

Werk

Titel: Repertorium für Kunstwissenschaft

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0007|log44

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT.

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

VII. Band. 2. Heft.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1884.

Das Heft enthält Beilagen von *Wilhelm Engelmann* in *Leipzig* und *Georg Paul Faesy* in *Wien*, die geneigter Beachtung empfohlen werden.

Mathias Grünewald.

Von **Friedrich Niedermayer.**

(Von der technischen Hochschule in München gekrönte Preisschrift.)

I.

Schon zu Sandrart's¹⁾ Zeiten war der Lebenslauf des hochbedeutenden Malers so sehr in Vergessenheit gerathen, dass unser deutscher Vasari sich genöthigt sah, die bestehenden Lücken durch persönliche Ansichten zu ergänzen. Wir müssen daher seine biographischen Nachrichten mit grosser Vorsicht aufnehmen.

Ueber Geburtsort und -Zeit weiss Sandrart gar nichts zu berichten. Fiorillo²⁾ lässt ihn 1480 zu Aschaffenburg geboren sein; Malpé setzt die Zeit seiner Geburt ins Jahr 1450, ohne Angabe des Ortes. Was diesen betrifft, so hat in neuester Zeit Dr. F. Gwinner³⁾ nach Passavant's⁴⁾ Vorgang den Versuch gemacht, den Meister Mathias zum Frankfurter Landsmann zu erheben, indem er schreibt:

»Es ist nachgewiesen, dass der Name Grünewald seit den ältesten Zeiten bis zum heutigen Tage durch eine bürgerliche Familie in Frankfurt vertreten gewesen. Schon 1444 war Heinz Grünewals, der Schwager des Malers Fyol⁵⁾, hier angesessen; zufolge einer Uebereinkunft von 1454 auf St. Valentinstag verkaufte Sebald Fyol, Maler, und Katherina seine Hausfrau an den Deutschorden einen Gulden Geld als ewigen Zins auf dem Hause ihres Schwagers und ihrer Schwester, Heinz Grünewals und Annen seiner Hausfrauen in Sachsenhausen. Dieser Heinz Grünewals dürfte der Vater unseres Mathias Grünewald gewesen sein.«

¹⁾ Der Teutschen Akademy II. Theil, III. Buch, S. 236 ff. und III. Theil, S. 68.

²⁾ Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden 1817, S. 417.

³⁾ Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862, S. 16 ff.

⁴⁾ Deutsches Kunstblatt 1841, S. 430.

⁵⁾ Diesen Namen finden wir in den Aschaffener Stiftsacten bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts.

Abgesehen davon, dass der Name nicht genau stimmt, was bei der schwankenden Orthographie jener Zeit wenig Bedeutung hat, darf man dieser Notiz aus dem Grunde keinen grossen Werth beilegen, weil der Name Grünewald auch an anderen Orten, insbesondere in Franken, seit den frühesten Tagen bis auf unsere Zeit nachweisbar ist.

In Nürnberg ⁶⁾ wird ein Heinrich Grünewald bereits im Jahre 1396 als Giesser der Glocke zu St. Sebald genannt. 1464—1504 findet sich ein Hans Grünewald in den Rathsbüchern mehrfach erwähnt; er war ein berühmter Plattner, der sogar von Kaiser Maximilian mit Aufträgen beehrt wurde. In verwandtschaftlicher Beziehung zu ihm stehen Hermann, Dr. Anthoni, Barbara, Elsbeth, Margaretha und Cordula Grünewald. Christoph Grünewald, ein Sohn des Plattners, zeigt sich im Jahre 1518 zu Würzburg.

Abkömmlinge von dieser Familie scheinen nach Leipzig übersiedelt zu sein, denn wir treffen daselbst 1549 einen Hans Grünewald, Sohn eines Bürstenbinders Hans Grünewald von Nürnberg; ferner Cunz, Jörg, Endres, Libilla und Margaretha Grünewald.

Vorstehendes liesse möglich erscheinen, dass Mathias Grünewald aus Nürnberg stamme und würde sich damit auch eine Erklärung des mehreren seiner Monogramme beigesetzten N bieten. Da jedoch nichts weiter eine Abstammung von Nürnberg begründet, ist nunmehr zu untersuchen, ob sich für die in der neueren Kunstlitteratur fast allgemeine Annahme, dass Aschaffenburg die Vaterstadt des Meisters ist, genügende Beweise beibringen lassen.

Der durch seine Kunstforschungen um Aschaffenburg hochverdiente greise Hofrath Dr. Kittel hörte, wie er mir erzählte, in seinen Kinderjahren über Grünewalds erste Entwicklung oftmals folgende Angaben, die sich durch Tradition unter den Stiftsherrn zu Aschaffenburg fortgepflanzt hatten: »Die Grünewalds stammen aus dem sogenannten Kahloder Caldagrund in der Nähe Aschaffenburgs; ein Familienzweig liess sich schon in frühen Jahren zu Aschaffenburg in der Sandgasse nieder, um das Bäckergewerbe auszuüben. Dieser Aschaffener Linie entstammt Mathias, der schon in seinen Kinderjahren die in ihm wohnenden künstlerischen Anlagen verrieth. Einem alten Brauche gemäss wurden nämlich von den Bäckern, wie auch jetzt noch, zu gewissen Zeiten verschiedene Figuren aus Teig geformt. Der junge Mathias nahm an dieser Beschäftigung lebhaften Antheil und zog bald die Aufmerksamkeit der Stiftsherrn auf sich, welche die erste Anregung gaben, dass sich der talentvolle Junge im Zeichnen übte. Der künstlerische Lebenslauf ward

⁶⁾ Eitelberger'sche Quellenschriften zur Kunstgeschichte X. Neudörfer's Nachrichten S. 54 ff.

ihm endgiltig bestimmt, als eines Tages von auswärts ein Künstler kam, der Grünewald's Zeichnungen sah und Veranlassung gab, ihn zu einem Maler in die Lehre zu schicken.«

Ich glaubte, diese Erzählung nicht vorenthalten zu dürfen, um so mehr, als ich für Einzelheiten in den Aschaffener Archivalien Belege fand.

Für's erste lieferten mir die wenigen in der Registratur des Magistrates zu Aschaffenburg befindlichen Actenstücke — Steuerregister des Elisabethenspitals —, welche den für uns wichtigen Zeitraum von 1472—1559 umfassen, werthvolles Material. Ergänzend treten hiezu dann Einträge in Acten des Stiftsarchivs daselbst.

Zunächst fand ich bestätigt, dass der Name Grünewald in der Nähe Aschaffenburgs sehr häufig auftritt. Dies beweist der Eintrag in einem Anniversarium aus dem Stiftsarchiv, das 1472 eine Katherina Grünewald de Budingen nennt, dies beweisen ferner zahlreiche Einträge in den erwähnten Spitalregistern, welche Grünewalds mit den Taufnamen Hans, Heinz, Michel, Jost, Fritz etc. in Bessenbach, Dham, Obernheim, Dornau und Geilenbach aufführen.

Das Anniversarium spricht ferner von »Tristram Gruenewalt civ. Aschaff. Elsbeth uxor« ohne Angabe des Datums. Ausserdem ist im Kreisarchive zu Würzburg eine Urkunde, gemäss der im Jahre 1544 ein Clauss Grünewald zu Aschaffenburg Urfehde schwört, wobei seine Brüder Michel und Jost Bürgschaft leisten.

Höheres Interesse bieten die Steuereinträge einer Familie Grünewald von Aschaffenburg in obigen Spitalregistern, welche ich hier in thunlichster Zusammenfassung wiedergebe.

Ein Act in Schmalfolio, betitelt: »Receptum hospitalis per me philippum horken vicarium« 1471—1496 bringt unter der Ueberschrift »receptum in censibus« in den Jahren 1471 und 1472, dann 1474 bis 1482 den Eintrag:

»Item iijß (Batzen) hannß grunwalt alias Franck.«

Im Jahre 1473 lautet er umgekehrt: »Item iijß Hanß Franck alias Grunewalt«, woraus ersichtlich, dass beide Namen gleichberechtigt gebraucht wurden. Solche Beinamen finden sich viele im Register und haben theils auf körperliche Eigenschaften, theils auf die Herkunft Bezug.

Im Jahre 1485 scheint obiger Hans Grünewald nicht mehr am Leben gewesen zu sein, denn von jetzt ab steht mit einigen unbedeutenden Abweichungen eingetragen:

»Heinrich Grunwalt alias Frank prius pater suus« oder »Relicta Hans grunwalt alias Frank.«

Im Jahre 1491 tritt eine abermalige Veränderung ein; der Eintrag lautet:

»Item iijß Conrat wijdemann Sartor portenarius Im Sande prius henne grunwalt.«

Von 1492 bis 1496 endlich: »Item iijß Conrat wijtmann prius Heintz Grunwalt.«

Diese Einträge bestimmten mich, auch dem Namen Frank Aufmerksamkeit zu schenken und fand ich von 1472 an in denselben Acten unter dem Titel »Census ex parte der gimsrade« mit geringen Abänderungen den Eintrag: »Item j malter Kerner et Frank pistoris In aschaffenburg de agro an der Steinbrucken.«

Ziehen wir nun die Summe aus dem bis jetzt vorgeführten Material, so ergibt sich unschwer, dass in Aschaffenburg »am Sande« (wohl gleichbedeutend mit der Sandgasse) eine Familie Grünewald ansässig war, die 1484 bereits erwachsene Söhne hatte. Auch dürfte der Griff nicht zu kühn sein, wenn wir mit dem letzt angeführten Eintrag den Zunamen der Grünewalds »Frank« in Beziehung bringen; dann trifft auch noch zu, dass Grünewalds in Aschaffenburg eine Bäckerei besaßen. Dieses erhärtet weiterhin ein Eintrag in einem Actenstück des Stiftsarchivs »Registrum frugum ac censuum S. Eccl. Pet. et. Alex. 1584—1596«:

»j stein 12 ð Hans rimenschneider modo Conrad Kammerer pistormeister modo hans grunwalt«, wohl derselbe Hans Grünewald, der im Jahre 1600 als Bürger, Bäckermeister und Sichelbaumeister von Aschaffenburg genannt wird ⁷⁾.

Nach all diesem wäre also möglich, dass die traditionelle Erzählung nicht jeder historischen Grundlage entbehre. Nun fragt es sich, ob es wahrscheinlich, dass Mathias Grünewald der Sohn des zuerst genannten Hanns Grünewald ist. Dann würde er wohl auch wie sein Bruder Heintz um 1485 schon erwachsen gewesen sein. Wie sich das auch verhalten möge, jedenfalls erweist das Spitalregister von 1489, dass um diese Zeit ein Meister Mathias Maler in Aschaffenburg war.

Ein grosser Sturm hatte nämlich im genannten Jahre den Glockenthurm der Spitalkirche zerstört und mehrfache Reparaturen veranlasst, wobei unter anderen auch ein Jost Frank im Taglohn verwendet wurde. Unter den Ausgaben figurirt nun auch, nachdem vom Kreuze des Thurmes die Rede gewesen, folgende:

»Item 1^{alb} Meinster Mathis dasselbe Crutze zu molen.«

Dieser geringfügigen Arbeit des Meisters Mathis steht aus derselben Zeit eine ehrendere zur Seite, indem, wie Dr. Kittel ⁸⁾ mittheilt,

⁷⁾ Dr. Kittel im Lehrprogramm der Gewerbeschule zu Aschaffenburg, Jahrgang 1858—59.

⁸⁾ Dr. Kittel a. a. O. 1856—57. Der Verfasser erzählte mir, dass die Archi-

»Meister Mathis Maler« im Jahre 1489 für den Liebfrauenaltar in der Agathekirche ein Altarbild nebst den Flügelthüren an denselben zu fertigen hatte. Leider konnte ich diesen Eintrag nicht auffinden; denn die Pfarrei St. Agatha zu Aschaffenburg besitzt jetzt die Archivalien nicht mehr, aus denen Dr. Kittel schöpfte, desgleichen ist auch das Bild aus der Kirche spurlos verschwunden.

Wie wir später sehen werden, ist Grünewald in den älteren Schriften nie anders als »Meister Mathis« genannt. Neuerdings fand ich dies wieder bestätigt auf der Rückseite des Porträts Grünewald's in Erlangen. Mit einer Schrift, die dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehören mag, ist eine Reihe von Malern mit Tauf- und Familiennamen angeführt, nur Grünewald figurirt als »Mathes von Aschaffenburg«. Wir können daher keinen Zweifel hegen, dass auch hier unter dem Meister Mathis unser Grünewald verstanden ist.

Ohne dem weiteren Verlauf der Untersuchung vorgreifen zu wollen, möge doch schon an dieser Stelle bemerkt werden, dass die ausgereifte Kunst seiner uns erhaltenen Werke unbedingt eine längere Entwicklungszeit voraussetzt. Daher ist durch diese Einträge nur bestätigt, was uns der Augenschein von seinen Bildern lehrt.

Hiemit dürfte der Streit erledigt sein, wo man den Geburtsort Grünewald's zu suchen habe. Auch die weitere Frage, wann er das Licht der Welt erblickt hat, ist nicht mehr in das tiefe Dunkel gehüllt, wie bisher. Sicher ist Fiorillo's Mittheilung falsch. Der Meister Mathis wird im Jahre 1489 wohl die erste Zeit seiner Meisterschaft gehabt haben und vielleicht im Anfang der zwanziger Jahre gestanden sein. Wir werden daher das Geburtsjahr am richtigsten zwischen 1460 und 1470 zu setzen haben.

Für den späteren Lebenslauf ist uns Sandrart die einzige unsichere Quelle. Er weiss nur zu berichten, dass Grünewald sich meistens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes melancholisches Leben geführt habe und »übel« verheirathet gewesen sei.

Belege für diese Angaben finden sich nicht. Wir müssen daher das, was uns die Jahrhunderte nicht in Schriften erhalten haben, aus den Werken zu lesen trachten, zu deren eingehender Behandlung ich jetzt übergehe.

II.

Das grossartigste seiner erhaltenen Werke ist zugleich auch das best beglaubigte. Aus diesem Grunde soll es auch zuerst zur Sprache

valien Aschaffenburgs noch in diesem Jahrhundert durch Einstampf eine bedauerliche Verminderung erlitten haben.

kommen, um so mehr, als mit dem gebotenen Material eine chronologische Behandlung der Werke nahezu unmöglich ist.

Wir haben weit zu wandern von der Vaterstadt des Meisters, um sein Hauptwerk zu sehen. Es sind die Gemälde, die einst den Hochaltar der Antoniter zu Isenheim im Elsass schmückten und jetzt nebst dem aus demselben Kloster stammenden Werk Schongauer's den schönsten Schmuck des Museums zu Colmar bilden.

Der Hochaltar, ein sogenannter Wandelaltar ⁹⁾, war aus Werken der Holzschneidekunst und Malerei zusammengesetzt. Von jeher hat er den Beschauer zur Bewunderung hingerissen und schon in frühen Tagen begeisterte Schilderungen gefunden.

Da die Holzsculpturen für uns weniger Interesse bieten, begnüge ich mich mit der Mittheilung eines darauf Bezug nehmenden Documentes, das durch M. S. Dietrich in der Revue d'Alsace 1873, p. 70, veröffentlicht wurde unter dem Titel:

La dépouille du convent des Antonites d'Issenheim.

Extrait de l'Inventaire dressé le 4 février 1793 par Louis Vaillant et Louis Homberger, commissaires nommés par arrêté du district de Colmar pour procéder à l'estimation des bâtiments et dresser l'inventaire des meubles du convent des Antonites d'Issenheim :

»Dans l'église.

Premièrement, dans le choeur, le maître-autel en bois marbré et doré, au-dessus duquel se trouve un grand tableau peint sur bois représentant un Christ. Ce tableau est peint sur deux battants fermant en forme d'armoire, laquelle renferme différentes autres peintures aussi sur bois, dans le fond de laquelle se trouve une statue en bois d'une sculpture antique, représentant la figure de Saint-Antoine.

Au dessous de ces tableaux sont des bustes ou demi-reliefs sculptés en bois, peints en huile et dorés, représentant les figures de Jésus Christ et des ses douze apôtres. La sculpture de ces bustes, quoique antiques, nous à paru digne de l'attention des connaisseurs. — Aux deux côtés de ce tableau s'en trouvent deux autres aussi sur bois, qui sont attenants, dont l'un représente Saint-Antoine et l'autre Saint-Sebastian. La peinture de tous ces tableaux est antique et paraît sortir du pinceau d'un artiste célèbre.« (Archive de la préfecture du Haut-Rhin.)

Auch ein Visitationsprotocoll von 1628, jetzt im Bezirksarchiv von Oberelsass, bringt eine Beschreibung der Sculpturen ¹⁰⁾.

Eingehendere Behandlung fanden die Gemälde, deren früheste von

⁹⁾ Die Bedeutung der Wandelaltäre setzte Dr. A. Springer in seinen »Ikono-graphischen Studien« auseinander. Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm. 1860.

¹⁰⁾ Dr. Kraus »Kunst und Alterthum im Elsass«, II. Bd., I. Abth., S. 188.

Remigius Fesch (gestorben 1666 zu Basel) herrührt und »Mathis von Oschnaburg« als den Meister des Werkes nennt. Leider konnte ich den Aufbewahrungsort dieses wichtigen Manuscriptes nicht erkunden¹¹⁾.

Ausser diesem Document gibt es noch eine auf den alten Standort in Isenheim zurückgehende ausführliche Beschreibung der Bilder, deren Original auf der Stadtbibliothek zu Colmar liegt. Sie rührt wahrscheinlich von Marquaire, einem ehemaligen Stadtbibliothekar von Colmar, her, der 1789 im Auftrag der Regierung mit dem Miniaturmaler J. Karpff, genannt Casimir, im ganzen Bereiche des Districtes die Schätze der Kunst und Wissenschaft inventarisiren sollte. Da sie gemacht, als der Altar noch am ursprünglichen Orte stand, enthebt sie uns jeden Zweifels, welche Gemälde zum Altar gehörten, worüber einmal Unklarheit herrschte¹²⁾. Das Schriftstück hat in französischer Uebersetzung durch Ch. Goutzwiller¹³⁾ in seinem ganzen Umfange Veröffentlichung gefunden; ich citire aus dem deutschen Urtext die für die Beschreibung wichtigsten Stellen.

Die Schrift ist betitelt: »Anzeige der Gemählde und Statuen in der ehemaligen Antonier Kirche zu Isenheim im Oberrn Elsass« und beginnt mit einem langathmigen werthlosen kunstgeschichtlichen Excurs, worauf dann eine Untersuchung über den Meister folgt, als der Dürer genannt wird.

Dann heisst es: »In der Kirche sind verschiedene Gemählde Martin Schön's, die mir, als ich sie zum ersten Mal sah, um so viel merkwürdiger waren, da ich, ohne mich nach dem Chor umzusehen, die Gemählde Albrecht Dürer's, von denen ich schon so viel gehört hatte, unter ihnen suchte. So schön aber einige derselben sind und so vorzüglich und bewunderungswürdig mir besonders für die damaligen Zeiten Zeichnung und Colorit an einem Christus Kind schienen, so konnte ich ihnen doch in der Folge, da das Chor geöffnet wurde und ich den Hoch-Altar einmal gesehen hatte, nur noch flüchtige Blicke schenken. Ueber diesem Hoch-Altar sind zwey doppelte Thüren, eine hinter der anderen, die auf beyden Seiten gemahlt sind und sechs Gemählde enthalten, weil auf der äusseren Seite der verschlossenen Flügel nur ein Stuck ist.

»Zu beyden Seiten des Altars gehen noch zwey bevestigte Flügel heraus, mit denen also diese kleine Gallerie aus acht Gemählten besteht, zu denen man noch an Bildhauer Arbeit die hinter den Flügeln

¹¹⁾ Die Mittheilung rührt aus »Chronique des Dominicains de Guebwiller« 1844, éd. Mossmann, pag. 109.

¹²⁾ Kunstblatt 1820, S. 413.

¹³⁾ Le musée de Colmar. Appendice.

in dem innern des Altars sich befindenden drey Statuen in Lebensgrösse, verschiedene in halb Lebensgrösse und dreyzehn in halben Figuren rechnen muss. Die Gemälde auf den geschlossenen Flügeln haben etwa 8 bis 9 Fuss in der Höhe und ungefähr ebensoviel in die Breite, die auf der innern Seite der geöffneten Flügel haben die nämliche Höhe und die Hälfte der Breite.

»I. Gemählde auf den geschlossenen äusseren Flügeln. Christus Tod am Kreuz, unten an demselben auf der rechten Seite des Gemäldes die Mutter Gottes, Johannes und Maria Magdalena, auf der linken Seite, Johannes der Täufer und ein Opferlamm mit dem Kelch und Fahnen. Die Figuren in Lebensgrösse obgleich ohne proportion unter einander.

»Der Mahler hat den Augenblick gewählt, da Christus sein Haupt neigte und verschied. Dieser Augenblick des Hinscheidens ist nicht nur in der ganzen Christusfigur, sondern auch hauptsächlich in der Wirkung, die die traurige Begebenheit auf die dabey stehende Mutter und Freunde thut, sichtbar.

»Christus hängt am Creuze mit ganz niedergesenktem Haupte, welches die Zeichnung des oberen Körpers und der Arme um so viel schwerer aber auch um so viel schöner macht da die ein wenig zu dünnen Arme ausgenommen alles und besonders der Ausdruck der Muskeln und Sennen vortreflich gerathen ist. An den geschlossenen Augen sieht man, dass sie der Schmerz noch vor dem Tode erlösen machte; das ganze Gesicht ist edel, selbst bei den sichtbaren Wirkungen nie gefühlter Leiden. In dem Mund und in den Fingerspitzen ist ein Zug, der allein den Mahler verewigen würde wenn auch sonst nichts von dem Gemählde übrig geblieben wäre; der Sterbende öffnet in der Todes Angst den schon halbwelken Mund nach Erholung, das letzte Streben der sinkenden Natur verursacht Zückungen die sich bis in die äussersten Fingerspitzen verbreiten — er stirbt und die Finger bleiben wie in Zückungen gekrümmt und der Mund, wie schwer und ängstlich athmend, halb geöffnet. Der übrige Körper ist gut und richtig gezeichnet, nur dass die Beine etwas zu dick und die Füsse zu plump sind, ein Fehler in den die Künstler der damaligen Zeit um so viel eher verfielen als sie die Natur ohne Wahl und ohne Kenntniss der Anticken studirten. Das Colorit ist durchaus gut und die von der Geisselung verursachten Wunden sind in der möglichsten Mannigfaltigkeit theils noch blutend, theils schon halb getheilt theils nur geschwollen bis zum Entsetzen wahr gemahlt und sogar das Holz am Creuz scheint wahres Holz zu seyn.

»Die beyden äusseren Flügel, auf denen die Creuzigung ist, wer-

den in der Mitte grad wo sich ein Arm Christi an den Körper anschliesst geöffnet und entdecken zur rechten und linken die auf der anderen Seite desselben sich befindenden Gemälde, und zu gleicher Zeit die beyden inneren Flügel.

»I. Hinter-Gemählde der äusseren Flügel auf der rechten Seite. Die Verkündigung Maria. Dieses Gemählde ist in Geschmack, Erfindung und Zeichnung weit unter dem vorigen. Der Engel dessen ganze Gestalt sehr materiel aussieht und dessen schweres zu Boden ziehendes Gewand, das über der Erde schweben das der Mahler hat anzeigen wollen, unmöglich macht, streckt mit einer unbedeutenden Bewegung Arm und Hand gegen die Heil. Jungfrau aus, die statt des reinen unschuldigen Erstaunens seinen Gruss mit einer Mine des Unwillens und des Schreckens, die bis zur Grimasse steigt, empfängt. Das hochrothe in dem Gesicht und in den Haaren des Engels, sowie in den Gewändern beyder Figuren, so gut übrigens der Jungfrau ihres drappirt ist, thut eben nicht die beste Wirkung. Uebrigens ist dieses Stück äusserst fein und fleissig gemacht, und was in den Figuren an Wahrheit des Ausdrucks vermisst wird, findet man in einem so viel höheren Grad in der Architektur des Zimmers in einigen Geräthschaften und Büchern von denen besonders ein aufgeschlagenes neues Testament bis zur vollkommensten Täuschung wahr gemahlt ist.

Das II. Hinter Gemählde auf der Linken Seite.

Die Auferstehung Christi.

»Christus schwingt sich leicht und triumphirend aus dem Grabe gen Himmel. Der obere Theil des Körpers ist in dem leichtesten Glanze seiner Verherrlichung, ganz mit dem Licht vereinigt und nur noch in den äussersten und feinsten Umrissen sichtbar. Nur Schade dass dieser Glanz zu Cirkelförmig und der untere Körper, besonders die Kniee sehr unrichtig gezeichnet sind. Von den Soldaten die am Grabe niederstürzen sind die beyden Vordersten in Zeichnung und Colorit ausnehmend schön und wahr, in einiger Entfernung sieht man einen dritten, der aber ohne die mindeste degradation der Tinten gegen alle Regeln der Luft Perspektive gemahlt ist und in Vergleich mit den andern einem Zwerg und nicht einer durch die Ferne verkleinerten Figur ähnlich sieht. Hätte der Mahler das Helldunkle gekannt und seinem Lichte grössere Massen von Schatten entgegen gesetzt, so würde dieses Gemählde eine um so viel auserordentlichere Wirkung thun, da eine glückliche Erfindung und erhabene Zusammensetzung es auch ohne diesen Vorzug schon bewunderungswürdig machen.

Ausseres Gemählde auf den inneren, geschlossenen Flügeln.

»Die Jungfrau Maria sitzt mit dem Jesus Kind in einer Landschaft, die etwas noth gelitten, aber noch schöne Theile und wohlgewählte Lagen zeigt. Mit dem Ausdruck der zärtlichsten Liebe blickt die Mutter auf das Kind herab das in jeder Rücksicht meisterhaft gemahlt ist. Sein Fleisch ist wahres Fleisch, seine Bewegung wahres Leben. Gerne vergisst man den verzeichneten Hals und Schulter der Mutter bey ihrem im grössten Geschmacke drappirten Gewand und bei dem herrlichen Gedanken, den Kopf des Kindes ohne ihm einen Schein zu geben so glänzend zu machen, dass er wie ein leuchtender Körper alles, was um ihn ist und besonders die Fingerspitzen der Mutter auf das künstlichste erhellt und ganz durchsichtig macht. Ueber der Jungfrau, sieht man in der grössten Entfernung hoch in den Wolken, Gott den Vatter mit dem ganzen Himmelsheere. Gegenüber wird ihr wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit die sie zu gewarten hat, gezeigt. In einem reich geschmückten Saal von sehr schöner Architektur sogenannter gothischer Bauart stimmen die Himmelsbewohner, mit allen musicalischen Instrumenten begleitete Lobgesänge zu Ehren der Heiligen Jungfrau an, die in verschiedenen Gestalten angebetet und verehrt wird. Einige gute Beleuchtungen, edle Engelsgestalten und die geistige Gesichtsmässige Behandlung des ganzen, halten für die Rosenfarbschichte, abscheulich verzeichnete Bassgeiger mit Engelsflügeln, schadlos. Die Wiege und ein Kübel mit nasser Wasche zu den Füsen der Jungfrau sind ganz Natur und würdens noch mehr seyn, wann Licht und Schatten in grösseren Massen und besser vertheilt wären.

I. Hinter Gemählde der innern Flügel auf der Linken Seite.

Die Versuchung des Heil. Antonius.

»Schaarenweis stürmen die Teufel von Seiten auf den armen Heiligen zu, den einige derselben auf dem Boden liegend herumzerren. Die lebhafteste Einbildungskraft des Mahlers zeigt sich in der mannichfaltigsten Erfindung der theils grotesken, theils scheusslichen Teufels-Gestalten von denen verschiedene um den qualvollen Zustand der bösen Geister anzuzeigen, ganz mit Geschwüren übersät sind, andere aber, mitten in der Beschäftigung den Heiligen zu ängstigen von den schrecklichsten bis zum Abscheu wahr ausgedruckten Schmerzen überfallen werden. Der sehr fein gemalte Kopf des Heiligen ist etwas zu klein und ohne Ausdruck. Haar und Bart aber und besonders das Gewand vortreflich. Einige alte halbzerfallene Gebäude in der Ferne auf denen noch unzählige Teufel herumschwärmen, schicken sich sehr gut zu dieser Scene. Alle Gemählde sind zwar sehr gut erhalten, aber dieses ist noch so frisch und die Farbe so lebhaft als wenn sie so eben wären aufgetragen worden.

II. Hinter Gemählde der innern Flügel auf der rechten Seite.
Der Heil. Antonius mit dem H. Paulus dem Einsiedler in der
Wüsten.

»In einer wohlgewählten und meisterhaft nach der Natur colorirten Landschaft, der zwey gegen einander überstehende bemooste Felsen, zwischen denen durch man die entferneren Lagen sieht, und einige mit Moos und andern Kräutern bewachsene, halb entblätterte Bäume das vollkommene Ansehen einer Wüste geben, sizen die Ehrwürdigen Greise halb nackend und blos mit Schilf bekleidet an dem Rand einer Quelle. Ihre Gesichter drücken Ernst und stilles Bewusstsein der besonderen Gnade Gottes aus, und Sachen von der grösten Wichtigkeit scheinen der Gegenstand ihrer Unterredung zu seyn. Um die Quelle sind verschiedene, nach der Natur gemahlte, Pflanzen und Blumen, die so wie alles übrige bis in das geringste détail ein wässerichtes Erdreich anzeigen. Die Greise sind bis auf die Haare an den Armen und Beinen äusserst fein und wahr gemahlt aber in einem etwas gothischen Geschmack der Zeichnung. Der Rabe der das Brod bringt ist abscheulich, desto schöner aber einige in der Entfernung weidende Hirsche. Nach der Creuzigung ist dieses Gemählde meiner Einsicht nach wegen der vortreflichen ganz in dem titianisch. Geschmack gemahlten Landschaft, das schönste und merkwürdigste.

I. Bevestigter Flügel auf der rechten Seite des Altars.

Der Märtyrer Tod des Heil. Sebastians in Lebensgrösse.

»In einem verschlossenen Ort steht der Heil. an eine Säule angebunden mit verschiedenen Pfeilen durchschossen. Ein Engel, den man in der Ferne durch ein offenes Fenster sieht, eilt in vollem Flug mit der Märtyrer Crone auf ihn zu. Der ganze Körper ist äusserst fleisig und wahr gemahlt, Haar und Bart aber, sowie die ganze Ausführung des Kopfes unverbesserlich. Die Figur ist übrigens im höchsten Grade unedel, man erkennt in derselben eben so wenig einen Heiligen, als einen Sterbenden, sondern blos das Ausdrucksleere, gefühllose Bildnis eines rothköpfigten Bauers der vermuthlich dem Mahler zum Modell gedient hat. Vortreflich ist eine kleine Ecke Landschaft, die man durch das Fenster sieht.

II. Bevestigter Flügel auf der linken Seite des Altars.

Der heilige Antonius im Bischofs Ornat in Lebensgrösse.

»Eine meisterhaft gezeichnete und gemahlte Figur, voll edlen Anstands und Ausdrucks. In dem Gesicht, Bart, Händen und Gewand, überall herrscht die grösste Wahrheit und Kunst. Vorzüglich schön ist noch ein Fenster mit einer zerbrochenen Scheibe durch die ein Teufel seine Klauen nach dem Heiligen ausstreckt. In allen bisher angezeigten

Gemälden bemerkt man augenscheinlich die nämliche Manier der Zeichnung und der Behandlung, aber in Ansehung der höheren Theile der Kunst, der Erfindung, Zusammensetzung und Bedeutung, stehen die übrigen weit unter der Creuzigung. Diese Bemerkung hat mich schon mehr als einmal auf den Gedanken gebracht, dass Albrecht Dürer blos das erste Gemählde, einer seiner Schüler aber die übrigen müsse verfertigt haben. Was dieser Muthmassung einen noch höheren Grad der Wahrscheinlichkeit gibt, ist die Verschiedenheit der Mutter Gottes Bilder deren man drey auf den angezeigten Gemälden antrifft. Dürer mahlte sie, wie bekannt, vorzüglich schön und so ist in allen seinen Theilen das erste auf der Creuzigung auch sogar dem Ideal, das sich der Vater der teutschen Kunst von der Heil. Jungfrau schuf, ähnlich. Die auf dem zweyten und vierten Stuck sind ganz von der ersten verschieden und scheinen beyde nach dem nämlichen Modell, nach einer sehr blonden und nicht gar schönen Frauens Person gemahlt zu sein.

»Die Statuen in dem Innern des Altars sind von Holz und nach der Natur gemahlt. Die Bildnisse des Heil. Antonius sizend und des Heil. Augustinus und des Heil. Hieronymus neben ihm stehend sind in Lebensgrösse und wegen der feinen und meisterhaften Ausführung, besonders in den Händen, merkwürdig. Der Heil. Antonius hat seine gewöhnlichen Begleiter, die Hirten und Schweine bey sich. Die kleineren Bildnisse in halben Figuren stellen den Heiland mit seinen Jüngern vor. Einige derselben sind bis zur Täuschung wahr und lebendig, alle aber gleich den grosen so äusserst fleisig und genau ausgearbeitet, dass sie nebst den Gemälden zu denen man noch eine Begräbnis Christi, die die kleineren Statuen bedeckt, rechnen muss, diesen Altar zu einer der merckwürdigsten und seltensten Gallerien des XVI. Jahrhunderts machen ¹⁴⁾.«

Am Ende dieser langen Beschreibung, welche mich einer eigenen überheben mag, findet sich folgende für die Datirung des Werkes höchst wichtige Notiz:

»Une note trouvée dans les Archives d'Isenheim prouve en attendant que je puisse découvrir le nom du Peintre, que ce ne fut ni Hagerich von Chur, ni Abel Stymmer et que les Tableaux sont antérieurs à l'année 1578, marquée derrière l'autel. Cette note se trouve sur une feuille volante intitulée:

¹⁴⁾ Mehr oder minder gute Abbildungen finden sich bei: Goutzwiller a. a. O.: Die Versuchung des hl. Antonius, Antonius und Paulus in der Wüste, die Kreuzigung, der hl. Antonius, der hl. Sebastian, Grablegung; bei Ch. Blanc, histoire des peintres und A. Woltmann, Geschichte der Malerei: hl. Antonius, hl. Sebastian, Geburt Christi.

»Praeceptorium Isenheimense ante annos quadringentos fundatum Praeceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt etc. Guido Guersi Ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 . . . Auctor est Iconis ad Altare majus, Sedilium in choro, Sacristiae, omnium fere Vertium Sacerdotalium. Ecclesiam ampliavit nave et collateralibus inchoatis et fere perfectis, ut ex ejus insignibus undique micantibus patet-mortuus 1516. 19. Febr.

»Les Armes de France au Sautoir de Gueule chargé de cinq vanets. Ces armes se trouvent réellement sur un des Tableaux du Maître Autel d'Isenheim, et par conséquent l'opinion commune qu'ils sont d'Albert Dürer reçoit un nouveau degré de force.«

Durch diese interessante Notiz wird uns also für die Entstehung des Werkes der Zeitraum von 1493 bis 1516 als Grenze bestimmt.

Den Beweis, dass das auf dem Altarwerk angebrachte französische Wappen in der That dem Italiener Guido Guersi eigen war, erbringt Ch. Goutzwiller¹⁵⁾.

Die nächste Bestätigung findet nun obige Nachricht in Hans Stolz' »Vrsprung und Anfang der Statt Gebweyler«. Die Beschreibung endet mit dem Jahre 1540, in welchem Hans Stolz gestorben zu sein scheint¹⁶⁾.

Das Originalmanuscript ist nicht mehr vorhanden, doch bewahrt das städtische Archiv in Colmar laut gütiger Mittheilung des Herrn Bibliothekar André Waltz noch eine Abschrift vom Jahre 1620 (Mscpt. Nr. 529), welche ein Nicolaus Talloutsche herstellte und die Fol. 21 folgende Angabe enthält.

»Tausend fünfhundert sechzehnen Jar auf Zinstag vor St. Matheysztag starb der Zepter zu St. Theinigen zu Jszenheim, er war ein frommer man. Und liesz bauen den glockhen Thurn den hohen gabel die gewelb in der Kiirchen vnd die Thaffel auf dem from Altar, er hett St. Theyny grosz ehr erbotten.«

Des ferneren findet sich daselbst eine Copie der Chronik von Gebweiler, die Seraphim Dietler (für die ältere Zeit unter Zugrundelegung von Stolz' Angaben) schrieb und bis 1723 fortsetzte.

