsow's trefflichem Essay über »Meister Andrea« erscheint es mir nicht mehr möglich, den Meister Andrea Fusine oder da Fusine mit dem Meister des Piccolomini-Altars in Siena und des Altars in der Sacristei von S. M. del Populo zu identificiren (Jahrbuch der k. preuss. Kunsts. IV, S. 18 fg.), aber ebensowenig vermöchte ich die gewaltsame Ver-

schmelzung dieses Andrea mit dem Künstler der Grabinschrift in der Minerva zuzugeben; sie ist und bleibt eine in der Luft schwebende Hypothese. Dagegen erscheint es mir weit wahrscheinlicher, dass wir in dem als Schiedsrichter fungirenden Andrea da Milano den Meister des Altars von 1473 in der Sacristei von S. M. del Populo und des Piccolomini-Altars von 1485 zu sehen haben. Bemerken will ich, dass ich das »vicinus meus« des Platina nicht mit »mein Landsmann«, sondern »mein Nachbar« übersetzen möchte. Die Lesung des Beinamens »Eleam« wird nachzuprüfen sein. *H. J.*

Bibliothèque internationale de l'Art. Paris, 1882—83. Rouam. Bd. 1—4.

Das Repertorium hat noch die Ehrenpflicht einzulösen, die von der Verlagshandlung Rouam herausgegebene und von E. Müntz redigirte Bibliothèque internationale de l'Art zur Anzeige zu bringen. International soll die Bibliothek vor Allem darin sein, dass die Kunst- und Künstlergeschichte der verschiedenen Culturländer darin gleiche Berücksichtigung finden soll; in zweiter Linie auch, durch die Autoren, welche an dem Unternehmen mitwirken sollen. Thatsächlich sind auch bereits einige Arbeiten angekündigt, deren Verfasser nicht französischem Boden angehören. Möge sich hier eine so friedlich wetteifernde Gemeinschaft zusammenfinden wie in der von Brockhaus herausgegebenen internationalen naturwissenschaftlichen Bibliothek. Der Name des Gelehrten, unter dessen Direction das Unternehmen in wissenschaftlicher Beziehung steht, konnte nur hochgespannte Erwartungen erregen. Man durfte darauf rechnen, dass uns hier Forschungen in anziehender Form — aber eben Forschungen, selbständig und gründlich geboten werden; diese Erwartungen sind durch das bereits Gebotene nicht getäuscht worden. E. Müntz selbst hat die Serie der Bände mit einer eigenen Arbeit vielverheissend eröffnet: **Les précurseurs de la renaissance** (Ouvrage accompagné de 66 gravures dans le texte et de 14 planches tirées à part), ein Werk, das bereits allenthalben die verdiente Anerkennung gefunden hat. Mit Recht. Gibt doch É. Müntz in dieser Arbeit eine ebenso anziehende wie gründliche Darstellung der Anfänge der Renaissance wie sie sich in der Kunst, in der Litteratur und in den künstlerischen und litterarischen Neigungen der Gesellschaft äusserten. Kritische Verwerthung der Forschungsresultate Anderer, verbunden mit kostbaren Ergebnissen eigener Forschung (besonders in den Capiteln über die Amateurs und Sammler des 15. Jahrhunderts) reihen die Arbeit zu den wichtigsten Erscheinungen, welche nach der gewaltigen Initiative Burckhardt's, die heute von den geschichtlichen Studien so bevorzugte Epoche illustriren. Die zahlreichen Abbildungen bringen viele Inedita und auch diese Auswahl, die von umfassender tief eingedrungener Kenntniss des Monumentenschatzes jener Zeit zeugt, verdient unsern Dank.

Der zweite Band ist einem grossen Amateur gewidmet. Bonnaffée eröffnete damit wohl eine Serie von Biographien hervorragender Sammler und Kunstfreunde Frankreichs: **Les Amateurs de l'ancienne France. Le surintendant Foucquet.** Foucquet ist der erste Amateur in ganz modernem Sinne; seiner Sammelleidenschaft steht nichts fern, kein Zweig der Kunst, keine Zeit,

kein Volk. Unter seinen Commissionären in Italien finden wir auch den älteren Poussin. Als sein trauriges Schicksal ihn von seinen Sammlungen fort in Gefangenschaft brachte, die zu einer lebenslänglichen wurde, sind doch die von ihm erworbenen Kunstschätze zum grossen Theile in Frankreich geblieben. Bonnaffée vermochte es, uns ein vollständiges Bild der Sammlungen Foucquet's herzustellen und seinen eifrigen Nachforschungen ist es gelungen, bei einer nicht geringen Zahl von Stücken in französischen Sammlungen die Foucquet'sche Provenienz nachzuweisen, wo diese noch nicht feststand. Zu manchen weiteren Nachweisen wird die Schrift sicher noch anregen. Der Vortheil, den aus solchen Forschungen die Museographie zieht, braucht nicht hervorgehoben zu werden; aber auch der culturgeschichtliche Werth solcher Arbeiten, die uns in die intimsten Neigungen und Interessen solcher hervorragenden Repräsentanten ihrer Zeit einführen, muss auf das Nachdrücklichste betont werden.

Der dritte Band publicirt ein interessantes künstlerisches Ineditum: **Le Livre de fortune. Recueil de deux cents dessins, inédits de Jean Cousin,** publié d'après le manuscrit original de la Bibliothèque de l'Institut par Ludovic Lalanne. Es gehört zu den im 16. und 17. Jahrhundert so beliebten Emblemata-Werken. Der Text ist in solchen Büchern immer langweilig — aber der künstlerische Theil hat auch noch in den schlimmsten Reproductionen zum Mindesten ikonographischen Werth. Das berühmteste und älteste Werk dieser Art: Die Emblemata des Andr. Alciati (erste Ausgabe 1532) hat den Weg gewiesen, allen anderen Werken dieser Art — und der künstlerische Einfluss ist auch in den von Lalanne publicirten Zeichnungen merkbar. Nach Lalanne's Untersuchungen rührt der Text des Livre de fortune von Imbert d'Anlezy, seigneur de Dunflun her, der in kriegerischen Diensten Franz I. und dessen Nachfolger stand. Der Herausgeber hatte ganz mit Recht vom Text nur soviel mitgetheilt, als zum Verständniss der Zeichnungen nothwendig ist. Der Autor der Zeichnungen soll Jean Cousin sein, die Hauptstütze dieser Zueignung liegt allerdings nur in der — nach Urtheil von Palaiographen — ca. drei Jahrzehnte nach Entstehung des Werkes auf das Titelblatt hingeschriebenen Notiz: De la main de Jehan Cousin del., da aber auch die künstlerischen Qualitäten für den angeführten Namen sprechen, so hat Lalanne mit Recht diesen Namen in der Ausgabe beibehalten. Keinesfalls gereichen diese Zeichnungen dem Künstler zur Unehre; an den figürlichen Darstellungen ist das allegorische Element durch die aus dem privaten und öffentlichen Leben der Zeit gewählten Motive und deren geistreich-realistische Behandlung stark in den Hintergrund gedrängt; das Rahmenwerk der Embleme und Symbole dagegen — meist Cartouchenornament — zeigt eine unerschöpfliche Fülle an Motiven, darunter viele von feinem und originellem Geschmack, so dass auch für die moderne Ornamentik hier manche Anregung zu schöpfen ist. Die Wiedergabe der Zeichnungen ist eine sehr genaue. Die Originalzeichnungen sind durch M. Drouot gebaust, und nach diesen Bausen wurden dann die Heliogravuren hergestellt.

Im vierten Bande gibt Baron Davillier eine Studie über den Ursprung des Porzellans in Europa. (**Les Origines de la Porcelaine en Europe, les fabriques italiennes du XVe au XVIIe siècle** avec une étude speciale sur les

porcelaines des Medicis d'après des documents inédits), ihre Resultate sind von grundlegender Bedeutung für die Geschichte dieses Zweiges der Kunstindustrie. Wohl hat in den letzten Jahren die italienische Localforschung eine Reihe von Daten zu Tage gefördert, welche die bisherige Meinung über den Ursprung des Porzellans in Europa als hinfällig hinstellte, und Graesse konnte bereits in der siebenten Ausgabe seiner Guide de l'amateur de Porcelaines et de Poteries drei mediceische Marken publiciren; Davillier hat nun aber nicht bloss in die zerstreuten Forschungen Kritik und Zusammenhang gebracht, sondern einige glückliche Urkundenfunde haben ihn auch in den Stand gesetzt, den Thatbestand wesentlich zu berichtigen. Er liefert den Nachweis, dass bereits 1470 in Venedig Porzellan fabricirt wurde, dass man solches ebendort 1504 herstellte, dass 1519 dorthin ein Auftrag Alphons I. von Ferrara ging in derselben Sache. Freilich ist bis jetzt ein Product dieser ältesten Porzellanfabrication nicht vorhanden. Die Sache selbst aber ist zweifellos. Neben der Behandlung des Ursprungs des Porzellans in Europa liegt dann der Schwerpunkt der Arbeit Davillier's in der Darstellung der Geschichte der Mediceischen Porzellanfabrication von den Siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts an. Und dies Capitel erhält dann seine ganz besondere Bedeutung durch den beschreibenden Katalog der bis jetzt bekannten in den verschiedenen Sammlungen zerstreuten Piecen Mediceischen Porzellans (34), wozu dann noch die Beschreibung einiger unsicheren Stücke kommt. Als Anhang gibt der Verfasser Porzellan-Inventare von Isabella der Katholischen bis Philipp II. aus den Archiven von Simanca etc.

H. J.

Lorenzo de' Medici il Magnifico. Von **Alfred von Reumont.** Zweite vielfach veränderte Auflage. Zwei Bände. Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot. 1883.

Man möchte sagen endlich! neun Jahre sind ja verstrichen bis dieses Werk — eines der anziehendsten Denkmäler historischer Biographik — in neuer Auflage erscheinen konnte. Die Studien jener glänzenden Epoche haben in dieser Zeit weder in Frankreich und Italien noch in Deutschland gefeiert; für die Erforschung des Details, die verschiedenen Seiten des Culturlebens jener Zeit ist viel geschehen. Kaum etwas von Belang ist hier dem Verfasser entgangen, der ja bis in die letzte Zeit hinein Italien mit den Arbeiten Deutschlands über italienische Geschichte bekannt machte. Die revidirende und corrigirende Thätigkeit des Verfassers zeigt fast jede Seite des Werkes. Die Vorzüge der Art des Verfassers zu schreiben sind bekannt — auch jener Mangel, der mit diesen Vorzügen in innigem Zusammenhang steht. An intimer Kenntniss der florentinischen Dinge kommt dem Verfasser wohl kein Lebender gleich; daher die anziehende Fülle und Lebendigkeit seiner Darstellung. Wer diese beiden Bände mit Bedacht gelesen, hat nicht bloss ein Bild des grossen Repräsentanten der Medicieischen Familie, sondern der florentinischen Entwicklung überhaupt, des florentinischen Geistes in allen seinen Emanationen in Gesellschaft, Politik, Kunst, Litteratur. Die Fülle zuströmender Daten beeinträchtigt freilich oft die plastische Gestaltung des Stoffes, aber möchte man damit rechten, wo so viel Fesselndes auf jeder Seite uns

begegnet? höchstens möchte man Beschränkung wünschen, wo der Verfasser der Fülle historischer Erinnerungen auch da freie Bahn lässt, wo er Persönlichkeiten vorführt, die ausserhalb des florentinischen Centrums stehen, die also nur soweit in Schilderung zu treten hätten, als sie in directem Zusammenhang mit Lorenzo und des von ihm geleiteten Florenz stehen. Der Standpunkt, welchen der Verfasser in seinem Urtheil über die Cultur, die in Lorenzo den glänzendsten Förderer erhielt, einnimmt, ist bekannt; der Verfasser ist nur ein sehr bedingter Freund der enthusiastischen Wiederbelebung paganer Cultur — aber das hindert nicht, dass er den Thatsachen selbst vollauf gerecht wird. Und ebensowenig — was nachdrücklich betont werden muss — zeigt sein Urtheil kirchliche Befangenheit. Ich weise da nur auf die Charakteristik der Regierungsthätigkeit Innocenz' VIII.

Zu den glänzendsten Partien des Werkes gehört das vierte Buch: Die Medici im Verhältniss zu Litteratur und Kunst. Der dritte Abschnitt dieses Buches ist der Geschichte der Kunst jener Zeit gewidmet. Eine ausführliche Geschichte der Kunst unter den Medici kann der Verfasser natürlich nicht geben — denn das hiesse die Geschichte der florentinischen Kunst während ihrer Glanzzeit überhaupt erzählen — aber was der Verfasser bringt, zeigt eingehende Kenntniss des historischen Theils und feines Verständniss — wie dies nicht anders zu erwarten von dem trefflichen Verfasser der Andrea del Sarto-Biographie. Auch diese Seiten zeigen allenthalben die verbessernde Hand. — Die falsche Angabe des Todesjahres Masaccio's (1443) blieb wohl nur in Folge eines Uebersehens stehen.

So freuen wir uns denn von Herzen, dass der Altmeister italienischer Geschichtschreibung uns mit dieser neuen Ausgabe seines Werkes beschenkt hat, einem Werke, in welchem feurige Begeisterung für den Gegenstand mit der geistigen Herrschaft über denselben in völliger Harmonie steht.

Architektur.

Der Einfluss der Architektur auf Plastik und Malerei, von **Carl Böhme,** Architekt. Dresden, Gilbers, 1882.

Dem Werkchen Böhme's fehlt ein Vorwort. Anstatt dessen deutet der Verfasser in einer Einleitung an, was er beabsichtigt, nämlich in gedrängtem Raume eine Art Tektonik nach Semper's Vorbild zu verfassen, ohne in des letzteren weitschweifige Gelehrsamkeit und häufig vorkommende Dunkelheit des Ausdrucks zu verfallen. Das Büchlein hat immer sein Verdienstliches und wird dem Anfänger, der sich nicht in Semper's geistreiche Deductionen vertiefen kann, manches Werthvolle bieten. Doch leidet es, wie alle derartigen Versuche der Architekten, Theorien ihrer Kunst aufzustellen, an nicht genügender philosophischer Grundbildung ihres Autors und in Folge dessen an Nichtcorrectheit und Ungeschicktheit im Ausdruck. So sagt einmal der Autor »Knotenpunkt« anstatt des besseren Ausdruckes »Kernpunkt« oder »Schwerpunkt«, »Brennpunkt«. Auch bleibt der Autor auf dem einseitigen Standpunkt Semper's stehen und macht dem gothischen Stil bei jeder ihm passend erscheinenden Gelegenheit schroffe und ungerechte Vor-

würfe, stellt bei Beurtheilung der Bauweisen der Vergangenheit Behauptungen über die Entstehung der Kunstformen auf, ohne diese Behauptungen genügend zu unterstützen und zu beweisen. So ist dies Büchelchen auch nur als ein Versuch anzusehen, der sehr hinter dem Original von Semper zurückbleibt und das Problem, in welchem Verhältniss die Architektur zur Malerei und Plastik stehen sollen, ebensowenig vollständig und genügend löst, als dies Hübsch seinerzeit in seiner ähnlich lautenden Schrift gelungen ist. *T.*

Die Entwicklungsgeschichte der Architektur, von **R. Klette**, Architekt. Leipzig, Knapp, 1881.

Eine kurze, gedrängte Darstellung der Geschichte der Baukunst aus der Feder eines Architekten wird gewiss stets von Baugewerkschulen und ihren Zöglingen willkommen geheissen werden, und für diese ist auch zunächst das genannte Schriftchen bestimmt. Wenn aber Architekten das Gebiet der Baugeschichtschreibung betreten wollen, so muss man, und das erst recht bei einem so knappen Ueberblick, wie dieses Schriftchen einen solchen geben will, verlangen können, dass nicht nur die Entwicklungsgeschichte richtig dargestellt, sondern auch, dass die orientirende Einleitung eine klare ist, dass ferner die Abbildungen geschmackvoll und correct behandelt sind. Diesen Anforderungen entspricht dieses Werkchen in keiner Weise und es wäre zu wünschen, dass docirende Architekten lieber Lübke's Abriss der Geschichte der Baustile ihren Vorträgen zu Grunde legten, als solche Bücher wie das oben citirte verfassten, welche den bescheidensten Ansprüchen nicht genügen können. Ein Inhaltsverzeichniss haben wir vergeblich gesucht. *T.*

Die Renaissance in Holland, von **Georg Galland.** Berlin, Dunker, 1882.

Gewiss verdienstlich ist dieser Versuch, einen Ueberblick über die Entwicklungsgeschichte der Renaissance in Holland zu geben, aber mehr als ein Versuch ist die Schrift nicht, denn einestheils ist sie viel zu unvollständig, anderntheils ist das Verhältniss der Renaissance in Holland zu den Nachbarländern viel zu wenig klar bestimmt. So beispielsweise ist oftmals von den Einflüssen der deutschen Renaissance auf die holländische die Rede, aber weder constatirt, wo solche Einflüsse bestimmt nachweisbar sind, noch auf die nicht weniger oder sogar noch viel mehr bedeutenden Einflüsse der holländischen auf die deutsche Renaissance hingewiesen.

Dankbar wollen wir dem Verfasser indessen doch sein. Wer ist er? Das Buch nimmt sich wie eine schlechte Uebersetzung aus dem Holländischen aus. So steht z. B. stets »der«, statt »die« Zuider-See; so steht S. 7 anstatt »Stichhaltigkeit« »Probehaltigkeit«. Der Stil ist überhaupt ein sehr mangelhafter, man weiss sehr oft nicht, was der Verfasser will, so, wenn er von der deutschen Architektur auf S. 8 sagt: »Ihr ganzer Fortschritt ..... war mithin nur, dass sie sich nicht mehr im Dienste der Kirche für Phänomene zu begeistern vermochte .....« — was bedeutet Phänomene? Als Stilprobe diene auch folgender Satz, der sich auf das Rathhaus in Leyden bezieht (S. 62): »Gleichzeitig (1597) offenbarte sich zum ersten Male an einem öffentlichen, dazu so bedeutenden Gebäude, in der Provinz Holland, der Einfluss der Deutsch-

renaissance, die sich während der verflossenen Dezennien mit der Macht ihrer Phantasie weit ungestörter hatte entwickeln können und die damals grade aus den gesegneten Gegenden Nürnbergs, Heilbronns, Heidelbergs und Liebensteins mit ihren heiter sprudelnden Gebilden wie Frühlingshauch in die zertrümmerte Stätte des Krieges wehte.« So ist auch schwer verständlich, was der Verfasser mit dem oft angeführten Ausdruck »Optimismus«, »optimistische Thätigkeit der Architektur« eigentlich meint.

Der Verfasser kennt im Allgemeinen viel zu wenig die Baukunst seines Vaterlandes sowie der Nachbarländer, um etwas wirklich Gutes über die holländische Renaissance zu schreiben. So ist der Beginn des Capitels über die Frührenaissance bunt durcheinander geworfen. Von den schönen Renaissancegrabdenkmälern im Dom zu Utrecht und in der Kirche von Breda scheint er nichts zu wissen, ebensowenig von dem charakteristischen Cartouchenstil des Cornelis Floris, welchen schon Vasari als den Erfinder der Cartouche bezeichnet und der schon 1527 in Breda thätig war, von 1536 an aber durch sein Cartouchenwerk die ganzen Niederlande und Deutschland beeinflusste. So kam dieser Stil durch Collins van Mecheln an den Otto Heinrichsbau im Heidelberger Schloss und durch einen unbekannten Meister an die Chorstühle des Capitelsaals im Dom zu Mainz, sowie an viele Grabdenkmäler der deutschen Renaissance. Galland erwähnt auch nicht die Theile der Nieuwe Kerk und Oudekerk in Amsterdam, die der Frührenaissance angehören, ebensowenig die höchst bedeutenden Orgelbüffets, Lettner, Chorgitter etc. in Enkhuizen, Naarden, Haarlem, Herzogenbusch und anderen Orten, die Decoration des Rathhaussaales in Kampen, von welchem er nur den Kamin erwähnt, das Gestühl im Rathhaus zu Nymegen, die Chorgestühle von Dortrecht und Anderes, lauter Werke ersten Ranges, die man unmöglich verschweigen darf. Das Haus des Martin van Rossum von 1530 hätte einer ausführlichen Berücksichtigung bedurft und guter Abbildungen, wohingegen die vielen ausführlichen Beschreibungen von Giebelfassaden der Spätrenaissance erspart werden könnten. Die ganze Eintheilung des Stoffes in eine Frührenaissance, eine eklektische Periode der Architektur, die Hochrenaissance und die Barockstilarten ist eine sehr willkürliche, denn eine Hochrenaissance im Sinne der italienischen gibt es eben nur an wenigen strengeren Sculpturwerken und Schnitzereien, während die Renaissance in Holland stets nur ein Eklekticismus war mit Ausnahme dieser genannten strengeren Arbeiten. Die Tafeln autographirter Abbildungen geben nur Proben von Details von Spätrenaissancebauten. Das Werkchen enthält immerhin viel schätzbares Detailmaterial, das bei einer vollkommeneren Darstellung der holländischen Renaissance verwerthet werden kann. Der Verfasser würde gut thun, bei einer zweiten Auflage gründlichere Studien zu machen und auch die topographischen Werke des 17. und 18. Jahrhunderts über Holland zu berücksichtigen. *T.*

Die Holzarchitektur Hildesheims. Herausgegeben von **Karl Lachner**, Architekt. Hildesheim, 1882. Verlag von Franz Borgmeyer.

Braunschweig, Halberstadt, Münden, Hildesheim, — das sind die Städte, wo der deutsche Fachwerkbau seine schönsten Schöpfungen hinterlassen hat.

Und Hildesheim steht da wieder allen voran. Mag Braunschweig mehr Prachtbauten dieses Stils als Hildesheim besitzen, so ist doch Hildesheim von packenderer Kraft in der Gesammtphysiognomie. So mangelt es denn auch nicht an guten Abbildungen der hervorragendsten Bauten Hildesheims; neben trefflichen Photographien sind die reichen Aufnahmen in Ortwein's grossem Sammelwerk nicht zu vergessen und auch Fritsch' Deutsche Renaissance hat bereits Einiges durch Lichtdruck bekannt gemacht. In jedem Falle aber war ein Werk erwünscht, das historisch und technisch über die Holzbauten Hildesheims gründlicher und ausführlicher orientirt, als dies bisher bei compendiöser Behandlung möglich war. So wird das von Karl Lachner mit Liebe zur Sache und zugleich grosser Sachkenntniss geschriebene Werk sicherlich überall sympathische Aufnahme finden. An den Eingang seiner Arbeit stellt der Verf. den Rathbauhof, nicht als ob es keine älteren Fachwerksgebäude gebe, sondern »weil seine Holzsculpturen so eigenartig sind, dass sie kaum ohne Zusammenhang mit einer weit älteren Behandlungsweise, Holzgebäude zu schmücken, gedacht werden können.« Der Verf. ist der Meinung, dass diese Sculpturen — bei deren Deutung ihn zum Mindesten richtige Gesichtspunkte leiten, mag Einzelnes auch noch der Correctur bedürfen — entweder von einem möglicherweise bereits dem 12. Jahrh. angehörenden Gebäude entnommen, und nach einer Ueberarbeitung im Geiste des 16. Jahrh. wieder verwendet, oder doch nach einem solchen Gebäude umgebildet wurden. Uns dünkt das Letztere das Wahrscheinlichste — als zur Zeit des Baues selbständig entstandene ornamentale Schöpfungen können diese Bilderfriese und Thorfahrten nicht angesehen werden. Der Verf. bespricht dann die Bauten der gothischen Periode, und da mit besonderer Ausführlichkeit das Trinitatishospital, bei dessen Baugeschichte ihm die Forschungen von Dr. Kral, die dem Verf. auch an anderen zweifelhaften oder schwierigen Stellen zu Hilfe kamen, besonders gute Dienste leisten. Die technische Erörterung ist hier besonders ausführlich und für die Kenntniss der Hospital-Architektur des Mittelalters von allgemeinem Werth. An der Spitze der Renaissance-Architektur steht dann natürlich das Knochenhauer-Amthaus, das auch eine besonders eingehende Beschreibung findet, desgl. das Haus zum goldenen Engel, das ja ebenfalls die Elemente der Uebergangs-Architektur aufweist. Die Uebersicht der vorhandenen Bauten ist dann wohl eine ganz vollständige. Nicht unterlassen sei der Hinweis auf die allgemein technischen Erörterungen in Bezug auf das Wesen des gothischen und Renaissance-Fachwerkbaues und die Charakteristik der wichtigsten Elemente. Im Anhang gibt der Verf. den Text der Sprüche an den Schwellen und Holzplatten, welche an den Häusern Hildesheims in so grosser Zahl vorhanden sind. Die Abbildungen erläutern in genügender Weise die bautechnische Beschreibung. Möge das Werk des Verf., aus der Liebe zum guten echten deutschen Haus alter Zeit hervorgegangen, die Frucht bringen, die der Verf. wünscht: dass Bürger und Behörden Hildesheims sich die Pflege der schönen ehrwürdigen Denkmäler, die die Stadt in so reicher Zahl besitzt, auf das Wärmste sich angelegen sein lassen. *i.*

Die ehemalige Benedictiner-Abtei-Kirche zum heiligen Vitus in Ellwangen. Von Dr. **Franz Joseph Schwarz.** Mit 22 artistischen Blättern in Lichtdruck von M. Rommel, 8 Holzschnitten von A. Closs in Stuttgart nach Aufnahmen und Zeichnungen von Architekt J. Cades in Ulm und einem Farbendruck von A. Gatternicht in Stuttgart, nach der perspectivischen Zeichnung von J. Cades entworfen von Maler X. Kolb in Ellwangen. Stuttgart. Verlag von Adolph Bonz & Comp. 1882.