Mossmann hat seiner Versicherung nach das Dietler'sche Originalmanuscript noch in Händen gehabt; es unterschied sich von der aus dem Jahre 1821 stammenden Abschrift nur durch Weglassung von drei bedeutungslosen Worten. Das Manuscript (Nr. 649) betitelt sich »Chronik der Stadt Gebwiller 1821« (Bemerkung von Stoffel: Copie de la chronique de Seraphim Dietler) und lässt uns aus dem Jahre 1516 Folgendes ersehen: »1516: Am zinstag vor sanct Mathiastag (19. Februar) starb

¹⁵⁾ A. a. O. Capitel XIII.

¹⁶⁾ Mossmann a. a. O. Vorrede.

der ehrwürdige Herr Präceptor zu sanct Theinigen in Isenheim; er war ein frommer Mann; er liesse den Gloggenthurn, den hohen Gabel und die Gewölbe in der Khurchen bauen; die Taffeln, so überaus künstlich gearbeitet von dem weltberiehmten Khünstler Albrecht Dürer, Mahler und Bildhauer zugleich liess er auch machen auff den Fronaltar und anders mehr. Gott gebe ihm den ewigen Lohn.«

Es ist zweifellos, dass hier nur eine Erweiterung der Stolz'schen Chronik stattgefunden hat. Gerade der Umstand, dass Stolz den Namen des Künstlers nicht nennt, ist ein Zeichen für das höhere Alter seines Textes. Den Chronisten der damaligen Zeit schien es vor Allem wichtig, dass die Nachwelt den frommen Stifter des Werkes kenne, der Künstler erschien ihnen nur als Werkzeug und der Ueberlieferung an die Nachwelt nicht werth.

Sei es nun absichtliche Fälschung, um den Werth der Gemälde in den Augen des weniger kunstverständigen Publicums zu erhöhen, sei es eine rein individuelle Anschauung des späteren Kopisten — genug, der Altar wurde dem Meister zugeschrieben, der mit seinem Ruhme die ganze Welt erfüllte.

Noch eine Stelle bringt Dr. Kraus bei, welche zeigen mag, wie frühe schon der Name des wahren Urhebers verloren war. Er schreibt:¹⁷⁾

»Eine »Description de l'Alsace Haut-Rhin«, welche allem Anscheine nach Seitens der französischen Regierung nach der Annexion im 17. Jahrhundert veranlasst wurde und von der eine Abschrift in der Stadtbibliothek zu Trier sub Nr. 1312 (Stand n. 1320) aufbewahrt wird, hat nachstehende Angaben:

»Isenheim, deux églises qui y sont, que l'on peut appeler à tous beaux vaisseaux. La première est une ancienne commanderie de St. Antoine, avec un hôpital toit joignant où 12 religieux français de l'ordre des pères des anacorestes (!) font le service avec beaucoup édification (!). Le Retable du maistre Autel est une chose digne de la curiosité des plus délicats dans la peinture et sculpture puisqu'il est de la main d'Albert Durer est que des seuls tableaux qui l'ornent le prince Maximilien dernier mort père de l'électeur de Bavière d'aujourd'hui en vouler donner jusqu'a mil Ecus.«

Aus all dem bisher Gesagten ergibt sich, dass das Altarwerk vor 1516, in welchem Jahre dessen Stifter starb, entstanden sein muss und dass der Name des wahren Autors bald vergessen und schon im 17. Jahrhundert Albrecht Dürer dafür in Anspruch genommen wurde. Bezüglich der Entstehungszeit bin ich in der glücklichen Lage, sie ganz

¹⁷⁾ A. a. O.

genau präzisieren zu können durch einen Fund, den ich bei einer genauen Untersuchung des Altares in Colmar machte. Am Salbengefässe der heiligen Magdalena füllen den unten abschliessenden Fries folgende Zeichen: 1515 unstreitig die Jahrzahl 1515; denn man wird doch nicht annehmen wollen, dass es Verzierungen sind, die sich ganz zufällig zu der noch dazu sehr zutreffenden Jahrzahl gestalteten. Die Ziffern, die der regelmässigen Form entbehren, wird sich der Meister gemäss seines Realismus als wirklich in Thon gravirt und daher weniger schwungvoll gedacht haben.

Was nun den wahren Autor des Werkes anlangt, so hat ihn das 16. Jahrhundert noch sehr wohl gekannt. Zuerst nennt ihn Bernhard Jobin im Vorwort seines 1573 erschienenen Werkes »Accuratae effigies pontificum maximorum«, wo er bei Gelegenheit der Besprechung deutscher Künstler sagt: »Mathis von Oschenburg, dessen köstlich Gemal zu Isna zu sehen.«

Das von dem Frankfurter Buchhändler Vincenz Steinmeyer 1620 herausgegebene Holzschnitzbüchlein¹⁸⁾ hat eine an den »kunstverständigen Leser« gerichtete Vorrede, die folgende Stelle enthält:

»Albertus Dürer, der hochberühmteste , bei welches Lebzeiten berumpt gewesen der wunderliche künstler und Maler Mathis von Aschaffenburg, dessen künstlich Gemälde man itziger Zeit noch zu Lesheim bei Colmar, wie dann auch zu Maintz im Thumb zu Aschaffenburg und an anderen Orten mehr findet.«

Eine weitere Bestätigung liefert, wie bereits oben erwähnt, die Beschreibung des Remigius Fesch, welche vor 1666 entstanden ist und den Künstler Mathis von Oschenburg nennt¹⁹⁾.

Zweifelsohne ist nur eine Verunglimpfung des Namens Isenheim anzunehmen, wenn Sandrart sagt:

»Es soll noch ein Altarblatt in Eisenach von dieser Hand (Grünewald's) sein und darinnen ein verwunderlicher St. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet sein sollen.«

In seiner lateinischen Ausgabe nennt Sandrart den Ort, den er, wie aus Obigem erhellt, nicht selbst besucht hat, Isenacum, was er in der deutschen Ausgabe mit Eysenach übersetzt.

Die der Zeit nach nächste Notiz bringt Ichttersheim²⁰⁾ und bei ihm sehen wir nun den Namen des Künstlers schon verloren:

¹⁸⁾ Eine Nachahmung des in den Jahren 1578—1580 und 1599 von S. Feierabend edirten Kunst- und Lehrbüchleins von F. Amman.

¹⁹⁾ Siehe S. 13 der Abhandlung.

²⁰⁾ »Elsässische Topographia« 1710, II. Bd., IV. Cap., S. 30.

»Isenen, ein schöner und grosser Marktflecken, gehört dem Herrn Herzog von Mazerini, es gehet die Landstrasse hier durch, in diesem Ohrt ist ein Closter ordinis St. Antonii Eremitae, dergleichen wenig in Teutschlanden in Pohlen und Moskau aber viel seyend, in dieser Kirchen ist ein sehr kunstreicher von Holzwerk geschnittter Altar dafür der Anno 1674 im Land gelegene Churfürst von Brandenburg eine namhafte Summa Gelds geben wollen.«

Die verschiedenen Schreibweisen von Isenheim dürfen nicht befremden. In Baseler und Augsburger Urkunden lautet der Ortsname bei Gelegenheit des an den älteren Hans Holbein von dort ergangenen Auftrags Eyszenen und Isenen, was die Verwechslung Sandrarts noch erklärlicher macht.

In unserem Jahrhundert erinnert zuerst Engelhardt²¹⁾ wieder an den richtigen Meister und gibt bei dieser Gelegenheit eine gute Charakteristik des eingehend besprochenen Altars. Er hebt insbesondere hervor, dass das Colorit mehr mit dem der Italiener bei ihrer völligen Entwicklung als mit dem heiteren der alten deutschen Meister übereinstimmt.

Quandt²²⁾ und Waagen²³⁾ glaubten dagegen in den Werken mit Bestimmtheit Schöpfungen des Hans Baldung Grien erkennen zu müssen. Waagen sowohl als Bartsch²⁴⁾ fällt die in der That herrschende Aehnlichkeit in der Landschaft mit Altdorfer auf; letzterer nimmt bereits wieder Grünewald als Maler an, will aber dreierlei Hände, darunter die Dürer's im Werke erkennen.

Auch von Hefner-Alteneck, der 1866 die Gemälde mit Woltmann besichtigte, sprach sich entschieden für Grünewald aus²⁵⁾, während damals Woltmann rückhaltlos für Hans Baldung Grien Partei nahm und diese Ansicht auch in der Zeitschrift für bildende Kunst (I. S. 257 ff.) niederlegte.

Bald bekehrte sich Woltmann zur richtigen Ansicht und vertrat sie seitdem mehrmals in der Oeffentlichkeit²⁶⁾. Seine allerwärts anerkannten Ausführungen fanden nur Widerspruch bei Ch. Goutzwiller, der die Bilder für italienisch hält und dessen Ansichten man wohl auf sich beruhen lassen kann.

²¹⁾ Kunstblatt 1820, S. 413.

²²⁾ Kunstblatt 1840, S. 322.

²³⁾ Kunst und Künstler in Deutschland, II. Bd., S. 307.

²⁴⁾ Kunstblatt 1844, S. 151.

²⁵⁾ Goutzwiller a. a. O., Cap. XIII.

²⁶⁾ Zeitschrift für bildende Kunst VIII, S. 321. Geschichte der deutschen Kunst im Elsass, 1876. Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit von Dohme, X. Allgemeine deutsche Biographie X, S. 52. Geschichte der Malerei, Bd. II, S. 436. Um zu oft Citiren Woltmann's zu vermeiden, möge der Hinweis auf diese Werke auch für die Belege genügen, welche er der älteren Litteratur entnahm.

(Schluss folgt.)

Jugendwerke des Benedetto da Majano.

Seine Thätigkeit in den Marken. — Ausführung des Grabmals der Maria von Arragonien in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel.

Von **W. Bode.**

Die Marken Italiens haben an der Entwicklung der bildenden Künste nur einen unbedeutenden Antheil genommen; abgesehen vom Kunsthandwerk, von dem ein Zweig, die Majolicafabrication, hier ihren Hauptsitz hatte, kann dieser Theil Italiens nur Einen grossen Künstler aufweisen, den Melozzo da Forli; aber auch dieser ist nicht in den Marken, sondern wesentlich unter florentinisch-umbrischen und niederländischen Einflüssen gross geworden. Die politischen Verhältnisse dieser Provinz mussten jede gedeihliche Entwicklung unmöglich machen: die kleinen Tyrannen, die sich unter einander auf's heftigste befehdeten, und in deren Häusern heimtückischer Mord in allen Formen epidemisch war, mussten zu ihrem Schutz Bundesgenossen in ihren mächtigen Nachbarn suchen, deren Beute sie schliesslich wurden. Ehe jedoch diese Einverleibung der Marken in den Kirchenstaat, in das Herzogthum Urbino und in die Republik Venedig vor sich ging, entfaltete sich an den kleinen Tyrannenhöfen, deren Herrscher sich in ihren ununterbrochenen Fehden zu den gesuchtesten Condottieren Italiens ausbildeten, wenigstens vorübergehend ein gewisses geistiges Leben, an dem auch die Künste mit Theil nahmen; vornehmlich in Rimini, dem Sitz der Malatesta, des angesehensten Geschlechts in den Marken. Hier war es Sigismondo Malatesta, der um sich eine Reihe von Litteraten und Künstlern zu seiner Verherrlichung zu versammeln bemüht war. Der Antheil der bildenden Künste concentrirte sich auf seinen Tempel, auf den Umbau von San Francesco zu Rimini, zu dem ihm Leo Battista Alberti den Entwurf machte und dessen Ausführung Matteo de' Pasti leitete. Bei der Ausschmückung fiel der Löwenantheil der Plastik zu; für dieselbe

gewann Alberti ausschliesslich florentiner Künstler ¹⁾: den bejahrten Ciuffagni, Agostino di Duccio und wahrscheinlich auch den Simone Fiorentino (Simone Ferrucci) — freilich Künstler zweiten Ranges, denen es in Florenz selbst schwer wurde, sich neben ihren grossen Landsleuten glücklich zu behaupten, oder die, wie Agostino, ausser Landes verwiesen waren.

Neben dieser älteren, wesentlich unter Donatello's Einfluss gross gewordenen Gruppe florentiner Bildhauer finden wir etwas später zwei Bildhauer einer florentiner Künstlerfamilie, Giuliano und Benedetto da Majano, in den Marken thätig. Wie für jene, so besitzen wir auch für die Thätigkeit dieser Künstler bisher nur ganz geringen, oberflächlichen Anhalt; wir sind hier fast ganz auf einige wenige Notizen Vasari's angewiesen. In seinem Leben des Giuliano da Majano sagt derselbe, dass dieser Künstler im Auftrage des Papstes Paul II. den Umbau der Kirche von Loreto begonnen und dass Benedetto denselben vollendet habe durch Wölbung der Kuppel über der Kirche. Des Weiteren berichtet er im Leben des Benedetto, den er irrthümlich zum Neffen (statt zum jüngeren Bruder) des Giuliano macht, dieser habe schon als Jüngling in Loreto, als er mit seinem Onkel Giuliano dort war, für die Sacristei einen Brunnen mit Engeln aus Marmor gearbeitet (Vasari ed. Milanese, III. S. 335). Während er hier von Benedetto's Bauthätigkeit in Loreto nichts wieder erwähnt, sagt derselbe (S. 337 f.) über seine weitere Thätigkeit in den Marken: »In Faenza fece una bellissima sepoltura di marmo per il corpo di San Savino . . . Onde prima che partisse di Romagna, gli fu fatto fare il ritratto di Galeotto Malatesta.«

¹⁾ Dass gerade Agostino di Duccio am plastischen Schmuck von San Francesco hervorragend betheiligt war, habe ich in der letzten Ausgabe des Cicerone (1879) zuerst ausgeführt, soweit es in den Rahmen dieses Buches passte. Angedeutet hatte ich es schon in einem 1878 in der »Zeitschrift f. bild. Kunst« und kurz darauf in Uebersetzung in »l'Art« erschienenen Briefe über die Renaissancebildwerke der Trocadero-Ausstellung zu Paris, worin ich zugleich einige andere Werke des Agostino auf jener Ausstellung, in Florenz u. s. f., diesem Meister zurückzugeben versuchte. Auf eine Anfrage, welche Herr Charles Yriarte in Folge dieses Briefes an mich richtete, habe ich demselben ausführlich mitgetheilt, wesshalb ich gerade diesen Künstlern die Sculpturen in San Francesco zuschriebe, und wie sich diese unter ihnen vertheilen. In seinem 1882 erschienenen interessanten und anregend geschriebenen Buche »Rimini, Etudes sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta« hat Yriarte, wie ich sehe, seine eigenen, mir brieflich mitgetheilten, sehr abweichenden Ideen aufgegeben und jene meine Ansicht im Wesentlichen acceptirt, freilich mit starker Ueberschätzung des Agostino. Trotzdem gibt er sie als seine und obenein als völlig neue Ansicht; meine Arbeiten citirt er nur einmal, und zwar, um mir einen Irrthum in Bezug auf ein Jugendwerk des Agostino nachzuweisen.

Jener Sacristeibrunnen in Loreto ist uns erhalten; er befindet sich in der von Signorelli mit Fresken ausgeschmückten sogenannten hl. Capelle, welche Giuliano mit Intarsiageschränk von einfacher, vornehmster Zeichnung versah. Die beiden Engel, welche den plastischen Schmuck des Brunnens ausmachen, zeigen schon die schönen Formen und den lieblichen Ausdruck der jugendlichen Gestalten Benedetto's; nur erscheinen sie noch etwas befangener, weniger voll und weniger weich im Faltenwurf, als wir Benedetto zu sehen gewohnt sind. Dieser Charakter würde mit Vasari's Angabe, dass sie Jugendarbeiten des Künstlers seien, übereinstimmen²⁾. In Loreto befinden sich ferner aussen über der Thür dieser wie der übrigen Sacristeien die Gestalten der Evangelisten im Hochrelief; zwei derselben bemalt und glasirt (weiss auf blauem Grunde), die anderen beiden, wie es scheint, aus Thon oder Stuck und bemalt. Mit dem alten Luca della Robbia, dem sie zugeschrieben werden, haben sie nichts gemein; vielmehr scheinen sie mir die Hand des Benedetto zu verrathen, der freilich auch hier, wie in den Engeln des Marmorbrunnens, noch jugendlich befangen und herber erscheint als in seinen bekannten Werken in Florenz und San Gimignano. Dass zwei dieser Reliefs glasirt sind, hat durchaus nichts Auffallendes, und wir brauchen desshalb keineswegs anzunehmen, dass Benedetto in das Geheimniss der Robbias eingeweiht gewesen wäre. Denn wir haben eine Reihe von Beispielen, die uns beweisen, dass Luca sowohl wie sein Neffe Andrea gern bereit waren, gelegentlich die Arbeiten befreundeter Künstler in ihrer Werkstatt glasiren zu lassen.

Dass diese Werke Benedetto's in Loreto, wenn überhaupt in die Zeit der Regentschaft von Sixtus IV., so jedesfalls in den Anfang derselben fallen, beweist der Vergleich derselben mit einem anderen Jugendwerk Benedetto's in den Marken, das schon eines seiner Meisterwerke genannt zu werden verdient: der von Vasari beschriebene Sarkophag des hl. Savinus im Dom zu Faenza. Freilich macht G. Milanesi grade in seiner neuen Auflage des Vasari die Angabe, dass diese Arbeit im Jahre 1493 ausgeführt sei; doch sollen — nach mündlicher

²⁾ Ueber die Zeit der Entstehung dieser und der übrigen Arbeiten Benedetto's wie des Giuliano in Loreto fehlen uns genaue Angaben. Das Rovere-Wappen, welches, theils mit der Tiara, theils mit dem Cardinalshut, in sämtlichen Sacristeien, die capellenartig in den Pfeilern der Kuppel angelegt sind, angebracht ist, macht es wahrscheinlich, dass dieselben erst unter Papst Sixtus IV. entstanden oder wenigstens vollendet sind. Ricci's Angabe, dass wahrscheinlich Sixtus' Neffe, Giuliano della Rovere die Sacristeien im Jahre 1478 habe erbauen und ausschmücken lassen, ist sicher nicht richtig, da die Brüder da Majano von 1475—1481 urkundlich in Florenz nachweisbar sind, wo sie im Palazzo Vecchio thätig waren.

Mittheilung eines Domgeistlichen in Faenza — die Urkunden des Domes ergeben, dass das Werk 1468 durch Giovanna Manfredi gestiftet und etwa 1471 und 1472 durch Benedetto da Majano ausgeführt wurde. Damit stimmt der Charakter der Arbeit, welche durch die treffliche Photographie Alinari's jetzt hoffentlich mehr nach Verdienst gewürdigt werden wird. Die Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen sind von einer Frische in der Erzählung, sind so klar componirt und von einem so malerischen Reiz trotz der ausserordentlich fleissigen Ausführung, dass sie darin die verwandten und wohl nur wenige Jahre späteren Reliefs der Kanzel in Sta. Croce zu Florenz noch übertreffen. Die jugendliche Mässigung und Strenge in der Formenbehandlung und Gewandung zeigen am deutlichsten die beiden Heiligengestalten im Relief am Sarkophag, sowie die köstlichen Statuetten der Verkündigung, die auffallend an Bernardo Rossellino's gleiche Figuren in Empoli erinnern. Das Vorbild eines der beiden Rossellino macht sich auch in der Form des Sarkophags geltend, bei welchem Benedetto ein Jugendwerk des Antonio Rossellino (wie ich vermüthe) in nächster Nachbarschaft von Faenza, den jetzt im Museum des Ginnasio zu Forli aufgestellten Sarkophag des hl. Marcolinus vom Jahre 1458, sich zum Muster nahm. Besonders streng ist, den übrigen bekannten Werken Benedetto's gegenüber, namentlich auch die Decoration des Ganzen; doch erscheint der Künstler hierin mehr als Nachfolger des Desiderio wie der beiden Rossellino; die Pflanzen-decoration der Pilaster sammt ihren Vasen, aus welchen sie sich entwickelt, ist in der Zeichnung und den etwas mageren Formen ganz denen von Desiderio's Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz verwandt; ebenso wie der Fruchtkranz, welcher das Halbrund schmückt, die Capitelle u. s. f. im Charakter der gleichen Decorationen Desiderio's in Sta. Croce und San Lorenzo gehalten sind. In der eigenthümlichen Bildung des Ränkenwerks am äussersten Pilaster, welcher rechts die Relieftafeln abschliesst, zeigt sich sogar noch der Einfluss von Donatello's wirkungsvoller, aber etwas schwerfälliger Decorationsweise.

Was aus der Büste (»ritratto«) des Galeotto Malatesta geworden ist, welche Benedetto nach Vasari's Angabe gleichzeitig ausgeführt haben soll, ist nicht bekannt. Muthmasslich hat sich Vasari — wie ich gleich ausführen werde — im Namen des Malatesta geirrt, da kein Galeotto Malatesta zu Benedetto's Zeit lebte. Seine Mittheilung, dass Benedetto für die Malatesta beschäftigt war und ebenso die Verbindung desselben mit der Herrscherfamilie von Faenza, mit den Manfredi, haben mich auf die Vermüthung gebracht, dass zwei andere etwa gleichzeitige Bildwerke in den Marken, das Grabmal der Barbara Manfredi in San Biagio zu Forli, sowie das Grabmal des Sigismondo Mala-

testa in San Francesco zu Rimini Jugendwerke des Benedetto da Majano sein könnten. Die junge Barbara, Gattin Pino's II. Ordelaffi, Herrn von Forli, starb 1466 im dreiundzwanzigsten Jahre. Ihre Mutter, Giovanna Manfredi, machte 1468 die Stiftung, aus welcher wenige Jahre darauf Benedetto der Auftrag auf den Altar und das Grab des hl. Lavinus ertheilt wurde. Der Gedanke, dass der Künstler des einen Monuments auch berufen wurde, ein zweites Denkmal für dieselbe Familie herzustellen, liegt also nahe. Es fragt sich daher nur, ob wirklich die künstlerische Eigenart des Grabmals der Barbara eine solche Annahme nicht ausschliesst.

Das Denkmal zeigt ein einfaches Nischengrab mit zierlicher Pflanzen-decoration, in einem Halbrund abschliessend, welches ein Madonnen-relief mit je einem Cherub zur Seite schmücken; in der Nische auf hohem viereckigem Untersatz, an dem zwei sitzende Putten die Inschrift halten, ruht die Todtè in sanftem Schummer; die Wand ist mit einem gerafften Teppich bedeckt. Das Grabmal zeigt also durchaus den florentinischen Typus, wie er durch Bernardo Rossellino und Desiderio da Settignano ausgebildet war. Auf Desiderio's Vorbild insbesondere geht auch die ganze Decoration des Monuments zurück: das zierliche, noch etwas magere Pflanzengewinde der Pilaster, das sich aus einer schöngeformten Vase entwickelt, ist denen ganz ähnlich, die wir am Grabmal Marzuppini und am Tabernakel in San Lorenzo sehen. Die hängenden Fruchtgewinde am Sockel, der Fruchtkranz um das Madonnenrelief, der Palmettenfries und die spielend zierlichen Capitelle tragen in ihrer Erfindung wie in ihrer etwas scharfen, für den Standpunkt sehr fein berechneten Ausführung den gleichen auf Desiderio's Vorbild zurückgehenden Charakter. Dasselbe gilt aber auch von dem figürlichen Schmuck. Madonna und Kind nähern sich in Haltung, Anordnung, ja theilweise selbst in der Gewandung und im Ausdruck dem Madonnenrelief des Marzuppini-Grabes. Die holden Cherubim zur Seite des Reliefs hat der Künstler, statt der sonst gebräuchlichen verehrenden Engel, des beschränkten Raumes wegen gewählt, wie es auch Desiderio im Abschluss seines bekannten Tabernakels gethan hat. Die Anordnung der Gestalt der Todten, deren individuelle Bildung ebensoviel Geschmack als feinen naturalistischen Sinn bezeugt, entspricht der des Marzuppini. Auch die Engel am Sockel, wie so häufig in Florenz in ihrer Anordnung denen an Donatello's Grabmal Papst Johann's XXIII. im Battistero zu Florenz nachgebildet, verrathen in ihren etwas eckigen, aber lieblichen Formen Desiderio's Einfluss.

Damit, dass wir das Grabmal der Barbara Manfredi auf einen Florentiner und speciell auf einen Nachfolger des Desiderio zurückführen können,

ist allerdings noch keineswegs bewiesen, dass Benedetto da Majano der Verfertiger desselben sei. Denn von Benedetto ist es gar nicht einmal überliefert, dass er ein Schüler Desiderio's war; und aus seinen bezeugten Werken ist zwar abzunehmen, dass er unter dem Einflusse der beiden Rossellino sowohl als des Desiderio aufwuchs, aber zum eigentlichen Schüler des letzteren kann man ihn nach jenen Werken allein kaum erklären. Auch zeigt ja das Monument des San Savino, welches wir oben als das älteste zweifellose Werk des Benedetto nachzuweisen suchten, bereits sehr ausgesprochen den eigenartigen Charakter Benedetto's, wenn auch noch sehr gehalten, voll Maass und Ernst. Dem gegenüber müssen wir aber, glaube ich, daran festhalten, dass das Grabmal der Barbara etwa fünf Jahre früher entstanden ist als das des hl. Savinus, ein Zeitraum welcher in der Jugendzeit eines Künstlers einen wesentlichen Unterschied in seiner Entwicklung auszumachen pflegt. Wenn Benedetto mit vier- oder fünfundzwanzig Jahren das Grabmal der Barbara Manfredi ausführte, so hatte er damals gewiss noch nicht seine Eigenart scharf ausgebildet, zumal wenn er — wie Vasari, mit allem Anschein der Wahrheit, angiebt — unter der Aufsicht seines älteren Bruders Giuliano zunächst als Intarsiator ausgebildet und beschäftigt wurde. Wenn man dies berücksichtigt, lässt doch der Vergleich des Barbara-Grabes mit dem Monument des hl. Savinus, obgleich letzteres wesentlich als Altar gedacht ist, sowie selbst mit späteren Arbeiten Benedetto's soviel verwandte Eigenthümlichkeiten bestehen, dass ich meine Benennung nicht für zu gewagt halten möchte. Man vergleiche den Aufbau, die Decoration der Pilaster, welche dem des einen Pilasters links am San Savino-Denkmal fast genau entspricht; man bemerke, wie der Kranz um das Madonnenrelief dem Eichenkranz am Sarkophag des San Savino gleicht, und wie die beiden Cherubim daneben in beiden Monumenten in der gleichen Weise zur Raumauffüllung angebracht sind. Auch der figürliche Schmuck des Grabmals, das in seinen durchweg glücklichen Verhältnissen und seiner zierlichen Decoration trotz aller Verwandtschaft mit älteren florentiner Monumenten doch einen eigenartigen, hervorragenden Künstler verräth, lässt sich sehr wohl mit Benedetto's bekannten Bildwerken zusammenreimen. Die holden Engelsköpfe neben dem Madonnenrelief sind genau so angebracht wie am Deckel vom Sarkophag des hl. Savinus und haben einen ähnlichen Typus. Auch Maria und das Kind haben jenen lieblichen, schwärmerischen Ausdruck, der Benedetto eigenthümlich ist, freilich noch mit einer etwas herben Formenbehandlung und einem fast schüchternen Zug, der die Abhängigkeit von Desiderio verräth. Am abweichendsten sind die Engel, die wohl einer der ähnlichen unter Donatello's Vorbild entstandenen Arbeiten in

Florenz (etwa den Engeln am Sarkophag des Orlando de' Medici in der S^{ma} Annunziata) nachgebildet sind. Die Figur der schönen jungen Todten ist ganz ausserordentlich reizvoll in der Anordnung wie in der Durchführung, namentlich von Kopf und Händen. Grade Benedetto hat eine ganz ähnliche, freilich bisher nicht als sein Werk erkannte Gestalt geschaffen, die Grabfigur der Maria von Arragon in deren schönem, dem Antonio Rossellino zugeschriebenen Monumente der Ch. di Montoliveto in Neapel, auf das ich zum Schluss näher eingehen werde. Freilich zeigt diese um dreizehn oder vierzehn Jahre später entstandene Arbeit den Künstler schon in seiner vollen Weichheit und Fülle der Formen wie der Gewandung.

Der Besteller des Grabmals der Barbara Manfredi, ihr Gatte Pino Ordelaifi, liess gleichzeitig — wie das Alter des Dargestellten beweist — eine grosse Marmorbüste in voller Rüstung von sich ausführen, die in der Sammlung des Ginnasio zu Forli aufbewahrt wird. Dass sie der Künstler jenes Grabmals ausführte, also Benedetto — wenn ich ihm dasselbe mit Recht zuschreibe — ist schon desshalb sehr wahrscheinlich, weil die Marken selbst nicht über eigene Bildhauer verfügten und die Herbeiziehung eines tüchtigen Ausländers stets seine Schwierigkeiten hatte. In der That zeigt aber die Büste, trotz des erbärmlichen Zustandes, in dem sie sich befindet (Nase, Unterlippe und beide Augenbrauen sind modern ergänzt, die Haare und andere Theile arg zerstoßen), durchaus florentiner Charakter: freie Haltung, lebensvolle Anordnung, nur im Ausdruck noch etwas jugendliche Befangenheit. Am meisten erinnert sie mich, soweit jetzt noch ein Urtheil zulässig ist, an die irrthümlich dem A. Pollajuolo zugeschriebene Thonbüste eines jungen Mannes im Museo Nazionale zu Florenz, die gleichfalls mit Benedetto grosse Verwandtschaft zeigt.

Dem Meister des Grabmals der Barbara muss mit Bestimmtheit ein in Florenz erhaltenes Bildwerk zugeschrieben werden, das Marmorrelief der Maria mit dem Kinde in der Via della Chiesa. Dasselbe ist nämlich, worauf mich kürzlich Herr Dr. H. von Tschudi aufmerksam machte, eine treue Wiederholung des Madonnenreliefs in jenem Grabmal, nur dass letzteres in das Rund componirt ist. Ich habe dasselbe früher ⁸⁾ mit unter den Arbeiten der Werkstatt des Verrocchio aufgezählt, die auf dessen bekanntes Madonnenrelief im Bargello zurückgehen. Doch hat mich der wiederholte Vergleich desselben mit dem Madonnenrelief in Desiderio's Grabmal Marzuppini überzeugt, dass es vielmehr einem Nachfolger des Desiderio angehört, wenn derselbe auch — wie Benedetto

⁸⁾ Vgl. Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1882, S. 92.

namentlich in seiner vollen bauschigen Gewandung und dem schwärmerischen Liebreiz seiner jugendlichen Köpfe zu bezeugen scheint — einen gewissen Einfluss von Verrocchio mit in sich aufgenommen hat. Wir haben also auch dieses Madonnenrelief, wenn mein obiges Raisonement richtig war, als eine Jugendarbeit des Benedetto anzusehen. Jedenfalls wird durch dasselbe der Beweis erbracht, dass der Künstler des Manfredi-Monumentes ein Florentiner war.

In den Marken, und zwar in unmittelbarer Nähe von Forli, ist noch ein zweites Grabmal, das gleichzeitig mit dem Denkmal der Barbara Manfredi entstand und demselben so ähnlich ist, dass es nicht nur zweifellos auf einen florentiner Bildhauer, sondern auch auf dieselbe Hand wie jenes schliessen lässt: das Grabmal des Sigismondo Malatesta in San Francesco zu Rimini. Dasselbe steht jetzt gleich beim Eingang in die Kirche, zur Rechten. Ob es von vornherein für diesen Platz bestimmt oder hier aufgestellt war, scheint mir zweifelhaft; jedesfalls ist dasselbe jetzt unvollständig, da für das unangenehm störende leere Halbrund sicherlich irgend ein Schmuck, wahrscheinlich ein Madonnenrelief, vorgesehen war. Inmitten der reichen und schwerfälligen Decoration Alberti's und seiner Mitarbeiter, welche — wie ich oben schon hervorhob — den massigen und derben Charakter der aus gothischen Elementen sich herausarbeitenden Decorationsweise Donatello's verräth und diese theilweise selbst in das Plumpe ausgeartet zeigt, fällt das Grabmal des stolzen Gründers dieser Kirche durch seine Einfachheit und seine zierliche Decoration sofort als das Werk einer neuen, der jüngeren florentiner, mit Desiderio voll in's Leben tretenden Künstlergeneration in's Auge. Charles Yriarte freilich urtheilt anders. Nach ihm (»Rimini« S. 207) soll Sigismondo sein Grabmal bei seinen Lebzeiten nach Alberti's Zeichnung haben errichten lassen; wenn man auch nicht jenes Zeugniß dafür hätte [dass Alberti's Bildniß, als Reliefportrait, über dem Grabmal gegenüber von dem Sigismondo's angebracht sein soll], so würde man doch schon die Signatur des Meisters in den Palmetten des Frieses erkennen. Diese »Signatur Alberti's« ist eine ganz neue Entdeckung Yriarte's; einen ähnlichen Palmettenfries wird man vergeblich sowohl in San Francesco als in allen anderen beglaubigten Bauten Alberti's suchen. Um Yriarte's Behauptung zu widerlegen, verweise ich nur auf die von ihm selbst gegebene Abbildung auf S. 272 seines Werkes⁴⁾.

⁴⁾ Yriarte stützt seine Behauptung, dass das Grabmal schon zur Zeit des Baues von San Francesco durch Alberti entworfen und damals ausgeführt worden sei, auf den Umstand, dass über dem Grabmal die Reliefbildnisse des Sigismondo und des Alberti als Gegenstücke angebracht seien. Aber abgesehen davon, dass

Das Grabmal des Sigismondo Malatesta ist ein Nischengrab, wie das der Barbara Manfredi, jedoch ganz ohne figürlichen Schmuck. Von den Abweichungen abgesehen, die dadurch bedingt und die wieder in durchaus künstlerischer und origineller Weise gelöst sind, zeigen sich beide Monumente im Aufbau wie in der Decoration auf's engste verwandt. In einzelnen kleinen Verschiedenheiten, wie in der Bildung des Fruchtkranzes um den halbrunden Abschluss, in den dicken Fruchtguirlanden, welche zur Seite des Monuments herabhängen, in der Gruppierung und im Binden des Fruchtkranzes am Untersatz des Sarkophags und in der Bildung der Capitelle ist die Verwandtschaft mit Desiderio's Werken womöglich noch grösser, als bei dem Grabmal der Barbara. Uebrigens stimmen die Zeichnung der Untersätze, die Profilierung und die meisten Details der Architektur beider Grabmäler, der Palmettenfries (die »Signatur« des Alberti, wie ihn Herr Yriarte nennt), die aus kleinen Vasen aufsteigenden Pflanzenornamente der Pilaster fast genau überein. Doch erscheint fast durchweg das Grabmal der Barbara in Zeichnung und Ausführung feiner und zierlicher, so dass demnach die frühere Ausführung des Grabmonuments in San Francesco und damit Yriarte's leider sonst durch keinen sicheren Anhalt zu stützenden Behauptung, Sigismondo habe sein Grabmal sich noch vor seinem Tode (1468) selbst errichten lassen, wahrscheinlich wird. Für meine Vermuthung, dass wir in beiden Denkmälern Jugendwerke des Benedetto da Majano vor uns haben, mache ich noch besonders auf die Verwandt-

ich das letztere nicht habe verificiren können, weil es hinter einem Thürvorbau versteckt ist, haben diese Reliefs, die nicht einmal als Gegenstücke gedacht sind, da sie sich nicht ansehen, gar keine Beweiskraft für das Grabmal, weil sie nicht in der geringsten Verbindung damit stehen. Ein eigenes Geschick hat der Verfasser übrigens mit seiner Abbildung dieser beiden Porträts gehabt: der Beschauer wird sich verwundert fragen, wo denn in diesen beiden kahlköpfigen Alten die Aehnlichkeit mit den bekannten Zügen von Sigismondo Malatesta und L. B. Alberti liegen solle? Das Räthsel löst sich sehr einfach: der Zeichner konnte auf der Photographie, nach der er zeichnete, das Reliefporträt des Sigismund nicht erkennen; das des sog. Alberti fehlte aber auf der Photographie, da es durch die Thür verdeckt wird; er nahm also das erste beste Porträt und zwar, wie es scheint, das des Federigo von Urbino, welches er gerade in Arbeit hatte (S. 276) und setzte es in beide Reliefs! Aehnliches Unglück scheint Herr Yriarte in der Wiedergabe der Inschrift am Sarkophag mit dem Setzer gehabt zu haben. Die Inschrift lautet:

SVM. SIGISMVNDVS. MALATESTE. E. SANGVINE. GENTIS.

PANDVLFVS. GENITOR. PATRIA. FLAMINIA. EST.

VITAM. OBIIT. VII. ID. OCTOB. ETATIS. SVE. ANN. I. ET. L. MENS. III. D. XX. ET
MCCCCLXVIII.

Damit vergleiche man Yriarte's Abschrift auf S. 207! Leider sind andere Inschriften seines Buches, die ich zufällig mit den Originalen habe vergleichen müssen, in ähnlicher Weise entstellt.

schaft aufmerksam, welche die Profilierung und die Erfindung der architektonischen Details des Malatesta-Grabmals mit bezeugten, obgleich wesentlich späteren Arbeiten Benedetto's aufweist, wie namentlich die berühmte Prachtthür in der Sala dell' Udienza des Palazzo Vecchio zu Florenz. Mit den Monumenten keines anderen Meisters dieser Epoche zeigt dasselbe auch nur entfernt solche Verwandtschaft. Selbst Benedetto's eigenthümliche sternartig an einander gereihte Blumendecoration und der Schmuck der inneren Leibung jener Thür finden sich auch schon am Grabmal Sigismondo's.

In Verbindung mit diesem Grabmal muss auch die bekannte Marmorbüste, jetzt im Campo Santo zu Pisa, welche man herkömmlich als die Büste von Sigismondo's Gattin Isotta bezeichnet, wenigstens erwähnt werden. Die Richtigkeit der Benennung dieser Büste ist neuerdings angezweifelt worden. Freilich mit jener anmuthigen Erscheinung der jungen Frau mit dem feuchten Blick, dem zierlichen Mund und den weichen, vollen Formen, wie wir sie aus den berühmten Medaillons des Matteo de' Pasti und des Vittore Pisano vom Ende der vierziger Jahre kennen, hat diese knochige Matrone mit ihren scharf ausgesprochenen, herben Formen, dem grossen Mund und den Glotzaugen keine Aehnlichkeit. Aber wenn wir das spätere Profilrelief der alten Sammlung Nani betrachten, das (nach der Abbildung, in welcher dasselbe allein bekannt ist; vgl. Yriarte, »Rimini« S. 153) mit Wahrscheinlichkeit schon durch Yriarte auf Agostino di Duccio zurückgeführt ist, so begreift man sehr wohl, wie dieselbe Frau etwa zwölf Jahre später die Formen zeigen konnte, welche die Pisaner Büste verewigt. Dass dieselbe nicht von Mino da Fiesole herrührt, der als Verfertiger der Büste genannt wird, beweist der Vergleich mit den sehr charakteristischen bezeugten Arbeiten aus dessen früherer Zeit. Mich erinnert die Auffassung und Behandlung vielmehr an den Künstler der Marmorbüste des Pino Ordellaßi und der Grabmäler Manfredi und Malatesta, die wir oben besprochen haben, also an Benedetto da Majano, wenn ich denselben richtig in diesen Arbeiten erkannt habe. Dafür spricht auch die etwas scharfe, kantige Behandlung, auch in dem Ornament des Costüms, das gleichfalls an die Decoration jener Denkmäler erinnert. Mit der Zeit der Entstehung der Büste würde diese Bestimmung sich gleichfalls sehr wohl vereinigen lassen, da die Büste die Isotta, welche (nach ihrem Alter auf den Medaillons von 1446) um 1420—1422 geboren wurde, als eine Frau von einigen vierzig Jahren erkennen lässt.

Wenn ich jene beiden Grabmäler und die anscheinend mit ihnen in Verbindung stehenden Bildwerke nur mit einiger Wahrscheinlichkeit

auf Benedetto, für den eine längere Thätigkeit in den Marken grade in seiner früheren Zeit bezeugt ist, zurückzuführen wage, so kann ich mit um so grösserer Entschiedenheit ein sehr umfangreiches und berühmtes Denkmal des Quattrocento, welches bisher unangefochten dem Antonio Rossellino zugeschrieben wird, das Grabmal der Maria von Arragon in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel, für eine Arbeit des Benedetto da Majano erklären, und zwar für ein Werk aus dessen mittlerer Zeit. Freilich kann es mir nicht einfallen, dem Antonio die Erfindung dieses herrlichen Monuments zu bestreiten: ist dasselbe doch im Wesentlichen eine Copie vom Grabmal des Cardinals von Portugal in San Miniato über Florenz, das Antonio 1461—1466 ausführte, und wurde ausdrücklich als Copie nach diesem vom Gemahl der 1470 jung verstorbenen Tochter des Königs Ferrante bei Antonio in Auftrag gegeben. Aber wir wissen jetzt auch, dass Antonio diesen Auftrag nur theilweise oder überall nicht ausführte; denn wie eine Note in Milanesi's Ausgabe des Vasari (III. S. 95, Anm. 2) besagt, verlangte Antonio Piccolomini, Herzog von Amalfi, der Gemahl der Maria von Arragon, 1481 von den Erben des Antonio Rossellino die Auszahlung von 50 Goldgulden »in restituzione di quel di più che aveva pagato all' artefice pel detto lavoro«.

Diese Notiz veranlasste mich kürzlich, das Grabmal, dessen Gestalten ich schon früher gar nicht recht mit Rossellino's bekannten Bildwerken hatte zusammenreimen können, näher daraufhin anzusehen, wie weit Antonio's Arbeit darin zu erkennen sei, und wer etwa das Werk vollendet haben könne. Jetzt, wo ich nicht mehr von dem Vorurtheil beherrscht war, die Arbeit müsse von Rossellino sein, erkannte ich auf den ersten Blick den Verfertiger des Denkmals: jede Figur, jede Gewandfalte verräth Benedetto da Majano und zwar so unzweideutig, dass ich nur einige von dessen Werken, die etwa gleichzeitig entstanden, namhaft zu machen brauche, um — wie ich hoffe — für jeden Beschauer die gleiche Ueberzeugung zu erwecken. Die Madonna in einem Fruchtkranz, welchen zwei Engel schwebend tragen, ist zwar genau in Haltung, Anordnung und Gewandung nach Rossellino's Madonna am Grabmal in San Miniato copirt: dennoch gleicht sie ihr keineswegs; Mutter und Kind sind vielmehr nach denselben Modellen gearbeitet, nach denen Benedetto 1480 die Thonstatue der Madonna (unter dem Namen »Madonna dell' Ulivo« bekannt) fertigte, die jetzt im Dom zu Prato steht. Auch das Kind in dem Madonnenrelief des Fina-Altars zu San Gemignano zeigt noch fast die gleichen Züge. In den Engeln darunter, den schwebenden sowohl als den knieenden, hat sich der Copist schon weniger treu an sein Vorbild gehalten und lässt sich deshalb um so weniger in seiner scharf

ausgeprägten Eigenthümlichkeit verkennen. Wie für die Madonna, so fehlt es auch für die Engel nicht an unmittelbaren Vergleichen unter den verhältnissmässig zahlreichen Werken Benedetto's: man stelle mit den knieenden Engeln im Grabmal die Leuchter haltenden Engel neben dem Tabernakel in San Domenico zu Siena zusammen; die schwebenden Engel dort mit dem ähnlich bewegten Engeln an den Grabmälern der hl. Fina und des hl. Bartolus in der Collegiata zu San Gimignano oder auch mit den anbetenden Engelgestalten auf dem Tabernakel in der Badia zu Arezzo, in den mir gleichfalls die Hand des Benedetto nicht zu verkennen zu sein scheint, wenn auch ein Theil desselben von Handwerkern ausgeführt wurde. Am auffallendsten gleicht aber der eine der knieenden Engel wieder einer ähnlichen Engelsgestalt, wahrscheinlich aus der Capella dell' Ulivo in Prato, jetzt im Besitz des Herrn Senator Morelli zu Mailand⁵⁾. In dem kleinen Auferstehungsrelief, welches hier im Grabmal der Maria von Arragon an die Stelle jenes Schmuckthürchens aus orientalischem Alabaster im Grabmal des Cardinals getreten ist, lässt Benedetto noch weniger sich verkennen; man vergleiche zum Beweise das kleine Relief der gleichen Darstellung an Benedetto's Verkündigungsalter in derselben Kirche Montoliveto: die Figur des Christus mit seinem bauschig bewegten Gewande von dickem Stoffe, die schwärmerisch ihn verehrenden Engel, die schlafenden Kriegsknechte wie die Landschaft sind gleichmässig charakteristisch für Benedetto. Dies ist kaum minder der Fall in den Engelsköpfen wie in den nackten Putten, die das Tuch der Bahre halten, ja selbst — trotz der Rücksicht auf die Individualität — in der Gestalt der Todten; denn ihren Zügen ist unverkennbar ein gutes Theil des bekannten Typus von Benedetto's idealen jugendlichen Frauengestalten beigemischt. Die greifbarste Verschiedenheit in den Typen beider Meister sind aber, wie bekannt, bei Antonio Rossellino die mehr rundliche Kopfform, bei Benedetto dagegen das Oval des Kopfes, in ein langes Kinn auslaufend; statt Antonio's neckisch vorspringender Oberlippe und stark geschwungener, fein bewegter Linie des Mundes, dessen Bewegung beim Lachen ein reizendes Grübchen auf der Backe hervorruft, zeigt Benedetto eine viel geradere Linie desselben, während sonst seine Formen runder und fester sind als bei Antonio. Man sieht den Gestalten des Letztern schon in ihrer schlankeren, meist knochigeren Bildung das lebhafteste Temperament an, welches sie in jeder Bewegung bethätigen: seine

⁵⁾ Die ausserordentliche Verwandtschaft mit den Engelsgestalten am Grabmal der Maria von Arragon bestimmte wohl den Besitzer, seine köstliche Figur nach der alten Benennung jenes Monumentes dem Antonio Rossellino zuzuschreiben. Ich möchte darin einen jener beiden von Vasari (III, 344) beschriebenen Engel aus unbemaltem Thon vermuthen, die früher neben der Madonnenstatue aufgestellt waren.

schwebenden Engel machen im Fluge so kräftige Schwimmbewegungen, dass ihre Gewänder im Winde flattern, die Beine theilweise entblösst zeigen und dem Körper sich anschmiegen, dessen Formen durch reiche, mannigfaltig bewegte Gewandung stets gehoben, nicht verhüllt werden. Die gleiche Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit zeigt sich auch im Ausdruck, der von stiller schwärmerischer Andacht bis zu ausgelassener Kinderfreude sich steigert. Dagegen ist bei Benedetto der etwas einförmige, aber holdselige Ausdruck beschaulicher Glückseligkeit, mit dem die schönen offenen Augen seiner Gestalten unseren Blick unwillkürlich fesseln, auch in der grösseren Ruhe derselben bethätigt. Die weiten Gewänder mit ihren langen Falten bauschen sich bei rascherer Bewegung so massig zusammen, dass sie an den Beinen fast das Aussehen weiter Pluderhosen haben. Die Körper sind voller, die Köpfe weniger individuell und mannigfaltig, von regelmässiger Bildung, die Haare glatt gekämmt. Auch ein kleiner mehr äusserlicher Unterschied hilft mit zu ihrer Unterscheidung: die Fittige der Engel, die Rossellino gleichfalls naturalistischer bildet, lässt derselbe in seinen Reliefs, bei seiner stark ausgesprochenen malerischen Richtung, stets beide sehen, während Benedetto den hinteren Flügel in der Regel ganz fortlässt oder sehr versteckt. Die innere Verschiedenheit spricht sich auch äusserlich in der Behandlung der beiden Künstler aus: während diese bei Antonio gelegentlich etwas scharf ist und durch eine ausgesprochene Vorliebe für das Stehenlassen der Bohrlöcher zur Erhöhung der malerischen Wirkung gekennzeichnet wird, ist dagegen Benedetto's Behandlungsweise des Marmors auffallend weich und glatt, in seiner späteren Zeit geradezu weichlich.

In der Chiesa di Montoliveto lassen die beiden urkundlich auf Antonio und Benedetto zurückgehenden Altäre, beides Werke aus der letzten Zeit der Künstler (von denen wieder Benedetto's Arbeit nach dem Vorbilde des älteren Werkes von Rossellino bestellt und ausgeführt wurde), ihre Eigenart in besonders scharf ausgeprägter Weise erkennen und bieten die günstigste Gelegenheit zum Vergleich, sowohl unter einander als mit dem Grabmal der Maria von Arragonien. Letzteres hat jedoch vor Benedetto's Verkündigungsaltar die liebevollere und bescheidenere Auffassung und Behandlung, die tüchtigere naturalistische Durchbildung der mittleren Zeit des Künstlers voraus, der es nach dem Vergleich mit seinen übrigen Arbeiten offenbar angehört. Der Umstand, dass das Monument der, wie erwähnt aus dem Jahre 1480 datirten Madonna dell' Ulivo in Prato so ähnlich ist, dass augenscheinlich die gleichen Modelle für beide Arbeiten benutzt wurden, macht es mehr als wahrscheinlich, dass Benedetto im Jahre 1481, als der Herzog von

Amalfi sein vorausgezahltes Geld von den Erben des Antonio Rossellino zurückverlangte, bereits an der Ausführung des Grabmales beschäftigt war, welches von Antonio höchstens erst im Rohen begonnen sein konnte, da seine Hand in keiner der Figuren mehr herauszuerkennen ist.

Dass man in Neapel nach dem Tode von Antonio Rossellino zur Vollendung des unfertig von Antonio hinterlassenen Grabmales zunächst an Benedetto da Majano dachte, ist nach den urkundlichen Angaben, die wir über die Thätigkeit seines Bruders Giuliano in Neapel besitzen, sehr begreiflich: Giuliano war damals der bevorzugte Architekt von König Ferrante; und dass Benedetto auch sonst gerade mit dem Gemahl der Maria von Arragonien in Verbindung stand, beweist der Auftrag desselben auf jenen mehrfach erwähnten Altar mit der Verkündigung, der 1489 in derselben Kirche in Montoliveto zur Aufstellung kam, wie er später ebenda auch für die plastische Ausschmückung des Portals von Castelnuovo gewonnen wurde.

Fassen wir unser Urtheil über das Grabmal in der Kirche von Montoliveto zusammen, so werden wir zwar dem Antonio Rossellino die Erfindung desselben voll und ganz belassen müssen, welche sogar bei der Ausführung durch einen Dritten in ihrer Frische und Originalität theilweise beeinträchtigt ist: in seiner Ausführung gehört das Monument dagegen ganz dem Benedetto und darf in seinen einzelnen Gestalten als ein Werk seiner besten Zeit gelten, welches alle Vorzüge des Künstlers ebenso charakteristisch als reich und voll zur Geltung bringt.

Die Madonna Sixtina und der Kupferstich Ed. Mandel's.

Von A. v. Reumont.

Man weiss wie karg und unzureichend die älteren Nachrichten über Raphael's schönstes Altargemälde sind. »Für die Schwarzen Mönche von San Sisto zu Piacenza malte er das Bild des Hochaltares, darin Unsere Liebe Frau mit dem hl. Sixtus und der hl. Barbara, ein wahrhaft seltenes und ausgezeichnetes Werk.« So lauten Vasari's wenige Worte, bei denen nur der ihnen angewiesene Platz, nach den architektonischen Arbeiten im Vatican und anderwärts in Rom wie für den Bischof von Troia (Pandolfini) in Florenz und vor dem hl. Michael für K. Franz I., 1518, im Allgemeinen auf die Zeit der Entstehung hindeutet¹⁾. Von allen Bildern Raphael's ist die Sixtinische Madonna das Kirchenbild par excellence. Es ist keine Handlung und keine Begebenheit, von der es berichtet, es ist eine himmlische Erscheinung ohne einen andern als geistigen Zusammenhang mit dem Irdischen, über welches die beiden Heiligengestalten sich verklärt erheben, während die beiden aufschauenden Engel gleichsam der verkörperte Ausdruck des innerlich beseligten Menschauges sind. Ueber Charakter und Composition des Bildes vermag ich nichts zu sagen, was meiner Anschauung und meinem Gefühl besser entspräche als das, was Anton Springer in seinem »Raffael und Michelangelo« über dasselbe ausgesprochen hat. Ueber die Geschieke des Gemäldes, seit es die Aufmerksamkeit des sächsischen Polenkönigs auf sich zog, und die Urtheile neuerer Zeiten hat Julius Hübner unter Benutzung amtlicher Actenstücke in einem ausführlichen Aufsätze im III. Bande der Zahn'schen Jahrbücher für Kunstwissenschaft berichtet. Diesen Nachrichten hat ein italienischer Autor, der Erzpriester G. Tononi in Piacenza in einem im J. 1874

¹⁾ Die Milanesi'sche Ausgabe des Vasari, Bd. IV (1879), S. 365, hat nichts von den Ergebnissen meiner Arbeiten in Bezug auf die Geschieke des Bildes, indem sie blos des Kaufs durch K. August III. und des Steinla'schen Stiches erwähnt.

daselbst gedruckten Aufsätze²⁾ einige Notizen hinzugefügt, welche sich auf die Verhandlungen zwischen den Behörden des polnischen Königs und den parmesanischen beziehen und die Dresdener Nachrichten ergänzen. Als bald nach dem Erscheinen dieser wenigen Blätter habe ich von demselben Kunde gegeben, glaube jedoch einen Theil des damals Gesagten wiederholen zu dürfen, da es in einem politischen Blatte (Allgemeine Zeitung, 1874, Nr. 284) gedruckt für die Kunstgeschichte gewissermassen verloren ist.

Die Benedictiner von San Sisto in Piacenza befanden sich dem Anschein nach in Geldnoth, was nach den langen Kriegsnöthen und den politischen Wechsellagen in Oberitalien wie in Folge der durch den Po auf ihren Besitzungen angerichteten Verheerungen nicht gerade zum Verwundern ist. Sie hatten sich mit dem König-Kurfürsten mittels des Paters (Abtes) Giovanni Batista Bianconi in Bologna schon ziemlich tief eingelassen, bevor sie in Parma Schritte thaten, um die Erlaubniss zum Verkauf zu erhalten. Der Herzog-Infant Philipp von Parma trug dem Präsidenten des in Piacenza residirenden Obersten-Rathscollégiums, Grafen Alberto Scribano Rossi, Berichterstattung über die Angelegenheit auf. Am 21. Juni 1753 entsprach dieser mittels einer langen Deduction dem Auftrag. In diesem Schriftstück heisst es nach einigen historischen, wesentlich aus Vasari entlehnten Daten und Bemerkungen über den Kunstwerth des Bildes, der angebotene Preis sei ein hoher, entspreche jedoch der Bedeutung des Gemäldes nicht. Die Krone dürfe überhaupt dem Gesuch der Mönche nicht Folge geben, Stadt und Land nicht eines Schatzes berauben, der zu jeder Zeit zahlreiche Besucher angezogen habe. Der Schutz des Besitzes sei ein Majestätsrecht, das schon in anderen Fällen geltend gemacht worden sei. Die pecuniären Verhältnisse des Klosters seien nicht von der Art, dass bei weiser Oekonomie und Beschränkung die ansehnlichen Güter desselben nicht vollkommen ausreichten. Das Kloster sei übrigens dem Staat um so mehr verpflichtet, da es königlicher Fundation, nämlich durch Kaiser Ludwigs II. Gemahlin Engelberga gestiftet und mit reichem Grundeigenthum ausgestattet, und ursprünglich ein Frauenkloster in den Tagen der Grossgräfin Mathilde an die Benedictiner übergegangen sei. Neuerdings noch habe die Krone den drohenden Verlust eines andern Meisterwerks verhindert; auch im gegenwärtigen Falle möge sie von der ihr zustehenden Befugniss Gebrauch

²⁾ »La Madonna di San Sisto« in einem kleinen Sammelwerke, welches diesen Aufsatz als Beitrag zu Denkwürdigkeiten der Geschichte der Herzogthümer Parma und Piacenza von 1731–1859 bringt.

machen. Letzteres bezieht sich auf das unter dem Namen der Madonna di San Girolamo bekannte Altarbild Corregio's, von welchem es im Jahre 1749 in Parma hiess, derselbe König August habe 14000 Zechinen dafür geboten, worauf die Gemeindeverwaltung Protest einlegte und den Handel rückgängig machte.

Piacenza war weniger glücklich als Parma. Anfangs schien Alles gut zu gehen. Scribani erhielt den Auftrag, sich nach San Sisto zu begeben und dem Abt und Cellerarius das höchste Missfallen über den eigenmächtig eingeleiteten Handel auszudrücken. Diese entschuldigten sich so gut sie konnten und versprachen die Sache ungeschehen zu machen, worüber Scribani am 2. Juli berichtete. König August aber war nicht Willens, sich den Raphael ebenso wie den Coreggio entgehen zu lassen. Am 26. November benachrichtigte der Abt Dom Benedetto Vittorio Carracciolo den Rathspräsidenten von dem bevorstehenden Abschlusse des Contracts über den höchsten Orts genehmigten Verkauf. Die Sache war zwischen den beiden Höfen abgemacht worden, und vielleicht nur der Form wegen hatte man hinter dem Rücken Scribani's andere Mitglieder des Rathes um ihr gehorsamstes Gutachten ersucht. Am 17. Januar 1754 zeigte der Präsident, der seine üble Laune officiell nicht auslassen durfte, dem Staatssecretär in Parma an, der Abate Bianconi sei mit mehreren Leuten angelangt, das Gemälde in Empfang zu nehmen. Man hatte dann noch einige Schwierigkeiten mit der Zollverwaltung, wegen der Ausfuhrrechte, welche die Zollpächter nach dem Massstabe eines Preises von 27000 Zechinen bemessen wissen wollten. Auch diese Schwierigkeit scheint wie alle übrigen mit Gratificationen erledigt worden zu sein. Königlicherseits sparte man das Geld nicht und in Parma gab es unter der neuen bourbonischen Verwaltung Hände genug, namentlich fremde, französische wie spanische, die es annahmen. In Piacenza scheint man den Verlust mit mehr Gleichgültigkeit ertragen zu haben als anderwärts in ähnlichen Fällen geschehen ist, z. B. in Perugia, als man Raphael's Grablegung, in Pescia, als man dessen Madonna del Baldacchino verkaufte, Bilder, die denn doch nicht ausser Landes gingen, sondern in Rom und Florenz blieben. Die Verzögerungen bei dem Abschluss des Handels, welche sich aus Hübner's oben angeführtem Aufsatz ergeben, sind wahrscheinlich durch die bezeichneten Umstände entstanden.

Am 13. December 1873 schrieb mir Eduard Mandel, mit dem ich die Projecte neuer Arbeiten, so von Stichen nach dem Violinspieler und der Poesie Raphaels in der Stanza della Segnatura längere Zeit vorher besprochen hatte, Projecte, welche zum Theil an äussern Schwierigkeiten scheiterten, wie folgt: »Sehr erstaunen werden Sie, zu erfahren,

dass ich im verflossenen Sommer mit der Fertigung einer Zeichnung der Madonna Sixtina in der Dresdener Gallerie beschäftigt gewesen bin. Lange ehe Steinla und Keller ihre Stiche dieses Bildes begonnen hatten, war es mein, jenen Kollegen mitgetheilter Wunsch und Absicht, das Bild zu stechen. Natürlich wurde ich durch die Arbeiten Jener abgehalten, früher meinen Lieblingswunsch zur Ausführung zu bringen. Jetzt ist die Zeichnung vollendet und ich darf glauben, dass Sie eine würdige Vorlage für meinen Grabstichel ist; auch ist die Platte seit vier Wochen begonnen. Sie werden, so hoffe ich, Freude an meiner Auffassung und Wiedergabe dieses einzigen Bildes haben, wenn Sie bei einem Besuche Berlins meiner freundlichst gedenken wollen. Es dürfte diese Arbeit wohl, wenn mir Gott Leben und Gesundheit verleiht, der würdigste Abschluss meiner Künstlerlaufbahn sein, und ich hoffe dann auf Ihren Beifall und gütige Theilnahme.«

Am 19. October 1881 schrieb er mir Nachstehendes: »Eine gute Spanne Zeit ist vergangen, seit ich die Ehre hatte, Ihnen Nachricht über meine jetzige Arbeit, den Stich der Sixtina zu geben. Denn es sind am 3. November dieses Jahres acht Jahre, dass ich denselben begann, ohne in diesem langen Zeitabschnitt auch nur Einen Strich einer anderen Arbeit zu gönnen. Wenn man erst das 71. Jahr überschritten hat, soll man mit seiner Zeit haushalten und darnach trachten, das kurze Leben an würdige Werke zu verwenden. Und welches Werk könnte dem Kupferstecher, besonders bei der jetzigen Vielbildnerei, wohl grössere Erhebung und Ermunterung gewähren, als jenes hohe weltbewunderte Bild Raphael's? Und so berichte ich Ihnen denn, dass ich mit dem Stich weit vorgeschritten bin; dennoch wird, so Gott will, wohl noch ein Jahr vergehen, ehe ich das Ende erreiche. Ihre mir stets bewiesene Güte und Theilnahme, besonders die Erinnerung Ihrer Vermittlung bei dem Grossherzog von Toscana behufs der Erlaubniss, eine Zeichnung der Madonna della Sedia für meinen Kupferstich anfertigen zu dürfen, lässt mich hoffen, dass diese Zeilen nachsichtig und in gewohnter Güte von Ihnen aufgenommen werden werden.«

Es war Mandel's letzter Brief an mich. Ich habe den trefflichen Freund und ausgezeichneten Künstler nicht wieder gesehen. Nicht viel über ein Jahr nach dem Datum dieses Schreibens wurde er unerwartet abgerufen, ohne die letzte Hand an das Werk legen zu können, dem er beinahe ein volles Decennium gewidmet hatte.

Ich drückte ihm einst eine Art Bedauern aus, dass er, nach den vorausgegangenen, jedenfalls tüchtigen Stichen der Sixtina, namentlich nach dem eben erschienenen Keller'schen, nicht ein anderes Bild gewählt habe. Er antwortete mir: Ich sehe die Sixtina anders als Keller.

Ich begriff dies vollkommen. So sehr ich Keller's Arbeit als Werk des Grabstichels bewunderte, erschien mir in der Auffassung etwas, was dem Charakter des Originals nicht entsprach; mehr noch nach der Vollendung des Stichs, als da ich im Herbste 1868 den Probedruck der fast beendigten Arbeit sah. Ich machte Keller kein Hehl daraus. Jetzt ist der Unterschied mir klar geworden. Mandel hat den Raphael vollkommener wiedergegeben. Von den vier grossen Blättern nach der Sixtina von Friedrich Müller, Steinla, Keller und Mandel (ich lasse Desnoyers unerwähnt, weil dem Meister, der in seiner frühern Zeit Raffaelische Bilder mit so vielem Glück wiedergegeben hatte, in seinem vorgerückten Alter der Sinn für das Mass von Licht und Schatten so zu sagen abhanden gekommen schien, wie manchen Malern der Sinn für Farbe) ähneln je zwei und zwei einander, das Müller'sche und Keller'sche, das Steinla'sche und Mandel'sche. Die beiden ersteren sind nach fremden, die beiden letztern nach eigenen Zeichnungen gearbeitet. Wenn man den Steinla'schen Stich mit dem Müller'schen vergleicht, dem er in mancher Beziehung so weit nachsteht wie Tüchtigkeit hinter der Genialität zurückbleibt, und beide neben das Original stellt, so wird man augenblicklich inne, wie ungleich treuer Steinla's Zeichnung ist. Diese Treue theilt Mandel's Blatt mit ihm, welches es an Kraft und Freiheit der Behandlung bei weitem überragt, während es im Gesamtausdruck ihm ähnelt. Es hat überhaupt die frühern an Harmonie, Feinheit und Wahrheit hinter sich gelassen. Ueber das Ganze ist eine Klarheit und Ruhe ausgegossen, welche den geistigen Ausdruck wiedergibt, ohne nach irgend einem Effect zu suchen, der dem Urbilde fremd ist. Ich unterlasse es, in das Detail einzugehen. Der individuelle Ausdruck der Köpfe, die breite und einfache Behandlung der Gewänder, in denen vielleicht nur ganz wenige Stellen in der Wiedergabe die letzte Hand vermischen lassen, der helle Glanz des mit Engelsköpfen übersäeten Himmels, die Leichtigkeit und Ursprünglichkeit, welche über das Ganze verbreitet ist, könnte wohl nicht treuer wiedergegeben werden, soferne die Mittel des Grabstichels hierbei in Betracht kommen. Mandel, dessen Talent sich einst für Meister wie Tizian oder Van Dyck vorzugsweise zu eignen schien, hat in seinen Blättern nach Raphael, in den Madonnen Colonna, Cowper und della Seggiola wie in dem Bildniss des Jünglings im Louvre bewiesen, dass er Raphael vollständig verstanden hat. Er hat nicht die Freude gehabt, die Wirkung seines Werkes auf das Publicum zu erleben, aber dies Werk, sein grösstes, ist der glänzende Abschluss einer glänzenden Künstlerlaufbahn.

Gegenwärtige Bemerkungen lagen zur Absendung bereit, als mir der Aufsatz von F. Pecht in Nr. 306 der Allgemeinen Zeitung zu

Gesichte kam, der von der Sixtina und Mandel's Stich handelt. Einem Theil des Inhalts kann ich nur beipflichten, anderm muss ich widersprechen. Zuvörderst was das Bild betrifft, kann ich mich unmöglich entschliessen, in den Engelknaben ein Einschiebsel après coup zu sehen. Es dünkt mich ein völliges Verkennen des Wesens Raphaelischer Composition. Der Künstler konnte den Wolkengrund malen, um eine vollständige Anschauung der Wirkung zu haben, selbst wenn die Engel, die den Abschluss des Ganzen bilden, sich in seinem ursprünglichen Entwurf befanden. Die Madonna della Seggiola mit einem Fornarina-porträt in Verbindung zu bringen widerstrebt mir; ich wüsste auch nicht mit welchem. Die Authenticität der Donna Velata ist mir je öfter ich sie gesehen (und ich habe sie oft gesehen), immer zweifelhafter geworden. Was die Stecher der Sixtina betrifft, so haben nicht die Schwierigkeiten der Aufgabe an sich, die neben den Schwierigkeiten auch so viel Erhebendes hatte, an deren Geschick den Antheil gehabt, welchen der Verfasser denselben beimisst. Wie es sich mit dem unglücklichen Müller verhielt, haben die ausführlichen und äusserst interessanten Mittheilungen über ihn und seinen Vater in den Württembergischen Jahrbüchern dargethan. Nicht die Sixtina hat Keller's Gesundheit gebrochen: sie war gebrochen und zwar durch die Arbeit an der Disputa, ehe er sich an das Dresdener Bild begab. Nur machte er es sich selber nicht klar. Noch kurze Zeit vor seinem Tode, als er einen Abend bei mir in Bonn verbrachte, sprach er mit grosser Lebendigkeit von seiner Hoffnung, zwei der Raphaelischen Tapeten, den Fischzug und ich glaube Pauls-Predigt, im Stiche zu vollenden. Wie es mit Mandel stand, braucht nach dem, was er ein Jahr vor seinem Tode schrieb, nichts beigefügt zu werden. Noch bemerke ich, dass Keller für die Köpfe eigenhändig grosse Kreidestudien machte.

Martin Schongauer als Kupferstecher *).

Von W. v. Seidlitz.

Nachdem man die Stellung, welche Schongauer in der Entwicklungsgeschichte der Kunst des XV. Jahrhunderts einnimmt, sein Hervorgehen aus den Vlamen, seine geistige Verwandtschaft mit einigen italienischen Zeitgenossen, seine Einwirkung auf Dürer und die übrigen deutschen Künstler zu präzisiren gesucht, war A. v. Wurzbach der Erste, der in seinen 1880 erschienenen Studien über Schongauer unternahm, ein Bild der Entwicklung des Meisters zu entwerfen. Die unglückliche Hypothese von der Identität Schongauer's mit dem Meister des Bartholomäusaltars machte freilich ein Gelingen von vornherein unmöglich; aber Wurzbach's Anregung wollen wir mit Dank aufnehmen, da es ihm, wie wir glauben, gelungen ist, einige wichtige Punkte hinsichtlich der Kupferstiche des Meisters zu fixiren.

Es genügt nicht, zu wissen, woher ein Künstler seine Anregungen geholt hat, wie er auf seine Umgebung und die nachfolgende Generation gewirkt hat; der ganze zwischen diesen Endpunkten liegende Zeitraum, der uns den Künstler inmitten seines Schaffens, während der verschiedenen Wandlungen seiner Auffassungs- und Darstellungsweise zeigt, gehört ebenso gut der Geschichte an, bedarf ebenso gut der Ergründung, soweit sich für eine solche die Handhaben bieten. Werden, wie üblich, nur einzelne Hauptwerke herausgehoben und ohne Rücksicht auf die Stellung, welche sie innerhalb des Entwicklungsganges des Künstlers einnehmen, ihrem Gehalt nach geprüft, so erwächst daraus nur geringer Gewinn für die Kenntniss des Künstlers und seiner Individualität, die schliesslich doch noch von grösserem Belang ist, als die einzelnen aus ihr geflossenen Werke. Wohl ist eine solch unpersönliche Betrachtungsweise bei Behandlung der älteren Kunstepochen mit ihren vorwiegend typischen Verfahrensweisen durchaus am Platz; mit dem XIV. und mehr noch mit dem XV. Jahrhundert

*) Die nachfolgende Arbeit war im Wesentlichen bereits vor mehreren Jahren niedergeschrieben. Da Dr. Scheibler in seinem Aufsatz über Schongauer (im letzten Heft des Repertoriums) die Kupferstiche des Meisters nicht mit der gleichen Ausführlichkeit behandelt hat, wie die Gemälde, so hielt ich es für angemessen, jetzt seiner Anregung Folge zu geben und meine Arbeit als Ergänzung der seinigen zu veröffentlichen.

gelangt aber die Individualität des bedeutenden einzelnen Künstlers zu immer grösserer Geltung und fordert entsprechende Berücksichtigung. Dieses individuelle Moment, welches die Werke vorwiegend als Ausflüsse der künstlerischen Persönlichkeit betrachten heisst, bildet ja das unterscheidende Merkmal der neueren Kunstgeschichte gegenüber der Archäologie einer — und der allgemeinen Geschichte andererseits.

Nun ist freilich keiner der zahlreichen (115) Kupferstiche Schongauer's datirt; für einige wenige Blätter lässt sich der späteste Termin ihrer Entstehung durch datirte Copien feststellen: doch ist damit nicht viel gewonnen, da hier der Zufall stark hineinspielt und der übrig bleibende Spielraum ein zu grosser ist. Andererseits springt eine grosse Verschiedenheit in der Behandlungsweise der einzelnen Blätter, als deren Folge sich gewisse Gruppen nothwendig zu einander gehörender Schöpfungen ergeben, sofort in die Augen. Einige Blätter haben ein so alterthümliches Aussehen, dass man sie nur schwer als Werke Schongauer's anerkannt hätte, falls sie unbezeichnet gewesen wären (ist doch wirklich ein solches, die Madonna mit dem Halbmond, noch jüngst von A. v. Wurzbach dem Meister abgesprochen worden); in anderen sprechen die starken Anklänge an Roger van der Weyden († 1464) in Typen und Formgebung, an den oberdeutschen Kupferstecher E. S. (von 1466, 67) in der Grabstichelführung, für eine relativ frühe Entstehungszeit. Dagegen ist die Anzahl derjenigen Blätter, in denen die für den Meister charakteristischen Typen mit den rundlichen Formen und dem eigenthümlich bestrickenden sanften Liebreiz des Ausdrucks in voller Ausbildung auftreten nicht übermässig gross. Da sich in ihnen zugleich die höchste Einfachheit, Feinheit und Eleganz in der Führung des Grabstichels offenbart, so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir sie als die letzten Werke dieses in der Vollkraft seines Schaffens (1488) dahingerafftten Künstlers betrachten. Die dazwischenliegenden Werke bieten theils grössere Berührungspunkte mit diesen letzteren, theils mit den ersteren, theils schliessen sie sich zu besonderen Gruppen zusammen.