In seiner Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland (S. 334) hat Otte das Bedauern ausgesprochen, dass von der Stiftskirche in Ellwangen noch immer genügende Abbildungen fehlen. Nun liegt uns ein Werk vor, das sowohl in baugeschichtlicher Beziehung, als auch in der Art der architektonischen Aufnahme kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Das dringende Bedürfniss umfassender Restauration hat den Verfasser zunächst bestimmt, an diese Arbeit zu gehen — einestheils um für das so hervorragende Monument romanischer Baukunst Sympathien zu wecken, andererseits um der künftigen Restauration künstlerisch und historisch die Wege zu weisen, welche hier gegangen werden müssten. Der Verf. gibt eine quellenmässige Darstellung der Gründung des Klosters Ellwangen, versucht es dann, aus litterarischen Andeutungen heraus das Bild des ersten ursprünglichen Baues zu entwerfen. Was den Kern des jetzigen — wahrscheinlich dritten — Baues betrifft, so verficht der Verf. die Ansicht, dass er nach der Bauregel von Clugny entstanden sei, möge auch der Name des St. Veitsklosters Ellwangen in der Liste der Klöster fehlen, welche nach der Chronik die Clunyacenser Reform erhalten haben. Fremden Einfluss bei diesem Bau hat schon Schnaase erkannt (Gesch. s. b. K., 2. Aufl., III. Bd., S. 279), aber er rieth auf sächsischen Einfluss; der eingehende Vergleich, den der Verf. mit der Mutterkirche der Clunyacenser anstellt, fällt entschieden zu Gunsten der Ansicht des Verf. aus. Die Anbauten und Veränderungen, welche die Kirche dann weiter erfuhr, namentlich nach Aufhebung des Klosters, waren der grossartigen Gesammtanlage nicht bloss nicht mehr würdig, sondern thaten der Wirkung derselben merklich Abbruch. Die Restauration wird wohl desshalb doch etwas radicaler vorgehen müssen, als der Verf. vorschlägt — wenngleich wir freilich vor dem Radicalismus des Puristen den gleichen Schauer haben, wie der Verf. selbst. Doch darüber zu verhandeln, ist noch nicht an der Zeit. Hoffen wir, dass durch die ausgezeichnete Arbeit des Verf. und seines künstlerischen Mitarbeiters, des Architekten Cades, die Aufmerksamkeit auf dies grossartige Denkmal romanischen Stils gelenkt, damit die achte Säcularfeier in der in früherer Grösse und Reinheit des Stils hergestellten Kirche begangen werden könne. Die Verlagsfirma hat es an nichts mangeln lassen, der trefflichen Arbeit eine ausgezeichnete artistische Ausstattung angedeihen zu lassen; die beigegebenen Abbildungen erläutern das Werk nicht bloss dem Laien, sondern werden auch dem Fachmann, dem Architekten voran, zum Zwecke eingehenden Studiums des Bauwerkes sehr willkommen sein. *i.*

Pienza. Aufgenommen und gezeichnet von den Architekten **Mayreder** und **C. Bender.** Text von Dr. **Heinrich Holtzinger.** Hiezu 10 Tafeln. (Separat-Abdruck aus der »Allgemeinen Bauzeitung«). Wien 1882. Verlag von R. v. Waldheim.

Ich habe gelegentlich einer Besprechung der bei Gilbers erschienenen ausgezeichneten Publication über Carpi den Wunsch ausgesprochen, dass Pienza bald eine ähnliche wissenschaftliche Bearbeitung und einen ebenso splendiden Verleger derselben fände, wie Carpi. Vielleicht war damals, als ich diese Worte schrieb, die Publication, die mir erst jetzt zur Hand kam, bereits erschienen; mein Wunsch wäre zwar auch dann — wenn mir die vorliegende Publication bereits bekannt gewesen wäre, nicht unausgesprochen geblieben, aber ich hätte doch darauf, als auf einen guten Anfang, hinweisen können. Pienza ist damit endlich dem baugeschichtlichen Studium zugänglich gemacht — die ganze Bautengruppe — eine so eminente Emanation des Baugeistes jener Zeit — in helleres Tageslicht gestellt worden. Allerdings ist in der Aufnahme nur auf das Nothwendigste Bedacht genommen worden — die Aufnahmen selbst tragen dann meist den Charakter des Skizzenhaften, doch zunächst ist man eben auch mit Wenigem zufrieden; die reiche Decoration im Palazzo Piccolomini hat unterdessen in einem colorirten Blatte der Raschdorff'schen Publication über die Renaissance-Architektur Toscanas eine Ergänzung erfahren. Der Text von Dr. Holtzinger ist — was die Beschreibung betrifft gut, in Bezug auf das Baugeschichtliche aber doch gar zu — lakonisch. Ich weiss nicht wann der Text geschrieben wurde, aber jedenfalls war damals schon der III. Band der neuen Vasari-Ausgabe und der I. Band von E. Müntz' Werk Les Arts à la Cour des Papes erschienen; der Verfasser hätte daraus zum Mindesten entnehmen können, wie sehr die moderne Forschung wieder zu Gunsten des Bernardo di Matteo gen. Rossellino gestimmt ist. Es hätte ihn auch reizen müssen, dem auf die Spur zu kommen, was es denn auf sich hat mit den von Milanesi angekündigten »chiarissimi documenti«, welche die Autorschaft Rossellino's an den Bauten von Pienza sicher stellen sollen, und die noch immer nicht erschienen sind. Doch sollten dieselben auch nicht ausschlaggebend lauten oder gar fehlen, so wird man so lange nicht Bernardo di Lorenzo als Baumeister von Pienza urkundlich verbürgt ist, Bernardo di Matteo, d. h. Rossellino als solchen gelten lassen müssen, 1) weil Bernardo di Matteo uns bis jetzt durch keinen einzigen Bau bekannt ist — (der Verfasser ist im Irrthum, wenn er von einem Antheil des Bernardo di Lorenzo am Palazzo Venezia spricht, denn selbst wenn er den angezogenen Vertrag (25. Januar 1466) nicht — was wahrscheinlich ist — als Bauunternehmer sondern als Architekt geschlossen, so muss er ganz kurze Zeit darauf rückgängig gemacht worden sein, indem am 14. Juni desselben Jahres bereits ein Vertrag ähnlichen Inhalts mit anderen Bauunternehmern abgeschlossen wird) — und 2) weil — wie es auch dem Verfasser nicht entgangen ist — eine mehr als oberflächliche Verwandtschaft zwischen den Palästen Piccolomini in Pienza und Siena und dem Palazzo Rucellai (Fensterbildung, Schlussgesimse) herrscht; es ist aber kaum anzuzweifeln, dass Rossellino bei dem Bau des Rucellai-Palastes als Capo maestro des Baues fungirte. Die Baugeschichte von Pienza ist eines

der wichtigsten Capitel der Baugeschichte der Frührenaissance; möge sie endlich die eingehendste Erörterung finden; die Lösung des Räthsels das sie aufgibt, wird zugleich eine Reihe anderer Fragen beantworten. *H. J.*

Malerei.

The Miniatures of the Ashburnham-Pentateuch, edited by **Oscar von Gebhardt.** London, Asher & Cie. 1883. Gr.-Fol.

Mit aufrichtiger Freude können wir die neue Publication begrüssen, die es ermöglicht, rasch und bequem Einblick in den Charakter einer Bilderhandschrift zu nehmen, die durch ihr hohes Alter und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung gleicherweise interessant ist. Der Ashburnham-Pentateuch stammt nemlich zum grössten Theil aus dem 7. Jahrhundert, und seine Miniaturen weisen in ihrer breiten Ausführung, in ihrer Selbständigkeit gegenüber dem Text, auf einen Buchmaler, der dem Süden und zwar Italien angehört hat; auch die lateinische Schrift, eine Unciale von etwas roher Ausführung, ist fern von jenen kalligraphischen Zügen, welche die gleichzeitig im Norden entstandenen Bilderhandschriften auszeichnet. Der neue Pentateuch schliesst sich also im weitesten Sinne jener Gruppe von Manuscripten an, die uns in der Wiener Genesis, im Vaticanischen Virgil, in der Mailänder Ilias u. a. gegeben ist, ohne dass übrigens eine nähere Beziehung zu einem der eben genannten Codices zu erkennen wäre; ja sogar hat sich der Ashburnham-Pentateuch mehr als diese von der Antike entfernt.

An der neuen Publication sind manche Vorzüge zu rühmen, welche wir neben wenigen Mängeln in der folgenden Beschreibung des Buches andeuten wollen.

Gebhardt's Einleitung, die 24 Seiten in Folio umfasst, weist zunächst darauf hin, dass im Ashburnham-Pentateuch dasselbe Manuscript vorliege, welches sich vormals in der Stadtbibliothek zu Tours als Nr. 4 des ältesten Kataloges von 1706 befunden hat. Der Herausgeber geht den Spuren nach, die sich in der älteren bibliographischen Litteratur über den Codex finden; er weist nach, dass der Pentateuch aus der Bibliothek der Kathedrale S. Gatien zu Tours nach der französischen Revolution in die Stadtbibliothek dieses Ortes gelangt sei, er spricht davon, dass der vorliegende Pentateuch dasselbe Buch sei, das im Katalog der Sammlung Libri von 1846, den der genannte Bücherfreund für private Zwecke zusammengestellt hatte, unter Nr. 13 verhältnissmässig ausführlich beschrieben ist. Als Ort der Provenienz wird dort vorsichtshalber der Convent von Grotta-Ferrata bei Rom angegeben. Libri hatte Ursache zur Vorsicht, denn der Pentateuch war von ihm 1842 in Tours — gestohlen worden. Seitdem Gebhardt seine Einleitung geschrieben hat, ist dieser Diebstahl, der nur ein Glied einer langen Kette ähnlicher Heldenthaten bildet, von De Lisle scharf beleuchtet worden. Von dem, was der gelehrte Directeur der Pariser Nationalbibliothek über die Angelegenheit veröffentlicht hat, ist mir Folgendes zugänglich gewesen:

»Communication faite à l'Académie des inscriptions le 22 février 1883«, als Brochure erschienen unter dem Titel: »Les très-anciens manuscrits du fond Libri dans les collections d'Ashburnham Place, extrait du journal Le Temps du 25 février 1883« — und: »Rapport au ministre de l'instruction publique et des beaux arts sur l'affaire des manuscrits du comte d'Ashburnham« im Journal officiel de la Republique française 2. Juli 1883.

Es ist wohl nicht überflüssig, das Wesentliche, unsern Pentateuch Berührende, aus diesen Publicationen hier mitzutheilen:

Die Bibliothek von Lord Ashburnham zerfällt in 4 grosse Gruppen: 1) Fonds Libri (darunter die Manuscripte von Diebstählen in Tours), 2) Fonds Barrois (darunter die aus der Bibliothèque Nationale entwendeten Manuscripte), 3) Fonds Stowe, 4) Appendix.