Bei dem Vorhandensein solch greifbarer Anhaltspunkte, wie sie die Verschiedenheiten der Formgebung und der Technik bieten — ja wir werden sehen, dass auch die Art, wie das Künstlerzeichen, das Monogramm, gebildet ist, Berücksichtigung verdient — erscheint der Versuch, die Stiche des Meisters zu Gruppen zu vereinigen, die Aufeinanderfolge dieser Gruppen nach Möglichkeit zu bestimmen und so ein Bild von dem Entwicklungsgang des Künstlers herzustellen nicht nur gerechtfertigt, sondern auch nothwendig. Denn in weit höherem Maasse noch als bei Gemälden bilden die bald zu sehr verachteten, bald in ihrer Bedeutung überschätzten äusseren »technischen« Kennzeichen bei den Kupferstichen in den Fällen, wo andere Nachrichten fehlen, das einzige Mittel, um Stilunterschiede festzustellen und Entwicklungsphasen abzugrenzen. Der Kupferstecher kann bei seiner mühsamen Arbeit nicht so viel probiren wie der Maler; er ist weniger abhängig von fremden und namentlich von verschiedenartigen Vorbildern; sein Streben ist hauptsächlich darauf gerichtet, die Sicherheit seiner Hand auszubilden; hat er es soweit gebracht, dass er sicher ist, die zur Vorlage dienende Zeichnung treu wiederzugeben, so kann er da-

nach trachten, die Kraft oder Feinheit oder Brillanz seiner Stichführung zu erhöhen; sein Vorschreiten wird daher in der Regel — abgesehen von den ersten Versuchen — ein stätiges, innerhalb der ihm eigenthümlichen Behandlungsweise begrenztes, sein und ebensowenig wie er bloss vorübergehend sich an fremde Muster anlehnen wird, wird er plötzlich auf alte von ihm längst verlassene Verfahrensweisen zurückgreifen. Werke, die nur einige der Eigenthümlichkeiten der frühesten Zeit besitzen, werden als dem Uebergang zur mittleren Periode angehörend betrachtet werden können; solche, in denen noch nicht alle Eigenheiten der letzten Zeit entwickelt sind, dagegen als Ausklänge dieser mittleren Periode. Die einmal erworbene Technik, welche den Künstler in ihrem Bann hält, bildet auch für uns die Richtschnur, an der wir des Künstlers Wirken verfolgen können.

Wurzbach unterscheidet drei Perioden in der Thätigkeit Schongauer's als Kupferstecher; der frühen ersten weist er 11 Blätter zu; der mittleren 36, darunter die Passion, die Apostelfolge und die klugen und thörichten Jungfrauen; die übrigen (soweit nicht die Goldschmiedevorlagen als schwer classificirbar bei Seite gelassen sind oder Blätter als dubios oder falsch ausgeschieden werden) der letzten, die Merkmale der Vollendung an sich tragenden. Mit der ersten Rubrik werden wir uns im Wesentlichen einverstanden erklären können; der zweiten hätte eine grössere Zahl der oben genannten Folgen durchaus ähnlich behandelte Blätter eingefügt werden sollen; dann hätte auch die dritte einen weniger gemischten Charakter erhalten.

Als das früheste Blatt scheint Wurzbach die Madonna mit dem Papagei (Bartsch 29) zu betrachten. Ich muss jedoch den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (B. 69) und besonders die von zwei Engeln gekrönte Madonna (B. 31), welche letztere ich keineswegs gleich Wurzbach als unächt verwerfe, für noch früher halten. In beiden Darstellungen wird der Raum durch Halbfiguren von breiten Körperformen in einer an den Reliefstil gemahnenden Weise ausgefüllt, ohne dass ein Streben, den Raum nach seiner Tiefe hin auszunutzen, sich bemerklich machte. Vielleicht, dass hier noch Gewöhnungen des Metallarbeiters nachwirken: das Unfreie, welches einer solchen Uebertragung aus einer Stilweise in die andere anhaftet, würde sich hierdurch ebenso, wie andererseits das grossartig Würdevolle und Einfache der Composition erklären lassen. Durch die eigenthümliche Behandlungsweise wird in beiden Blättern der Eindruck des Flachen noch erhöht: Gewänder wie Fleischtheile sind in durchaus gleichmässiger Technik mittels kurzer, nicht zu feiner und nicht zu dichter Strichelchen, welche bei den Halblichtern in Häkchen übergehen, modellirt; in den tiefsten Schatten sind diese Arbeiten nicht wesentlich verstärkt, dagegen werden sie bis dicht an die höchsten Lichter herangeführt. Die Umrisse sind noch verhältnissmässig wenig betont. — Auf dem »Ecce homo« ist der dreifach verschiedene Ausdruck des Schmerzes nur durch Weniges in Geberde und Ausdruck gegeben, aber gerade durch dieses Maasshalten wird eine um so tiefere Wirkung erzielt. Maria und Johannes, beide ältlich dargestellt, erinnern unleugbar an Typen van der Weyden's (Wurzbach weist auf

den Johannes der Madrider Kreuzabnahme hin); Christus dagegen, dessen Körper fleischig und mit ziemlich genauer Anlehnung an die Natur gebildet ist, zeigt in seinem wenig individualisirten Gesichtstypus keine Verwandtschaft mit dem vlämischen Meister. Diese Gestalt steht ebenso vereinzelt unter den damaligen Schöpfungen deutscher Stechkunst, ja selbst in Schongauer's Werk, wie andererseits die von Engeln gekrönte Madonna mit ihren vollen rundlichen Zügen ¹⁾. Die in den Lüften schwebenden kleinen Engel mit den lang flatternden Gewändern sind auf beiden Darstellungen bereits von jenem lebenswürdig kindlichen Typus, welcher erst in der Folgezeit von Schongauer voll ausgebildet wurde ²⁾.

Eine kräftige Gesamtwirkung erzielt die Madonna mit dem Papagei (B. 29). Die langgestreckten unentwickelten Körperformen weisen noch auf eine frühe Zeit hin; die mehr zeichnerische als stecherische Modellirung der Fleischtheile mittels feiner den Formen in ihrer Richtung folgender Strichelchen zeugt noch von einer unsicher tastenden Hand; die Behandlung der Gewandung aber, welche nicht ohne Glück sogar die einzelnen Stoffe zu charakterisiren sucht und dem Blatt Farbe und Glanz verleiht, verräth vorhergehende Übung im rein Technischen und zwar wird hier fast einstimmig das Vorbild des Meisters E. S. erkannt, also desjenigen Stechers, welcher vor Schongauer die Hauptrolle in Deutschland spielte. Passavant (und mit ihm Scheibler) erkennt in der Madonna den Typus des van der Weyden. Jedenfalls ist derselbe hier stark verblasst, wenn überhaupt vorhanden, was Wurzbach leugnet. Die Beziehung zu dem Meister E. S., dessen Stiche zum grossen Theil in den Jahren 1466 und 1467 entstanden sind, bietet auch eine Handhabe, um annähernd den Beginn von Schongauer's Thätigkeit zu bestimmen. Dieselbe wird nicht wohl vor die Mitte der sechziger Jahre fallen, was mit der neuerlich durch Wurzbach begründeten Annahme über die Zeit seiner Geburt, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, wohl übereinstimmt. In der Folgezeit muss sich aber der Meister ungewöhnlich rasch entwickelt haben, wie er ja

¹⁾ Scheibler (laut mündl. Mitth.) erkennt in ihr Verwandtschaft mit der Maria des Middelburger Altars von R. v. d. Weyden in Berlin und der Veronica auf dem Bild desselben Meisters in der Wiener Galerie. Ich mag das nicht geradezu leugnen, will jedoch constatiren, dass hier mindestens von directer Uebnahme eines Typus des R. v. d. Weyden nicht die Rede sein kann.

²⁾ Wurzbach sieht mit Recht in den die Madonna krönenden Engeln Aehnlichkeit mit jenen auf der bald zu besprechenden grossen Geburt Christi (B. 4), überdies auch mit Engeln auf Bildern R. v. d. Weyden's; er constatirt die Verwandtschaft, welche zwischen den Gesichtszügen des Christkinds hier und denjenigen auf der Madonna mit dem Papagei (B. 29) besteht, worin ich ihm gleichfalls beistimme; er findet sogar die grösste Uebereinstimmung dieser Madonna mit derjenigen auf dem Gemälde der Colmarer Pfarrkirche (was ich nicht wohl zu erkennen vermag) und (!) mit Figuren auf Gemälden des Meisters des Bartholomäusaltars: nach ihm sind das jedoch lauter Einzelheiten, die der Copist, angeblich derselbe, welcher die Taufe Christi copirt hat, den Werken des Meisters entnommen hat.

durchaus den Eindruck eines jener glücklich veranlagten Menschen macht, die mit heiterer Ruhe an's Werk gehen und von Erfolg zu Erfolg vorschreitend stätig aber rasch den Gipfel der Vollendung erklimmen: denn vom Jahre 1477 bereits ist die Copie einer seiner grossartigsten Schöpfungen: der vor Christus knieenden Magdalena (B. 26) datirt³⁾. Im Jahre 1488 wurde der Meister, dessen jugendliche Züge Hans Burgkmair (geb. 1472), einer seiner letzten Schüler, festgehalten, vom Tode dahingerafft.

Wegen der stilistischen Merkmale: lockerer Modellirung mittels zarter Strichelchen — woher Kraft und Glanz hier noch fehlen —, wenig detaillirter Formgebung und einer gewissen, für die Jugendzeit Schongauer's charakteristisch erscheinenden Passivität in Geberden und Ausdruck, müssen diesen ersten Versuchen zwei Arbeiten angereicht werden, die den Meister bereits ganz auf eigenen Füßen stehend zeigen: die grosse Geburt Christi (B. 4) und die Versuchung des hl. Antonius (B. 47), beide von durchaus ähnlicher Behandlung, silbriger Wirkung. Erstere gehört zu den schönsten Schöpfungen deutscher Kunst: die jungfräuliche, demuthvoll das Kind anbetende Maria — hier mit rein van der Weyden'schem Profil — die mit freudiger Scheu nahenden Hirten, die jubilirenden Engel in den Lüften, das Alles ist zu einem Bilde voll zartester Innigkeit vereinigt und wird durch die epheumrankte Ruine — merkwürdiger Weise ein romanischer Bau — poesievoll abgeschlossen. — Die Versuchung des hl. Antonius, welche, hauptsächlich wohl wegen der Neuheit der Erfindung sich einer so grossen Berühmtheit erfreute, zeigt den Meister auf einem Gebiet, welches seinem Naturell wenig entsprach; so ungeheuerlich die Bildungen seiner Plagegeister auch sind, Schrecken einzuflössen vermögen sie nicht; die Wuth ist ebenso wenig in ihren Bewegungen ausgedrückt, wie in denen des Heiligen die Angst. Nur in einigen wenigen Blättern hat Schongauer es unternommen, ähnlich erregte Scenen zu schildern: in der grossen Kreuztragung, der Jakobschlacht und einigen Bildern der Passion, Darstellungen, die wir für verhältnissmässig frühe Erzeugnisse seiner Kunst halten.

Die bisher besprochenen Blätter sind sämmtlich mit einem Monogramm bezeichnet, dessen M durch zwei senkrechte, somit parallele Striche begrenzt wird (M)⁴⁾. Die gleiche Bezeichnung findet sich noch auf den folgenden Blättern, die ohne Bedenken dieser ersten Periode beigezählt werden können: den Marktbauern (B. 88)⁵⁾ und dem hl. Georg (B. 51, rund). Ferner auf den übrigen drei Darstellungen in Folio, welche zusammen mit der grossen Geburt Christi einen Cyclus von Scenen aus dem Leben der Maria bilden: der Anbetung der Könige, der Flucht nach Aegypten und dem Tod der Maria. Doch ist auf

³⁾ Wurzbach freilich bezweifelt die Richtigkeit dieser allein von Galichon (Gaz. des B.-A. III. [1859] S. 331) angeführten Jahrzahl, doch ohne stichhaltige Gründe anzuführen.

⁴⁾ Bei dem Schmerzensmann nur im ersten Zustand, während es im zweiten entfernt ist; eine zweite von dieser Form $\mathcal{M} \text{ e } \mathcal{S}$ ist daselbst um etwa 16 mm höher als die erste angebracht.

⁵⁾ Ob auch der durchaus ähnlich behandelte Müller mit dem Esel (B. 89), vermag ich nicht anzugeben.

diese Blätter,⁶ die sich ihrer Behandlungsweise nach als zu verschiedenen Zeiten entstanden erweisen, das gleiche sehr roh hergestellte Zeichen offenbar erst nachträglich gesetzt worden, wie bereits Wurzbach erwähnt.

Den genannten Werken der ersten Periode reiht sich die grosse Kreuztragung (B. 21) in technischer Hinsicht unmittelbar an. Zugleich aber bekundet sie einen so wesentlichen Fortschritt des Künstlers, dass von ihr an ein neuer Abschnitt in seiner Entwicklung gerechnet werden muss. Ja sie ist an Umfang, Figurenreichtum und tiefseelischem Gehalt ohne Frage die bedeutendste Schöpfung Schongauer's, ein Merkstein in der Entwicklung nicht bloss der deutschen Kunst, sondern der Kunst überhaupt⁶). Es ist daher vielfach (u. A. von Galichon)⁷) diese grossartige Composition der letzten Zeit des Meisters zugewiesen worden. Aber die Modellirung zeigt noch, wenngleich sie hier eine wesentlich kräftigere und reichere Wirkung erzielt, die gleiche Freiheit der Behandlung, welche ich bei den ersten Blättern zu charakterisiren gesucht habe. Noch fehlen die Kreuzschraffirungen fast gänzlich. Die Gesichter haben noch jenen ältlichen grämlichen Zug, von dem die oberdeutsche Kunst sich erst verhältnissmässig spät, und zwar erst durch den Einfluss Schongauer's, befreite. Besonders charakteristisch erscheint dieser verkümmerte Typus in dem Johannes der weiter zurückstehenden Mariengruppe. Die Formen der einzelnen Gliedmassen, namentlich der Finger, sind noch nicht so eckig und manierirt, in den Gelenken so accentuirt, wie auf den Werken seiner späteren Zeit, sondern von rundlicher etwas allgemeiner Bildung, wie auf allen Blättern der Frühperiode.

Dagegen sind hier als durchaus neue Momente diejenigen hinzugetreten, welche der Composition ihre grosse und berechtigte Berühmtheit erworben haben: die dramatisch erregte Schilderung der Handlung und die überraschend naturgetreue Individualisirung der Gestalten. Bis dahin hatte in der deutschen Kunst der Charakter epischer Ruhe vorgeherrscht; selbst bei den heftigst bewegten Scenen, z. B. denen aus der Passion, hatte jede Gestalt ihren gesonderten Platz eingenommen, ohne in das Ganze einzugreifen. Hier zum ersten Mal, in einer Schilderung von ungewohnter Grösse und ungewöhnlichem Figurenreichtum, war es Schongauer gelungen, eine grosse mannichfaltig bewegte Volksmenge über mehrere Pläne zu vertheilen, die verschiedenen Phasen des Vorgangs zu deutlicher Gestaltung zu bringen und doch das Interesse auf die eine Hauptfigur zu concentriren. Der Reichthum in den unmittelbar der Natur abgelauschten Bewegungen und Stellungen ist ein so grosser, die Bildung des Nackten eine so füllige und gesunde, dass man sich versucht fühlt, hier an italienische Einflüsse zu denken. Unmöglich ist das ja nicht, aber zu einem näheren Nachweis fehlt bisher noch alles Material. Im Grunde seines Wesens bleibt der Meister doch durchaus deutsch. Seine Schergen sind die gewohnten grotesken, z. Th. wohl absichtlich caricirten Figuren mit den heftigen, eckigen und harten

⁶) Siehe die ansprechende Untersuchung Dehio's über Schongauer's, Dürer's und Raphael's Kreuztragungsbilder, in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 1881.

⁷) S. Gazette des B.-Arts III (1859), pp. 257, 321.

Bewegungen. In schroffem Gegensatz zu ihnen steht die Leidensgestalt des Heilandes, der im Niedersinken sein schmerzvoll brechendes Auge auf den Beschauer richtet und doch seine mit Milde gepaarte Würde bewahrt. Dieser Christustypus, die eigenste Schöpfung Schongauer's ist zugleich die früheste Verkörperung der modernen Empfindungsweise, welche in dem Erlöser in erster Linie den Repräsentanten der leidenden Menschheit sieht.

Der Meister steht in diesem Blatt auf der vollen Höhe seines Könnens, die er unserer Ansicht gemäss rasch und sicheren Fusses erklommen haben muss. Die Erscheinung, dass ein Künstler gerade zu jener Zeit, da er zum vollen erhebenden Bewusstsein seiner Kraft gelangt ist, auch sein Höchstes leistet — nicht sowohl hinsichtlich der technischen Ausführung, die ohne Grenzen vervollkommnungsfähig ist, als vielmehr hinsichtlich der Vertiefung in den darzustellenden Gegenstand — ist ja nichts Aussergewöhnliches, sondern dürfte eher die Regel bilden. Auch von diesem Standpunkt aus erscheint uns also Schongauer als der Typus eines im höchsten Sinn normal veranlagten Menschen. Gestalten wie Tizian, Rubens und Rembrandt, wie Raphael und Dürer, die noch bis in die letzten Jahre ihres Lebens zu gesteigerter Entfaltung ihrer Kräfte sich angehalten sahen, bilden eben Ausnahmen.

Gleichzeitig mit der Kreuztragung scheint die kleine Darstellung Christi am Kreuz, mit Pilatus (B. 22), entstanden zu sein.

Des gleichen Formats wegen wird die Jakobsschlacht (B. 53) gewöhnlich als ein Gegenstück zur Kreuztragung betrachtet. Durch die einander entgegengesetzten Bewegungen der Kämpfenden einerseits, der Fliehenden andererseits erhält das Blatt ein für jene Zeit ungewöhnliches Leben. Doch wird es, obwohl der unvollendete Zustand die Beurtheilung erschwert, wegen der Lahmheit in Stellungen und Gesichtsausdruck eher als eine Werkstattarbeit anzusehen sein, wofür auch die sonst bei Schongauer nicht vorkommende Form des Zeichens ($\mathcal{M} + \mathcal{S}$) zu sprechen scheint.

Waren schon auf der Kreuztragung die Umriss der Figuren kräftig gezeichnet, so ist das in noch viel höherem Grade bei dem Tod der Maria (B. 33) der Fall. Durch diesen Umstand rückt dieses Blatt, welches im Uebrigen annähernd die gleichen technischen Merkmale zeigt, wie die Kreuztragung, bereits nahe an die Passionsfolge heran. Wiederum sehen wir die höchsten Anforderungen, die an eine Composition gestellt werden können, erfüllt: ergreifenden Zusammenklang mannichfaltiger Empfindungen, lebendige Schilderung verschiedener Charaktere und Altersstufen, volle Ausnutzung und naturgetreue Wiedergabe eines geschlossenen Raumes in seiner ganzen Tiefe. Man hat darum auch dieses Blatt, welches bereits Vasari zu den besten des Meisters zählt, welches mächtig auf die Folgezeit gewirkt hat und selbst auf Dürer seinen Bann ausübte, in die letzte Zeit Schongauer's versetzt. Auch Wurzbach hat nicht den Muth gehabt, es seiner zweiten (der Passions-) Gruppe zuzuzählen. Dass wir auf die frühe Form des Monogramms in diesem Fall nichts geben, ist bereits gesagt worden. Aber ernste Beachtung verdient der Umstand, dass eine Copie danach, diejenige des Wenzel von Olmütz, bereits die Jahrzahl 1481 trägt. Und dieses Jahr scheint nicht einmal die äusserste Grenze für seine

Entstehungszeit zu sein; denn die sicher später entstandene Scene von Christus und Magdalena ist, nach Ausweis einer Copie, im Jahre 1477 bereits geschaffen gewesen. Für eine relativ frühe Entstehungszeit des Todes der Maria spricht übrigens die Anlehnung an den Typus van der Weyden's im Kopf der Sterbenden, sowie die Gesichtsbildung des Johannes, welche zwischen dem älteren grämlichen und dem für Schongauer's spätere Zeit charakteristischen jugendlichen Typus in der Mitte steht, somit deutlich eine Zeit des Uebergangs bezeichnet.

Durchaus die gleiche Behandlungsweise mittels feiner, stark gekrümmter Häkchen in den Halblichtern, die gleiche zierliche und knitterige Faltengebung machen sich an der hl. Agnes (B. 62), einer der anmuthvollsten Schöpfungen Schongauer's, bemerklich. Ferner gehören hierher der allein von Galichon (S. 334) beschriebene Christus am Kreuz (ohne Strahlennimbus), welchen Wurzbach mit Stillschweigen übergeht (das mir bekannte Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts zeigt jedoch, dass hier eine Originalarbeit Schongauer's vorliegt⁸⁾; der hl. Martin (B. 57) und Johannes d. T. (B. 54), sowie wahrscheinlich auch der kleinere hl. Sebastian (B. 60), welche Blätter Wurzbach allesammt seiner dritten (letzten) Epoche zuzählt.

Erst in der Passionsfolge (B. 9—20) treten diejenigen Typen und diejenige Behandlungsweise auf, welche als die Schongauer durchaus eigenthümlichen, somit für ihn besonders charakteristischen erscheinen, weil sie in der überwiegenden Mehrzahl seiner nunmehr zu nennenden Werke wiederkehren⁹⁾. Von den bereits angeführten kann Solches nur von den beiden der Passion wohl unmittelbar vorhergehenden Blättern: dem Tod der Maria und der hl. Agnes, gesagt werden. Eine milde Freundlichkeit ist es, die vor Allem aus diesen Gesichtern spricht, soweit es nicht eben gilt, wie bei den Henkern, niedrig brutale Gesinnung zu schildern. Der Christustypus mit seinen weit geöffneten Augen unter hoch gewölbten Brauen, mit dem breiten Nasenrücken, dem kleinen, zwischen aufgedunsenen Backen liegenden Munde, dessen Lippen wulstig hervorquellen, endlich dem zurücktretenden mit spärlichem Bartwuchs bedeckten Kinn, hat etwas Weichliches; den Frauen aber stehen diese Züge, die auf ihren Gesichtern ähnlich, nur verfeinert, wiederkehren, wohl an. Schlank und biegsam sind die Gestalten, aber von eckiger, magerer Bildung der einzelnen Gliedmaassen, was bei den schmalen langen Fingern mit ihren scharf betonten Gelenken besonders auffällig hervortritt. Die möglichst detaillirte und doch kräftige Zeichnung des Conturs ist es, worauf jetzt des Meisters Aufmerksamkeit vorwiegend gerichtet ist. Damit hängt auch die Vorliebe zusammen, mit der er die tiefen, scharfen Falten der bauschigen Gewänder ausführt. Mit erstaunlicher Kraft und Sicherheit wird hier der Grabstichel gehand-

⁸⁾ Ist es doch auch, gleich so vielen anderen Blättern Schongauer's, von dem »Meister W.« (Pass. Nr. 59) copirt worden.

⁹⁾ Ich stimme vollständig mit Scheibler darin überein, dass die drei Darstellungen: Dornenkrönung (B. 13), Christus am Kreuz (B. 17) und Auferstehung (B. 20) später als die übrigen entstanden seien. Sie scheinen mir aus gleicher Zeit wie die klugen und thörichten Jungfrauen zu stammen.

habt und die Modellirung mittels einer weise angewandten, aus Kreuzschraffirung und freier malerischer Behandlung gemischten Methode hergestellt.

In dieser Passionsfolge sehen wir Schongauer auf der Bahn, die er mit seiner grossen Kreuztragung betreten, fortschreiten. Die figurenreichen, meist heftig bewegten Darstellungen zeigen alle Anwesenden an dem Hauptvorgange unmittelbar theilhaftig. Manche Uebertreibungen, manche durch zu starke Gegensätze erzielte Wirkungen machen sich noch bemerklich; aber das Alles tritt zurück gegenüber der ächt dramatischen Concentration, der Beschränkung auf das Wesentliche, welche aus dem tiefen Grunde des Gemüthes kommt und daher unmittelbar zum Herzen redet. Wohl absichtlich ist hier die Landschaft nur in ihren einfachsten Elementen gegeben. Scenen wie die Gefangennehmung, Geisselung, Kreuztragung und Grablegung sind in einem hohen, der vorhergehenden Zeit durchaus fremden Geist erfasst, und unvergängliches Eigenthum der nachfolgenden Generationen geworden.

Derselben Zeit entstammt die Kreuzigung mit den Schergen (B. 24), der hl. Christophorus (B. 48) und sein Gegenstück: der grössere hl. Sebastian (B. 59), die Wurzbach beide der letzten Periode zuzählt; ferner die thörichte Jungfrau in halber Figur (B. 87)¹⁰.

Ob die Folge der Apostel (B. 34—45) etwas früher oder später als die Passion in ihrem Hauptbestande fällt, lässt sich schwer entscheiden, denn nicht alle Blätter sind gleichzeitig entstanden (Jacobus major, B. 36, eines der spätesten). Für Letzteres scheint der Umstand zu sprechen, dass die Schattirung in den Haupttheilen durch Schraffirungen hervorgebracht ist. Andererseits spielen bei der Modellirung die feinen Häkchen noch eine grosse Rolle und ist die Charakterisirung mancher dieser Apostel eine zu flache alltägliche. Es muss übrigens anerkannt werden, dass wenn auch von ihnen bis zu Dürer's gottbegeisterten Gestalten noch ein unermesslicher Schritt bleibt, sie sich wenigstens über die Schöpfungen des Meister E. S. bedeutend erheben. Mit dieser Folge müssen wegen der durchaus gleichen Behandlungsweise die hl. Barbara (B. 63) und Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (B. 23) gruppirt werden.

Schwierigkeiten bereitet auch die Einordnung der beiden einzelnen Verkündigungsfiguren (B. 1 und 2). Wahrscheinlich sind sie nach der Passion entstanden; aber manche Einzelheiten erinnern noch an die frühere Zeit: das Massige der Gestalten bei doch schlaffer Haltung, die sie fast zusammensinken lässt: der ausgesprochene Typus des Roger van der Weyden und dabei gewisse Eigenthümlichkeiten in der Bildung der einzelnen Gesichtstheile, mit denen der Meister lange zu ringen hatte: die hohe vorspringende Stirn (welche in gleich unangenehmer Weise sich auf dem Gemälde der Madonna im Rosenhag bemerklich macht) und die unschöne Vertiefung unmittelbar über der Nasenwurzel. Dieselben Kennzeichen trägt die Krönung der Maria (72). Wegen der Gleichheit der Bezeichnung (s. am Ende dieses Abschnitts) können

¹⁰) Doch könnte dieses kräftig ohne Kreuzlagen behandelte Blatt vielleicht auch einer etwas früheren Zeit angehören.

auch die (grössere) Madonna (B. 28) und der Elephant (B. 92) hier angereicht werden. In der scharfen Faltenbrechung stimmt mit diesen Blättern auch die Flucht nach Aegypten (B. 7) überein, eine Composition von zartester Innigkeit der Empfindung, mit einer Landschaft, welche in ihren liebevoll ausgeführten Einzelheiten, in den Bäumen des Vordergrundes, wie in den Gebäulichkeiten des Hintergrundes, merkwürdiger Weise ausgesprochen südländische Reminiscenzen aufweist.

Etwa gleichzeitig mit den späteren Blättern der Passion scheinen die drei zusammengehörenden und mit der Krönung Mariä zu einer Folge vereinigten quadratischen Darstellungen entstanden zu sein: die (kleinere) Geburt Christi (B. 5), die Taufe (B. 8) und Christus und Magdalena (B. 26)¹¹⁾. Ferner die hl. Stephanus (B. 49) und Laurentius (B. 56), die hl. Veronika (B. 66), Maria im Hof (B. 32), vielleicht auch die Maria auf der Rasenbank (B. 30) und der (viereckige) kleine hl. Georg (B. 50)¹²⁾.

Auf allen Blättern dieser mittleren Periode ist das M des Zeichens klein gebildet, mit abstehenden, meist nach unten sich verstärkenden, selten durch kurze Querstriche begrenzten Schenkeln und kurzem mittlerem Winkel, ungefähr in dieser Form: \mathcal{M} . Ausnahmen bilden nur die Flucht und der Tod Marias (wie bereits erwähnt), die hll. Martin und Johannes d. T. (bei denen man an eine Uebungsform denken könnte), sowie die im Zusammenhang besprochenen Blätter: die (grössere) Madonna, die Krönung Mariä und der Elephant. Auf ihnen ist das M von ansehnlicher Grösse, ziemlich gleicher Stärke der Striche und die Schenkel sind unten durch Querstriche begrenzt (\mathcal{M}).

Im Gegensatz zu der dramatischen Lebendigkeit der Schilderung und zu der scharf markirten, bewegten, oft eckigen Zeichnungsart, welche in den bisher genannten Blättern vorwalten, stehen die Ruhe und der sanfte Linienfluss, welche die in technischer Hinsicht vollendetsten Werke Schongauer's auszeichnen. Das Ideal der Schönheit ist ihm aufgegangen; mit jener Anmuth, die seinem Wesen eigen, die jedoch der oberdeutschen Kunst bis dahin so fremd gewesen, erfüllt er seine Gestalten, in Ausdruck wie in Haltung, und wird hierdurch zum Bahnbrecher für die nahe bevorstehende Renaissance.

Eine Reihe von Blättern vermitteln den Uebergang zu dieser neuen Weise, vor Allem die Folgen der klugen und thörichten Jungfrauen und der Wappen. Hier wird die Modellirung vorwiegend mittels Kreuzlagen erreicht, die sehr dicht und fein gezogen sind und dadurch eine weiche, reich abgestufte Gesamtwirkung erzeugen. Die Umrisse treten nicht mehr so stark, wie früher, her-

¹¹⁾ Den grösseren hl. Georg (B. 52), der überdies unbezeichnet ist, müssen wir Sch. absprechen, wengleich ihn Bartsch für »incontestabel« erklärt. Möglicher Weise rührt er von dem Meister A. G., einem Nachfolger Sch.'s her.

¹²⁾ Copie nach letzterem Blatt vom Jahre 1477 (nach Galichon). — Bei Wurzbach finden sich diese Blätter bereits gruppirt; Gleichzeitigkeit der Entstehung braucht übrigens noch nicht aus der Uebereinstimmung im Format gefolgert zu werden. — Wurzbach's »Folgen« der grösseren und kleineren Heiligen sind schon im Format zu verschiedenartig.

vor; der knitterige Faltenwurf aber ist in seinen Einzelheiten zierlicher ausgeführt, namentlich mehren sich die Augen, d. h. die in geschlossene Runde auslaufenden Faltenenden, welche bereits in einigen Blättern der vorhergehenden Zeit die in Häkchen frei auslaufenden Enden zu ersetzen begannen. Dagegen ist die Magerkeit in den Gestalten noch nicht überwunden, sind die Gelenke an den Fingern noch stark betont und ist in den, wenn auch bereits sehr anziehenden, Köpfen, besonders den Frauenköpfen, jener liebliche Typus noch nicht erreicht, welcher als für Schongauer charakteristisch betrachtet werden kann. — Wenn Wurzbach die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—86) noch zu der Gruppe der Passion zählt, so ist er wohl durch das alterthümliche Aussehen einiger dieser Blätter dazu bestimmt worden. Offenbar hat die Arbeit Unterbrechungen erfahren; auch Scheibler constatirt bei zwei Blättern (B. 78 u. 86) eine frühere Entstehung; die überwiegende Zahl gehört aber der späteren Zeit und zwar erscheint B. 80 als das späteste, den Wappen bereits nah verwandte. Der Gegenstand ist für die künstlerische Darstellung undankbar; so ist er denn auch ohne innere Vertiefung aufgefasst: durch nichts als die Lampen sind die beiden Gruppen als einander entgegengesetzte charakterisirt; interessant jedoch sind diese Gestalten als Verkörperungen des specifisch Schongauer'schen Frauenideals zu jener Zeit, da sich der Meister auch in dieser Hinsicht zu voller Selbständigkeit durchgerungen, aber noch nicht jener hohen Grazie nachstrebte, die seine letzten Werke auszeichnet. Galichon charakterisirt diesen Typus treffend als eine Mischung von natürlicher Anmuth, Züchtigkeit und einem gewissen vornehmen Anstand. Im Einzelnen hebt er das oval gerundete Gesicht, die hohe stark gewölbte Stirn, die feine Taille und die kleinen straffen Brüste hervor. — In nächster Beziehung zu diesem Werk, wenn auch bereits eine höhere 'Stufe der Vollendung bezeichnend steht die Wappenfolge (B. 96—105), in welcher Schongauer's an den Goldschmiedearbeiten grossgezogenes ornamentales Geschick seine höchsten Triumphe feiert. Die ungezwungene, anmuthende Weise, wie die Gestalten der Schildhalter und besonders diejenigen der Schildhalterinnen sich in das Rund einfügen, hat ihnen selbst bis in die von Renaissance-Anschauungen erfüllte Gegenwart ihr Daseinsrecht bewahrt.

Folgende Blätter dürften hier anzureihen sein: die hl. Barbara (B. 63), das Christuskind (B. 67), der segnende Christus (B. 68), Christus thronend (B. 70), Christus mit Maria thronend (B. 71), die beiden Männer im Gespräch (B. 90), der Drache (B. 93), die Schweine (B. 95)¹³⁾.

Hier scheint auch der Platz zu sein, um das letzte der grossen Blätter aus dem Marienleben zu besprechen, die Anbetung der Könige (B. 6). Abgesehen davon, dass es in Typen und Technik durchaus zu den vorgenannten Blättern stimmt, ist eine Copie dieser Darstellung mit der verhältnissmässig späten Jahrzahl 1482 bezeichnet, ein Umstand, welchem bisher zu wenig Gewicht beigelegt worden. Jahrzahlen auf anonymen, der Zeit nach den Originalen nahestehenden Copien führen in der Mehrzahl der Fälle auf den Schluss,

¹³⁾ Ob auch Hirsch und Reh (B. 94) vermag ich nicht anzugeben.

dass der Copist wegen ungenügender Verbreitung des Originals sich noch in der Lage befindet, seine Arbeit als etwas Neues dem Publicum darzubieten¹⁴⁾. Die Jahrezahlen 1477, 1482 und 1485 auf den Blättern: Christus und Magdalena, Anbetung der Könige und Verkündigung (B. 3) weisen diesen Schöpfungen dieselbe Reihenfolge an, welche auch aus der Stilbetrachtung hervorgeht. Die Zwischenräume zwischen ihnen scheinen ausreichend, um die Wandlungen in der Behandlungsweise zu erklären. Diese Zahlen führen dahin, die Thätigkeit Schongauer's als Kupferstecher hauptsächlich in die siebziger und die erste Hälfte der achtziger Jahre zu verlegen. Der Umstand, dass ein Werk wie die Verkündigung, welche wir der spätesten Zeit des Künstlers zurechnen zu müssen glauben, bereits vor 1485 entstanden ist, schliesst ja die Möglichkeit nicht aus, dass Schongauer auch noch später in Kupfer gestochen habe; andererseits aber ist es durch nichts bezeugt, dass er — der doch gleichzeitig Maler war — gerade bis an sein Lebensende dieser Beschäftigung obgelegen.

Mit Ausnahme des letztgenannten tragen alle diese Blätter noch das gleiche Zeichen wie diejenigen der vorhergehenden Periode.

Die spätesten Werke zeichnen sich durch das schöne Ebenmaass der Gestalten, ihre anmuthvoll-natürliche Haltung, die Sanftheit, welche aus den wohlgebildeten Gesichtern spricht, endlich auch durch die hierzu passende weiche Behandlungsweise aus. Schongauer strebt nunmehr weniger eine reiche Farbenwirkung mit kräftigen Contrasten an, als eine möglichst saubere und gleichmässige, ächt stecherische Wirkung. Von manchen Gewöhnungen der früheren Zeiten befreit er sich übrigens auch hier nicht ganz; trotzdem im Wesentlichen die reine Kreuzschraffirung zur Anwendung gelangt, werden doch bisweilen (wie beim Johannes auf Pathmos) die Uebergänge vom Schatten zum Licht durch kleine gerundete Häkchen vermittelt; neben den wohlgefällig gerundeten Falten (Verkündigung) treten noch die kleinen knitterigen (der grosse Christus am Kreuz, die Evangelistensymbole) auf; die Finger, wenn auch nicht mehr in den Gelenken allzustark betont, bleiben übermässig lang und schmal. Der Engel des Matthäus in der Folge der Evangelistensymbole (B. 73—76) kann als typisch bezeichnet werden für die von stiller Beseligung, gleichsam Verklärung erfüllten Gestalten dieser Zeit, in denen wir ein treues Abbild der jugendlich reinen Seele des Meisters zu erblicken glauben. Die gleichen rundlichen Gesichtszüge verleiht Schongauer jetzt seinem Johannes, nur erscheint bei dieser Gestalt der Blick, der bei dem Engel unbefangen und frei war, von kindlicher Trauer umflort. Dieser Typus, der bereits bei der Kreuzigung aus der Passion (B. 17) vorbereitet war, tritt uns in voller Reinheit auf zwei Blättern entgegen, die Wurzbach arg misskannt hat, indem er das eine, den (grossen) Christus am Kreuz der ersten Periode zuzählt, das andere, Johannes auf Pathmos, dem Meister gar abspricht. Beide Stiche gehören nah zusammen. Johannes auf Pathmos (B. 35) erscheint freilich in ungünstiger Profilstellung, doch ist der Typus nicht zu verkennen, und wird das Blatt allgemein und

¹⁴⁾ Anders liegt der Fall, wenn, wie beim Tode der Maria, sich der Copist (Wenzel von Olmütz) nennt; dann fällt die betrügerische Absicht fort.

mit Recht der späten Zeit zugewiesen; der Christus am Kreuz (B. 25) fällt wiederum, in den gewöhnlichen Abdrücken wenigstens, durch die Ungleichmässigkeit der Behandlung auf. Während die Composition aus einem Guss ist, klar disponirt und von ergreifender Grossartigkeit, mit einer, wie Wurzbach richtig bemerkt, von vlämischen Reminiscenzen erfüllten Landschaft, welche einen ungemein wohlthuenden, ruhig-heitern Hintergrund für die Tragik des Vorganges bildet: fallen der obere und der untere Theil des Bildes dadurch völlig auseinander, dass Christus und die ihn umschwebenden klagenden Engel in der für Schongauer's letzte Zeit charakteristischen feinen und sauberen Weise ausgeführt sind, während die Gewänder der Maria und des Johannes in schwere brüchige Falten gelegt und grob modellirt sind. Nur durch die Annahme späterer Uebearbeitung oder Zuthat — etwa durch die Hand des Meisters W., der vornehmlich nach Schongauer copirt hat — lässt sich Solches erklären; Galichon führt einen früheren Zustand an, welcher möglicher Weise in allen Theilen die gleiche, der oberen Hälfte entsprechende Behandlungsweise zeigt.

Dass die Copie nach der schönen Verkündigung (B. 3) für die Datirung der Werke dieser letzten Periode besonders wichtig sei, ist bereits erwähnt worden. Die verkehrt geschriebene Jahrzahl ist verschieden gelesen worden: 1482 von Duchesne (im Voyage iconographique), 1483 von Galichon (S. 328 oben), 1485 von Heineken (Neue Nachr. I, 398) und Passavant. Nur die letzte Lesart ist richtig, wie das Exemplar im British Museum darthut. — Gleichzeitig mit diesem Blatt ist der hl. Michael (B. 58). Zu den spätesten endlich gehören die (grosse) hl. Katharina (B. 65), die kleine Madonna (B. 27), der hl. Antonius (B. 46) und der Bischof (B. 61).

Auf allen diesen Blättern, mit Ausnahme der Evangelistensymbole, welche das Zeichen in der Form der mittleren Periode tragen (die Bezeichnung des grossen Christus am Kreuz festzustellen habe ich leider keine Gelegenheit gehabt), ist das M klein und zierlich aus vier annähernd gleich langen und gleichmässig starken Strichen gebildet (M).

Absichtlich haben wir die Ornamentstiche Schongauer's nicht in Betracht gezogen. Abgesehen von den mit vollendeter Meisterschaft ausgeführten beiden Hauptblättern: dem Bischofstab (B. 106) und dem Rauchfass (B. 107), welche in Folge mehrfacher Merkmale der Spätzeit zuzuweisen sind, bieten die übrigen zu wenig Handhaben für eine genauere Datirung. Schon bei der Bestimmung der figürlichen Darstellungen sind bisweilen die Grenzen, welche die einzelnen Gruppen von einander scheiden, zu scharf gezogen worden. Ist doch unser Urtheil stets nur durch die Abdrücke, die uns zufällig zu Gesicht gekommen, bedingt; und von wie manchen Blättern müssen wir bekennen, frische und durchaus genügende Abdrücke nicht gesehen zu haben¹⁵⁾. Eine solche schroffe Stellungnahme erschien aber nothwendig bei dem unzureichenden Stande, in welchem sich gegenwärtig noch die Kenntniss Schongauer's befindet. Es galt die für gewisse Gruppen seiner Werke charakteristischen Momente möglichst

¹⁵⁾ Das gilt namentlich von der Flucht nach Aegypten und der Verkündigung (B. 3).

scharf zu fassen, die wahrscheinliche Aufeinanderfolge dieser Gruppen aus Gründen der Technik und der Formgebung abzuleiten und mit Hilfe solch eingehender Betrachtungsweise die Feststellung von Schongauer's Entwicklungsgang zu versuchen. Klärung über diese Punkte bildet die nothwendige Grundlage für eine ausreichende Charakteristik des Meisters. Anders gestaltet sich sein Bild, wenn man, mit Galichon, Blätter wie die von Liebreiz umflossene Verkündigung und den hl. Michael für frühe, die Kreuztragung, den Tod Mariä und die Passion aber wegen der in ihnen herrschenden herben Bestimmtheit für späte Werke ausgiebt; anders, wenn man die Reihenfolge umkehrt und nun den Meister von stillen Anfängen durch eine Periode übersprudelnder Kraft zu völliger Läuterung hindurchdringen sieht. — In den Resultaten freue ich mich somit im Wesentlichen mit Scheibler übereinzustimmen. Dass er ein Blatt, wie die Anbetung der Könige, um Weniges früher setzt, als ich; andere Werke dagegen, wie den Christophorus, die Taufe, die hh. Stephanus und Laurentius und die beiden h. Sebastian, um Weniges später, ist nicht von grossem Belang. Es bleibt Raum für die Hoffnung, dass auf solcher Grundlage eine allgemeine Einigung mit der Zeit erzielt werden könne.

Bemerkungen zu einigen Bildern Rembrandt's.

Von Alb. Jordan.

I.

Die im wesentlichen sich gleich bleibenden Bedürfnisse der Kirche, die Beschränkung der Laien auf die Kenntniss bestimmter Partien der Bibel hatten auch eine gewisse Beschränkung in der Zahl der darzustellenden Stoffe und eine gewisse Gleichmässigkeit in der Behandlung zur Folge gehabt. Die Reformation entzog einen grossen Theil der bis dahin mit Vorliebe gewählten Stoffe der künstlerischen Thätigkeit, legte aber anderseits durch die Förderung einer umfassenderen Bibellektüre einen bis dahin noch wenig benutzten Schatz von zum Theil höchst fruchtbaren Stoffen der Phantasie der Künstler näher.

Bei keinem andern Meister ist die Erweiterung resp. Veränderung des Stoffgebietes so in die Augen fallend als bei Rembrandt. Wie in der Wahl der Stoffe, zeigt sich auch in der Art, wie er sie auffasst, wie er ihnen ganz andere Seiten abzugewinnen weiss als die frühern (auch als seine nächsten Vorgänger), die ganz veränderte Stellung zur Bibel, der vollständige Bruch mit der Tradition. Beide Umstände gewähren seinen Darstellungen einen eignen Reiz, erschweren aber mehrfach ihr Verständniss. Eine Anzahl derselben hat sich die wunderbarsten Benennungen gefallen lassen müssen, und einige harren noch immer der richtigen Deutung. Dass Begebenheiten der modernen Geschichte darzustellen ihm fern lag, ist jetzt allgemein anerkannt, die Zahl der aus der alten Mythologie und Geschichte entnommenen ist auch nicht gross, viel kleiner wenigstens als man früher anzunehmen geneigt war. Die weit überwiegende Mehrzahl seiner historischen Darstellungen ist der Bibel entnommen. Seit Koloff hat sich diese Erkenntniss immer mehr Bahn gebrochen. Neuerdings will nun A. Springer auch in dem grossen Stockholmer Bilde Ziskas sammansvärjning eine Scene des alten Testaments erkennen (cfr. W. Bode, Studien p. 483), und zwar das Gesicht des Judas Maccabäus, wie ihm Jeremias in Gegenwart des alten Onias das heilige Schwert überreicht, damit er seine Feinde mit demselben schlagen solle. Diese Deutung hat doch ihre grossen Bedenken. Näher liegt es jedenfalls, an Scenen zu denken wie 1. Chron. 30, 22—26: Und assen und tranken desselbigen Tages vor dem Herrn mit grossen Freuden. Und machten das anderemal Salomo, den Sohn Davids, zum

Könige Also sass Salomo auf dem Stuhl des Herrn, ein König an seines Vaters Statt, und ward glücklich und ganz Israel war ihm gehorsam. Und alle Obersten und Gewaltigen, auch alle Kinder des Königs David thaten sich unter den König Salomo etc. Salomo spielt freilich im Werke Rembrandt's keine grosse Rolle, aber ganz fehlt er doch nicht, vgl. u. a. besonders die »Inwijdingh van den Tempel Salomons, in't graeuw« im Inventar von 1656. Auch für die Judenbraut im Museum van der Hoop liegt der Gedanke an eine biblische Scene am nächsten. Woltmann hat an Juda und Thamar gedacht. Dagegen macht C. Lemcke geltend, dass das Fehlen von Ring, Schnur und Stab, sowie die reiche Kleidung des Weibes dieser Situation nicht entsprechen. Letzteres freilich mit Unrecht, da Rembrandt auf der Handzeichnung in der Albertina Thamar eine nicht minder reiche Gewandung gegeben. Aber auch der Gesichtsausdruck beider steht dieser Deutung entgegen. Lemcke seinerseits bezieht das Bild auf Boas und Ruth (Ruth 2, 11). Dagegen spricht, dass wir unzweifelhaft Tagesbeleuchtung vor uns haben. Mehr Wahrscheinlichkeit dürfte die Deutung auf Esther und Ahasverus (Stücke in Esther cp. 4) haben. Esther hat sich reich geschmückt aufgemacht bei dem Könige für ihr Volk zu bitten. Sie erscheint vor ihm, sinkt aber bei seinem Anblick zusammen. »Da wandte Gott dem Könige sein Herz zur Güte und ihm ward bange für sie und empfing sie mit seinen Armen, bis sie wieder zu sich kam, und sprach sie freundlich an: Was ist dir, Esther, ich bin dein Bruder, fürchte dich nicht, du sollst nicht sterben. Die Vers 5 ausdrücklich hervorgehobene Mischung von grosser Schönheit, fröhlicher Zuversicht und banger Sorge ist es, die Rembrandt, den Meister in der Darstellung complexer psychologischer Vorgänge, angezogen hat. Als Weib hat sie alle Schönheit, alle Pracht aufgeboten des Königs Herz zu gewinnen, als die von ihm bevorzugte Gemahlin glaubt sie eine gewisse Hoffnung auf Erfüllung ihres Wunsches hegen zu dürfen, aber als Jüdin, als Gegnerin des allmächtigen Günstlings des Königs Mardochai, pressen sich ihr im Gefühl der Gefährlichkeit ihres Unternehmens die Lippen ängstlich zusammen und die Augen bekommen etwas ängstliches, starres, der Ausdruck trotz aller Schönheit etwas herbes, beklommenes. Für diese Erklärung dürfte auch noch die vielfach übereinstimmende Pracht desselben Paares auf dem »Triumph der Mardochai« (Bl. 12) sprechen.

Mit mehr Sicherheit lässt sich, glaube ich, die Deutung eines andern Bildes geben, das bisher falsch benannt ist, ich meine die sog. Danaë in Petersburg. Eine Erklärung aus dem alten Testament hat, so viel ich weiss, zuerst W. Bode in seiner kurzen Besprechung der Meisterwerke der holländischen Schule in der Eremitage, Petersburg 1873, gegeben. Die von ihm damals aufgestellte und jetzt in seinen »Studien« p. 449 wiederholte Ansicht, dass das Bild die Zuführung des Tobias zu seiner Braut vorstelle, habe ich, als dem Geiste der Tobiaserzählung widersprechend, nie wahrscheinlich gefunden, und freue mich, meine Bedenken auch von Riegel (Beiträge II, 258) getheilt zu sehen. Die richtige Deutung ist die auf die Zuführung des Abraham zur Hagar (1. Mos. 16, 2). Dass dies nicht längst erkannt ist, liegt daran,

dass uns die Darstellung dieser Scene in umgekehrter, sich an den ferner liegenden Vers 5 anschliessenden Fassung als Zuführung der Hagar zum Abraham geläufiger ist. Aber Rembrandt hat sich wie gewöhnlich genauer als andere an den Wortlaut der Erzählung angeschlossen. Man braucht der Alten, die im Hintergrunde den Vorhang des Bettes aufhebt, nur die Worte der Sarah, Vers 2, in den Mund zu legen, und die Scene ist erklärt. Das Alter dieser Figur und das grosse Schlüsselbund als Abzeichen der Hausfrau passt für die Sarah, Gestus und Gesichtsausdruck der Hauptfigur ist der Situation der jungen Sklavin angemessen. Sinnlichkeit und eitle Selbstgefälligkeit (die sich ihrer Herrin gegenüber später zu Stolz steigert) kämpfen mit einem Rest jungfräulicher Scham. Dass der alte Patriarch nicht zur Darstellung gebracht, ist gewiss ein Zeichen richtigen künstlerischen Tactes. Welchen Ausdruck hätte er dem Fünfundachtzigjährigen geben sollen? An die Parallelszenen, 1. Mos. 30, 3 resp. 9 (Jakob und Bilha resp. Silpa) zu denken verbietet, abgesehen von anderm, das Alter der Frau. Darstellungen aus der Geschichte Abraham's finden wir aber gerade um 1636 bei Rembrandt mehrfach; aus dem vorhergehenden Jahre ist die Opferung Isaaks in der Eremitage, aus dem folgenden die Radierung Hagar von Abraham verstossen (Bl. 3), aus denselben Jahren auch Abraham den Isaak liebkosend (Bl. 4). Also Hagar, nicht Danaë ist das Bild zu nennen.

Nicht anders wie bei den Gemälden ist es natürlich bei den Handzeichnungen; so ist der »Chevalier romain, se précipitant dans son glaive; près de lui un serviteur avec un bouclier« in Dresden (cfr. Vosmaer, p. 395) natürlich niemand anders als König Saul, der in sein Schwert »fällt« u. s. w.

II.

Die allgemeine Angabe von Orlers, dass Rembrandt »omtrent den Jaere 1630« von Leyden verzogen sei, sucht W. Bode (Graph. Künste III, p. 51, Studien p. 362) dahin näher zu bestimmen, dass Ende 1631 oder Anfang 1632 diese Uebersiedlung stattgefunden habe. Diese Ansicht, speciell die letztere Form derselben, die durch die Aenderung in der Zahl und der Bezeichnung der Radierungen in dem Jahre 1632 eine nicht unwichtige Bestätigung findet, rückt die Uebersiedlung und die Entstehung des ersten bedeutenderen auf Bestellung gearbeiteten Werkes des jungen Meisters so eng zusammen, dass man kaum umhin kann, einen Zusammenhang zwischen beiden anzunehmen. Die unter Tulp's Leitung im Jahre 1632 veranstaltete Secierung (Object war die Leiche des Kokermakers Adriaan Adriansz, eines Landsmanns Rembrandt's, 28 Jahre alt, der um seines »Muthwillens« mit dem Strange bestraft war) fand am 31. Januar statt. Sollte nicht Tulp's an dieselbe sich anschliessende Bestellung auf eine Gruppe von 8 Porträts bei Rembrandt den Entschluss zur Reife gebracht haben, seine Heimat mit der grossen Weltstadt zu vertauschen?

Ist aber das Bild von Anfang an auf 8 Porträts berechnet gewesen? Je öfter ich es gesehen und genau untersucht habe, um so zweifelhafter ist dies mir geworden. Zwei von den Porträts nämlich, Jacop Jansz Coolevelt (der äusserste links) und Franz van Loenen (der stehende), unterscheiden sich

in ihrer Gesamthaltung ganz wesentlich von den übrigen. Vor dem Bilde selbst ist mir der Unterschied immer so auffällig erschienen, dass es mir räthselhaft ist, wie diese Thatsache bei einem so zugänglichen und für den Entwicklungsgang Rembrandt's so wichtigen Bilde bisher hat unbemerkt oder wenigstens unbesprochen bleiben können. Die beiden Köpfe fallen, wenn man das Bild aus einiger Entfernung betrachtet, vollständig aus dem Zusammenhang mit den übrigen heraus, und bei genauerer Untersuchung lassen sich, meine ich, hinreichende Unterschiede in der Behandlung aufweisen, welche diese Verschiedenheit in der Wirkung erklären. Die Köpfe zeigen nicht das feste Fleisch, nicht den röthlichen Ton der Carnation, auch nicht die bestimmten Umrisse, wie die andern, die Augen verrathen nichts von dem Temperament, von den Vorgängen im Innern der Personen, die von Coolevelt erscheinen den andern gegenüber gläsern, die von Franz van Loenen blöde und verschwommen. Bei dem von links oben einfallenden Lichte stehen die Spuren von Licht unten links vom Ellbogen Coolevelts in keinem Verhältniss zu der Dunkelheit der entsprechenden Partien seines Nachbars Adriaan Cornelisz Slabberan. Unklar ist bei derselben Figur die Schulterpartie, man sieht nicht, wo sie sich zum Arm heruntersenkt, eine grosse, steife Falte, die vom Nacken ausgeht, deutet auf einen Mantel hin, ohne dass ersichtlich wäre, wie und wo er befestigt wäre. Auch die Behandlung der Kragen ist eine verschiedene, die der beiden genannten sind breiter angelegt und ihr unterer Rand von Wellenlinien, die der Form der Falten folgen, gebildet, während die andern, auch der von Hartmann Hartmansz (Nr. 3), dort kleine kurz hingesezte Pinselstriche zeigen. Noch andere Unterschiede ergeben sich vor dem Original besonders durch eine Vergleichung von Nr. 8 mit 2 und 7 mit 4. Deckt man die beiden Köpfe zu, so erscheint das Ganze unendlich geschlossener, einheitlicher und alles, was zum Lobe des Bildes in Bezug auf seine Composition gesagt ist, scheint mir dann in weit höherem Maasse Geltung zu haben.

Die Acten der Chirurgijns Guild auf dem Amsterdamer Archiv bieten zur Entscheidung der angeregten Frage kein Material. In dem Anatomij Boek (Inv. 22, 5) finden sich die von dem jedesmaligen Leiter und den »overluiden« unterschriebenen Protocolle, aber die Namen der Unterzeichner der Protocolle von 1631 und 1632 (auch 1633) decken sich nur zum Theil mit den Personen unseres Bildes. Ueber die sonst etwa noch bei den Demonstrationen anwesenden Personen finden sich keine Angaben. Der Name Franz van Loenen findet sich überhaupt nicht in den Acten und Verzeichnissen der Gilde, nur von einem (Sohn desselben) Cornelis Franz van Loenen findet sich im Gildenboek (Inv. 22, 8, fol. 51) die Notiz, dass er am 31. Juli 1642 in die Gilde aufgenommen ist. Sind überhaupt die Spuren der jetzt erhaltenen Inschrift ausreichend, um den Namen sicher zu stellen? Wo findet er sich zuerst? Schon vor Wagenaar? Diese und einige ähnliche Fragen zu beantworten fehlt mir augenblicklich in meiner litterarischen Wüste leider alles Material¹⁾. Doch wird ausser dem von

¹⁾ Besonders bedaure ich, dass ein Aufsatz Rogges, auf den Scheltema mich s. Z. aufmerksam zu machen die Güte hatte, mir unzugänglich geblieben ist.

mir benutzten archivalischen Material wesentliches zur Entscheidung dieser Frage kaum vorhanden sein.

Der Unterschied in der Behandlung der beiden Porträts und demgemäss ihrer malerischen Wirkung muss also allein entscheiden. Diese kann aber meiner Ueberzeugung nach nicht geleugnet werden. Die beiden Köpfe sind in breiterem, flüssigerem Auftrag mit geringerer geistiger Theilnahme des Künstlers, ohne die gleiche Lust und Liebe zur Sache mehr geschäftsmässig flüchtig behandelt. Darf man daraus folgern, dass sie später hinzugefügt sind? Der graue Ton des Fleisches liesse sich dafür anführen, dass sie auf den schon vorhandenen dunkeln Grund gemalt sind. Auch die Reihenfolge, in der die Personen auf dem Zettel, den Hartman Hartmansz in der Hand hält, aufgezählt sind, scheint für diese Vermuthung zu sprechen. Sie beschreibt von Tulp ausgehend einen Bogen nach oben über 3, 2, 4 und kehrt dann über 5 und 6 zu ihm zurück. Die beiden erwähnten Köpfe haben die Nummern 7 und 8 ²⁾.

²⁾ Ist aber die Inschrift, wie sie jetzt lesbar ist und wie sie V. de Stuers wiedergibt, die ursprüngliche, oder sind Reste einer andern darunter zu erkennen?

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

Wien. Die jüngsten Erwerbungen der Galerie Liechtenstein.

Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in der Rossau überrascht uns durch eine Reihe von hervorragenden Gemälden, welche der kunstsinnige Besitzer derselben erst in den letzten Jahren seiner Sammlung einverleibt hat. Auch in der Art der Aufstellung der Bilder ist viel geschehen, was den Kunstfreund befriedigt. Die Kunstliebe des Fürsten erstreckt sich übrigens nicht bloss auf Gemälde, sondern auch auf Kunstwerke anderer Gattung aller Zeiten und Völker. Die berühmte Hauslab'sche Sammlung ist durch ihn für Oesterreich erhalten und befindet sich vorläufig im Parterregeschosse des Galeriegebäudes, und erwartet ihre Katalogisirung durch einen Fachmann. Er liess der Bendorfschen Expedition nach Lykien seine ganz besondere Förderung angedeihen. Die Akademie der bildenden Künste und das österr. Museum erhielten durch Fürst Johann Liechtenstein werthvolle Bereicherungen.

Unter den Gemälden nehmen zwei Porträts Rembrandt's einen ersten Rang ein; sie sind datirt 1636 und monogrammirt, 65 × 112 cm, von vorzüglicher Erhaltung, und stammen aus der Sammlung der Marchese Incontri in Florenz¹⁾; sie allein lohnen einen Besuch der fürstlichen Galerie. Dazu kommen: ein Benj. Cuyp vom Jahre 1636, ohne Monogramm, ein Porträt einer jungen vornehmen Dame, Kniestück 75 × 105 cm von sehr guter Erhaltung; zwei Porträts in Ovalformat, 57 × 60 cm von G. Maes, in der Art des Netscher; ein männliches Porträt von Francia Bigio vom Jahre 1517, 38 × 54 cm; ein männliches Porträt von Licinio Pordenone, 39 × 46 cm; ein männliches Porträt von Franz Hals, das kühn gemalt; eine Madonna von Romanino, auf Holz gemalt, 49 × 113 cm, gehörte zu einem Altar; trotz einiger Restaurirung von feinen Ausdruck; ein grosses Altarbild von Battista Farinati (B. Zelotti), die Grablegung Christi, ein interessantes Bild mit lebensgrossen Figuren (Farinati, geboren zu Verona 1532,

¹⁾ S. W. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883, p. 576.

gestorben 1592); ein feines Porträt eines Gelehrten geistlichen Standes, 87×69 cm; drei interessante Ansichten von Venedig, von Francesco Guardi, dem Schüler Canaletto's; das Porträt des Musikers Cimarosa von Giov. Longhi (geb. 1766, gest. 1831), Kniestück. — Von ganz besonderem kunsthistorischen Werthe sind einige monogrammirte Bilder von Meistern, die sehr selten vorkommen; ich zähle auf: das Genrebild von dem seltenen Meister A. de PAPE, 42×52 cm; eine Landschaft des seltenen Meisters Joh. Goedaert aus Middelburg, Holzbild, 65×46 cm; ein Altarbild aus der älteren Schule Veronas mit der alten spitzbogigen Umrahmung, in der Mitte die Madonna und zu beiden Seiten die Heiligen: Johannes Bapt., Michael, Sebastian und Andreas; eine Anbetung der Hirten von einem Veroneser Meister, der von der Schule des Giorgione beeinflusst ist (ist costümlich sehr interessant), 69×101 cm; ein reizender Frauenkopf, von Anselmo da Forli, 24×52 cm, am Halse restaurirt (ist gleichfalls von costümlichem Interesse); eine Landschaft von P. P. Rubens aus der Galerie Düsseldorf; zwei Jacob Ruisdael, eine Landschaft von P. van Slingeland, eine Landschaft von Salomon Ruisdael, eine Landschaft von Wynants, signirt; zwei Bilder von G. Dou; eine Landschaft von Pynaker, mit Staffage, signirt und datirt 1670; eine andere von Pieter van den Avont; eine kleine Landschaft mit einer Quelle von Wouvermann, signirt H. W.; ein Seestück von Wilhelm v. d. Velde, bezeichnet und datirt vom Jahre 1572.

Das sind die Gemälde, die ich bei einem flüchtigen Besuche als neue Bereicherungen der Galerie notierte, die es aber wohl verdienten, eingehender beschrieben zu werden. Doch schon diese kurze Anzeige deutet an, welch reiches und neues Material zum Kunststudium die fürstliche Galerie bietet. Fürst Johann von und zu Liechtenstein ist nicht bloss der grösste Grundbesitzer, sondern ohne Frage der hervorragendste Kunstfreund der österreichischen Monarchie. Von vornehmer Bescheidenheit vermeidet der Fürst jede Ostentation, und widmet sich den Kunststudien mit einer Hingebung, die bezeugt, wie sehr ihm die Kunst Bedürfniss seines Geistes ist. In den Privatbesitz des Fürsten, aber bisher der Galerie noch nicht einverleibt, ist die höchst interessante Madonna del Leggio übergegangen, welche als Werk Michel Angelo's angesehen wird. Dieses war einst in dem Besitze des bekannten englischen Kunstfreundes und Künstlers Morris Moore. Das Bild ist ein Rundbild auf Holz gemalt, 66 cm im Durchmesser und gut conservirt. Es wurde am 9. Mai 1851 von Morris Moore in Perugia erworben. Giuseppe Campori erwähnt es in seinem trefflichen Werke »Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti«, Modena 1860, S. 168, 169 in folgender Weise: »Catalogo dei quadri, dei disegni e nelle sculture della casa Meniconi in Perugia, 1651: Un Tondo di Michel Angelo Bona Rota di diametro circa duoi piedi con festone a torno tutto dorato, la Vergine col putto in collo che dorme, E. Giovanni a' piedi sedendo figure intieze non molto grande, Sc. 250.« Das ist der Preis, um welchen es in den Besitz Meniconi's seiner Zeit übergegangen ist.

Wenn in Frankreich, Belgien oder in England für eine Privatgalerie,

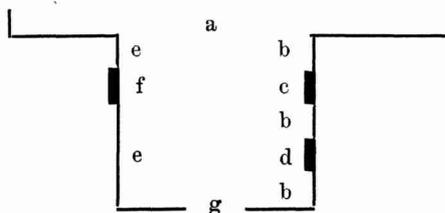
welche die Kunstliebe des Besitzers jedem Kunstfreunde und Künstler zugänglich macht, so zahlreiche Kunstwerke in einer so kurzen Zeit erworben worden wären, wie würden die öffentlichen Blätter ausführliche Berichte bringen! Aber das politische Interesse ist jetzt in Oesterreich so stark, dass Bereicherungen von so grosser Bedeutung nur selten und nur mit wenigen Worten besprochen werden.

Hoffentlich wird es nicht lange dauern, dass in allen deutschen Landen Erwerb hervorragender Kunstwerke als wirkliche Bereicherung der Nation und des Landes angesehen und demgemäss auch Würdigung finden wird. *R. v. E.*

Regensburg. Noch einmal die Wandmalereien im von Hösslin'schen Hause (Bierl'sche Apotheke zum „Elefanten“).

Im V. Band des Repertoriums S. 416 f. haben wir nach einer einmaligen Betrachtung im schlechten Licht eines Spätnachmittags über diese hochinteressanten Wandmalereien berichtet: Heuer war es uns gegönnt, dieselben an einem ziemlich hellen Tage zu besichtigen, und ein Gerüst zu improvisiren, das eine Betrachtung in unmittelbarer Nähe gestattete. Da die Zerstörung und Ableichung der Malereien schon gegen das vorhergehende Jahr beträchtlich vorangeschritten war, so dürfte es erwünscht sein, genauere Daten über den Fund zu geben, bevor die Malereien gänzlich unkennbar werden. Das »Germanische Museum« in Nürnberg hat unterdess einen Zeichner beauftragt, durch eine Pause die Umrisslinien festzustellen, eine Arbeit, welche wohl in diesem Augenblick schon vollendet sein wird.

Der Raum hat folgende Form:



a Lichthof. b rechte Wand mit Malereien. c Treppe. d Thüre in die Apotheke. e linke Wand mit Malereien. f Thüre ins Magazin. g Eingangsthor von der Strasse aus. Die Länge jeder Wand vom Thor bis zum Hof ist 11,50 Meter. An der Wand selbst ist unten eine gemalte Zierleiste von 28 cm; dann folgen die Bilder in einer Höhe von 89 cm und ein schmales Spruchband mit den darüberstehenden Wappen von 28 cm, so dass also die Malerei 1,45 Meter des oberen Theiles der Wand einnimmt. Die Höhe der Köpfe an den in der ersten Ebene stehenden Figuren beträgt ca. 12 cm.

Wir beginnen in unserer Beschreibung mit der rechten Seite (b) vom Eingang aus und zwar von der Hofseite gegen die Strasse vorrückend: Eine stehende und eine sitzende Frau, dann eine, welche sich der letzteren naht, und zwei Figuren, deren Köpfe beschädigt sind. Vier Reiter, zwei auf weissem, einer auf braunem, einer auf schwarzem Pferd. Darauf eine gedeckte Tafel,

hinter ihr ein Mönch. — Sodann ist eine Darstellung aus der heiligen Geschichte eingefügt, wahrscheinlich eine Krönung Mariä. (Sie entspricht, wie wir vorgehend bemerken, einer Darstellung auf der Wand gegenüber, welche in ebenso eigenthümlicher Weise wie die Krönung zwischen den anderen Schildereien steht, eine Anbetung der Magier, s. u.)

Nach der Krönung Mariä folgen sechs bis sieben Reiter. Untertheil der Figuren und die Köpfe sind beschädigt. — Nach der Thüre in die Apotheke (d) kommt eine grössere zusammenhängende Darstellung. Vom Lande stürmen Ritter gegen ein am Ufer befindliches Schiff an. Ein Ritter im Boote, der dem Lande zunächst ist, schlägt mit einer Ruderstange gegen die Anstürmenden. Der nächste Ritter zieht mit dem Schwerte aus. Ein Mann biegt sich über den Rand des Schiffes, wie um den Anker aufzuziehen. Das Wasser ist in der üblichen Weise der bildlichen Darstellungen des Mittelalters mit Fischen belebt. — Im Schiffe folgen eine Frau, ein gekrönter Mann, und Männer in Rüstung, von denen einer rudert.

Dann eine Stadt mit einem Thurm, der unten ein Fallgitter hat. Oben schauen drei Köpfe herunter. — Kampfszenen in zwei Abtheilungen folgen. —

Auf der linken Seite vom Eingang wieder an der Hofseite (e) beginnend, sehen wir über der Thüre in das jetzige Magazin (f) eine Jagd, springendes Reh, Jagdpferd und Hunde, sodann die schon oben berührte Anbetung der Magier. Deutlich ist zu erkennen die sitzende Figur, das Kind mit bräunlichem Kleid und rothem Nimbus mit der rechten Hand segnend, und eine (vielfach beschädigte) Gestalt, deren Hand eben ein Gefäss öffnet. Nach einer stark beschädigten Stelle, welche mehrere Meter in Anspruch nimmt, kommt diejenige Stelle, welche neben der Scene im Schiff (von der anderen Seite b) am deutlichsten erkennbar ist. — Wir sehen hier fünf Minnepaare, zuerst ein kosendes Paar, dann zwei Jungfrauen, die zwei knieende Ritter mit einem Reif krönen, ein Ritter im Schooss einer sitzenden Frau liegend, und sodann den Minnethurm, und an demselben eine Königin, in deren Schooss ein Ritter liegt. Nach diesem Thurm sehen wir neun Ritter auf dem Pferde mit verschiedenen Schildzeichen, anstürmend gegen einen Baldachin, unter dem an einem gedeckten Tisch wieder eine Königin sitzt. Vier Personen umgeben sie. Ein Emblem auf einem der Spitzsilde, und zwar das auf dem Schilde des letzten Ritters — ein Heiliger oder Christus mit rothem Gewand und goldenem Nimbus — scheint darauf hinzuweisen, dass hier ein Kampf der Vertreter des guten Principes gegen die Mächte der Verführung dargestellt werden soll. Die übrigen erkennbaren Embleme auf den Schilden sind ein Löwe, ein Thurm, eine Rose. An der anderen Seite des Baldachins ist ein wegsprengender Ritter zu erkennen.

Das leider bis auf geringe Reste zerstörte Spruchband lässt auf der linken Seite (e) noch einige Personennamen erkennen, indess auf der rechten Seite (b) nur noch vereinzelt Buchstaben enträthselt werden können, wie z. B. über den Thurm mit dem Fallgitter VRMT.

Auf der linken Seite über dem zweiten und dritten Minnepaar lesen wir: LEV . . . RIVT . DIT . . . (also vielleicht Leufried. Dit (fried). Ueber dem Minnethurm ist zu lesen: REVMHILT. Ueber dem dritten der gegen den

Baldachin anstürmenden Ritter: HER ? ORIT, also hervorit oder herborit, und über dem letzten dieser Ritter WOLF (also wahrscheinlich Wolfrit) ¹⁾.

Das ganze Spruchband scheint nur aus Namen zusammengesetzt gewesen zu sein, welche sich wohl auf die unter demselben dargestellten Personen bezogen.

Ueber dem Spruchband läuft ein Streifen mit halbliegenden Spitzschilden, auf welchen sich Wappen befinden. Die Embleme der wenigen Wappen, welche noch erkennbar sind, nämlich der Balken, die Rose, das Schachbrett, die Lilie, der Halbmond, kehren in den späteren Wappenbüchern (bei Conrad Grünenberg ²⁾, bei Siebmacher) so häufig wieder, und die Farben sind in der Regensburger Malerei meistens so verblichen, dass auch auf diesem Wege Näheres über Bedeutung und Beziehungen der Darstellungen nichts zu erfahren war. Eines der bezeichnendsten Embleme, ein Ruderhaken mit Ring (Seite b) kommt bei Grünenberg überhaupt nicht vor, und erscheint auch nicht bei Siebmacher in den Wappen der regensburgischen Geschlechter ³⁾. Für die Minnepaare haben wir Analogien in von der Hagen's »Bilder aus dem Ritterleben« ⁴⁾ Taf. IV. V. 2 nach einer Elfenbeinschnitzerei der fürstl. Oettingen-Wallerstein'schen Sammlung und nach einer ebensolchen in der königl. Kunstkammer in Berlin (v. d. Hagen, Bildersaal, Atlas XLV. 1). — Für die Minneburg verweisen wir auf Taf. VI des erstgenannten v. d. Hagen'schen Werkes, wenn auch die Regensburger Darstellung viel einfacher ist.

Als Zeit der Entstehung dieser Malereien wird man das Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts angeben dürfen; unsere frühere Datirung hat sich nach eingehenderem Vergleich mit zeitgenössischen Werken als irrtümlich herausgestellt.

Wir haben in den Malereien des Hösslin'schen Hauses wahrscheinlich Illustrationen zu einem Gedichte zu erkennen, welches eine ritterliche Fahrt nach dem Orient mit ihren Fährlichkeiten schilderte. Aus dieser durch die neuerliche Betrachtung genommenen Erkenntniss ist unsere erste Auffassung von 1882, nach welcher wir »eine Allegorie unter Verwendung der Motive aus dem ritterlichen Leben« zu erkennen glaubten, in eine concretere Form übergeführt. Einige Gedichte mit solchem Inhalt, wie er in Folge der Kreuzzüge die Gemüther erfüllte, sind uns erhalten, z. B. das Alexanderlied, König Rother, König Orendel, St. Oswald.

Die bildliche Darstellung dieses Stoffes war besonders geeignet für ein Haus der Donaustadt, bei welcher viele der fahrenden Ritter oder Kaufleute zu Schiffe stiegen, um stromabwärts zu fahren. Der Weg an der unteren Donau führte durch Völkerschaften, mit denen ein Zusammenstoss, wie der auf der rechten Wand geschilderte, nach den Berichten der Kreuzfahrer oft

¹⁾ Förstemann, altd deutsches Namenbuch, I. Bd. Personennamen, hat Liutfrid S. 865. Dietfrid S. 1172. Rimihild S. 1056. Heribord S. 621. Wolfrid S. 1346.

²⁾ Des Conrad Grünenberg Wappenbuch. Stillfried und Hildebrand 1875.