Lord Ashburnham dürfte kaum genaue Kenntniss von der Unrechtmässigkeit seines Besitzes gehabt haben, denn er publicirte eine Reihe von Katalogen seiner Bibliothek. De Lisle bietet durch die Aufzählung dieser Kataloge einen werthvollen Beitrag zur Bibliographie. Ueber die Art und Weise, wie der Fonds Libri in Lord Ashburnham's Besitz gelangt sei, erhalten wir durch De Lisle vollkommene Aufklärung. Er erzählt die geheimen Unterhandlungen Libri's wegen Bücherverkaufs mit dem brittischen Museum. Sie blieben ebenso erfolglos, wie spätere Unterhandlungen mit der Universitätsbibliothek in Turin. Erst Lord Ashburnham zeigte sich geneigt, Libri's Manuscripte zu erwerben. Buchhändler Road ging 1847 als Experte nach Paris und brachte als Proben vorläufig den Pentateuch und das Gebetbuch Lorenzo's de Medici zu Lord Ashburnham. Der Ankauf der ganzen Sammlung wurde hierauf beschlossen. Die Manuscripte trafen am 23. April 1847 wohlverpackt bei Lord Ashburnham ein. Sehr werthvoll ist das von De Lisle gegebene Verzeichniss der Manuscripte, die Libri in Tours gestohlen. Unser Pentateuch also gehört auch dazu.

Ich kehre zu Gebhardt's Einleitung zurück. Im II. Abschnitt derselben gibt sie eine Beschreibung des Manuscriptes, das 142 Blätter enthält. Der Pentateuch ist ohne Worttrennung und in zwei Columnen geschrieben. Die Initialen sind wenig grösser als die übrige Schrift und vor die Zeile gerückt. Die ersten drei Zeilen jedes Buches und die erste Zeile jedes Capitels sind roth. Abkürzungen werden selten und in geringer Anzahl verwendet.

Im III. Abschnitt der Einleitung wird von den Miniaturen, ihrer Färbung, von der abgebildeten Architektur gesprochen und auf die zahlreichen Geräthe hingewiesen, die auf den Miniaturen vorkommen. Bezüglich der Technik der Malereien bekennt der Herausgeber, dass er eingehende Mittheilungen nicht zu geben vermöge. Nur auf das frische Colorit der in Wasserfarben ausgeführten Bilder wird hingewiesen. Die Miniaturen dürften alle von derselben Hand stammen (S. 8). Gebhardt leugnet starken Einfluss der Antike und römischen Ursprung, wie ihn Libri in seinem Katalog angegeben hatte. Er bringt hierauf das Gutachten der Palaeographical Society über den Pentateuch, welches wir hier in Kürze zusammenfassen: der Codex ist wahrscheinlich in Nord-Italien und in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden. Spätere

Ergänzungen sind erkennbar. Die erste, gegen Ende des Codex, hat noch in Italien und im 8. Jahrhundert stattgefunden. Im 9. Jahrhundert kam das Manuscript über die Alpen. Die Miniaturen sind zugleich mit der ältesten Schrift des Codex entstanden und stammen wahrscheinlich sogar von derselben Hand.

Kaum zu unterdrücken ist hier die Bemerkung, dass es gewiss nicht überflüssig gewesen wäre, das auf die Autorität der Palaeographical Society hin angenommene Urtheil näher zu motiviren, was die Einleitung unterlässt. Zu lebhaft ist uns noch Springer's glänzende paläographische Beurtheilung des Utrecht-Psalters im Gedächtniss, als dass wir nicht auch hier den Wunsch nach eingehender Begründung empfänden.

Die Einleitung weist hierauf noch auf die grosse Vertrautheit mit dem Orient hin, welche der Urheber der Miniaturen besessen haben dürfte. Die naturgetreue Wiedergabe der Palmen, der Kameele wird hervorgehoben. Eine nicht uninteressante philologische Betrachtung der Eigenthümlichkeiten des Textes überlässt es dem Leser, sich die Consequenzen selbst abzuleiten. In einem kurzen Anhang wird auf die von uns erwähnte »Communication« von De Lisle verwiesen, welche erst nach der Drucklegung der Einleitung erschienen ist.

Nun folgt die gewissenhafte Beschreibung der Tafeln und ihrer Originale, die den werthvollsten Theil der Publication bilden möchte. Wie es scheint, und wie der Titel andeutet, sind sämmtliche Miniaturen des Codex reproducirt; dies ausdrücklich zu erwähnen, hat der Text allerdings vergessen.

Die auf den Tafeln dargestellten Gegenstände umfassen Scenen aus Genesis III. bis Numerus XI, 16, so dass also ein grosser Theil des IV. Buches Mosis und das ganze V. ohne Bild bleibt. Es würde zu weit führen, hier auf Einzelnes einzugehen. 19 Tafeln in Lichtdruck entsprechen allen Anforderungen, die man heute an dieses Reproductionsverfahren stellen kann. Beigegeben ist eine 20. Tafel in Farbendruck, welche dieselben Darstellungen wiedergibt wie die 18. Lichtdrucktafel. Auf diese Weise ist ein Anhaltspunkt dafür gegeben, wie man sich die farbigen Originale der Lichtdruckbilder vorzustellen habe. *Dr. Th. Fr.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Geschichte des Kupferstichs. Ein Versuch von **D. A. Frantz.** Magdeburg. Creutz'sche Buch- und Musikalienhandlung. (R. & M. Kretschmann.) 1883. 308 S. kl. 8°.

Eine gute und sei es wissenschaftlich oder praktisch brauchbare Geschichte des Kupferstichs, die nach jeder Richtung hin befriedigen würde, muss erst geschrieben werden. Aber es wird wohl noch eine geraume Zeit vergehen, bis die wissenschaftlichen Vorarbeiten so weit gediehen sein werden, dass es überhaupt wird möglich sein, die Geschichte des Kupferstichs vom rein wissenschaftlichen Standpunkte aus zu bearbeiten. Eine für das blos praktische Bedürfniss berechnete Geschichte des Kupferstichs hingegen zu verfassen, ist selbst für den Einzelnen, vorausgesetzt dass er über die erforderliche Zeit und

über die nothwendigen Mittel verfügt, heute keine Unmöglichkeit mehr, wo die Quellen für eine solche und die bestehende Litteratur darüber in den grossen Sammlungen des Continents jedem zugänglich gemacht sind. Und auf diesem Standpunkt der blossen praktischen Brauchbarkeit, sei es für Schulen, Liebhaber, Sammler oder Sammlungen, stehen auch grösstentheils die wenigen, erst in letzterer Zeit erschienenen Handbücher wie: Duplessis, Les merveilles de la gravure, Paris 1869, und dessen etwas breiter behandelte Histoire de la gravure, Paris 1880, dann Bucher, Geschichte des Kupferstichs in der Geschichte der technischen Künste Lfg. 9—11, Stuttgart 1876—77, und Delaborde, La gravure, Paris 1882. Sie alle erfüllen ihren Zweck mehr oder weniger leidlich. Zu ihnen gesellt sich nun auch das obengenannte Buch. Es steht auf demselben, oder vielmehr noch auf einem etwas tieferen Standpunkt, da es nur eine Hilfe für »Anfänger im Sammeln und für Freunde von Kupferstichen« (S. 9) sein soll. Aber nicht das allein. Nach dem Motto und einigen Raisonnements in der Darstellung zu schliessen hat der Verfasser etwas mehr angestrebt. Er wollte, wie es scheint, den Gegenstand wissenschaftlich durchdringen und die Erscheinungen in ihrem ursächlichen Zusammenhange darstellen. Aber in jedem Falle, und selbst wenn er nur ein praktisches Handbuch allein liefern wollte, muss sein »Versuch« als vollständig misslungen bezeichnet werden. Ein so geradezu albernes Buch wie das vorliegende dürfte seinesgleichen suchen. In, fast möchte ich sagen, beneidenswerther Beschränkung und Beschränktheit hat der Verfasser sich begnügt, in der »Darstellung dieser Geschichte nur einen Commentar zu seiner Kupferstichsammlung zu geben, in welcher die in diesem Büchlein genannten Meister mit mehr oder weniger Blättern vertreten sind, die ihm aber doch hinzureichen schienen, um diesen Meistern selbst die Stellung in dem Zusammenhange der Geschichte, wie hier geschehen ist, anzuweisen« (S. 8—9). Für alles Uebrige verweist er auf das »praktische Handbuch für Kupferstichsammler von Joseph Heller, 2. Aufl., Leipzig bei T. O. Weigel 1850 —« (S. 9). Darnach ist es auch erklärlich, dass er sich »mit den Räthseln der Erfindung nicht herumschlagen will« (S. 7) und dass er vieles nur vom Hörensagen weiss. Das Soll und Mag spielt in seiner Darstellung eine grosse Rolle. So versichert er (S. 16): »Franz v. Bocholts höchst seltene Blätter sollen ebenso vollendet sein, wie die des Meisters E. S.« Seine Sammlung dürfte also wohl kein Blatt von diesem Meister aufweisen und er auch sonst keines gesehen haben. Für seine Sammlung ist dies sehr bedauerlich und um so mehr bedauerlich, wenn all' die Meister, besonders aber die älteren, die nicht genannt erscheinen, in derselben nicht vertreten sein sollten! Um nur auf Einiges hinzuweisen, beginnt er die Darstellung der Geschichte des Kupferstichs in Holland mit Lukas von Leyden, auf welchen gleich Crispin van de Passe und seine Schule folgt. Uebrigens ist er von der Kunst des ersteren nicht besonders erbaut. »Seine Vorzüge,« meint er, »lassen keineswegs den Mangel an sittlicher Schönheit vergessen« (S. 31). Ferner sucht man bei den Italienern unter anderen den Namen eines Jacopo dei Barbari vergebens; und doch ist er einer der wenigen italienischen Kupferstecher älterer Zeit, der auch auf die Kupferstichkunst in Deutschland Einfluss geübt hat. Und selbst

von den ältesten Kupferstechern Deutschlands werden vor Dürer nur der Meister E. S., Martin Schongauer, der vom Hörensagen gekannte Franz von Bocholt und dann noch Israel von Mecken genannt, von welch letzterem der Verfasser die Vermuthung aufstellt, dass »er seiner Zeit ein beliebter Künstler gewesen sein mag« (S. 16). Was er dann weiter (S. 17—22) von Dürer und (S. 26—27) von den beiden Beham sagt, ist das Naivste, das man sich denken kann, denn eine Litteratur der Kupferstichkunde existirt für Herrn D. A. Frantz, der ja auch eine andere Kupferstichsammlung als seine eigene nicht gesehen zu haben scheint, überhaupt nicht. Wahrscheinlich hat er einfach nur vergessen, neben der Kupferstichsammlung auch eine Bibliothek der einschlägigen Litteratur sich anzulegen. Er steht darum auch noch auf dem leichtgläubigen und fabulösen Standpunkt der Alten.

Zudem ist seine Darstellung vielfach eine so kindliche, ja manchmal geradezu auch kindische, dass ich es mir nicht versagen kann, nur eine kleine Stelle aus Dürer's Biographie hier als Probe anzuführen: »Er erlernte bei seinem Vater diese (Goldschmied-) Kunst, dann seit 1486 die Malerei bei Michel Wolgemuth, ging auf die Wanderschaft, und als er wieder heim kam, handelte Hans Frey mit seinem Vater, und gab ihm seine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes, zur Frau, 1494. Von da an begann er als selbständiger Künstler die Malerei; weil er aber wenig Aufträge erhielt, griff er zum Kupferstich und Holzschnitt« (S. 17). Sehr heiter ist auch, was er (S. 28) über die Erfindung der Radirung sagt: »Schon Dürer hat einige Blätter radirt, und man meint, er habe das Radiren erfunden. Vielleicht hat er nur die bekannte Wirkung des Scheidewassers auf Kupfer angewendet, um einen Kupferstich herzustellen«. Und so geht es fort. Kurz die Darstellung betreffend das 15. und 16. Jahrhundert ist nach jeder Richtung hin und für jedermann unbrauchbar. Theilweise etwas besser ist, was die Sache, nicht aber was den Stil anbelangt, die folgende Zeit behandelt, vermuthlich weil der Verfasser in seiner Sammlung über mehr Material verfügte, aber auch hier ist die Verarbeitung eine sehr unausgegohrene. Schon der Standpunkt des Nazarenerthums, auf dem der Verfasser steht, verhindert ihn objectiv zu urtheilen. Erklärt er doch einerseits (S. 245), dass es »nie und nirgend eine Kunst gibt ohne Religion«, sowie er andererseits auf das »Fabelgesindel der antiken Mythologie« (S. 46) nicht gut zu sprechen ist.

Ich glaube, dies dürfte genügen, um die praktische und wissenschaftliche Unbrauchbarkeit des Buches gezeigt zu haben. Den Fachgenossen und sachverständigen Liebhabern rathe ich, es zu einer Stunde, wo sie von übler Laune und von Grillen geplagt werden sollten, in die Hand zu nehmen, der erheiternden Wirkung bin ich gewiss. Laien und nicht sachverständigen Liebhabern aber empfehle ich es gar nicht.