³⁾ Siebmacher, Wappenbuch 1734, Tafel 221 ff.

⁴⁾ F. v. d. H., Berlin 1856. Publicationen der Akademie, phil.-hist. Cl. 1855.

vorkam. Auch reizende Jungfrauen, die den Ritter von der Erfüllung seiner heiligen Aufgabe abzuhalten suchten, gab es, wenigstens in der Phantasie der Sänger, nicht wenige.

Die Namen des Spruchbandes, eine Reumhilt, ein Herborit haben sich nach unseren und den Nachforschungen germanistischer Freunde in den bekannten Gedichten der bezeichneten Art nicht vorgefunden. Vielleicht bringt ein glücklicher Zufall oder das Zusammenwirken Vieler an den Tag, was dem Suchenden verborgen blieb.

Dr. A. Schrickeer.

Litteraturbericht.

Allgemeine Kunstgeschichte.

Raphael und Michelangelo von **Anton Springer**. Mit Illustrationen. Zweite verbesserte Auflage. Zwei Bände. Gross 8°. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1883.

Um eine eigentliche Besprechung der zweiten Auflage des Werkes kann es sich hier nicht handeln; aber der Freude soll Ausdruck gegeben werden, dass sie so schnell erscheinen konnte. Dem an dieser Stelle (Repertorium III, S. 427 fg.) von einem verehrten Fachcollegen geäusserten Bedenken, ob es nicht misslich sei, die beiden Biographien zu verschmelzen, antwortet der Verfasser mit dem Hinweis: dass erst gemeinsame Betrachtung, die Stellung und Bedeutung Beider in der Geschichte des italienischen Volkes vollkommen erkennen lasse. Der Verfasser hätte auch sagen können, dass erst eine solche Doppelbiographie das abgerundete Bild des künstlerischen Zustandes der Hochrenaissance ergebe. Wie in seiner ersten Auflage, so repräsentirt auch jetzt das Werk den Höhepunkt der Michelangelo- und Raphaelforschung; die ursprünglichen Resultate der ersteren sind durch keine Arbeit von Belang in irgend einem Punkte alterirt worden; der Fortschritt der letzteren ist eng mit dem Namen des Verfassers verknüpft. Die Jugendentwicklung Raphael's hat durch seine besonnene Auseinandersetzung mit Morelli-Lermolieff viel von ihrem Dunkel verloren. Das Resultat, dass Timoteo Viti aller Wahrscheinlichkeit nach der Lehrer Raphael's vor dessen Eintritt in das Atelier des Perugino gewesen sei, einverleibt Springer seinem Buche. Die entschiedene und schlagend begründete Ablehnung des Venezianischen Skizzenbuchs ist auch aus des Verfassers Aufsatz über Raphael's Jugendentwicklung bekannt (Repertorium IV, S. 370 fg.). Rückhaltlos stimmt nun auch der Verfasser dem Urtheile jener bei, welche die Cartoncini zu den Fresken in der Libreria in Siena ausser Verbindung mit Raphael lassen. In der Revision des Capitels über die Jugendentwicklung Raphael's hatte die »verbessernde« Hand am meisten zu walten; doch hier wie an allen Punkten, wo mit neu aufgetretenen Urtheilen oder Thatsachen zu rechten war, begegnen wir stets der unbestochenen besonnenen Kritik des Verfassers, der jedes Verdict unter strenge historische Zucht stellt — der auch nicht den Anschein erwecken will, willkürliche Meinungen, auch

nicht um den Preis blendender Originalität, als Thatsachen zu escomptiren. Mustergiltig ist auch in dieser Richtung seine Interpretation des Raphael'schen Gemäldecyclus in den Stanzen; ich freue mich, dass auch der Verfasser gegen Hettner's Hypothese, dass die Bilder der späteren Stanzen das lateranische Concil verherrlichen, Stellung nimmt; mir erschien diese Hypothese von Anfang an als zu gekünstelt (Repert. IV, S. 219). — Springer widerlegt sie aus den Thatsachen selber. Ich habe die Ueberzeugung, dass die Exegese der Raphael'schen Stanzenbilder in den Auseinandersetzungen des Verfassers ihren Abschluss gefunden hat. Dagegen möchte ich anderswo gegen den Verfasser polemisiren: er beharrt bei dem 28. März als wahrscheinlichstem Geburtstagsdatum. Es kann hier nicht Vasari gegen Bembo ausgespielt werden. Vasari fusst auf der Legende; Bembo durfte denn doch durch seinen intimen Verkehr mit Raphael zur Kenntniss des wahren Geburtstags gekommen sein. Und dass nicht auch er sich vom Kirchenkalender abhängig machte, zeigt die Grabschrift, die des Charfreitags gar nicht gedenkt, sondern schlankwegs den Monatstag nennt mit dem klaren zweifellosen »quo die natus est eo esse desiit«, was dann durch die Formel »vixit An. XXXVII integer integros« nur seine Verstärkung erhielt. Auch die Aussage des Fabio Chigi in seinem Leben des Agostino Chigi (ed. Cugnoni, p. 30): »obiisse constat anno MDXX die VI Aprilis, eadem qua natus erat septem supra triginta ante annos« tritt als nicht bedeutungslos zu den bereits vorhandenen Zeugnissen; doch meine ich, dass Bembo's Zeugniß allein genügte, die Streitfrage des Geburtsdatums zu schlichten.

Dann kann ich einigen Vermuthungen, die Springer der sog. Fornarina im Pal. Barberini gegenüber äussert, nicht beistimmen. Man fühlt es zunächst, dass der Verfasser nur ungern dies Portrait als Werk Raphael's gelten lässt, dass ihn im Wesen nur die äussere Geschichte des Bildes zu solchem Zugeständniß bestimmt. Doch auch im äussersten Falle — selbst wenn das Barberini-Bild — wie Morelli so energisch betont — kein Werk Raphael's ist, so geht es doch als Copie auf ein Raphael'sches Original zurück. Dies aber dürfte man nicht mit dem von Vasari citirten Bilde der Beatrice ferrarese identificiren können. Diese Beatrice ferrarese gehörte in Raphael's Zeit, wie ich aus einer Stelle in Pietro Aretino's Ragionamenti nachweisen konnte (Repertorium VI, S. 176), zu den anziehendsten und vornehmsten Courtisanen Roms — sie ist nicht identisch mit ihrer Landsmännin Imperia, die von Aretino gleichfalls genannt wird; — konnte es sich Raphael erlauben, die Geliebte des Herzogs Lorenzo von Urbino wie seine Leibeigene mit dem berüchtigten Arming, der seinen Namen trägt, und dann halbnackt zu malen? Nein, nach dem Portrait der Beatrice ferrarese müssen wir anderswo suchen. —

Das ist Alles, womit ich den Meister »meistern« möchte.

Erwähne möchte ich, dass der Verfasser die von Thausing angefochtene Interpretation des »Principe della sinagoga« (Repert. III, S. 433) aufrecht erhält; ich habe nie daran gezweifelt, dass dies die richtige sei; syntaktisch und sachlich kann die Stelle des Briefes des Sebastiano nicht anders gedeutet werden. Die Popularität des Principe della sinagoga als Schimpfname erhärtet Springer mit einer Fülle von Belegstellen.

Man darf sicher sein, dass die Zeitspanne zwischen zweiter und dritter Auflage eine kürzere sein werde als zwischen erster und zweiter. Es giebt wenige Bücher in unserer Litteratur, in welchen sich strenge Wissenschaftlichkeit mit künstlerischer Gestaltung des Stoffes und edler einfacher Darstellung so harmonisch vereinigen, wie in Springer's Raphael und Michelangelo. Die praktische Brauchbarkeit des Buches hat der Verfasser noch erhöht durch die Angabe der besten Stiche nach den einzelnen Werken der beiden Künstler; dann dass die angezogene Litteratur gleich unter dem Texte citirt wird. Nur die grösseren Anmerkungen und Excurse sind an den Schluss jedes Bandes verwiesen worden. Wünschenswerth ist es, dass in einer neuen Auflage, wie früher in der ersten, bei den Excursen und Anmerkungen die Seitenzahl des Textes, auf welchen sie sich beziehen, notirt würde. —

Der Verleger hat den ausgezeichneten Rang des Buches in seiner Weise gewürdigt; die Zahl der Abbildungen wurde vermehrt — eine neue Auflage ersetzt wohl auch die wenigen schlecht gelungenen, wie z. B. die der Galatea in der Farnesina, durch bessere. — Das Format ist handlicher geworden und doch stattlich geblieben; die typographische Ausstattung lässt keine Wünsche übrig.

H. J.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. II. Band. Wien 1884. Druck und Verlag von Adolf Holzhausen, k. k. Hofbuchdrucker.

Der eben veröffentlichte zweite Band des Jahrbuches umfasst zwei Theile. Der erste Theil enthält auf 238 Quartseiten die Abhandlungen von Bergmann, Hartmann-Franzeshuld, Kenner und Birk, welche im ersten Bande begonnen haben; sie liegen nun abgeschlossen vor. Sie enthalten reiches, gelehrtes und interessantes archäologisches und kunsthistorisches Material. Zu diesen Abhandlungen treten im zweiten Bande neue hinzu und zwar: von dem verstorbenen Director Dr. Ed. v. Sacken, »Zur Gemmenkunde«, über »zwei Bronzebilder des gehörnten Dionysos« von Dr. R. Schneider, über die »Limousiner Grisailen in den k. k. Haussammlungen« von Dr. A. Ilg; »über einige Jagdwaffen und Jagdgeräthe« von Wendelin Boeheim. Director E. R. v. Engerth setzt seinen Bericht »über die im kunsthistorischen Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde« fort. Schliesslich bringt Dr. Fr. Kenner eine ausführliche Biographie über Dr. Ed. Freiherr v. Sacken. Dieser Theil schliesst mit einem eingehenden Register. Er ist reich illustriert; die Abbildungen sind ganz vortrefflich.

Der zweite Theil ist den »Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und den Kunstbestrebungen des durchlauchtigsten Erzhauses« gewidmet. Derselbe bringt werthvolle »Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarhive in Innsbruck«, herausgegeben von Dr. David Schönherr. S. I—CLXXIII. 4^o, mit einem Personen-Register. Eine Reihe von Urkunden und Regesten bezieht sich auf die Geschichte der Bronzefiguren am Grabmale des Kaisers Max in der Innsbrucker Kirche und gibt ganz neue Aufschlüsse über den Bronzeguss; ausserdem erhalten wir Daten

über die Geschichte der Triumphpforte und die Gründung einer Glashütte in Hall bei Innsbruck. Mit diesem zweiten Bande wurde auch die zweite Hälfte vom »Triumph des Kaisers Maximilian« ausgegeben, dieselbe umfasst nun vollständig 137 Tafeln in Querfolio. Der erläuternde Text befindet sich im ersten Bande. Unter allen Publicationen ähnlicher Art, welche in diesem Jahre auf deutschem Boden erschienen sind, ist diese von künstlerischem und technischem Standpunkte aus, die vollendetste Publication. Adolf Holzhausen hat den Druck meisterlich besorgt. Dem Vernehmen nach sind die nächsten Bände des Jahrbuches bereits in Vorbereitung. Wünschenswerth wäre eine concisere Behandlung der Stoffe in den Abhandlungen und Beschränkung des gelehrten Apparates, damit der Leser nicht ermüdet wird. Es erscheint ohnedem auf archäologischem und kunsthistorischem Gebiete so viel, dass jeder Autor gut thut, sich einige Selbstbeschränkung aufzulegen. *R. v. E.*

Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. Vierter Band. Berlin 1883. Weidmann'sche Buchhandlung.

Die amtlichen Berichte dieses Jahrganges verzeichnen wieder eine Reihe hervorragender Erwerbungen, von welchen diesmal der werthvollste Theil der Gemäldegalerie zufällt. Ist doch dieselbe um zwei Porträts von Dürer, darunter das berühmte Muffelporträt (Sammlung Narischkin) reicher geworden. Wunderlicher Weise finden sich unter den neuen Erwerbungen noch nicht die beiden Bilder Rembrandt's: Susanna und die Vision Daniel's, die doch schon in dem Nachtrag der zweiten Auflage des Katalogs der Gemäldegalerie beschrieben sind, verzeichnet. Ein bezeichneter Squarcione aus der Sammlung Lazzara in Padua muss auch zu den glücklichsten Erwerbungen dieses Jahres gerechnet werden. Dagegen reicht die sehr ausgebildete architektonische Perspective in der in Florenz erworbenen Darstellung einer Wochenstube nicht aus, dieselbe als »ein charakteristisches Werk des seltenen Meisters« Masaccio zu bestimmen; man wird vorläufig dies Bild nur als das anonyme Werk eines Florentiners aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gelten lassen können; es wurde auch vergessen anzuführen, dass die Malerei auf der Rückseite, ein nackter Knabe mit einem Hündchen spielend, viel später angesetzt werden muss als die Malerei der Vorderseite.

Die Galerie in Kassel hat wieder augenblicklichen Zuwachs erfahren durch einige hervorragende Erwerbungen der dort ausgestellten Habich'schen Sammlung. Zunächst hat sich die Rückseite der Grünwald'schen Kreuzigung, eine Kreuztragung, als ein eigenhändiges Werk des Meisters herausgestellt; dazu kamen bezeichnete Werke von Abraham van den Tempel, Brouwer, Ferd. Bol, Lingelbach, dann ein Reisealtärchen aus der Schule des Jan van Eyck, ein Bild von de Wet, und das Fragment einer Anbetung der Könige von Crespi. Die Sammlung des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M. verzeichnet auf das Jahr 1882 die Erwerbung einer bedeutenden Zahl von Zeichnungen und Entwürfen aus der Jugendzeit des Cornelius und auf 1883 die einer Hirschjagd von Adriaen van de Velde (bez.).

Die Studien und Forschungen zeigen, dass die wissenschaftliche Bear-

beitung der aus Hamilton's Erwerbung herrührenden Schätze bereits sehr energisch betrieben wurde. An die Spitze muss da gestellt werden Mommsen's, mit reichen Anmerkungen zum Abdruck gekommener Vortrag über die »Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus«, deren wissenschaftliche Bedeutung keines Wortes weiter bedarf nach Mommsen's Schätzung: »Ich kenne keine zweite einzelne Handschrift, welche die Anfänge der classischen Epigraphik beider Sprachen so deutlich und drastisch uns vor die Augen führte, wie diese bis vor wenigen Wochen schlechthin unbekanntes Collectaneum des Petrus Donatus.« Hieran reiht sich Lippmann's Aufsatz über die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur göttlichen Komödie; dieser Aufsatz ist nicht bloss wichtig wegen seiner Ausführungen über die Entstehung des grossen Cyclus, über dessen Bedeutung für die Charakteristik Botticelli's, sondern auch durch die Erörterung des Verhältnisses dieser Botticellzeichnungen zu den Stichen der Danteausgabe von 1481. Was bisher schwanke Vermuthung war, wird nun Gewissheit: »Unzweifelhaft scheint es mir jedoch, dass dem Stecher die Compositionen Botticelli's vorgelegen haben, da er nicht daran denken konnte, auf den wenige Zoll grossen Blättern und mit seiner ungefügen Technik den ganzen Reichthum der Botticelli'schen Entwürfe wiederzugeben, musste er sich mit einer Art Auszug begnügen.« Einem seit dem Jahre 1842 im Besitz der Galerie befindlichem Bildchen — einer Predellatafel mit dem Martyrium der hl. Lucia — weist jetzt erst Bode den zutreffenden Platz an. Jedenfalls stimmt der von Bode vorgeschlagene Name: Domenico Veneziano viel besser zu dem Bilde, als der ältere: Pesellino. Auch die Vermuthung über den Zusammenhang dieser Tafel mit dem aus der Kirche S. Lucia stammenden Altarbild in den Uffizien hat einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich.

Eine Miniatur im Kupferstichcabinet, die einmal eine Handschrift der Apokalypse illustrierte, gibt Frimmel Anlass, die apokalyptischen Bilderhandschriften nach bestimmten Gruppen zu sondern, und jene Gruppe festzustellen, an welche die Apokalypsen unter den Blockbüchern anknüpfen. Der Verfasser kommt zu dem Resultat, dass wir diese Gruppe in der Roxburghe-Club-Apokalypse am augenscheinlichsten vertreten haben. Die fleissige Studie ist von nicht minderem ikonographischem als bibliographischem Interesse.

An die Erwerbung einer Gypsopie der Wachsbüste von Lille knüpft sich eine Studie H. Grimm's, welche die Hypothese Thode's über den Zusammenhang der Liller Büste mit der römischen Leiche von 1485 und der mit der Büste öfters in Verbindung gebrachten Albertina-Zeichnung mit Erfolg zurückweist.

In Zusammenhang mit der königl. Galerie steht auch C. Justi's Aufsatz über den Bildercyclus aus dem Leben des hl. Bonaventura von Herrera d. A. und Zurbaran, der sich ursprünglich in der Kirche des hl. Buenaventura in Sevilla, jetzt aber zerstreut in verschiedenen, in öffentlichen und Privatsammlungen Europas befindet. Das letztere nachzuweisen und der Meinung zu begeben, jener Cyclus sei verloren, ist der Inhalt unseres Aufsatzes.

Der Pommer'sche Kunstschränk, wohl das merkwürdigste und reichste Stück deutscher Kunstindustrie im Berliner Kunstgewerbe-Museum wird von

J. Lessing in einer ausführlichen Studie behandelt, die im Wesentlichen auf bisher nicht benutzten urkundlichen Quellen beruht.

Einen hervorragenden Theil des Bandes nimmt der von Bode und Dohme über »die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz« abgefasste Bericht ein. Einen Ueberblick dessen, was diese Ausstellung bot, brachte das Repertorium aus Eisenmann's kompetenter Feder. Bode und Dohme geben den kunstwissenschaftlichen Ertrag dieser Ausstellung: Ich hebe da besonders hervor, Dohme's Abriss einer Geschichte der Berliner Privatsammlungen, mit besonderer Berücksichtigung der Privatsammlungen des königlichen Hauses; Bode's ausgezeichnete Bearbeitung der Abtheilung der Bilder niederländischer Meister dieser Ausstellung, dann Dohme's Monographie über Watteau ¹⁾).

A. v. Kretschmar weist nach, dass der sogen. Hippolyt-Altar im Museum Waltraf-Richartz in Köln nicht die Legende dieses Heiligen, sondern ausschliesslich die des hl. Georg zu seinem Gegenstand habe.

Von jenen Studien, welche ausser Zusammenhang mit den königlichen Sammlungen stehen, seien zunächst zweigenannt, welche Beiträge zur Geschichte der römischen Bildhauerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bilden. A. Schmarsow handelt über den Meister Andrea, H. v. Tschudi über Giovanni Dalmata. In beiden Studien haben wir es nur mit hypothetischen Endresultaten zu thun, da leider! nicht Urkunden, sondern nur »Steine« zum Reden gebracht werden konnten. Was Schmarsow's Studie betrifft, so ist eine Frucht derselben der Nachweis, dass der Meister Andrea da Fusine nicht identificirt werden könne mit dem Meister des Piccolomini-Altars in Siena und des Altars in der Sacristei von S. M. del Populo; was aber seine Hypothese von der Identität jenes römischen Meisters Andrea mit Andrea Bregni betrifft, so schwebt dieselbe völlig in der Luft; viel wahrscheinlicher ist es, dass der erstgenannte Meister Andrea identisch ist mit jenem »M. Andrea marmoraro di Milano alias Eleam« der am 25. Juli 1472 neben Isaia da Pisa in einem Rechtshandel als Schiedsrichter fungirt (vergl. Bertolotti, Giunte agli Artisti Lombardi in Roma). Der Aufsatz Tschudi's ist der erste mit Dank aufzunehmende Versuch, den Giovanni Dalmata als concrete Künstlerpersönlichkeit in die noch so dunkle Künstlergeschichte Roms in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einzuführen. Ich möchte nicht ganz verzagen, dass sich noch einmal zur Sprache der Steine, die allerdings von einem feinfühligem Auge gelesen wurde, auch die der Urkunden gesellen werde. J. Friedländer handelt in einem Aufsatz über Mantegna's Familienbilder der Gonzaga in Mantua, J. Janitsch führt in der kleinen Studie »Dürer's Türkenzeichnung« den Nachweis, dass die aquarellirte Federzeichnung in der Sammlung Malcolm in London, drei Türken vorstellend, und 1514 datirt die freie Wiederholung einer Gruppe sei, die sich in Gentile Bellini's Kreuzreliquienprocession befindet. H. Grimm unternimmt in seinem vierten Beitrag »zu Raphael« einen Sturm gegen die

¹⁾ Der Ausstellungsbericht Bode's und Dohme's ist auch in Separatausgabe im Weidmann'schen Verlag erschienen.

bisher für echt gehaltenen Raphael-Porträts. Die Studie von Frey: Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti im Vaticanischen Codex ist das Product ganz lobenswerthen Fleisses aber auch ganz jugendlicher Anmassung. Männer wie Milanesi und Guasti werden es zwar ertragen, dass ein Jüngling, der mit italienischer Kunst und Litteratur sich eben zu beschäftigen anfing, ihnen so hart die Leviten liest, aber wir alle, die wir etwas vertrauter mit den Resultaten italienischer Kunstforschung sind, müssen diese Art, bei nicht gerade epochemachenden Resultaten »Heureka« zu schreien, entschieden zurückweisen.

H. J.

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. Indicateur d'Antiquités Suisses. 16. Jahrgang. Druck und Commissionsverlag von J. Herzog. 1883.

Auch in diesem Jahrgang nimmt die erste Stelle Rahn's Statistik der schweizerischen Kunstdenkmäler ein. Und zwar wird der Canton Freiburg bis Hauterive behandelt. Die Besprechung der Kunstdenkmäler der Stadt Freiburg ist so umfassend, dass sie für sich eine kleine Monographie bildet. Den Mittelpunkt bildet die gründliche Beschreibung der interessantesten Kirche Freiburgs, St. Nicolas.

Gleichfalls von Rahn beigeuert ist die Mittheilung über den interessanten Todtenschild von Seedorf, der wahrscheinlich dem XIII. Jahrhundert angehört, dann die Beschreibung der Glasgemälde Christoph Murer's aus Zürich im Germanischen Museum zu Nürnberg. Salomon Vögelin giebt die Fortsetzung seiner Arbeit, über die Façadenmalerei in der Schweiz; er behandelt Schaffhausen (Schluss) Zürich und Winterthur. Zürich hat niemals hervorragende Façadenmalereien besessen; Winterthur war nicht arm daran, aber die Bau- und Tünchwuth der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts haben Alles zerstört; Schaffhausen bietet das vollständigste Bild, da in den Zeichnungen des Schaffhauser Malers J. Beck uns von den meisten der seit Anfang der 30er Jahre zerstörten Wandmalereien ein Abbild erhalten ist. Mit grosser Freude haben wir die Notiz gelesen, dass Vögelin eine Publication der berühmten Wandmalereien am Hause zum Ritter in Stein am Rhein vorbereitet. Von besonders interessanten Aufsätzen seien dann noch hervorgehoben die Studie Th. v. Liebenau's über die Geschichte des Klosterbaues von St. Urban, jenes Klosters, dessen Ziegeleien durch ausgezeichnete Arbeiten aus dem gothischen Uebergangsstil berühmt sind, dann Ludwig Meyer's Aufsatz über den ehemaligen Capitelsaal und die neue Pfalz des Stiftes St. Gallen.

Auch die kleineren Nachrichten, die wieder Ch. Brun mit Bienenfleiss gesammelt und redigirt hat, seien ihrer grossen Brauchbarkeit wegen hervorgehoben.

Steirisches Künstler-Lexikon von Josef Wastler. Graz, Leykam, 1883.

Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gestellt, die Entwicklung des Kunstlebens in einem Lande, über welches in dieser Richtung bisher nur wenige, zumeist bescheidene und mitunter nicht sehr verlässliche Daten vorliegen, zu schildern. Der Verfasser hatte trotz vieljähriger Studien begreiflicherweise für diese erste Arbeit, welche die Künstler der Steiermark behandelt,

kein überreiches Material zur Verfügung, das Vorkommen einzelner Namen in Urkunden und Acten, auf Gemälden, alten Stichen etc., war oft die einzige Quelle, welche ihm zu Gebote stand, er hat nach derselben auch gewissenhaft jeden dieser Namen und alle irgendwie zugänglichen Daten über den Träger derselben und seine Werke verzeichnet und wohl auch hauptsächlich wegen der Unmöglichkeit, manchen Namen mit mehr als den dürftigsten solcher Daten belegen zu können, die lexikalische Form für sein Werk gewählt. Dass diese Form des Buches schon wegen der raschen Auffindbarkeit des Einzelnen grosse Vortheile gewährt, lässt sich nicht läugnen. Man muss die Mühe zu würdigen wissen, welche es macht, im Lande Steiermark Material für derartige Arbeiten zusammenzutragen, da sich in so vielen Kreisen daselbst eine merkwürdige Indolenz solchen oder ähnlichen Forschungen gegenüber, wie der Schreiber dieser Zeilen leider aus eigener Erfahrung bestätigen kann, kundgibt. Es bleibt in den meisten Fällen nichts anderes übrig, als jene Orte, wo man Brauchbares vermuthet, selbst zu besuchen und wie so manches bleibt dann noch dem Forscher verborgen, das sich etwa in einem versteckten Winkel des Landes befindet, an dessen Besuch der Suchende am wenigsten denkt. Die im Sommer des Jahres 1883 zu Graz veranstaltete Ausstellung culturhistorischer Gegenstände hat, wie für so manche andere Zweige, so auch in künstlerischer Richtung überaus Bemerkenswerthes geleistet und mag derartigen Untersuchungen mehr als eine neue Handhabe geboten haben. Der Verfasser des vorliegenden Werkes fungirte dabei als Obmann der bezüglichen Section für bildende Kunst und dürfte heute schon eine Reihe von Nachträgen für dieses steirische Künstlerlexikon vorbereitet haben, welche der genannten Ausstellung zu verdanken sind. — Doch um auf das Buch selbst, wie es jetzt vorliegt, zurückzukommen, so bietet es vor Allem eine Zahl eingehender biographischer Artikel über »steirische Künstler«, d. h. solche, »welche entweder durch Geburt oder durch längere Thätigkeit im Lande auf diesen Namen Anspruch erheben können« — Artikel, die man in solcher Ausführlichkeit in keinem Handbuche allgemeineren Charakters findet. Dass sich das Hauptgewicht jenen Namen zuneigt, die unserer Zeit näher stehen oder derselben geradezu angehören, liegt nach dem Gesagten auf der Hand. Als Beispiele seien hier nur die förmlichen kleinen Monographien über Alfred R. v. Frank, Jakob Gschiel, Georg Hauberisser, Eduard Kaiser, Jos. Kuwasseg, Friedrich Loos, Aug. Ortwein, Joh. Passini, Ign. Raffalt, Friedrich Schöpfer, Heinrich Schwach, Jos. A. Starck angeführt, insbesondere die genauen Darstellungen des Lebens und der künstlerischen Thätigkeit von Joh. Veit Kauerz und Nicolaus Klammer. Es findet übrigens auch eine Zahl von Künstlern aus älterer Periode eingehendere Behandlung, so ausser Giovanni R. de Pomis: Teodoro Ghisi, Mathias von Görz, Joh. Casp. Hackhofer, J. N. Hauck, Fr. Chr. Janneck, Jos. Ad. R. v. Mölk, Thadd. Stammel, Joh. Ad. Weissenkircher u. A. Die gedruckten Quellenwerke hat Wastler mit Umsicht benützt. Manches hätte vielleicht grössere Ausführlichkeit verdient und dürfte der Grund, warum dieselbe nicht in Anwendung kam, dem Uebersehen des einen oder des andern vorhandenen Aufsatzes zuzuschreiben sein. So wäre die Angabe über den

für die Steiermark als Formschneider (und Typograph) sehr bemerkenswerthen Zacharias Bartsch: »Nähere Lebensumstände des tüchtigen Künstlers sind nicht bekannt,« dahin zu berichtigen, dass sowohl das Statthalterei-Archiv in Graz als auch das steiermärkische Landesarchiv manches actenmässige Datum über Bartsch enthält, Richard Peinlich aber in seiner (in den Mitth. d. histor. Vereines für Steiermark, XXVII. Heft, S. 136—173 publicirten) Abhandlung: »Zur Geschichte des Buchdruckes in Graz« eine Zahl von historisch sehr interessanten Beiträgen zur Lebensgeschichte des durch die Religionswirren jener Zeit im Lande vielfach bedrängten protestantischen Künstlers und Typographen lieferte. Auch Mathäus Vischer, dessen »Schlösserbuch« heute noch als Rarität hohe Preise erzielt und der für die Kunstgeschichte der Steiermark von hoher Bedeutung ist, hätte ausführlicher behandelt werden können. Doch wollen wir durch ähnliche Bemerkungen dem mühsamen Werke des fleissigen Forschers nicht etwa zu nahe treten und freuen uns dessen herzlich, was er geboten. Möge es ihm gegönnt sein, bald eine »Geschichte der bildenden Künste in Steiermark« zu vollenden, deren Ausführung er im Auge zu haben scheint, keiner ist dazu berufener als er.

Als eine Correctur sei noch angeführt, dass der Seite 148 angeführte Schlögl, Franz, sich Schlegel schreibt. *A. Sch.*

A r c h i t e k t u r .

Die Martinikirche in Breslau und das von Rechenberg'sche Altarwerk in Klitschdorf (Kr. Bunzlau). Festschrift zu dem 25jährigen Jubiläum des Museums schlesischer Alterthümer, am Festtage den 12. Januar 1883 herausgegeben von dem Verein für das Museum schlesischer Alterthümer. Druck von **Robert Nischkowsky** in Breslau.

Die Festschrift wird eröffnet durch einen Bericht über das Werden und Wachsen des Museums schlesischer Alterthümer. Die Fülle von Arbeit, die damit verbunden war, doch auch die Erfolge, die man erzielte, lassen es begreifen, dass der Verein für das Museum schlesischer Alterthümer die Selbstständigkeit seiner Schöpfung gegenüber dem Provincial-Museum nicht preisgeben wollte. Aber mehr als dies, die Motive, welche der Vorsitzende des Vereins in der Rede, mit welcher die Uebersiedlung des Museums in die bescheidenen im Provincialmuseum angewiesenen erhaltenen Räume gefeiert wurde, auseinandersetzte, sind vollständig ausreichend für die Opposition, die man einer Verschmelzung mit dem Provincialmuseum entgegensetzte: das Ausschlag gebende war, »dass der historische Charakter der Sammlung durch Rücksichten auf die Präsentabilität der einzelnen Objecte wesentlich beeinträchtigt und in den Hintergrund gedrängt« werden würde. Breslau ist durch diese Opposition um eine interessante und segensreich wirkende Anstalt von entschieden ausgeprägtem Charakter reicher geblieben.

Nach der Geschichte des Museums folgen zwei Abhandlungen — die eine über die Martinikirche in Breslau — von Regierungsbaumeister M. Salzmann, die andere — über das Rechenberg'sche Altarwerk — von dem Director

des Museums, Luchs, beigeuert. Salzmann weist in der ganz unansehnlichen, heute in recht trostlosem Zustande sich darstellenden Martinikirche eine der seltenen gothischen Centralanlagen nach; die Entstehung dieses Baues weist Salzmann dem Beginn des 14. Jahrhunderts zu. Ob hier nicht ein zu früher Entstehungstermin angenommen ist? —

Die zweite Abhandlung über das Altarwerk in Klitschdorf macht uns mit einem im Aufbau originellen, in der Durchführung tüchtigen Werke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt. Die lebensgrossen Figuren der Stifter, welche auf der untersten Altarstufe knieen, erscheinen in solcher Anordnung wohl auf keinem zweiten Werke der Epoche; die Figuren auf den Simsien der Altarwand haben doch wohl erst später dort ihre Aufstellung erhalten? —

M a l e r e i.

Zeichnungen von Albrecht Dürer, in Nachbildungen herausgegeben von Dr. **Friedrich Lippmann**, Director des k. Kupferstichcabinetes zu Berlin. Berlin, G. Grote'sche Verlagshandlung. 1883.

Diese Prachtpublication manifestirt deutlich den Umschwung und mächtigen Aufschwung, der in der Verwaltung der königlichen Museen zu Berlin eingetreten ist, wenn man sie mit dem analogen Unternehmen vergleicht, welches im Jahre 1871 zum vierhundertjährigen Dürerjubiläum herausgegeben wurde unter dem Titel: »Albrecht Dürer's Handzeichnungen im königlichen Museum zu Berlin«. Damals sahen wir uns genöthigt, in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (Lpz. 1871. VI. 114) den weitaus grössten Theil des dort befindlichen Vorrathes von Dürerzeichnungen für platte Fälschungen zu erklären, als was dieselben trotz längerem Widerstreben nunmehr auch allgemein anerkannt sind. Wie ganz anders nimmt sich heute der Besitz des Berliner Cabinetes an Dürerzeichnungen aus! Jenes vielbesagte Heer von »linkshin gewandten Profilköpfen« ist bei Seite geräumt und an seine Stelle ist eine lange Reihe wirklicher Dürerzeichnungen getreten, zumeist unzweifelhafte Originale, viele Werke erster Qualität, manche wohl auch zweifelhaft, aber darum doch Arbeiten anderer gleichzeitiger altdeutscher Meister; hier und da vielleicht eine Copie, aber verhältnissmässig wenige evidente Fälschungen. Diese günstige Veränderung herbeigeführt zu haben, ist das unbestrittene Verdienst des neuen Directors des königlichen Kupferstichcabinetes, Friedrich Lippmann. Ebenso verdienstlich ist der grossartige Plan, zu dessen Ausführung mit der Publication des obgenannten Prachtbandes der erste Schritt geschehen ist. Der Herausgeber entwickelt diesen Plan selbst im Vorberichte mit folgenden Worten:

»Herausgeber und Verleger wollen in vorliegendem Werk eine Sammlung getreuer Nachbildungen der Zeichnungen Albrecht Dürer's schaffen. Es soll diese Publication ein möglichst vollständiges Corpus der Zeichnungen des grossen Meisters bieten und dieselben angesichts der Zufälligkeiten, welchen die Originale ausgesetzt sind, wenigstens in Nachbildungen der Zukunft überliefern.

»Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte sind in vielen öffentlichen und Privatsammlungen mehr oder minder gut vertreten und im Original stets zugänglich; seine Zeichnungen dagegen sind nur zerstreut und einzeln zu finden und man ist in den seltensten Fällen im Stande, Zusammengehöriges beisammen zu sehen und zusammen zu vergleichen. Gerade sie aber bilden bei Dürer einen wesentlichen Theil des künstlerischen Schaffens, in ihnen hat er die köstlichsten und freiesten Erfindungen seiner Phantasie niedergelegt.

»Die bisherigen photographischen Reproduktionen vermögen ein wirklich charakteristisches Bild der Originale nicht zu geben. In eintöniger Färbung lassen sie über den Effect und das Colorit der Zeichnungen im Unklaren; ja oft entstellen sie völlig die Wirkung derselben und lassen einen eigentlichen Kunstgenuss nicht aufkommen. Zudem sind sie meist ohne kritische Auswahl gemacht.

»Unser Werk will eine Reform nach diesen Richtungen anbahnen und zunächst an dem einen Meister Dürer praktisch durchführen.

»Zur getreuen Herstellung unserer Nachbildungen sind auf der Grundlage mechanischer Aufnahmen alle Mittel der modernen Technik, sowie Combinationen der verschiedenen graphischen Verfahren angewendet, und für jedes Original ist die seinem Charakter angemessene Vervielfältigungsart gewählt worden. Wir selbst haben die höchsten Anforderungen an die Reproduktionen gestellt, mit aller Sorgfalt ihre Herstellung überwacht und die Correctur hat nicht eher geruht, bis die möglichste Uebereinstimmung mit den Originalen erreicht schien. Dass diese letzteren selbst Qualitäten besitzen, welche sich auf keine Weise nachahmen lassen, dass die Technik und das Material der Originalzeichnungen sowie der Zustand, in den sie im Laufe der Zeit gerathen sind, der getreuen Wiedergabe zuweilen unbesiegbare Hindernisse in den Weg legen und dass daher trotz aller Sorgfalt doch noch Abweichungen vorkommen, ist uns wohl bewusst. Dem Text sind deshalb Notizen beigelegt, welche das Verhältniss der Reproduktionen zu den Originalen gewissenhaft angeben.