Wien. *S. Laschitzer.*

Les gravures Françaises du XVIIIe siècle ou catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800 par **Emmanuel Bocher**. Fasc. 1—4 à Paris à la librairie des bibliophiles et chez Rapilly 1875—1877; fasc. 5 et 6, Paris chez Damascene Morgand et Charles Fatout 1879—1882. 4°.

Ier fasc. Nicolas Lavreince, 1875, 67 pag.
IIe „ Pierre-Antoine Baudouin, 1875, 76 pag.
IIIe „ Jean Baptiste Siméon Chardin, 1876, 128 pag.
IVe „ Nicolas Lancret, 1877, 124 pag.
V^e „ Augustin de Saint-Aubin, 1879, 271 pag.
VIe „ Jean-Michel Moreau Le Jeune, 1882, 751 pag.

Da das breit angelegte und hervorragende Werk Bochers in dieser Zeitschrift noch keine Besprechung erfahren hat, sei es mir gestattet, obgleich es schon seit dem Jahre 1875 im Erscheinen begriffen ist, dennoch auf dasselbe als Ganzes jetzt noch des Näheren einzugehen, dies um so mehr, weil in der Kupferstichlitteratur gar wenige so vorzügliche und so, fast nach jeder Richtung hin befriedigende Kataloge zu finden sind.

Die Kupferstichkunst hatte in Frankreich im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht; im 18. Jahrhundert währte eine Art Nachblüthe fort. In der Technik leistete man fast dasselbe, ja man erweiterte sie noch durch Erfindung neuer Stichmanieren. Man producirte rasch, leicht und viel, doch waren die wenigsten Kupferstecher auch selbsterfinderisch, sondern grösstentheils nur die getreuen Interpreten der erfindenden, d. i. der zeichnenden und malenden Künstler. Die Kupferstichkunst stand demnach fast ganz in Diensten der gleichzeitigen Malerei. Aber gerade darum war sie auch sehr populär geworden. Jene leichtlebige Zeit jedoch brachte es mit sich, dass den Künstlern die idealen Ziele der Kunst völlig entschwunden waren. Sie wirkte nicht mehr erhebend und veredelnd, sondern wurde eine Dienerin des verdorbenen Zeitgeschmackes. Es ist dies die Periode der galanten Darstellungen. Die Anschauungen und das Leben der Nation, wenigstens eines grossen Theiles derselben, spiegeln sich in den gleichzeitigen Erzeugnissen der Kunst wieder, darum haben sie, wenn auch keinen so hohen künstlerischen, so doch einen um so grösseren culturhistorischen Werth. Es war also ein sehr glücklicher Griff Bocher's, die Kunsterzeugnisse dieser Zeit im Kupferstich, die zugleich auch die der zeichnenden und malenden Kunst überhaupt darstellen, in einem allgemeinen Kataloge zu vereinigen. Auch vom Standpunkte der Sammler aus ist das Werk gerechtfertigt, da es jetzt Mode geworden ist, gerade diese Stiche zu sammeln, so dass bei Auctionen für manche Blätter ganz unglaublich hohe Preise gezahlt werden.

Nur in Frankreich und speciell in Paris ist es möglich, dass ein Einzelner ein derartiges Werk in Angriff nehmen und fast nur allein auf Grund des in Paris vorhandenen Materials auch erschöpfend und abschliessend durchführen kann, da Paris der Centralsammelpunkt aller geistigen, wissenschaftlichen und Kunstschätze der französischen Nation ist und es von jeher auch war. Dort gewähren die grossartigen wissenschaftlichen und Kunstsammlungen

einen vollständigen Ueberblick über das geistige und Culturleben der Nation zu jeder Zeit. So ist namentlich auch die Kupferstichsammlung der Nationalbibliothek von einer Reichhaltigkeit und Vollständigkeit der Werke einheimischer Künstler wie in keinem anderen Lande. Da hat also ein Kupferstichkatalogverfasser es nicht nothwendig, erst weite Reisen und beschwerliche Forschungen zu machen, wie bei uns in Deutschland, wo die Kunstdenkmäler auf so viele Sammlungen zerstreut sind; er ist sicher, schon in den Sammlungen und bei den Sammlern der Centrale das Werk eines einheimischen Künstlers so vollständig als möglich zusammenbringen zu können. Daher auch für uns Deutsche die betrübende Erscheinung, dass uns in der Kupferstichlitteratur die Franzosen, insbesonders was die Reichhaltigkeit und Vortrefflichkeit der Katalogisirung betrifft, doch theilweise auch in Bezug auf wissenschaftliche Vertiefung jetzt voraus sind.

Mit besonderer Vorliebe wenden sich nun gegenwärtig die französischen Forscher ihren einheimischen Künstlern des 18. Jahrhunderts zu. Die ganze Periode vollständig behandelt das für den Handgebrauch eingerichtete, übersichtliche und alle Stecher des 18. Jahrhunderts umfassende Werk von Portalis und Beraldi: Les graveurs du dix-huitième siècle. 3 Vol., Paris 1880—1882. Es bietet in alphabetischer Ordnung hauptsächlich Biographien der Stecher, die Werke werden nur auszugsweise verzeichnet. Doch lässt es sowohl an Wissenschaftlichkeit als auch an Zuverlässigkeit und Beherrschung des Materials viel zu wünschen übrig, mehr als man bei einem so weitläufigen Werke und im Hinblicke auf die wenigen Vorarbeiten ohnehin in Rechnung stellen muss. Abgesehen von diesem allgemeinen Werke erschienen in letzterer Zeit noch eine ganze Reihe theils ganz vorzüglicher und musterhafter, theils immerhin brauchbarer Monographien, auf die ich ganz kurz hinweisen will. Zu den ersteren gehören:

Les Drevet (Pierre, Pierre-Imbert et Claude). Catalogue raisonné de leur oeuvre, précédé d'une introduction par Ambroise Firmin-Didot. Paris 1876;

J.-J. de Boissieu. Catalogue raisonné de son oeuvre. Paris et Lyon 1878, verfasst von einem gleichnamigen Verwandten des Künstlers, der ein Jahr später (Paris 1879) in Ergänzung dieses Katalogs noch folgendes Werk publicirte: Notice sur la vie et les oeuvres de J.-J. de Boissieu;

Jules Hédou, Jean Le Prince et son oeuvre, suivi de nombreux documents inédits. Paris 1879, worüber ich bereits in dieser Zeitschrift Bd. V, S. 454—456 ausführlicher berichtet habe, und

Joseph De Longuel, sa vie — son oeuvre par F. Panhard. Paris 1880; zu den letzteren:

Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau par Edmond de Goncourt. Paris 1875;

L'oeuvre de Moreau Le Jeune. Catalogue raisonné et descriptif avec notes monographiques et bibliographiques par M.-J.-F. Machérault. Paris 1880, das jetzt von dem obgenannten Katalog Bocher's weit überholt ist, und

Gilles Demarteau, graveur du roi 1722—1776. Bruxelles 1883.

Dazu kommt nun noch das obenangeführte Werk Bocher's, das das Ziel

verfolgt, die Leistungen auf dem Gebiete der französischen Kupferstichkunst des 18. Jahrhunderts umfassend und erschöpfend zu verzeichnen. Es soll also mit der Zeit ein vollständiges und genaues Verzeichniss sämmtlicher in Frankreich vom Jahre 1700—1800 erschienener Kupferstiche bringen, gleichviel ob sie in Linienmanier, in Radirung, in Farbendruck, in Bister- oder Tuschmanier ausgeführt wurden. Zu dem Ende theilt Bocher dieselben im Grossen und Ganzen nicht etwa nach den reproducirenden Künstlern, den Stechern, sondern nach den erfindenden, den Zeichnern und Malern, auf; er gibt also nicht Verzeichnisse von Stecherwerken, sondern von Malerwerken, ein Verfahren, das für den Kupferstich in Frankreich in der angegebenen Periode sowohl vom wissenschaftlichen wie vom praktischen Standpunkte aus betrachtet, im Allgemeinen vollständig gerechtfertigt erscheint, vom wissenschaftlichen darum, weil nicht die eigentlichen Stecher sondern die erfindenden Künstler, obwohl selten und meist nur in geringem Masse selbst in der Kupferstichtechnik reproducirend, doch auch dieser Kunstübung ihr allgemeines charakteristisches Gepräge aufdrücken, vom praktischen aber in Rücksicht auf eine einheitliche Beschreibung sowohl von Folgen, als insbesonders der so beliebten und so häufig angewandten Buchillustrationen.

Ueber die allgemeine Anlage des ganzen Werkes sowohl, wie über die Durchführung im Detail spricht sich der Verfasser in der Einleitung zum ersten Bande besonders aus. Er hat sich bis jetzt streng nach den dort entwickelten Grundsätzen gehalten. Man kann sich mit ihnen durchaus einverstanden erklären. Für die allgemeine Anordnung der Werke der Künstler kommt kein einheitliches Verfahren in Anwendung, sondern je nach der allgemeinen Beschaffenheit des jeweiligen Gesammtwerkes eines Künstlers wird ein anderes Auftheilungsprincip gewählt. Dagegen lässt sich nichts einwenden, denn alles über den gleichen Leisten schlagen wollen, führt oft zu Absurditäten. Die in den vorliegenden sechs Bänden nun praktisch durchgeführte allgemeine Auftheilung ist im Grossen und Ganzen zu billigen, nur wären die zugeschriebenen oder falschen Blätter wie in Fasc. 3 bei Chardin nicht besonders, sondern mit den echten Werken fortlaufend zu numeriren, weil dadurch das Citiren erleichtert würde. Die Durchführung der Beschreibungen der Blätter im Detail habe ich ebenso gewissenhaft genau wie erschöpfend gefunden, so dass sie für die Behandlung der Kupferstiche jener Zeit und ähnlicher Kunstübung als in jeder Beziehung nachahmenswerthes Muster hingestellt werden kann. Es wäre darum nur zu wünschen, dass Bocher's Vorgehen bei der Anlage und Durchführung derartiger Kupferstichkataloge allseitig Nachahmung finden möchte. Ohne auf jeden in Betracht zu ziehenden Punkt im Einzelnen eingehen zu wollen, erlaube ich mir nur auf das allgemeine Arrangement der Beschreibungen als besonders übersichtlich und auf die ikonographischen Beschreibungen der einzelnen Blätter selbst als besonders musterhaft aufmerksam zu machen. Letztere sind klar, präcis, erschöpfend und übersichtlich. Nicht so ganz in jeder Hinsicht befriedigend ist die Beschreibung der Zustände und ihrer Unterscheidungsmerkmale, meist genügend, sind sie doch für die Praxis nicht immer ausreichend; hier wäre manchmal etwas mehr Ausführlichkeit, Präcision und

Consequenz nothwendig gewesen. Einerseits sind die einzelnen Zustände nicht immer in der richtigen Weise auseinander gehalten und andererseits ist ihre Beschreibung manchmal zu unbestimmt. Ich verweise unter Anderem auf Fasc. 6, Nr. 873, 875 und 877. Hier müssen die unter 2 beschriebenen Zustände in zwei geschieden und darum auch unter zwei besondere Zustände-nummern gestellt werden, in die vor und in die mit den angeführten Arbeiten in den Platten, welche ausserdem ganz genau zu kennzeichnen sind. Das Gleiche gilt vom 1. Zustand bei Nr. 879 und 1209. Auch im Fasc. 4, Nr. 13 müssen je nach der Verschiedenheit der Unterschrift zwei Zustände unterschieden werden. Ferner könnte im Fasc. 6 bei Nr. 1353 und 1354, Zustand 1 und 2, auf Grund der Beschreibung allein der jeweilige Zustand des einzeln vorliegenden Blattes unmöglich bestimmt werden. Um dies mit Sicherheit thun zu können, müsste man stets beide Blätter vor sich haben. Die Beschreibung der Unterscheidungsmomente der Zustände soll aber so genau sein, dass man auf Grund derselben allein schon in den Stand gesetzt ist, den jeweiligen Zustand jedes einzeln vorliegenden Blattes mit Sicherheit zu bestimmen.

Noch eine kleine Ungleichmässigkeit, die in der Folge vielleicht vermieden werden könnte, da sie manchmal das Citiren erschwert, möchte ich bemängeln: Wiederholungen, wie die im Fasc. 6 unter Nr. 763 und 765 beschriebenen, sollten jedenfalls wenigstens durch Buchstaben auseinandergehalten werden. Ueberhaupt wäre die consequente Durchführung des sonst und namentlich bei Chardin beobachteten Verfahrens, wenn mehrere Reproductionen einer und derselben Darstellung zu beschreiben sind, sie alle unter eine einzige Nummer zu stellen und nur durch beigesetzte Buchstaben zu unterscheiden, vom Standpunkte der Uebersichtlichkeit aus besonders zu empfehlen.