»Bei den Nachbildungen aquarellirter oder ganz in Farben ausgeführter Zeichnungen musste menschliche Hand zu Hilfe genommen werden. Wir haben ihnen deshalb Lichtdruckcopien beigelegt. Diesen haften natürlich alle Mängel der gewöhnlichen Photographien an, aber sie werden, neben die farbigen Reproduktionen gehalten, einerseits durch dieselben ihre Rectification empfangen, andererseits den Beschauer in den Stand setzen, Zeichnung und Contour der Farbenblätter selbständig zu controliren. Nur auf diese Weise glaubten wir die Frage, wie farbige Zeichnungen publicirt werden sollen, lösen zu können.

»Die Reproduktionen haben die Grösse der Originale, wenn Anderes nicht bemerkt ist. Die Masse dieser selbst, an der linken Seite und am Unterande genommen, sind im Text in Millimetern angegeben. Beschreibung und Angabe der Wasserzeichen haben wir unterlassen. In den meisten Fällen sind sie gar nicht zu ermitteln und ihr Werth scheint uns besonders bei Zeichnungen gering.

»In jeder Abtheilung haben wir die Zeichnungen nach ihrer durch die Datirung gegebenen oder muthmasslichen Entstehungszeit angeordnet.

»Der beigegebene Text soll nicht mehr als ein kurzes Verzeichniss sein, welches die nothwendig wissenswerthen Daten über die einzelnen Blätter bringt. Erst wenn unser Werk zu einem gewissen Abschlusse gelangt ist, soll eine Abhandlung nachfolgen, welche das ganze publicirte Material zusammenfasst.«

Diesen Principien kann man nur von ganzem Herzen zustimmen, und so hoch gespannt die hier an die Reproduction gestellten Anforderungen erscheinen mögen, sie sind in den 99 Blättern, welche uns zunächst geliefert werden, in der That erfüllt. Die denkbar grösste Aehnlichkeit mit den Originalen ist mit dem Aufwande aller Mittel erreicht. In diesen mehr materiellen und artistischen Vorzügen liegt weitaus der Schwerpunkt, die Bedeutung der ganzen Publication. Der Text soll ja der Hauptsache nach erst nachfolgen und darin wird dann wohl auch die getroffene Auswahl aus dem ungeheuren Vorrathe von noch erhaltenen echten und zugeschriebenen Zeichnungen Dürer's gerechtfertigt werden. Das wird aber bei der Grösse des Unternehmens noch lange dauern. Inzwischen darf Forschung und Kritik nicht stille stehen, und es wird uns wohl gestattet sein, vorzugreifen und auf die Gefahr hin in jenem künftig zu erwartendem Texte widerlegt zu werden, uns jetzt schon eine Meinung über den Werth und die Echtheit der zur Reproduction ausgewählten Zeichnungen ein Urtheil zu bilden. Hier müssen wir den Herausgeber schon jetzt beim Worte nehmen, und zwar bei seinem oben von uns gesperrt gedruckten Wort. Vor allem muss die Frage der Echtheit einer Zeichnung entschieden sein, bevor man an die doch immer mühevollere und kostspieligere Reproduction schreitet, und da an echten Zeichnungen von Dürer kein Mangel ist, so sollten vorerst die unbestrittenen echten, dann die zweifelhaften, endlich die zugeschriebenen — gar nicht aber die offenbar gefälschten Zeichnungen aufgenommen werden. In dieser Hinsicht aber scheint bei dem vorliegenden, so verdienstvollen Unternehmen nur der Zufall gewaltet zu haben. Der Mangel eines jeden Systemes für die Reihenfolge der publicirten Stücke und der Mangel an Kritik bezüglich ihrer Echtheit, das ist die einzige Schwäche der Publication.

Allerdings ist auch in dieser Hinsicht im Verhältniss zu jener Festpublication von 1871 ein gewaltiger Fortschritt zu verzeichnen. Waren dort fast keine echten Dürerzeichnungen enthalten, so bilden die echten Zeichnungen von Dürer hier weitaus die Mehrzahl. Dies gilt insbesondere von den 30 Zeichnungen aus englischem Privatbesitz, welche den Schluss des Bandes einnehmen. Unter diesen befindet sich bloss ein unechtes Stück aus der Sammlung von J. Malcolm, Nr. 93: »Dürer's Türkenzeichnung«, wie es im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen IV. S. 59 heisst, wo zwar der Nachweis einer Entlehnung dieser Figuren aus Gentile Bellini's Processionsbild, gar nicht aber ein Beweis für die Urheberschaft Dürer's geliefert wird; es sei denn, dass die angerufene Autorität Charles Ephrussi als Aequivalent für die Beweisführung gelten darf. Solche »Türkenzeichnungen« mit bocksteifen Figuren und falschem Dürermonogramm von der Hand desselben ungeschickten Illuministen kommen in verschiedenen Sammlungen vor, sogar auf altem Papier mit dem Ochsenkopf; z. B. ein linkshin reitender Türke in der Albertina. Mit dieser einzigen Ausnahme sind sämmtliche Zeichnungen der Herren Mitchell, Malcolm und

Locker werthvolle Originale; fürwahr ein seltenes Zeichen der objectiven Unbefangenheit, mit welcher diese englischen Kunstfreunde ihren eigenen Schätzen gegenüberstehen!

Während aber sonst an Privatsammlungen viel weniger Kritik geübt wird, als an öffentlichen Staatssammlungen, besteht in der vorliegenden Publication das umgekehrte Verhältniss. Die Vorbilder der vorangehenden 69 Blätter gehören sämmtlich dem Berliner Museum an und stammen zum grössten Theile aus jenen neueren Ankäufen, durch welche sich Director Lippmann um das dortige Museum wohl verdient gemacht hat. Solche Enbloc-Erwerbungen werden dadurch nicht entwerthet, dass man weniger Gutes und gar Falsches mit in den Kauf nehmen muss. Dafür kann kein Director verantwortlich gemacht werden. Verantwortlich wird erst der Kunsthistoriker, der die verdächtige und falsche Waare gleichwerthig mit der echten auf den gelehrten Markt bringt. Da beginnt die Pflicht der wissenschaftlichen Kritik, der wir uns hiermit unterziehen. Von den 69 Berliner Zeichnungen, welche Dr. Lippmann so musterhaft publicirt hat, sind 51 unzweifelhafte, tadellose Originale von Dürer's Hand. Nr. 3, das Reiterpaar von 1496, ist eine werthvolle Zeichnung aus jenem Jahre von der Hand eines verwandten Nürnberger Meisters, aber nicht von Dürer. Es würde auch nichts für Dürer beweisen, wenn, wie der Herausgeber berichtet, die Gruppe auf dem grossen Kupferstiche von PPW, der den Schweizerkrieg von 1499 illustirt, vorkäme. Dass sie aber dort vorkomme, ist bloss eine der vielen unwahren Behauptungen, von denen es in den Schriften des M. Charles Ephrussi wimmelt, die aber ein ernster Forscher ohne Prüfung nicht nachschreiben sollte. Nr. 17, der Profilkopf Kaiser Maximilians I. ist eine gute alte Zeichnung, die offenbar in Dürer's Besitz war, denn sie trägt rechts unten von Dürer's Hand die Zahl 1507 und den Namen des Dargestellten. Vermuthlich hatte ihm das Blatt als Studium zum Kaiser im Roserkranzfeste von 1506 zu Venedig gedient; vielleicht ward sie ihm von einem Augsburger Meister geliefert. Die Zeichnung scheint nach einer Münze oder Medaille vergrössert zu sein und ist so unklar und gewischt, dass die Hand Dürer's schwerlich mehr in ihr zu erkennen ist. Die Zeichnung bleibt mindestens zweifelhaft, was doch gesagt werden sollte. Nr. 43 und 44 sind originale Landschaftsskizzen eines anderen Meisters, wie schon die fremde, doch gleichzeitige Schrift und das Datum 1515 auf den Blättern beweist. Wie kann man dem Betrachter der drei anderen echten Landschaften im Bande zumuthen, diese beiden Dürer zuzuschreiben, der überdies 1515 mit der Ehrenpforte u. a. vollauf beschäftigt war und sich nicht in Schwaben aufhielt! Nr. 69, Draperiestudien sind jedenfalls nicht von Dürer, vielleicht von Baldung Grien. Alle bisher genannten Blätter sind übrigens werthvoll genug, um mit richtiger Benennung für das Studium von Dürer's Zeitgenossen willkommen zu sein.

Protestiren müssen wir nur gegen die 8 Nummern 8, 9, 11, 12, 13, 15, 33 und 48, denn diese sind sämmtlich Fälschungen, und zwar meist von der Hand eines und desselben Betrügers, der ein auf den ersten Blick erkennbares falsches Monogramm mit ausgebogenen Schäften des A und mit einem im Querbalken des A hängenden D affichert. Diese sieben Stücke sind das Papier

nicht werth, auf welches ihre Facsimile gedruckt wurden. Es entfallen somit auf den Berliner Antheil der Publication 13 Zeichnungen, die hätten wegbleiben können, eine zweifelhafte, vier von andern Meistern und acht offenbare Fälschungen.

Das ist freilich kein Unglück, aber deshalb doch bedauerlich, weil bei einiger Vorsicht andere, echte, ungleich werthvollere Stücke im Berliner Cabinet hätten gefunden werden können. Ungerne vermessen wir auch die eine herrliche Dürerzeichnung des benachbarten Beuth-Schinkel-Museums, welche eine Vorstufe zu dem Altarflügelchen mit der Philisterschlacht darstellt. Gerade die Zusammenstellung mit dem nach langer Vorbereitung vollendeten Werke wäre sehr lehrreich gewesen. Oder theilt vielleicht auch hierin der Herausgeber die Meinung seines Freundes M. Charles Ephrussi, dass jene Zeichnung des Beuth-Schinkel-Museums unecht sei? Das kann ich doch von einem Kenner wie Director Lippmann nicht annehmen; vielmehr ist zu hoffen, dass er sich von der höchst merkwürdigen Zeichnung mit ihrer echten Inschrift: »Memento mei« anrufen lasse und uns dieselbe in einem folgenden Bande seines verdienstlichen Werkes nachliefern. Ueberhaupt möchten wir der Auffassung nicht Raum lassen, als ob wir die Verdienste, die sich Director Lippmann durch sein Prachtwerk um Dürer erworben hat, herabsetzen wollten. Wir appelliren bloss von dem übel berathenen Herausgeber an den besser zu berathenden, indem wir eine Pflicht der Kritik üben, zu der wir uns nach wie vor berufen fühlen. Und wenn schon — wie wir wiederholen — im Verhältniss zu der Berliner Dürer-Festpublication von 1871 diejenige von 1883 einen so grossen Fortschritt constatirt, so hoffen wir auch zuversichtlich, dass es noch nicht der letzte sei. Dem Einbände, zu dessen Verzierung die sogenannte Tapete Dürer's, ein ihm fälschlich zugeschriebener Holzschnitt, benützt wurde, hätte eine geschmackvollere Farbenzusammenstellung wohlgethan.

Rom, im November 1883.

Moriz Thausing.

Studien zur Geschichte der holländischen Malerei von **Wilhelm Bode**. Mit Facsimiles der Künstlerinschriften. Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn 1883.

So bedeutend unsere Kenntniss der niederländischen Malerschulen durch Einzelforschungen in den letzten zwei Dezennien auch gefördert wurde, so ist doch der Versuch einer Gesamtdarstellung bisher nicht gemacht worden. Wenigstens in Deutschland, wo doch das Verständniss und die Liebe für diese Schulen so gross ist als irgendwo, erscheint das vorliegende Werk Bode's nach dem Waagen'schen Handbuch als das erste, welches in gewissem Sinne abgerundet die Detailforschungen zusammenfasst. Da nun der Verfasser unbestritten als die erste Autorität auf diesem Gebiete bei uns gilt, so haben wir alle Ursache, seine Studien zur Geschichte der holländischen Malerei mit der grössten Freude zu begrüßen, zumal dieselben als reife Frucht eines zwanzigjährigen Studiums vom Baume seiner Erkenntniss abgefallen sind und nicht unreif von einem speculativen Verleger unter Assistenz des Autors abgeschüttelt wurden. Bode hätte uns zwar gewiss, wenn er gewollt, noch mehr geben

können, aber in der Beschränkung zeigt sich auch hier der Meister. Er fühlte am besten, dass selbst seine Kräfte zu einem Gesamtbilde der holländischen Malerei noch nicht ausreichten, oder dass die Stunde hiefür überhaupt noch nicht gekommen und hat dies gleich in den ersten Sätzen der Vorrede zu seinem Buch offen ausgesprochen, indem er sagt: »Die vorliegende Sammlung von Aufsätzen über holländische Maler bietet einen Theil des Materials, welches der Verfasser für eine Geschichte der holländischen Malerei gesammelt hat. Ueber den Vorarbeiten zu diesem seit längerer Zeit geplanten Unternehmen ist es ihm jedoch klar geworden, dass die Zeit für eine glückliche Lösung einer so schwierigen Aufgabe noch nicht gekommen ist.«

Einen soliden Grundstein aber hat er in diesen Studien dazu gelegt. Einzelne Capitel desselben stammen zwar aus älterer Zeit, wie die über Frans Hals, Elsheimer und die Jugendentwicklung Rembrandt's, sind aber gründlich überarbeitet, durch neues Material vermehrt und in einen inneren Zusammenhang gebracht. Der Schwerpunkt des Ganzen indess liegt in der Schlusshälfte des Buches, einem ebenso umfangreichen als durch die unerreichte Beherrschung und einsichtsvolle Sichtung des Materials epochemachenden Werk über die gesammte künstlerische Entwicklung Rembrandt's nebst einem geographisch angeordneten Verzeichniss von dessen Gemälden. Dadurch sind alle bisherigen Versuche der Art antiquirt, selbst der Vosmaer's, welcher sich im Verlaufe der Bode'schen Arbeiten eine ganze Reihe von Richtigstellungen und Ergänzungen gefallen lassen muss.

»Die Entwicklung der holländischen Malerei in ihren Grundzügen« bildet das erste Capitel des Buches, welches zum Theil dem von Jul. Meyer und Bode gemeinsam verfassten »Verzeichniss der Sammlungen des Herrn B. Suermond« mit des Ersteren Zustimmung entnommen ist. Jedermann kennt die vortrefflichen Ausführungen dieser Publication, die, weil nicht im Buchhandel erschienen, mit praktischem Griff schon in der dem Frans Hals gewidmeten Biographie von Dohme's »Kunst und Künstler« zur Verwerthung kamen. Sehr dankenswerth ist bei dem revidirten Neuabdruck derselben besonders die grosse Anmerkung, welche dem von Bode sogenannten »Braunschweiger Monogrammisten« gewidmet ist, den der Verfasser hier auf Grund der bis jetzt von demselben bekannten Werke einer zusammenfassenden Betrachtung würdigt. Er zählt ihn ohne Weiteres zu den Holländern, ob mit Recht, werden wir bald sehen. Dabei deutet er, wenn auch nicht ausdrücklich, so doch beiläufig darauf hin, dass derselbe italienischen Einfluss und zwar hauptsächlich des Michelangelo empfangen habe. Im Allgemeinen charakterisirt er denselben folgendermassen: »Naiv derbe, aber keineswegs sinnliche Auffassung, ruhige, fast etwas steife Haltung, tüchtige Modellirung, durchgehende Typen seiner Männer und Weiber (an denen der Meister sofort erkennbar ist), reiche und feine Färbung bei einem warmen bräunlichen Ton sind die charakterischen Eigenschaften dieser Bilder.«

Ich glaube kürzlich auf einer Studienreise durch Holland und Belgien die Spur des Meisters in einem mit vollem Künstlernamen bezeichneten Bilde entdeckt zu haben. Derselbe wird den meisten Fachgenossen, die sich für

die Frage interessiren, überraschend klingen, doch bin ich fest überzeugt, dass ich richtig gesehen. Im Museum zu Brüssel findet sich nämlich unter Nr. 293 eine Scene aus dem Leben des verlorenen Sohnes und zwar eine, die vortrefflich zum bekannten Darstellungskreis des Monogrammistens passt — der verlorene Sohn unter den Dirnen. Man wird fragen, wesshalb Bode selbst nicht auf dieses Gemälde aufmerksam geworden und dessen Urheber mit seinem Braunschweiger Monogrammistens identificirt habe? Ich denke, weil er es noch nicht gesehen hat. Es ist nämlich erst im Jahre 1881 vom Grafen Necanda erworben worden. Die Bezeichnung desselben, links am Rande eines Tisches befindlich und in der neuesten Auflage des Brüsseler Kataloges facsimilirt, lautet: IOËS DE HEMESSEN PINGEBAT, 1536 (nicht 1556, wie Jos. van den Branden in einem Nachtrag seiner kürzlich vollendeten »Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool« irrthümlich angibt). Im Vordergrund des Bildes sitzt der verlorene Sohn in der offenen Vorhalle des Hauses vor einem mit Resten einer Mahlzeit bedeckten Tische zwischen zwei jungen Weibern, deren Eine mit rother, die Andere mit blauer Jacke angethan ist. Rings um den Tisch gruppirt sich noch weiteres Bordellinventar, Kuppler, Kupplerinnen und Musikanten. Links im Mittelplan, auf der Treppe des Hauses, wird der behörte Jüngling von den Dirnen hinweggejagt und im Hintergrund sieht man ihn als Schweinehirt und endlich als reuigen Sünder ins Vaterhaus zurückkehrend. Die kleinen Figuren des Mittel- und Hintergrundes sind in Bewegung, Farbe und Ausdruck genau dieselben, wie auf den bekannten Gemälden des Monogrammistens zu Braunschweig, Berlin und Frankfurt. Dem widersprechen auch die grossen Figuren des Vordergrundes nicht, die in ihrer Gesamthaltung durchaus zu jenen passen und weder das Abstossende im Ausdruck noch den trüben bräunlichen Ton wie die Werke Hemessen's beispielsweise in der Mündener Pinakothek haben, wogegen die drei grossen genrehaften Bilder im Belvedere zu Wien wieder grosse Verwandtschaft mit diesem Brüsseler Gemälde zeigen. Dazu kommt, dass das Monogramm des Braunschweigers gut zu dem Namen Jan Sanders van Hemessen passt, wenigstens mit den drei ersten Buchstaben I (Jan), S (Sanders), V (van) — die weiteren Buchstaben aber sind zwischen Bode und Riegel strittig. Der Erstere gibt das Monogramm in Facsimile so wieder, dass es mit Sicherheit ein I, ein S, ein V und ein M enthält, ausserdem ein halbes H, wenn man so will, und ein halbes A. Riegel dagegen so, dass man bei gutem Willen neben den genannten sicheren Buchstaben ein ganzes A und noch ein L lesen kann. Dazu kommt aber eine dritte Auffassung von Seiten Scheibler's, die er mir brieflich dargelegt und die nur die ganz zweifellosen Buchstaben I, S, v und M gelten lassen will. Welchem der drei Forscher soll man nun folgen? Ich wage keine Entscheidung und behaupte nur so viel, dass keine dieser Lesarten meiner Auslegung des Monogramms widerspricht. Zu dem vollen Namen Jan Sanders van Hemessen passen mit Ausnahme des L, dessen Vorhandensein mir übrigens fraglich erscheint, alle von den obigen Gewährsmännern gelesenen Buchstaben. Und somit wiederhole ich meine Ueberzeugung, dass der »Braunschweiger Monogrammist« kein Anderer als Hemessen ist. Als Beleg seien noch zwei weitere

Gemälde desselben Meisters angeführt, über welche mir Scheibler schreibt: »Ich sehe jetzt, dass auf der Photographie des Hemessen in Madrid (»Operation«) die kleinen Figuren des Hintergrundes merkwürdig an den Monogrammisten gemahnen. Auch erinnere ich Sie daran, dass ich das Bild in Karlsruhe der Figürchen des Hintergrundes wegen dem Monogrammisten zugeschrieben habe und auch bei den grossen des Vordergrundes nicht an Hemessen glauben wollte, wie Woltmann das Bild genannt hatte.« Es sind dies Einräumungen, die mir Scheibler macht, nachdem er von vornherein und im Allgemeinen sich skeptisch gegenüber meiner Wahrnehmung verhalten. Doch ich bin völlig zufrieden mit diesen schliesslichen Zugeständnissen, denn was kann mehr für mich sprechen, als wenn Woltmann ein früher anders (Massys) benanntes Bild dem Hemessen zuweist (offenbar nach den grösseren Figuren im Vordergrunde) und dann Scheibler aus den Figürchen im Hintergrunde auf den Braunschweiger Monogrammisten schliesst? Stimmt da nicht beides auffallend zu meiner Ansicht und behalten wir nicht schliesslich alle Drei Recht?

Zu des Künstlers Charakteristik in Bode's Anmerkung möchte ich nur noch hinzufügen, dass mir in den kleineren Figuren des Brüsseler Bildes der unverkennbare italienische Einfluss mehr von Andrea del Sarto als von Michel Angelo auszugehen scheint, während Bode offenbar ganz Recht hat, wenn er bei dem Hauptwerke in Braunschweig eher an michelangeleske Reminiscenzen denkt.

Nicht etwa zufällig oder weil der Verfasser seine frühesten Studien auf Frans Hals concentrirt hatte, sondern historisch folgerichtig reiht er der allgemeinen Betrachtung über die holländische Malerei sein berühmtes Capitel über jenen ältesten und neben Rembrandt wichtigsten Meister der Blüthezeit an. Ihm hat er von jeher eine besondere Liebe und Sorgfalt gewidmet. Mit Recht, war er doch vorher von den Forschern und Sammlern ungebührlich vernachlässigt. Dass er ihm freilich eine so grosse Anzahl von Schülern und Nachfolgern vindicirt, hat namentlich früher, wo der Nachweis so überraschend kam, manches Kopfschütteln hervorgerufen, aber man hat sich doch allmählig daran gewöhnt, da man fand, dass der Verfasser in den meisten Fällen Recht hatte. Auch hat dieser es über sich vermocht, in einzelnen Punkten sich selbst zu rectificiren. So z. B. in Bezug auf van der Helst, von dem er einräumt, dass derselbe nicht ein Schüler des Hals, wohl aber des Thomas de Keyser gewesen sein dürfte.

Auch der Rang des Meisters selbst muss sich am Schluss eine Einschränkung gefallen lassen. Verfasser findet, dass Frans Hals in letzter Zeit überschätzt und überzahlt worden sei — und er mag darin nicht Unrecht haben.

Mit dem Capitel, in welchem van der Helst berührt wird, sind wir bereits zur Schule und weiteren Nachfolge des F. Hals übergegangen. Hier möchte ich an die Vermuthung des Verfassers, jener berühmte Bildnissmaler sei nicht in Haarlem, sondern in Amsterdam ausgebildet worden, meinerseits eine Frage knüpfen, welche aufzuwerfen gewiss nicht unnöthig erscheint. Zugegeben, v. d. Helst sei ein Schüler des Th. de Keyser gewesen, wer war dann aber der Lehrer des Letzteren? Man weiss, dass Waagen ihn in die Um-

gebung des Hals rücken wollte, Bode dem aber widersprach. Doch wenn ich mir ein Bild ins Gedächtniss zurückrufe, welches im letzten Zimmer des Ryksmuseums zu Amsterdam II. Stock links, sich findet, Nr. 183, Rombout Hogerbeets mit Frau und Kindern in einem Park stehend, kleine Figuren, so kann ich mich der Vermuthung nicht entschlagen, der Urheber desselben (es ist mit dem bekannten Monogramm Thomas de Keyser's gezeichnet) habe seinen Unterricht neben Dirk Hals genossen. Denn es hat eine auffallende Aehnlichkeit mit den Werken dieses Bruders und Schülers des alten Frans. Und auch sonst scheinen mir die Werke dieses ausgezeichneten unter den älteren Amsterdamer Meistern, namentlich diejenigen mit kleinen Figuren, in welchen die sicheren Pinselstriche einzeln und unvertrieben neben einander stehen, ganz in der Art der beiden Hals, deutlich dafür zu sprechen, dass Th. de Keyser seinen Hauptanstoß aus jener einflussreichen Schule von Haarlem empfangen habe. Wer war auch ums Jahr 1612—1615, da derselbe seine Ausbildung zum Meister genoss, in ganz Holland befähigter, als F. Hals, einen Schüler zum Porträtmaler auszubilden? Ueberdies ist de Keyser, wie man jetzt annimmt, um 14—15 Jahre jünger als Hals, kann also füglich sein Schüler gewesen sein. Ich hoffe, mein verehrter Colleague Bode wird diese Controverse wenigstens nochmals überlegenswerth finden.

Unter den Bildnissmalern, welche sich unbestritten unter Hals ausgebildet haben, ist der bekannteste Jan Cornelisz Verspronck, der seinem Vorbild zuweilen so nahe kommt, dass Werke des Schülers dem Meister zugeschrieben werden, wie es z. B. noch hartnäckig mit der Nr. 175 im Städelschen Institut geschieht. Dem Verzeichniss seiner Werke in deutschen Sammlungen, welches Bode giebt, möchte ich das Bildniss einer älteren Frau in der Galerie zu Stuttgart, Nr. 348, hinzufügen, welches dort ausnahmsweise dem Rembrandt zugeschrieben wird, eine Täuschung, welche durch die gefälschte Bezeichnung hervorgerufen scheint.

Den Bildnissmalern lässt der Verfasser »die Gesellschaftsmaler« und »die Maler des Bauernlebens«, diesen »die Architektur« und endlich »die Stillebenmaler« folgen. Gegen diese Eintheilung und Reihenfolge wird Niemand etwas einzuwenden haben, nur möchte ich auf eine kleine äussere Inconsequenz in Bezeichnung der Unterabtheilungen durch Buchstaben aufmerksam machen, indem im dritten Capitel »Das holländische Sittenbild« u. s. w. auf A. die »Gesellschaftsmaler« kein B. folgt, was doch der Rubrik »die Maler des Bauernlebens« zukäme.

Die reichste Abtheilung ist gemäss der Entwicklung dieser Schule die genannte dritte, das Sittenbild. Und hier steht natürlich Allen voran Dirk Hals, der Chorführer der ganzen Haarlemer Gruppe. Von ihm zählt Bode eine Reihe Bilder auf, die bisher in der Litteratur nicht verzeichnet waren, wie denn überhaupt des Verfassers Studie aus dem Jahre 1871, Frans Hals und seine Schule, in dem zur Besprechung stehenden Buche eine durchgreifende Umarbeitung und Vermehrung erfahren hat. Doch müssen dem hier aufgestellten Werke des Dirk Hals nach meiner Meinung wieder drei Nummern abgenommen werden, nämlich die aus der vormals gräflich Sier-

storpffschen, jetzt Baron von Cramm'schen Sammlung angeführten. Es sind ziemlich indifferente Schulbilder, die schwerlich einen der bedeutenderen Namen der Haarlemer Gesellschaftsmaler verdienen, auch den des Duck nicht, den zwei derselben führen, wogegen — um dies nachträglich noch zu erwähnen — das kleine Bildniss eines stehenden jungen Mannes, welches der Verfasser bei den Zusätzen und Berichtigungen unter Frans Hals aus dieser Privatsammlung nachträgt, ächt und hübsch ist. Nebenbei bemerkt verdient diese, in dem reizend gelegenen westphälischen Bade Driburg befindlich, sehr wohl den Besuch aller Freunde der niederländischen Malerei.

Dem Haarlemer Dirk Hals reiht sich der Delfter Antoni Palamedesz Stevaerts an, dessen Biographie Bode richtig stellt. Man weiss, dass derselbe früher öfters mit seinem jüngeren Bruder Palamedes Palamedesz St. verwechselt wurde, was nach den Daten, die für Beide jetzt urkundlich feststehen, nicht mehr möglich ist. Neuerdings wurde auch noch der 27. November 1673 als sein Todestag festgestellt. Eine directe Berührung mit F. Hals ist zwar für ihn nicht nachzuweisen, indess spricht, wie der Verfasser mit Recht hervorhebt, »die schlichte Lebenswahrheit und eine feine Farbenstimmung in hellem kühlem Tone« wenigstens indirect für den Einfluss des Haarlemer Altmeisters in ähnlicher Weise, wie wir es in den Bildern des Verspronck sehen. Dies sagt er indess nicht, ohne vorher, was eben so wahr ist, in den lebensgrossen Bildnissen des Palamedesz den Mangel einer frischen energischen Auffassung und Behandlung hervorgehoben zu haben. »Seine kleinen Bildnisse in ganzer Figur«, fährt Bode sehr fein fort, »haben dagegen nicht nur durch Auffassung, Anordnung und Umgebung einen ähnlich sittenbildlichen Reiz wie seine Gesellschaftsstücke, sondern in Folge jener vornehmen Zurückhaltung und Einfachheit seiner Anschauung etwas Behäbiges, wie Thomas de Keyser, und Distinguirtes, wie Gerard Terborch. In solchen Bildnissen wird er daher mit dem Ersteren gelegentlich verwechselt und ist er der Vorläufer des Letzteren.«

Zum Verzeichniss der Gemälde des A. Palamedesz ist eine Wachtstube aus der Sammlung E. Habich in der Galerie zu Kassel nachzutragen, bezeichnet A. Palamedes, ein coloristisch sehr reizvolles Werk. Und die kleine Zahl seiner Zeichnungen hat durch Bode selbst eine unerwartete Bereicherung erfahren, indem derselbe die durch mehrfache Nachbildung allgemein bekannte Studie des auf einen Stuhl sich stützenden jungen Cavaliers, unter dem Namen Frans Hals aus der Sammlung Suermondt in das Berliner Museum übergegangen, jetzt wohl mit Recht dem Palamedesz gibt.

Ihm, den Kunsthändler und Liebhaber noch immer als Collectivnamen behandeln, lässt der Verfasser den bisher in seinem Autornamen ebenfalls sehr missbrauchten Duck folgen. Unter französirender Verballhornung seines Namens als Jean le Ducq in der Laien Munde wurden und werden ihm und Palamedes mit der grössten Hartnäckigkeit alle Werke dieser sittenbildlichen Richtung aufgebürdet. Bei Duck ist dies insofern erklärlich und verzeihlich, als man sich bis vor Kurzem selbst in den Fachkreisen über seinen richtigen Namen nicht klar war, ja es selbst jetzt noch nicht völlig zu sein scheint. Schuld daran ist, dass er in den ächten Bezeichnungen seinen Vornamen nie-

mals ausgeschrieben, sondern immer nur mit Initialen angedeutet hat. Am häufigsten ist es ein mit einem A verschlungenes J, zuweilen aber auch, wie Bode anführt, ein blosses A. Trotzdem aber will man sich jetzt darüber einigen, ihn Jacob zu nennen, da A. Bredius verschiedene Erwähnungen von Gemälden aus dem XVII. Jahrhundert gefunden hat, deren Urheber diesen Vornamen führt und die sehr wahrscheinlich von ihm herrühren. Er war von Utrecht, trat als Lehrling 1621 in die Gilde daselbst ein, und wurde 1630 zu deren Mitglied gemacht. Bald nach dieser Zeit muss er sich aber in Haarlem aufgehalten haben, da ein Gesellschaftsstück von ihm 1636 in einer von Haarlemer Künstlern veranstalteten Verloosung vorkommt.

Mit grosser Liebe und Ausführlichkeit behandelt der Verfasser sodann den neuerdings als Amsterdamer Kind nachgewiesenen Pieter Codde. Und mit Recht; ist er doch gleichsam sein eigenes Geschöpf, das er, wenn auch nicht wie Pygmalion seine Frau selbst erschaffen, so doch wiederbelebt hat, nachdem es, wenigstens von der Kunstlitteratur, gänzlich vergessen war. Wer wusste vor 20 Jahren etwas von Pieter Codde? Niemand. Wer weiss jetzt nicht von ihm? Niemand. Dies ist Bode's Verdienst, auf das er ein wenig stolz sein darf. Denn Codde steht an Bedeutung den Vorgenannten um nichts nach und wir möchten ihn in dem Concert der holländischen Malerei heute nicht mehr missen.

Leider ruht seine Biographie noch auf sehr schwachen Füßen, wenigstens in soweit sie von Henry Havard herrührt und es kann uns hier nur interessieren, was Bode über eine Entdeckung von A. de Vries mittheilt. Darnach bekam nämlich ein Maler Namens Pieter Codde aus Amsterdam im Jahre 1637 den ehrenvollen Auftrag, das von Frans Hals unfertig gelassene Doelenstück der Amsterdamer Schützengilde, welches im dortigen Rathhaus noch existirt, zu vollenden. Und dies dürfte doch wohl kein anderer als Bode's Codde gewesen sein. Da dieser aber damals gerade nicht der Würdigste in Amsterdam war, die letzte Hand an dieses ausgezeichnete Werk des grossen Bildnissmalers zu legen, so liegt es nahe, diesen Auftrag durch persönliche Beziehung zu F. Hals zu erklären. Dadurch wird natürlich die Ansicht Bode's von der Schulbeziehung Codde's zu Haarlem stark unterstützt. Mir selbst war es indess nicht möglich, die Hand des P. Codde in der von dem Verfasser bezeichneten Figur auf dem Gemälde zu erkennen. Doch gebe ich zu, das Bild hängt so schlecht beleuchtet, dass ich vielleicht nicht genügend scharf sehen konnte. Möglich, dass Bode mit der Leiter näher gerückt ist.

Derselbe ist jetzt im Stande, wenn ich recht gezählt habe, 58 Werke dieses Malers nachzuweisen, welche ich noch durch zwei weitere vermehren kann zwei Pendants in der kleinen Sammlung der Akademie der bildenden Künste zu Brüssel, Kniestücke eines jungen Mannes und eines Mädchens in kleinen Figuren. Der Erstere, auf einem Stuhl sitzend und die Mandoline spielend, während das Mädchen oder junge Frau ebenfalls auf einem Stuhl sitzend zuzuhören scheint. Letztere mit dem gewöhnlichen, aus P und C zusammengesetzten Monogramm bezeichnet. Sie sind in dem Codde eigenthümlichen bräunlichen Gesammtton sehr fein durchgeführt.

Von einem umfänglich und inhaltlich bedeutenden Werke, das früher im Haag im Privatbesitz, jetzt in der Oudheidkundige Genootschap zu Amsterdam sich befindet, ist zu bemerken, dass es aus Versehen von dem Verfasser an zwei Stellen seines Buches unter verschiedenen Namen angeführt wird; einmal hier, S. 151, Anmerkung, unter Codde und dann S. 170 unter Jan van Bylert. Es soll die »Bruiloft von A. Plovs van Amstel mit Agnes van Byler 1616« darstellen und gehört offenbar in die Nähe Codde's, während es bei Bylert unbedingt zu streichen ist. Letzterer scheint mir überhaupt per nefas in die Schule des Frans Hals gerathen zu sein.

Den vier bisher behandelten Gesellschaftsmalern unter dem Einflusse des F. Hals fügt Bode als nach seiner Meinung ebenbürtig, ja zum Theil überlegen den Jan Kick an. Ich gestehe, denselben zu wenig zu kennen, um mir ein Urtheil darüber zu erlauben.

Alsdann folgt als hierher gehörig eine Reihe von minder wichtigen Künstlern, über die wir bis jetzt keine biographische Nachrichten besitzen, ja deren Namen zum Theil noch nicht einmal mit Sicherheit feststehen, indem sie nur in Monogrammen gezeichnet haben, deren Entzifferung entweder strittig oder vorerst gar nicht möglich ist.

Zu jenen gehört der Monogrammist HP, in welchem man theils Horatius Pauly, theils Hendrik Pot gesucht hat. Bode selbst wagt keine letzte Entscheidung, neigt aber stark zur Ansicht, dass es Hendrik Pot sei und bringt dafür auch schwerwiegende Gründe bei.

Auf alle Uebrigen können wir uns hier nicht weiter einlassen und nennen nur noch ihre Namen. Es sind: W. C. Duyster, M. Stoop, H. Doncker, Laurence Neter, Isack Elyas, ein Limborch (nicht Hendrik), M. v. Musscher (nicht der bekannte 1645 zu Rotterdam geborene dieses Namens, sondern ein älterer), Fr. Badens, Kastelyn und die Monogrammisten W. v. H. und F. W.

Pieter Potter und einige Andere, die der Verfasser deshalb hier noch nennt, weil sie »gelegentlich« — ein Wort, das Bode von Waagen übernommen und das er gleich diesem in der drolligsten Weise zu Tode hetzt — ebenfalls sittenbildliche Vorwürfe für ihre Gemälde wählten, seien nur kurz erwähnt. Potter erweckt ein besonderes Interesse durch seinen berühmten Sohn, dem zuweilen gerade Werke des Vaters aus dieser Richtung zugeschrieben werden, wie z. B. die Reiter, welche in einem Stall Stroh schneiden (Nr. 280 des Ryksmuseums zu Amsterdam).