Sehr schätzenswerth sind dann die im Anschlusse an die Beschreibung der einzelnen Blätter gegebenen bibliographischen Notizen und gleichzeitigen kunsthändlerischen Anzeigen, sowie die Angabe der damaligen Preise und die Bemerkungen über die etwa gegenwärtig noch vorhandenen Bilder und Originalzeichnungen.

Da es der ausdrückliche und wiederholt ausgesprochene Wunsch des Verfassers ist, etwa beobachtete Ergänzungen oder Berichtigungen mittheilen zu wollen, schliesse ich die wenigen ergänzenden Bemerkungen, die ich auf Grund der in der Albertina befindlichen Werke der bereits bearbeiteten Künstler mit Ausschluss von Augustin de Saint-Aubin machen konnte, hier an. Dass es deren nur so wenige und so geringe sind, ist zugleich auch ein beredtes Zeugniss für die grosse Vollständigkeit und für die Vorzüglichkeit des Werkes.

Fasc. 1: Nr. 6 hat die Jahrzahl 1783; Nr. 14 hat in der Mitte unten noch die Buchstaben: A.P. D.R.; Nr. 41: da die erwähnten Probedrucke vor alter Schrift sind, wären sie wie die Zustände zu behandeln gewesen.

Fasc. 3: Nr. 4 unbeschriebener 2. Zustand mit den angegebenen Unterschriften, nur die Verse fehlen; Nr. 6 unbeschriebener 2. Zustand mit der geänderten Adresse: à Paris chez Deschamps rue St Jaques aux Associés; Nr. 18

ist bezeichnet mit Chardin pinxit 1749 links unten und le Bas Sculp rechts und in der Adresse folgt nach rue noch de la Harpe.

Fasc. 4: Von Nr. 13 existirt eine Copie im Gegensinne, Radirung mit dem Stichel vollendet. Sie ist rechts unten bezeichnet mit Lancret pinxit. I. Tinney sculpsit. und trägt in der Mitte unten die Benennung: THE BACCANALIAN DANCE. Links und rechts davon stehen je vier Verse in zwei Zeilen: Let Mirth . . . Lover warms, darunter von der Mitte gegen rechts die Adresse: London, Printed for Robt Sayer, Map & Printseller, at the Golden Buck, near Serjeants Inn Fleet Street. Das Blatt ist zusammengesetzt aus zwei Platten, H. 560 mm, B. 892 mm; bei Nr. 30 steht rechts von den Versen noch M. Roy und bei Nr. 37 rechts unter den Versen N. D.; in der Beschreibung von Nr. 44 (p. 34) muss es à G. anstatt à D. heissen; Nr. 52 hat unten links die Bezeichnung Lancret Pinxit und rechts St Fessard Sculpsit 1758; bei Nr. 53 ist rechts unten in der Ecke noch gedruckt: G. F. Schmidt fec. Paris; Nr. 57 hat rechts unten noch folgende Unterschrift in zwei Zeilen: Par Son tres humble et tres-obeissant Serviteur P. E. Moitte und unter dem liegenden Einhorn ist radirt: De Seve delin.; Nr. 59 unbeschriebener 2. Zustand mit der Adresse A Paris chés Buldet in der Mitte unten zwischen den Versen.

Fasc. 6: Nr. 255 (A.) unbeschriebener Zustand zwischen den 4. und 5. einzureihen mit der Adresse: A Paris chez Carl Guttenberg, Rue St Hyacinthe pré la Place St Michel, N° 5. und vor den Worten: Pierron imp. rue Montfaucon 1; Nr. 897 unbeschriebener Zustand zwischen den 1. und 2. einzureihen, vor dem Worte Tom. II. und den übrigen Unterschriften nur mit J. M. morau Le J^{e} del. Gros. f. geätzt rechts unterhalb des Stichfeldes; Nr. 1199—1226. Da mehrere Blätter dieser Folge wie z. B. Nr. 1200, 1202, 1207, 1210, 1225 die im Stichfelde eingeätzte Bezeichnung in den späteren Zuständen nicht mehr haben, hätte sie in die ikonographische Beschreibung nicht aufgenommen werden sollen, sondern nur in die Zustandebeschreibung, und es hätte der Zustand, der diese Bezeichnung nicht mehr trägt, genannt werden müssen. Nr. 1392 unbeschriebener 4. Zustand mit theilweise getilgter Unterschrift in der Mitte, deutlich erkennt man nur noch das fecit. Der Rücken des Blattes ist bedruckt, desgleichen auch alle anderen zu dieser Folge gehörigen Blätter in der Albertina. Nr. 1611 ist bezeichnet links unten mit Dessiné par J. M. Moreau le jeune, rechts: Gravé par J. B. Simonet, in der Mitte: 1782. Bei Nr. 1691 wäre der bei Portalis et Beraldi, Les Graveurs du XVIIIe siècle III, 615, Nr. 13 erwähnte Stich von Vidal anzuführen gewesen, wenngleich er in der Composition ziemlich abweicht. Dieselbe ist von einem Rahmen umgeben, in dem unten folgende Unterschrift steht: MEMNON OU L'ECOEUIL DU SAGE Conte de Voltaire; links im Rahmen ist geätzt: moreau invent, rechts ist ein Name getilgt; deutlich sieht man noch ein J und fecit. Ausserhalb des Stichfeldes ist dann gestochen links unten: M. Moreau le J^{ne} del., rechts: Vidal sculp. H. 368 mm, B. 267 mm. In der Albertina befinden sich zwei dem Moreau Le Jeune zugetheilte Blätter, Zustände vor aller Schrift, die wohl wahrscheinlich nach dessen Zeichnungen von Gros in Tuschmanier ausgeführt wurden: 1) Feierlicher und öffentlicher Empfang der französischen

Werbungsbotschaft von Seite des österreichischen Kaiserpaares. 2) Das Galadiner zu Ehren der französischen Werbungsbotschaft, H. 120 mm, B. 165 mm.

Ausser der möglichst vollständigen und genauen Beschreibung der Werke der Künstler findet man in dem Buche von Bocher noch viele andere, zu ihrer Beurtheilung höchst werthvolle Notizen, so Beschreibungen von Zeichnungen, chronologische Listen über Ausstellungen von solchen im Louvre, bei Moreau Le Jeune noch ein Verzeichniss von sämmtlichen, gegenwärtig in Frankreich befindlichen Zeichnungen und Gemälden des Meisters, bei Chardin und Lancret ein solches nur von Gemälden, das aber auch auf die im Auslande befindlichen ausgedehnt ist, ferner Kataloge über den künstlerischen Nachlass der behandelten Meister und schliesslich ein chronologisches Auctionsverzeichniss theils von Gemälden, theils von Zeichnungen derselben. Das letztere ist für einige Meister nur bis in den Beginn dieses Jahrhunderts geführt, während es bei Chardin, Lancret und Moreau Le Jeune bis in unsere Tage reicht. Da nun Bocher, wo es eben möglich war, die erzielten Preise beisetzt, sind diese Verzeichnisse auch von actuellem praktischem Werthe, abgesehen davon, dass es ausserordentlich interessant ist, zu wissen, welch geradezu horrende Preise für Zeichnungen z. B. von Moreau Le Jeune heutzutage gezahlt werden. So erzielten ein paar einzelne Blätter desselben bei der Auction Mahérault im Jahre 1880 die Summe von je 12 000 Fr. All diese Zugaben sind von hohem culturhistorischem Interesse und wenn bei ihnen Vollständigkeit, wie es scheint, nicht angestrebt wurde, kann man doch dem Verfasser für ihre Mittheilung nur dankbar sein.

Den Schluss eines jeden Kataloges bilden mehrere verschiedene vergleichende Tabellen und Verzeichnisse, die höchst praktisch angelegt, die Benützung der Kataloge ausserordentlich erleichtern und jedem Kupferstichkatalogverfasser zur Nachahmung bestens empfohlen werden können. Die Ausstattung ist eine sehr splendide, festes geschöpftes Papier, geschmackvolle, schöne Lettern; nur ist in Folge davon der Preis ein etwas hoher — der Fasc. 6 allein kostet 60 fl. ö. W. —, so dass ausser bemittelten Liebhabern wohl nur die grösseren und besser dotirten Sammlungen und Bibliotheken in der Lage sein werden, das Werk sich anzuschaffen.

Ich muss mir versagen, um nicht zu viel Raum in Anspruch zu nehmen, die in der Albertina befindlichen Zeichnungen der behandelten Künstler näher zu beschreiben, aber einen Wunsch für die Fortsetzung hätte ich dem Verfasser noch ans Herz zu legen: Er führt zwar an der Spitze eines jeden Kataloges die jeweilige biographische Litteratur an, doch würde die Brauchbarkeit und Vollständigkeit des Werkes entschieden noch gewinnen, wenn demselben in knappen Umrissen gehaltene Lebensbeschreibungen der Künstler beigegeben wären.

Zum Schlusse kann ich nur den Wunsch aussprechen, dass es dem Verfasser gelingen möge, das Werk in derselben mustergiltigen Weise rasch weiter zu fördern und in nicht allzuferner Zeit, freilich müssten die Lieferungen in etwas rascherem Tempo aufeinander folgen, auch zu vollenden. Wir werden es fortan nicht unterlassen, die Leser der Zeitschrift auf jeden neuerschienenen Band sogleich aufmerksam zu machen. *Simon Laschitzer.*

L'oeuvre de Jan van den Velde décrit par **D. Franken** Dz. et **J. Ph. van der Kellen.** Amsterdam et Paris 1883. 194 S. 8°.

Unter den zahlreichen Stechern und Radirern, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden lebten und wirkten, nimmt Jan van den Velde eine hervorragende Stelle ein, sowohl was die Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit seines Schaffens als grossentheils auch was die Correctheit und Vortrefflichkeit der Zeichnung in seinen Werken anbelangt. Er handhabte den Stichel mit derselben Freiheit wie die Radirnadel und verstand es auch, beide Kunsttechniken geschickt zu verbinden. Technisch am gelungensten sind einerseits einige der landschaftlichen Radirungen und andererseits die in der Goudt'schen Manier auf die Wirkungen des Helldunkels und der verschiedenen Lichteffekte gestochenen Blätter, sowie einige mit besonderer Feinheit des Stichels behandelte Porträte. Die dargestellten Gegenstände sind den verschiedenartigsten Gebieten entnommen. Jan van den Velde ist vor Allem und in erster Linie ein geistreicher Landschaftsradirer, aber auch ein ebenso geschickter und feiner Porträtstecher; er ist ebenso heimisch auf dem Felde der historischen Darstellung wie im Genre. Er war vielfach selbsterfinderisch und zeichnete seine Landschaften wohl grösstentheils nach der Natur, aber er arbeitete auch nach Zeichnungen und Gemälden seiner Zeitgenossen, wie nach Buytewech, Franz Hals, P. Molyn, Saenredam und anderen. Trotzdem nun seine Blätter wegen ihrer vortrefflichen Eigenschaften von jeher sehr geschätzt wurden und darum auch schon sehr selten geworden sind, waren sie bis jetzt nur summarisch und nothdürftig in Nagler's Künstlerlexicon Bd. 20 verzeichnet; eine umfassende und erschöpfende Beschreibung existirte nicht. Es ist nun das Verdienst Franken's und v. d. Kellen's, diese Lücke in der Kupferstichlitteratur in zum grossen Theile befriedigender und genügender Weise ausgefüllt zu haben. Es sei mir darum gestattet, das erwähnte Werk in etwas eingehenderer Weise zu besprechen.

In den einleitenden biographischen Notizen sind die bisherigen geringen Resultate der Forschungen, die van der Willigen und Havard in ihren Werken über Jan van den Velde und dessen Familie niedergelegt haben und jene, die im 2. Bande des Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis enthalten sind, kurz zusammengefasst. Es ist nun allerdings sehr wenig, was wir über die Lebensverhältnisse dieses Künstlers wissen; nicht einmal das Geburts- und Todesjahr sind bekannt. Zudem bleiben auch noch einige Widersprüche in den übermittelten Nachrichten zu lösen übrig. Neues bietet demnach dieser Theil nichts. Ausserdem enthält die Einleitung noch eine knappe und zutreffende Würdigung des Meisters. Der Wiederabdruck der vier Briefe aus dem Archief mit der beigegebenen französischen Uebersetzung hätte auf jeden Fall mit den Supplementen vereinigt werden sollen, auch wäre es besser gewesen, diese gleich an die Biographie anzuschliessen. Ueberhaupt ist die Behandlung der Quellen sowohl hinsichtlich ihres Abdruckes als auch hinsichtlich ihrer Verwerthung und Benutzung durchaus dilettantenhaft. Um nämlich ganz klar zu sehen, muss man auf die ersten Publikationen bei van der Willigen, Havard und im Archief selbst zurückgehen. Für den Zweck einer allgemeinen Orientirung genügen jedoch diese Notizen vollständig.

Was nun das Verzeichniss der Werke selbst anbelangt, das eben den Haupttheil des Buches ausmacht, möchte ich ein paar allgemeine Bemerkungen vorausschicken. Im Grossen und Ganzen ist der Katalog Franken's über das Kupferstichwerk der van de Passe zum Muster genommen, doch nicht vollständig; so sind hier, was die allgemeine Anordnung betrifft, die Porträte ohne besonderen ersichtlichen Grund abweichend von dem dort angewandten Auftheilungsmodus an die Spitze gestellt. Naturgemäss hätten sie der zweiten Abtheilung folgen sollen. Sonst aber kann man sich mit der Anordnung im Allgemeinen einverstanden erklären, wenn man im Einzelnen auch Allem und Jedem gerade nicht immer zuzustimmen vermag. Das Porträt des Lorenz Coster Nr. 487 hätte, obwohl nur als Buchillustration verwendet, doch auch in der Abtheilung der Porträte seinen Platz finden sollen, bei der Beschreibung des Buches wäre dann auf die betreffende Nummer nur hinzuweisen gewesen. Da die Verfasser ferner mit Recht eine besondere Rubrik für die zweifelhaften Blätter gemacht haben, ist der Grund nicht abzusehen, warum sie das gleichfalls als zweifelhaft bezeichnete Blatt Nr. 96 unter die unzweifelhaft echten Werke eingereiht haben. Dass alle Blätter fortlaufend numerirt wurden, ist ganz richtig; im Einzelnen aber wäre Mehreres zu bemängeln: Die unter Nr. 58 und 62 einerseits, Nr. 59 und 60 andererseits beschriebenen Blätter hätten, abgesehen davon, dass sie auch sonst gleichmässig zu behandeln gewesen wären, je nur unter eine einzige Nummer gestellt werden sollen, da die unter Nr. 59 und 62 genannten Blätter nur verschiedene Zustände der unter Nr. 58 und 60 beschriebenen Platten sind. Einfache Aufschriften mit den Hinweisen auf die eigentliche Beschreibung hätten genügt. Ganz dasselbe gilt hinsichtlich der Nr. 395 und 411. Hier ist sogar ein und dasselbe Blatt doppelt und in verschiedener Weise beschrieben. Ferner hätten die unter Nr. 456—465 erwähnten Porträte hier keine eigene Numerirung verlangt, da sie ja schon unter den Porträten jedes für sich eine Nummer erhalten haben. Auch da wäre ein blosser Verweis auf die betreffenden Nummern hinreichend gewesen. Diese Art der doppelten Numerirung ist zugleich auch irreführend, weil uns so die Endnummer nicht die richtige Gesammtsumme der geschaffenen Werke angibt. Auch in diesem Kataloge stehen gleich wie in jenem der van de Passe die Nummern der Folgen zwar an der Spitze der Beschreibung derselben, aber es ist unterlassen, bei jedem einzelnen Blatte die Nummer nochmals zu setzen. Dies Vorgehen bringt bei grösseren Folgen, wie Nr. 373—408 oder noch mehr bei Nr. 271—330, die 36 und 60 Blätter umfassen, in Betreff des Citirens und der praktischen Behandlung in Sammlungen zum Mindesten das Missliche mit sich, dass man im Buche zu jedem Blatte die betreffende Nummer erst selbst beischreiben muss, wenn man im Bedarffalle etwas schnell finden will. Um z. B. dem Citate bei Nr. 411 nachzugehen, muss man in der Folge Nr. 373—408 erst durch Abzählen die Nr. 395 heraussuchen. Es ist dies also gewiss eine höchst unpraktische Art zu numeriren. Ein Fehler hat sich endlich bei der Numerirung der Folge Nr. 116—120 eingeschlichen. Da dieselbe aus sechs Blättern besteht, müssten ihr die Nr. 116—121 vorstehen und das folgende Blatt die Nr. 122 erhalten; so aber kommt Nr. 121 zweimal vor.

Die Beschreibungen der einzelnen Blätter im Ganzen, insbesonders aber die gegenständlichen Beschreibungen sind im Allgemeinen richtig und ausreichend, wenn auch nicht immer in dem Masse gleichmässig gehalten, als es wünschenswerth wäre. Nur bei den Porträten sollten die Umschriften und Unterschriften, wenn sie Namen, Titel, Alter oder dgl. der dargestellten Person enthalten, vollständig wiedergegeben werden. Mit geringer correctioneller Sorgfalt sind hingegen die verschiedenen Inschriften und Unterschriften reproducirt. Im Principe erscheint zwar der richtige wissenschaftliche Grundsatz des paläographisch genauen Abdruckes angewendet, im Einzelnen sind aber die Abweichungen davon sehr zahlreich. Auf eine vollständige Richtigstellung dieses Theiles muss ich daher verzichten, aber um nur Eines hervorzuheben, bemerke ich, dass die eigens für den Namen des Verlegers Claes Jansz. Visscher hergestellte Type unrichtig ist, denn fast durchaus wird der Name mit zwei langen ff und nur selten mit zuerst langem f und darauffolgendem kurzen s (fs) geschrieben; nirgends aber habe ich die in der Type beliebte Schreibweise sf gefunden. Zudem wird einmal die Type angewandt, ein andermal ganz ohne sichtbaren Grund wie z. B. in Nr. 55 wieder nicht. Derartige incorrecte und inconsequente Reproductionen haben nun weder einen praktischen noch einen wissenschaftlichen Werth. Inconsequent sind die Verfasser ferner auch vorgegangen bei der Copiatur der Adressen; meist sind sie wörtlich und getreu wiedergegeben, manchmal ist auf sie aber nur im Allgemeinen hingewiesen. Ebenso verhält es sich mit der Wiedergabe der Monogramme, sei es jener der Verleger, sei es jener der Künstler; das eine Mal werden sie aufgelöst, der Name wird in Klammern ergänzt, das andere Mal wieder nicht. Manchmal wird unter ganz gleichen Verhältnissen der erste Zustand der Beschreibung des Blattes zu Grunde gelegt, manchmal hingegen der zweite. Kurz es fehlt überhaupt an der nothwendigen pedantischen Gleichmässigkeit in der Behandlung des Gleichartigen.

Die dem Kataloge vorangestellte chronologische Tabelle der Werke und das Verzeichniss der nach anderen Künstlern gestochenen Blätter erfüllen ihren Zweck nicht vollständig, da sie nicht vergleichend angelegt sind, d. h. die betreffenden Nummern des Kataloges nicht beigesetzt enthalten.

Im Folgenden gebe ich einige Berichtigungen, Ergänzungen und Nachträge, welche mir die in den beiden grossen Wiener Kupferstichsammlungen, der k. k. Hofbibliothek und der Albertina, aufgestellten Werke Jan van den Velde's boten:

18. H. = 177 mm, nicht 133 mm.

19. Im 2. Zust. ist auch das Wort et getilgt.

24. 1. Zust. vor aller Schrift. Hofbibliothek.

27. 1. Zust. vor aller Schrift, vor der Cartouche, in welcher die vier Verse angebracht sind, und vor den schiefliegenden strichlirten Linien des Hintergrundes.

40. 1. Zust. Die Umschrift steht auf vollständig weissem Grunde, während derselbe im 2. Zust. (= dem 1. Zust. bei Franken) durch parallele Linien schraffirt ist.

44. Das Blatt hat links unten unter den Versen folgende Adresse: J. J. Proost excudit.

50. Im 3. Zust. lautet die Adresse Carolus (nicht Hugo) Allardt excudt. Hofbibliothek.

51. 1. Zust. vor der Nummer und vor aller Schrift. Hofbibliothek.

57 ist, wie die Verfasser schon im Nachtrage bemerken, mit Nr. 193 identisch; nur ist bei ersterer Nummer die Beschreibung theilweise unrichtig, denn die Ruinen des Schlosses sind nicht rechts im Hintergrunde, sondern in der Mitte, während bei letzterer Nummer die Grössenangaben zu klein angesetzt sind; richtig sind die bei Nr. 57 stehenden.

62. 3. Zust. mit den Monogrammen des Erfinders und Verlegers, aber vor der Nummer 2. Die Blätter mit der Nummer 2 repräsentiren also einen 4. Zustand.

72. Das Blatt hat folgende, ausserhalb des Stichfeldes stehende Unterschrift: VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS.

92 und 95. Die Composition beider Blätter ist sehr ähnlich, so dass möglicherweise letzteres Blatt nur eine freie Copie nach ersterem und nicht von Jan van den Velde selbst gestochen ist.

100—107. Die Beschreibung des 2. Zust. ist theils unrichtig, theils unvollständig. Die Blätter tragen rechts unten die Nummern 1—8. Das Blatt 1 (Nr. 100) hat rechts unten am Boden die Adresse ꝟisscher excudebat, dafür sind links nach fecit die Worte et excudit getilgt. Am Blatte 5 (Nr. 104) ist nur das Wörtchen et zwischen fecit und excud getilgt (also nicht auch fecit) und durch das Monogramm des Verlegers Claes Jansz. ꝟisscher ersetzt.

114. Copie im Gegensinne von Melchior Küsell mit den folgenden Ueberschriften: PYTHONISSA in der Mitte oben, I. Sam. links oben in der Ecke, Cap. XXVIII. 3 seq. rechts oben in der Ecke und mit der Nr. 40 rechts unten in der Ecke, sämmtlich ausserhalb des Stichfeldes. Das Blatt gehört in den zweiten Theil von dessen »Biblischen Historien Figuren des alten Testaments«, die im Jahre 1679 in Augsburg erschienen sind. H. 94, B. 141.

138—141. Auf dem Exemplare der Albertina hat Nr. 138 unter den Worten Buytenweg in noch die Adresse: G valck ex,. Da nun Franken in der Anmerkung sagt, dass das von ihm eingesehene Blatt unter dem Namen eine Rasur zeigt, so sind von dieser Folge drei Zustände zu unterscheiden: 1. Zust. = Fr. 1; 2. Zust. mit der Adresse G valck ex,; 3. Zust. diese Adresse radirt (= Fr. 2). Ich bemerke noch, dass in Nr. 141 der Name WBuyttewech auch über einer Rasur steht, so dass früher etwas anderes dagestanden zu haben scheint.

187—190. Im 2. Zust. tragen die Blätter auch noch keine Nummern (Hofbibliothek). Bei Nr. 188 sind in der Beschreibung die Bezeichnungen der Seiten unrichtig: anstatt rechts soll es links und anstatt links rechts heissen.

191 hat eine Breite von 160 mm, nicht 198 mm.

193. Vgl. die Bemerkung zu Nr. 57.

202—204. Der dritte Zust. hat nach der Adresse Hugo Allardt Exc noch die Jahrzahl 1652.

271—330. Aus welchem Grunde vermuthet wird, dass ein Theil der Blätter dieser Folge zuerst ohne Nummern erschienen sei, ist nicht abzusehen, da kein einziges Blatt ohne Nummer angeführt erscheint. Die ganze Zustände-bestimmung dieser Folge ist daher rein hypothetisch und darum gänzlich unbrauchbar. Auch ist es ein ganz verfehltes Verfahren, für die ganze Folge geltende Zustände-unterschiede aufzustellen und dann wieder solche für jedes Blatt besonders. Dadurch entsteht nur Verwirrung. Im Einzelnen bemerke ich, dass vom 2. Theil Nr. 9 früher die Nummer 23 und Nr. 10 die Nummer 21 hatte, und dass vom 5. Theil Nr. 4 früher die Nummer 24 und Nr. 7 die Nummer 26 trug. Auf dem letzteren Blatte mit der Nummer 26 fehlt auch noch die Luftschraffirung über den Wolken und die Platte hat noch nicht den von oben nach unten reichenden Sprung in der Mitte. Die Blätter befinden sich in der Hofbibliothek.

364. 1. Zust. vor der Nummer 2.

365. 1. Zust. vor der Nummer 3.

480. Das Blatt hat eine Unterschrift, 12 Verse in 4 Zeilen: Dit is dat . . . kerke staet. Die Albertina besitzt auch einen Zustand mit der Adresse: P. Goos excudit links unten in der Ecke des Stichfeldes.

481. Zust. mit der Adresse: P. Goos excudit links unten in der Ecke des Stichfeldes.

486. Zust. mit der Adresse: P. Goos exc. links unten in der Ecke des Stichfeldes. Der Name des Stechers steht nicht im Anschlusse an die Unterschrift, sondern im Stichfelde rechts unten unter dem Namen des Erfinders.

533. Das Incipit und Explicit der Verse lautet: Soo Ceres . . . beesten sijn.

1) Die Schlossruine mit den zwei runden Eckthürmen.

Links ist zwischen Bäumen eine an der Stirnseite von zwei runden Eckthürmen flankirte Schlossruine sichtbar, zu der über einen mit Wasser gefüllten Graben eine steinerne Brücke führt, gegen welche sich von rechts her drei Wägen nähern; rechts Ausblick auf eine weite Ebene. In der Mitte im Vordergrunde sitzen zwei Personen, links am Rande des Blattes ein hoher Baum. Rechts oben in der Ecke die Bezeichnung: J. V. V. fe. Das Stichfeld nur theilweise eingefasst. H. 120, B. 181.

2) Das Gehöfte an dem Ufer eines Flusses.

Im Vordergrunde ein Theil des Wasserspiegels und das Ufer eines grösseren Flusses; im Mittelgrunde ein mittelst einer Planke abgeschlossener Hofraum eines rechts stehenden grösseren Gehöftes; im Hintergrunde mehrere grössere Gebäude, wovon das in der Mitte des Blattes befindliche einen hoch in die Lüfte rauchenden Rauchfang zeigt. Am Ufer des Flusses bemerkt man in der Mitte des Blattes ein theilweise ans Land gezogenes Schiff, in dessen Hintertheile ein Mann in gebückter Stellung, vom Rücken gesehen, sich befindet, gegen rechts zwei Waschweiber, gegen links einen Mann unter einem Kessel Feuer schürend, hinter diesem einen anderen Mann Holz hackend, ganz links ein ausgespanntes Fischernetz. Links hinter der Planke und rechts hinter dem Dache des Hauses sind die Segelstangen und das Takelwerk zweier

grossen Schiffe sichtbar. Rechts unten am Wasserspiegel steht die Bezeichnung: I. V. Velde fecit und daneben die Adresse: ℌisscher excudit. Das Stichfeld einfach eingefasst. H. 195, Br. 300.

3) Die tafelnde Gesellschaft in der Gartenveranda.

Neben einem mit Speisen besetzten Tische sitzt links eine junge Dame und ein junger Mann, letzterer vom Rücken gesehen, Guitarre spielend. Rechts sitzt vor dem Tische ein zweiter junger Mann, in der Linken ein Glas haltend; hinter ihm lehnt rechts eine Guitarre. Im Hintergrunde Aussicht auf einen Garten und auf Gebäude. Am Boden etwas gegen links: Esaijas van den Velde inventor. J. V. Velde fe. ℌisscher ex. Einfach eingefasst. H. 162, B. 248. Hofbibliothek.

4) Die heilige Katharina.

Sie steht nach links gewendet und in ½ Profil herausschauend vor einem Felsen. In der Rechten hält sie einen an die rechte Achsel gelehnten Palmzweig. Neben ihr am Felsen lehnt ein grosses Schwert und ein mit Haken versehenes Rad. Im Stichfelde unten links steht die Bezeichnung: J. v. Velde, inv. und in der Mitte: W. Akersloot. scul: Das Stichfeld ist einfach eingefasst. Unterschrift ein Distichon in einer Zeile: Pro Christi . . . suo. ℌℌ H. 222, B. 112. Erwähnt bei Nagler, Künstlerlexicon, 20, p. 40.

Da von den erhaltenen Zeichnungen des Künstlers, wie es scheint, nur ausnahmsweise ein paar beschrieben werden, eine Vollständigkeit in dieser Richtung von den Verfassern jedenfalls nicht angestrebt wurde, kann auch ich um so leichter darauf verzichten, die in der Albertina befindlichen schönen und gewiss echten Zeichnungen hier genauer zu verzeichnen. Zum Schlusse sei noch ausdrücklich hervorgehoben, dass trotz der obigen kritischen Bemerkungen und Ergänzungen dem Buche die Verdienstlichkeit und Brauchbarkeit im Grossen und Ganzen nicht abgesprochen werden soll und dass insbesonders die grössere Vollständigkeit gegenüber dem Kataloge über das Werk der van de Passe rühmend zu erwähnen ist.

Wien. *Simon Laschitzer.*

Kunsttopographie. Museen.

Les Curiositez de Paris. Réimprimées d'apres l'edition originale de 1716 par les soins de la société d'encouragement pour la propagation des livres d'art. Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 7 Rue Saint-Benoit. 1883. X u. 399 SS. Preis 20 Mark.

In keinem andern Lande ist die Zahl der Bibliophilen eine so grosse wie in Frankreich — wesshalb uns auch von dort her die meisten angenehmen Ueberraschungen auf dem Gebiete künstlerischer Buchausstattung zu Theil werden. Als eine solche angenehme Ueberraschung ist auch der Wiederabdruck der Curiositez de Paris von 1716 zu bezeichnen, jenes beliebten Führers von Paris, der dann im Laufe des 18. Jahrhunderts noch eine Reihe von — allerdings veränderter — Ausgaben gefunden hat. Das Buch ist seinem Inhalte nach interessant für den Historiker, den Culturhistoriker, für den, der

sich mit der Kunstgeschichte von Paris befasst, aber auch für den Laien, der mit Eifer und Interesse das moderne Paris durchwandert. Die zahlreichen alten Abbildungen setzen ihn in Stand, aus dem modernen Paris den Weg in das Paris Louis XIV. und Louis XV. zu finden, den Umwandlungsprocess namentlich der letzten Jahrzehnte klar zu verstehen und abzuschätzen. Anatole de Montaiglou hat die Einleitung zu dem Wiederabdruck geschrieben. Die Nachforschung nach dem Verfasser der Curiositez hat noch kein positives Resultat ergeben; sicher scheint nur zu sein, dass es George-Louis Le Rouge, Ingenieur und Geograph Louis XV., wie Guerard (Supercheries littéraires) und Barbier vermutheten, nicht gewesen ist, und dass die grösste Wahrscheinlichkeit für Claude-Marin Saugrain als Autor spricht.

Die zweite Edition der Curiositez erschien bereits 1719; ein Nachdruck dieser Ausgabe 1728 zu Amsterdam — die dritte Pariser Ausgabe wurde 1760 ausgegeben, die vierte 1771, die fünfte — bereits auf 3 Bände angewachsen — 1778. Es war selbstverständlich, für den Wiederabdruck die Originalausgabe, als die älteste, zu wählen. Der Abdruck ist ein getreuer; sämmtliche Abbildungen (60 Holzschnitte) von Vincent-le-Sueur »le plus abile aujourd'hui dans cette Profession«, wie das Avis au Lecteur sagt, sind getreu wiedergegeben; dieser Vincent-le-Sueur gehört sicher der Holzschneiderfamilie dieses Namens aus Rouen an und dürfte ein Sohn des Pierre-le-Sueur des Aelteren und Bruder des Pierre-le-Sueur des Jüngeren gewesen sein. Worauf die Aussage des modernen Herausgebers sich gründet, dass die Zeichnungen für diese Holzschnitte von Marot und Sylvestre herrühren, weiss ich nicht. Auch die alte Orthographie ist beibehalten, nur einige typographische Versehen sind verbessert und in die Register durch den neuen Herausgeber durch ein Namensverzeichniss der in den Curiositez genannten Maler, Bildhauer und Architekten vermehrt, was die kunstgeschichtliche Ausnützung des Buches erheblich erleichtert. Die vornehme typographische Ausstattung ist der Firma Quantin würdig. *i.*

La R. Galleria Estense in Modena. Studii di **Adolfo Venturi,** R. Ispettore della Galleria Estense. Modena, Paolo Toschi & Cie. 1883. kl. 4°. 485 SS. Mit 131 Zinkographien.

Es wurde bereits an dieser Stelle auf dies Werk aufmerksam gemacht (Repertorium VI, S. 308); nun liegt dasselbe vollendet vor, ein hervorragendes Zeugniss, wie der historisch-kritische Geist auch die locale Kunstgeschichtschreibung Italiens zu durchdringen beginnt. Die Geschichte der modenesischen Galerie, wie sie hier vorliegt, ist eine Musterleistung in ihrer Art und es ist nur lebhaft zu wünschen, dass auch die übrigen Galerien des Königreichs eine ähnliche Bearbeitung fänden. Es wurde in der ersten Anzeige des Werkes aufmerksam gemacht, auf welche Art die Geschichte der Reste der berühmten estensischen Sammlungen in Ferrara — die ja den Grundstock der modenesischen Galerie abgaben — behandelt wurde, in gleicher Art werden nun die weiteren Geschicke der Sammlung erzählt. Jedem einzelnen Capitel folgen dann die urkundlichen Zeugnisse: der Carteggio degli artisti und der Carteggio della Galleria. Für die Kunstgeschichte des 17. Jahrh. ist

der erstere Carteggio von hohem Interesse — als directe Quelle —, er enthält aber auch viele interessante Daten und Hinweise für die frühere Zeit. Am meisten profitirt die italienische Kunstgeschichte des 17. Jahrh., besonders die Geschichte der bolognesischen Schule (III. Predominio dell' arte bolognese mit den darauf folgenden Documenten, namentlich Guido Reni und Guercino betreffend), dann aber auch die allgemeine Kunstgeschichte (IV. La Galleria di Francesco I.), da unter Franz I. eine Reihe hervorragender Künstler, wie Velasquez, Sustermans, Mignard, Bernini mit dem modenesischen Hof in Beziehung standen. Ebenso hervorragenden Interesses ist der Abschnitt, der über den für die modenesische Galerie so schmerzlichen Verkauf an die Dresdener Galerie handelt.

Der historische Theil ist so vollständig, dass kaum eine grössere Nachlese an Documenten noch möglich sein wird. Auch der kritische Theil ist alles Rühmens werth. Nüchternheit, Besonnenheit tritt uns überall entgegen; von Flunkern mit Namen, wie dies die officiellen Kataloge namentlich kleinerer italienischer Galerien zeigen, ist hier keine Spur. Ein fein gebildetes künstlerisches Urtheil begegnet uns allenthalben und dies wird wohl in den meisten Fällen — wo es sich um italienische Bilder handelt — volle Zustimmung finden. Der Verf. ist eben nicht bloss mit dem Urtheile der hervorragendsten italienischen Kunstkritiker vertraut, sondern auch mit den Resultaten der Kritik und Kunstgeschichte in Deutschland — von Frankreich ganz abgesehen. Es konnte hier nur angedeutet werden, was in dem Buche zu finden; die einzelnen Resultate der Untersuchung werden von allen denen stets in Beachtung zu ziehen sein, deren Arbeit in irgend welchem Bezug zu Werken steht, die einstens in der modenesischen Galerie sich befanden, oder sich dort noch befinden. Denn was von der Provenienz eines solchen Werkes zu erfahren, hat Venturi in den meisten Fällen evident gemacht. Dass Manches wie vordem im Dunkel bleibt, ist selbstverständlich — so z. B. jenes in letzter Zeit oft genannte Frauenbildniss, das den Namen Giorgione führt; — jedenfalls führt es auf die Schule Giorgiones zurück — während der Verf. geneigt ist, mit Mündler es auf Garofalo zurückzuführen; recht hat er aber wohl, in ihm nicht ein Original, sondern eine Copie zu sehen. Es kam in den Achtziger Jahren des vorigen Jahrh. in die Sammlung. *H. J.*

Kunstindustrie. Costüme.

Revue Des Arts Décoratifs. Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 7 Rue Saint-Benoit. 3e année, N° 2—12. Preis pro Jahrgang 20 Mark.

Es wurde schon bei Anzeige des 1. Heftes des III. Jahrgangs der Revue (Repertorium V, S. 453) auf die Tendenz und die ausgezeichnete Wirksamkeit dieses Organs hingewiesen. Das Rühmliche, das dort gesagt wurde, haben die weiteren Hefte des Jahres vollinhaltlich bestätigt. Die Revue kämpft für keinen bestimmten Stil; mit umfassenden Blick nimmt die Redaction (Victor Champier) ebenso Bedacht auf die Kunstindustrie der Vergangenheit wie auf jene der Gegenwart, und wenn selbstverständlich das Hauptgewicht auf die Entwick-