Von den sieben Gemälden des Ludolf de Jonghe, welche Bode als hierher gehörig aufzählt, werden die meisten Fachgenossen nur die beiden in der Galerie zu Aschaffenburg und in der Sammlung des Baron Steengracht im Haag kennen, letzteres in der That so gut, dass sein Urheber einen hervorragenden Platz unter dieser Gruppe von Gesellschaftsmalern verdient.

Sodann sind Pieter Quast und W. Bartsius, welch' Letzterer in Zukunft eine grössere Rolle zu spielen berufen sein dürfte, mit einigen wenigen Bildern genannt und wird das Capitel mit einem einschlägigen Werke des Jan Baptista Weenix geschlossen, das, wenn auch vielleicht das Einzige dieser Art von ihm doch so ausgezeichnet ist, »dass kaum ein Bild der bisher genannten

Meister diesem gleichkommen möchte.« Die derbkomische, ja bedenkliche Scene ist in ihrer Bedeutung nicht ganz klar, doch folgert Bode aus der phantastisch-antikisirenden Tracht der agirenden Personen, es könne ein historisches oder biblisches Motiv, vielleicht Simson bei Delila gemeint sein. Im vorigen Jahrhundert in der Galerie Orléans, befindet es sich jetzt in der gewählten Sammlung des Grafen Mniszek zu Paris.

Weenix, der sich sonst auf ganz anderer Bahn bewegt, wäre hier vielleicht besser weggeblieben, indem Bode selbst zugesteht, dass auch dies Unicum im Werke des Künstlers schon mehr den Einfluss Rembrandt's, als den des Hals zeige und dass dies noch mehr der Fall sei bei dem auf der Auction Beurnonville versteigerten Gegenstück desselben.

Dagegen hätte er vielleicht beiläufig des Pieter de Bloot, der ja kein Vlame, sondern wie man neuerdings erfahren, ein Rotterdamer war, und des Hendrik Heerschop erwähnen können, von denen einzelne Werke vorkommen, die einen deutlichen Einfluss der Haarlemer Schule bekunden, für Heerschop z. B. das Bild Nr. 650 der Kasseler Galerie, Soldaten mit einem Weib Karten spielend, worin er sich dem Jacob A. Duck sehr verwandt zeigt und für Bloot Nr. 39 im Trippenhuys zu Amsterdam, das Bureau eines Advocaten, eine ziemlich rohe Leistung, aus der aber unverkennbar Abhängigkeit von der um Dirk Hals sich schaarenden Künstlergruppe spricht.

Eine Art Uebergang von den Gesellschaftsmalern zu den Malern des Bauernlebens bildet Jan Miensen Molenaer, dem jetzt Bode mit Recht auch jene wenigen, auffallend zur Hals'schen Schule stimmenden Bilder aus dem Anfang der dreissiger Jahre zuschreibt, welche er ihm in seinem Aufsatz: Frans Hals und seine Schule vom Jahre 1871 noch absprechen zu müssen glaubte, doch nicht, weil er sie scheinbar »Rolenaer« bezeichnet fand, sondern weil ihm damals noch die Uebergänge von dieser frühen Manier des Molenaer zu seiner späteren Rembrandtischen fehlten, die er seither in Gemälden der Galerien zu Kopenhagen, des Fürsten Liechtenstein, des Städel'schen Instituts und der interessanten Sammlung des Senators G. Morelli zu Mailand gefunden hat. Eines derselben, das in der erstgenannten Galerie, führt in seiner Aufschrift übrigens nicht das fatale R, während es in den Monogrammen späterer Werke wieder auftaucht. Ich halte es für das harmlose Schluss-R des Namens Molenaer und scheint mir »Rolenaer« ein Unding von Namen zu sein, das in ganz Holland weder je vorkam, noch vorkommt; es ist, wie wenn man aus Müller — »Rüller« machte, eine Namensbildung, die sicher in Deutschland nicht zu finden ist.

Dagegen kann ich Bode nicht beipflichten in der Entzifferung des Namens auf dem Bilde des Landraths von Niesewand in Mülheim bei Köln a. R., den er MOLENAER 1629 liest. Wenigstens konnte ich beim besten Willen diesen Namen nicht in der darauf befindlichen Bezeichnung erkennen, wenn ich auch gern zugebe, dass der Maler dieses Bildes mit dem Boursse bei Sir Richard Wallace nichts zu thun hat, sondern dem Dirk Hals und Molenaer nahe steht. Doch fand ich es feiner, als die Werke wenigstens des Letzteren.

Seitdem man angefangen, Ostade's frühe Werke aus den 30er Jahren als solche anzuerkennen und nicht mehr seinem Bruder Isack oder dem Brouwer zu geben, liegt seine Entwicklung als Schüler des Frans Hals so klar vor uns und ist so unbestritten, dass wir hier nicht weiter darauf einzugehen brauchen. Bode's Charakteristik dieser ersten Periode Ostade's ist übrigens so scharf und treffend, dass wir sie dem Leser nur angelegentlich zur Kenntnissnahme empfehlen wollen.

Minder klar liegt das Verhältniss bei dem andern ebenso berühmten Schüler des F. Hals, bei Adriaen Brouwer, der sogar eine Zeit lang der Haarlemer Schule ganz und gar entzogen werden sollte. Es war W. Schmidt, der durch seine im Jahre 1873 veröffentlichte, dialektisch vorzüglich geschriebene Schrift den Glauben an die Tradition, Brouwer habe bei Hals gelernt, stark erschütterte und hatte ich damals eine schwere Stellung, als ich ihm bei Besprechung seiner Schrift entgegentrat und den conservativen Standpunkt wahrte. Heute steht die Sache umgekehrt. Schmidt sieht sich in seiner Position durch die Zeichnung des Mattys van den Bergh scharf bedrängt und wird sich, wie ich höre, durch Auffindung weiterer Beweise dafür, dass Brouwer in Haarlem lernte, noch mehr bedrängt sehen. Man gönne mir den kleinen Triumph, dies schon jetzt zu verrathen! Es stehen die Publication eines jüngeren holländischen Kunstforschers, der neues Licht in dieser Frage verbreiten wird, wie mir A. de Vries kürzlich mittheilte und eine Monographie Brouwer's von Seiten Bode's in Aussicht, auf die man gespannt sein darf. So viel steht indess jetzt schon fest, sie werden die holländische Herkunft Brouwer's mehr und mehr erhärten. Bode wird ausserdem auch, fürchte ich, unter den dem Brouwer zugeschriebenen Gemälden scharfe Musterung halten und wohl manchem verdächtigen Cantonisten den Laufpass ertheilen.

Was schliesslich die moralische Rettung Brouwer's anlangt, so ist dieselbe endgültig ebenfalls verunglückt, denn nach van den Branden's urkundlichen Mittheilungen ist der auch hierin gelehrige Schüler des alten lustigen Frans keineswegs ein Muster an Fleiss, Ordnung und Sparsamkeit gewesen, und die »Schnurren«, welche Houbraken und Andere über ihn beibringen, stimmen sehr wohl zu dem Bilde, das man sich auf Grund jener Mittheilungen von dem genialen Adriaen machen muss. Dafür malte er aber zuweilen ausgezeichnete Bilder, die indess nach Ausscheidung der vlämisch aussehenden, welche wahrscheinlich von Teniers herrühren, einen stark ausgeprägten holländischen Zug zeigen.

Auch war es ein Irrthum, den Dirk van Delen der Schule des F. Hals abzusprechen. Bode macht mit Recht darauf aufmerksam, dass man es mit der Logik des C. de Bie nicht allzu genau nehmen dürfe und die bewusste Stelle doch nicht auf Wouwerman, sondern auf Delen zu beziehen sei. Dies beweise nicht allein das Bild des Hiob Berck-Heyde im Haarlemer Museum, welches das Atelier des Frans Hals und unter den Schülern des bejahrten Meisters auch den Dirk van Delen darstelle, sondern der Charakter seiner Gemälde selbst und der Umstand, dass gerade die Meister aus dem Kreise der Hals'schen Schüler und Nachahmer die Gemälde des Delen staffirt haben.

Den wichtigeren Gemälden, welche der Verfasser von diesem Künstler erwähnt, möchte ich noch ein besonders umfangreiches und interessantes beifügen. Vom Museum zu Brüssel 1881 erworben, stellt es die Vorhalle eines Palastes nebst Umgebung dar, belebt durch zahlreiche theils promenirende und plaudernde, theils musicirende Gruppen von der Hand des A. Palamedes, denen später merkwürdiger Weise Bildnisse ganz im Vordergrunde beigefügt sind, aus deren dem Beschauer zugewandter, zur übrigen Staffirung des feinen Werkes nicht passender Pose sich, wie der Katalog jenes Museums richtig bemerkt, schliessen lässt, dass sie die Familie des späteren Besitzers desselben darstellen. Sie sind von der Hand des Emanuel Biset, an sich ganz hübsch. Das Bild ist indess nur von D. v. Delen bezeichnet und 1642 datirt.

Unter den vom alten Hals beeinflussten Stillebenmalern übergehen wir den jüngeren Frans Hals, P. Roestraten und Willem Claasz Heda, um bei dem neuerdings stark in Aufnahme gekommenen Monogrammisten P. C. einen Augenblick zu verweilen. Bekanntlich hat A. Bredius denselben mit grosser Wahrscheinlichkeit als Pieter Claasz, Vater des Nicolaas Berchem glaubhaft gemacht und hat man seitdem eine Reihe von Werken desselben nachgewiesen, die Bode aufzählt und die noch durch zwei weitere im Besitze von Victor de Stuers im Haag zu vermehren wären. Ein leiser Zweifel, der gegen die Richtigkeit dieses Nachweises noch erhoben werden könnte, wird vielleicht durch den kürzlich ausgegebenen Katalog des Suermondt-Museums zu Aachen getilgt, der das facsimilirte Monogramm eines Stillebens mittheilt, welches neben dem P oben noch ein deutliches r enthält.

Von F. Hals und seiner Umgebung geht der Verfasser zu Elsheimer über. Man könnte diesen Schritt einen willkürlichen und unorganischen nennen wollen, aber er ist es nicht, sobald man die Gründe berücksichtigt, welche dazu veranlassten. Der erste Bahnbrecher der holländischen Malerei in ihrer Blüthezeit ist Frans Hals, der zweite, jüngere, Rembrandt. Da dieser aber nicht aus Hals herausgewachsen, sondern auf andern Schultern steht, so muss es uns nothwendig interessiren, zu erfahren, auf welchen. Und da ist es nun erklärlich, dass der Verfasser, um dies nachzuweisen, etwas weit ausholt und auf die Quellen der holländischen Vorläufer Rembrandt's zurückgreifend den Deutschen Adam Elsheimer und seine Schule der Betrachtung eines zweiten grossen Capitels zu Grunde legt. Von Seiten der Holländer hat man ihm dies zum Theil als deutschen Chauvinismus zum Vorwurf gemacht, doch mit Unrecht. Elsheimer ist unstreitig ein Künstler von tiefgehendster Bedeutung, war aber, ehe ihn Bode einer erschöpfenden Betrachtung würdigte, trotz der ihm gewidmeten Studien Passavant's, Kolloff's, Schnaase's, Vosmaer's und Anderer noch immer nicht genug beachtet. Man sollte fast vermuthen, dass die meist unscheinbaren Formate seiner Bilder dieselben einer geringeren Würdigung anheimfallen liessen, als sie bei näherer Betrachtung verdienten; doch ist nicht zu vergessen, dass die Zahl seiner heute noch nachzuweisenden Werke eine verhältnissmässig geringe ist, dass sie sehr zerstreut sind und dass zur vollen Würdigung dieses merkwürdigen Künstlers vor Allem eben auch seine Zeichnungen gehörten, auf die mit besonderem Nachdruck hinge-

wiesen und deren Verzeichniss zusammengestellt zu haben, Bode's eigenes Verdienst ist.

Nach einer kurzen Einleitung, in welcher er die Gründe auseinandersetzt, wesshalb er hier eine ausführliche Würdigung Elsheimer's gibt und den bisherigen Stand der Forschung andeutet, beschreibt er uns seinen Lebenslauf, geht auf seine Entwicklung als Mensch und Künstler ein und stellt alsdann ein Verzeichniss der Werke auf. Für die Biographie benutzt er, wenn auch nicht zuerst, so doch vollständig, wie sie es verdient, die »Vita di Adamo Tedesco« des Baglione, die er im italienischen Wortlaut abdruckt. Ihr reiht er zwei auf Elsheimer bezügliche Stellen eines spanischen Malers (Martinez) und eines italienischen Arztes (Mancini) an, auf welche Justi und Janitschek aufmerksam gemacht haben, und gewinnt dadurch ein wesentlich anderes Bild des Lebens und Wirkens dieses eigenartigen Künstlers, als Sandrart und Andre es uns überliefert haben.

Wir wissen jetzt, Elsheimer lebte in keinen glänzenden Verhältnissen, aber von seiner Verschuldung und daran sich knüpfenden Schuldhafte ist keine Rede mehr. Er war von einsiedlerischem, in sich gekehrtem Wesen, aber dabei von grosser Liebenswürdigkeit und Beliebtheit bei den Italienern sowohl als seinen nordischen Collegen. Ja, er stand selbst bei dem Papst in solcher Gunst, dass dieser ihn durch Naturallieferungen aus dem vaticanischen Palast unterstützte. Daraus geht wohl hervor, dass er Katholik war, worüber sich Bode nicht äussert. Seine Frau war eine Schottin, keine Römerin, wie man bisher annahm. Ueber den Zeitpunkt seines Todes macht zwar Baglione keine genaue Angabe, doch verlegt ihn der Verfasser auf Grund anderer Anhaltspunkte mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1620.

Hinsichtlich der künstlerischen Stationen, die Elsheimer durchlaufen, wird die ansprechende Vermuthung aufgestellt, derselbe habe sehr wahrscheinlich seinen Weg nach Rom über Venedig genommen und daselbst Rottenhammer's Unterricht genossen. Es ist dies übrigens keine blosser Hypothese von Bode, sondern er stützt sich dabei ausser auf merkliche Uebereinstimmung in manchen Werken Beider auch auf die Unterschrift des Hollar'schen Stiches von Elsheimer's Bildniss, welcher 1649 in der Sammlung der Künstlerbildnisse von Jan Meyssens erschien. Denn sie lautet: *faisoit son apprentissage a Venise chez Johan Rottenhamer gran dessignateur etc.*

Weitere directe Einflüsse, abgesehen von seinem Jugendunterricht bei Philipp Uffenbach, sind wohl kaum bei ihm nachzuweisen, wie denn überhaupt sein Entwicklungsgang sehr schwer zu verfolgen ist, da er seine Gemälde nie datirt. Desshalb versucht auch der Verfasser keine systematische Darlegung verschiedener bestimmter Phasen seiner Künstlerlaufbahn, sondern macht nur auf einige in offenbar frühen Bildern des Meisters hervortretende Einwirkungen italienischer Meister, wie der Caracci, Guercino's, Caravaggio's, Correggio's u. s. w. aufmerksam, wozu in seinen Zeichnungen noch Studien nach Raphael, Mantegna, Lucas von Leyden und auch seiner niederländischen Zeitgenossen Rubens, Jacob de Gheyn etc. kommen, und datirt dann seine selbständige Weise etwa vom Jahre 1605 ab. Diese Periode der Meisterschaft

charakterisirt Bode sehr eingehend und mit tiefem Verständniss. Es ist ein höchst geistvoll und warm geschriebenes Capitel, an dem sich jeder Leser erfreuen wird.

In dem nun folgenden Verzeichniss der Werke Elsheimer's werden etwa 60 Gemälde aufgezählt, ohne dass damit künftiger Vermehrung eine Schranke gesetzt wäre. Ich möchte z. B. gleich aus der Sammlung Milani in Frankfurt a. M. noch ein kleines Bildchen nachtragen, der junge Tobias mit dem Engel auf der Reise, welches dort seinem Schüler Johannes König zugeschrieben wird, aber nach der »sammetartigen« und leuchtenden Färbung gewiss von ihm selber ist und zwei weitere Werke in der Sammlung des Duke of Wellington in London, die in einem gewöhnlich nicht zugänglichen Raume des Palastes aufbewahrt werden. Das eine zeigt Judith, wie sie eben das Haupt des Holofernes abschlägt, der Gegenstand des anderen ist mir momentan nicht gegenwärtig.

An Zeichnungen weist Bode etwa 300 nach, fügt jedoch bei: »Nach dem Umstande, dass mir in kleinen Privatsammlungen wie bei Händlern und auf Versteigerungen echte Zeichnungen Elsheimer's gar nicht selten vorgekommen sind, zweifle ich nicht daran, dass sich diese Zahl mit der Zeit nicht unwesentlich wird erhöhen lassen.« Vielleicht dass man gerade unter Zeichnungen, die dem Rembrandt zugeschrieben werden, eine Vermehrung dieser Liste suchen dürfte, wie ich mich z. B. erinnere, im Teyler-Museum zu Haarlem ein schönes Blatt von ihm unter Rembrandt's Namen gesehen zu haben. Und dies ist verzeihlich, denn wenn es einen Vorläufer des Letzteren in seiner breiten und wirkungsvollen Weise zu zeichnen gegeben hat, so war es eben Elsheimer.

Hier sei noch erwähnt, dass die aus der vormals Weigel'schen Sammlung von Bode citirten kleinen Studien zu Figuren und Gruppen seither in den Besitz des Hrn. Ed. Habich in Kassel übergegangen sind.

Wir wenden uns nun zu denjenigen Schulen, welche mehr oder weniger Anregung durch Elsheimer empfangen. Der Verfasser berührt hier nur im Allgemeinen die Impulse, welche die Kunstweise des deutschen Meisters der italienischen Landschaftsmalerei jener Zeit gegeben, um dann ganz besonders auf die unverkennbare und gewiss nicht zufällige Verwandtschaft zwischen ihm und Claude Lorrain hinzudeuten, wobei er sich mit Recht wundert, dass darauf bisher noch Niemand aufmerksam geworden war.

Unter den Deutschen werden als seine eigentlichen Schüler nur Jacob Ernst Thoman von Hagelstein und Johannes König genannt, doch kennt von dem Ersteren selbst Bode kein sicheres Werk und von König wenigstens nichts Bedeutendes.

Ohne Vergleich wichtiger und weitreichender ist des Meisters Einfluss auf die Niederländer. Hier schickt der Verfasser die Vlamen Teniers d. Aelt. und Rubens voran. Nach dem Zeugniss des C. de Bie soll der Erstere zehn Jahre bei Elsheimer »gewohnt« haben. Bode weist nach, dass dies ein Irrthum sein müsse und betont überdies mit Recht, wir würden in den Bildern des Teniers ohne das Zeugniss Sandrart's und de Bie's schwerlich einen so nahen

Zusammenhang mit Elsheimer erkennen. Der Eindruck, den dagegen Rubens von dem deutschen Meister empfangen, war schon früher durch die beiden Rubens'schen Darstellungen der Flucht nach Aegypten in der Kasseler Galerie und im Louvre, Bearbeitungen des gleichen Gegenstandes von Elsheimer, sowie durch die eigentlichen Copien nach Bildern und Zeichnungen desselben bekannt genug. Dass die beiden Künstler auch persönlich mit einander in Berührung gekommen, hat man erst neuerdings durch die Publication eines Briefes von Rubens an Peeter van Veen erfahren, worin derselbe über eine besondere Manier Elsheimer's, die Kupferplatte mit einer weissen Masse zu decken und darin zu radiren sich ausspricht — ein Verfahren, über das ihn Elsheimer seiner Zeit selbst belehrt habe.

Weit intensiver jedoch ist der Eindruck, den Elsheimer's Kunstweise auf die Holländer hervorbrachte.

Cornelis Poelenburg und die ganze Reihe seiner Nachfolger gehen direct auf ihn zurück — dies ist zu einleuchtend, als dass wir dabei zu verweilen brauchten. Nur einige von Bode neu in die Litteratur eingeführte Künstler verdienen wenigstens mit Namen genannt zu werden; es sind: P. van Hattik, P. van Laeck, Cornelis Willaerts, der Monogrammist S. K. und Jan Lap. Ich füge denselben noch Wernherus Rysen, von dem eine allerdings nur mit dem Monogramm W. R. bezeichnete büssende Magdalena, dem Poelenburg zum Verwechseln ähnlich, nur etwas kühler im Ton, in der Galerie zu Kassel sich befindet, und A. v. Ertvelt bei, ein Name, den ich auf zwei kleinen Landschaften der retrospectiven Ausstellung in Amsterdam 1883 fand, welche einen etwas derben, aber evidenten Nachfolger Elsheimer's kennen lehren. Sollte es der gleichnamige Antwerpener Marinemaler sein?

Als ein Schüler von Poelenburg wird gewöhnlich auch Breenbergh genannt, doch wohl mit Unrecht, denn abgesehen davon, dass er nicht so spät geboren ist, als man bisher annahm, — Havard hat gefunden, dass er im Jahre 1633 schon 33 Jahre alt war — sprechen auch seine Werke dagegen. Sie haben einen durchaus eigenartigen Charakter, sind viel energischer, in manchen Beziehungen auch alterthümlicher, als die Bilder Poelenburg's, der etwas Weichliches, ja oft geradezu Süssliches hat, was bei seinen Schülern noch auffälliger zu Tage tritt. Auch spricht der Umstand, dass einige seiner Gemälde von der Hand Poelenburg's staffirt sind, doch keineswegs dafür, dass er sein Schüler war, sondern bezeugt nur ein gegenseitiges freundschaftliches Verhältniss der Beiden. Viel wahrscheinlicher ist es mir und stimme ich darin durchaus mit Bode und Schlie überein, dass Breenbergh sich nach Elsheimer gebildet habe, nur bin ich der Ansicht, dass dafür weniger die Nro. 493 als vielmehr 495 der Kasseler Galerie zum Beweis dienen könne.

Wohl Rembrandt's wegen, zu dem sie den organischen Uebergang bilden, lässt Bode erst jetzt eine Gruppe von älteren Meistern folgen, die ebenfalls Elsheimer nahe, ja noch näher stehen, als die eben Besprochenen. Es sind Moses van Uytenbroeck, P. Lastmann, Jan und Jacob Pynas, Jacob van Swanenburgh, Claas Moeyaert, Gerrit Claesz Bleker und Leonard Bramer. Sie sind das eigentliche Bindeglied zwischen Elsheimer und

Rembrandt, sind Schüler oder Nachfolger des Ersteren und theils Lehrer, theils Vorläufer des Letzteren.

Die Zahl der Gemälde Uytenbroeck's, deren Vosmaer nur erst fünf kennt, weiss der Verfasser beträchtlich zu vermehren; ebenso die des Pieter Lastmann. Zu den Zeichnungen, die er von Letzterem erwähnt, ist nachzutragen, dass das Blatt »Opfer Isaaks« aus der Sammlung Weigel in den Besitz von Ed. Habich zu Kassel übergegangen ist. Die Bemerkung Bode's, dass das darauf befindliche frühe Datum (1598) und die Namensbezeichnung von späterer Hand aufgesetzt seien, scheint mir richtig, doch ist die Zeichnung selbst echt und bedeutend. Sehr dankenswerth sodann erscheint, was über die beiden Pynas, Jacob und Jan, Ersterer angeblich Lehrer Rembrandt's, beigebracht wird. Dieselben waren, wenigstens in ihren Gemälden, bisher so gut wie gar nicht bekannt, auch ist die Eigenart der beiden Brüder (?) sehr schwer auseinander zu halten, d. h. sie gleichen sich oft so, dass auch Bode kein entscheidendes Urtheil wagt. Er zählt ein halbes Dutzend ihrer Gemälde auf, während Vosmaer selbst in der zweiten Auflage seines Rembrandt noch keines kennt oder wenigstens keines nennt. Vielleicht liesse sich die Zahl derselben noch um ein siebentes vermehren, um ein Porträt in der öffentlichen Sammlung zu Gotha. Es ist das Brustbild eines Mannes mit braunem Haupthaar und Bart, in einem violettbraunen Mantel, lebensgross — ein tüchtiges Werk, das, allerdings H P bezeichnet, noch näher darauf zu untersuchen ist, wie es zu dem Namen Pynas kommt.

Die Zeichnungen dieser beiden Maler sind dagegen weit häufiger, wenigstens die des Jacob. Doch haben diese, wie Bode mittheilt, im Vergleich mit einer grau getuschten Kreidezeichnung des Jan, einer sonnigen italienischen Hügellandschaft, die er aus dem Kunsthandel kennt, »einen etwas philiströsen und kleinlichen Zug«.

Die Frage, ob Jacob Pynas wirklich einer der Lehrer Rembrandt's war, lässt der Verfasser unerörtert, findet aber, dass einzelne Typen auf einem i. J. 1876 der Berliner Galerie zum Kauf angebotenen bezeichneten und datirten Gemälde desselben einzelnen Gestalten auf Rembrandt's frühesten Werken auffallend verwandt sind.

In den wenigen von Jacob van Swanenburgh, Claas Moeyaert und Gerrit Claesz Bleker oder Blecker auf uns gekommenen Werken ist die Verwandtschaft, beziehungsweise Abhängigkeit von Elsheimer ebenso augenscheinlich, wie bei den bisher Genannten, wenigstens bei den beiden Ersten. Bleker kam jedoch wahrscheinlich erst nach Elsheimer's Tode nach Italien und hat nur aus dessen Werken Anstoss empfangen. Moeyaert aber wurde aus einem Vorläufer später ein Nachfolger Rembrandt's. Aus dieser Periode ist ein Bild von ihm auch in Schleissheim vorhanden, welches Bode entgangen zu sein scheint.

Als der Eigenartigste dieser Gruppe wird zuletzt Leonard Bramer genannt. In seinen frühesten Bildern kleinen Formats gleichfalls mit Elsheimer'schen Elementen versetzt, wird er wie Moeyaert in seinen späteren Werken wohl ebenso als ein Nachfolger dieses grossen Meisters zu gelten haben. Man hat bemerkt, dass er ausserdem auch durch die Kunstweise Honthorst's beeinflusst

worden sei. Dies fand ich bewahrheitet in einem Gemälde a. d. J. 1642, welches sich in der interessanten kleinen Sammlung des Herrn des Tombe im Haag befindet.

Nachdem so die Bahn bereitet war, trat das grösste Genie Hollands auf, um die Schule seines Landes zum Gipfel der Vollendung zu führen. Doch nicht fertig und in sich beschlossen, wie zu ihrer Zeit die Brüder van Eyck, sondern in langsamem Ringen, in steter Fort- und Umbildung seiner Kräfte begriffen, schreitet Rembrandt seine vierzigjährige Laufbahn dahin, anfangs auf den Schultern seiner Vorläufer fussend, aber bald in dem zum höchsten malerischen Prinzip durch ihn erhobenen Helldunkel als der grösste Maler aller Zeiten sich bekundend. Jedermann kennt ihn als solchen in den Werken seiner höchsten Vollendung, wenn auch nicht Alle in gleicher Weise von dem märchenhaften Zauber dieser eigenthümlichen geschlossenen Beleuchtung hingenommen sind. Weniger jedoch pflegen ihn Laien und Künstler in den Werken seiner Jugend zu erkennen und zu schätzen, ja selbst den Fachgenossen ist er darin weniger geläufig, als man es annehmen sollte, wie denn z. B. Hermann Riegel eines der bezeichnendsten und schönsten aus dieser Zeit den »Paulus im Gefängniss« a. d. J. 1627 im Museum zu Stuttgart, für unecht erklärt und es dem Jan de Wet geben will.

Ich selbst bekenne mich schuldig, während der ersten Zeit meines Aufenthaltes in Kassel an der Echtheit des kleinen, hier befindlichen Selbstporträts gezweifelt zu haben. Dasselbe ist allerdings weniger in dem Sinne eines eigentlichen Bildnisses, denn vielmehr als Beleuchtungsstudie entstanden, aber seine Echtheit steht mir jetzt ausser aller Frage.

Auf diese höchst interessanten Jugendwerke nun mit ganz besonderem Nachdruck hingewiesen, sie vielfach erst bestimmt, ihre Zahl zusammengetragen, ihre Bedeutung richtig erkannt und definirt zu haben, dies ist das grosse Verdienst Wilhelm Bode's.

Er hat dieser ersten Entwicklungsphase Rembrandt's in der Zeitschrift »Die graphischen Künste« vor zwei Jahren eine eingehende, mit guten Abbildungen versehene Studie gewidmet, die er nun hier mit einigen Zusätzen in dem »Rembrandt's künstlerischer Entwicklungsgang in seinen Gemälden« betitelten Buche voranstellt. Ich könnte dieselbe als allgemein bekannt voraussetzen und gleich einen Schritt weitergehen, wenn ich mich nicht mit dem Verfasser in einem Punkte, der ihm aber, wie man weiss, besonders am Herzen liegt, uneins wüsste. Es ist die Frage über die Echtheit des im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen frühen kleinen Selbstporträts. Ich muss ihm darin leider Unrecht geben, denn ich halte dasselbe entschieden für unecht. Dass ich mich dagegen bezüglich des hiesigen Studienköpfchens, wozu sich der jugendliche Meister ebenfalls selbst gesessen, zur besseren Einsicht bekehrt, bemerkte ich bereits oben und hatte es auch schon in dem vor zwei Jahren erschienenen Führer durch die Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel ausgesprochen.

Wenn ich somit dem Jugendwerke Rembrandt's ein ihm zugeschriebenes Bild nehmen zu müssen glaube, so möchte ich ihm dafür, wenn auch nur

zögernd und mit einem Fragezeichen, ein bisher wie mir scheint zu wenig beachtetes, jedenfalls höchst gediegenes und interessantes kleines Gemälde, die Nr. 511 der Galerie zu Brüssel, zuschreiben. Dasselbe stellt eine alte Frau auf dem Todtenbett dar und ist im Jahre 1880 aus der Vente Kühnen als »holländische Schule« erworben. Die charaktervolle, markige Auffassung, die malerische Behandlung, der feine graue Ton ganz wie in den besten Werken vor dem Jahre 1630 scheinen mir entschieden für Rembrandt zu sprechen.

Aus der nun folgenden weiteren Darstellung Bode's, in welcher er die gesammten Schöpfungen des Meisters in ihrer chronologischen Folge einer kritischen Würdigung unterzieht, wobei er indess nicht pedantisch und äusserlich verfährt, sondern nach inneren Gründen und immer das Ganze im Auge behaltend, greife ich, wie bisher, nur einzelne Punkte heraus, da es den Rahmen einer Anzeige überschreiten würde, wenn ich dem Verfasser Schritt für Schritt folgen wollte, zumal ich in den allermeisten Fällen durchaus mit ihm übereinstimme.

Bode gibt seinen Capiteln folgende Ueberschriften:

I. Die Jugendzeit.

1627—1636.

Einleitung.

1. Die Thätigkeit Rembrandt's in seiner Vaterstadt Leyden: Erste Anfänge, 1627—1631.

2. Erste Thätigkeit in Amsterdam: Sturm- und Drangperiode, 1632—1636.

Rembrandt als Modebildnissmaler in Amsterdam, 1632—1634.

Selbstbildnisse und Studienköpfe.

Die Gattin Saskia van Ulenburgh und die Familie des Künstlers in den Werken Rembrandt's.

Historische Darstellungen.

II. Mannesalter und Meisterschaft.

1637—1654.

Erste Periode: Herrschaft des goldig-braunen Tones, 1637—1642.

Zweite Periode: Das farbige Helldunkel, 1642—1654.

III. Die Werke des Alters.

1655—1669.

1. Trübe Tage, 1655—1657.

2. Letzte Thätigkeit in gesammelter Kraft und leuchtender Färbung, 1658—1669.

Diese Eintheilung geht im Einzelnen von richtiger Beobachtung aus, aber im Ganzen nicht von denselben Principien, denn einmal knüpft sich dieselbe an die verschiedenen Orte, an welchen der Künstler thätig war, dann an die Personen, mit denen er in Berührung trat, ferner an die Gegenstände, die er behandelte, weiter an die Qualität seiner Malerei und endlich an seine äusseren Schicksale. Ich fürchte, dass dies bei Uneingeweihten einige Confusion hervorrufen wird. Gewiss ist ja solche Eintheilung eine rein äusserliche und ziemlich gleichgültige Angelegenheit, aber wenn wir sie als Deutsche nöthig haben, da wir nun doch einmal dazu verurtheilt sind, Principien zu reiten,

so möchte ich vorschlagen, die allereinfachste zu wählen, also z. B. die gesammten Unterabtheilungen wegzulassen und nur die drei Capitel: Jugendzeit, Mannesalter und Meisterschaft, die Werke des Alters zu nehmen. Alles Uebrige verwirrt nur und ist zu incongruent — »Sturm- und Drangperiode« für den Verfasser, der mit Recht alles Poetisiren und Aesthetisiren in solchen Dingen perhorrescirt, zu poetisch, »Rembrandt als Modebildniss-maler« zu picant, »Herrschaft des goldig-braunen Tones« lässt sich in dieser scharfen Abgrenzung nicht festhalten, »Trübe Tage« ist zu sentimental und »Letzte Thätigkeit in leuchtender Färbung« kann auf den Maler bezogen, also in komischer Weise missverstanden werden.

In dem Capitel: Rembrandt's Thätigkeit in Amsterdam bespricht der Verfasser unter den hervorragendsten Werken aus dem Jahre 1632 oder 33 auch den sogenannten Coppenol, Nr. 358 der Kasseler Galerie, an dessen richtiger Benennung in Bezug auf die dargestellte Persönlichkeit er aber mit Grund zweifelt. Dieses Bildniss kann unmöglich identisch mit dem Coppenol der Radirungen sein, da dem nicht allein der Bau der Nase, sondern des ganzen Gesichtes, ja Kopfes widerspricht.

Während Bode dieses Gemälde mit Recht sehr hoch schätzt, scheint er mir dagegen den damit in Parallele gestellten Poeten Jan Krul aus derselben Sammlung zu unterschätzen. Er findet die Anordnung etwas nüchterner, die Durchführung fast zu weit getrieben und das Licht von einem kühleren, fahlgrauen Ton, während ich davon nichts sehen kann, ja mir sogar der Eindruck bedeutender, die Durchführung mindestens ebenso breit und der Ton ebenso warm wie bei dem sogenannten Coppenol erscheint.

Sehr erfreulich dagegen war mir, was der Verfasser über das Selbstporträt mit der Sturmhaube vom Jahre 1634 in derselben Galerie sagt, indem er gegenüber der oft beobachteten Unterschätzung dieses Bildes seitens der Laien dessen Auffassung ebenso originell als lebendig, die Beleuchtung ausserordentlich wirkungsvoll, die Färbung von grosser Feinheit findet.

Weshalb Bode aber das sehr feine Bildchen in der Sammlung des Herzogs von Arenberg zu Brüssel, Tobias salbt die Augen seines Vaters, nicht gelten lassen will, ist mir unverständlich, er müsste es denn lange nicht mehr gesehen haben. Ich dagegen prüfte es mit des Verfassers Verdacht im Kopf und seinem Buch in der Tasche ganz kürzlich eingehend und fand es über allen Zweifel erhaben. Auch ist dasselbe, abgesehen von seinen übrigen Qualitäten, links gegen unten echt bezeichnet und datirt.

Der früher sogenannte Bürgermeister Six in der Kasseler Galerie, Nr. 364, hat auf des Verfassers Vorschlag seiner Zeit diesen Namen mit dem Rembrandt's selbst vertauscht und liess ich mich eine Zeit lang überreden, diese Umtaufe annehmbar zu finden. Doch bin ich neuerdings zur Ueberzeugung gekommen, dass dieses weingrüne Gesicht nicht dasjenige des Künstlers sein kann. Die Züge sind doch gar verschieden von denen Rembrandt's, auch trägt der Dargestellte hellblondes Haar, während jener bräunliches hatte, und zeigt, wie gesagt, eine etwas verdächtige Gesundheit auf Wangen und Nase zur Schau, welche auf keinem Selbstbildniss Rembrandt's sonst zu finden ist.

Mit der Annahme, dass das Porträt der Saskia in der Galerie zu Antwerpen nur eine freie Copie des bekannten Profilbildnisses in Kassel sei, hat Bode gewiss Recht und begreife ich nicht, wie Vosmaer jenes vergleichsweise rohe Product für ein Original halten kann. Doch bezweifle ich gleich diesem, dass das in Berlin Saskia genannte Bild a. d. J. 1643 auch wirklich die Frau Rembrandt's darstelle.

Die hl. Familie, welche unter dem Namen »Die Holzhackerfamilie« bekannt ist, Nr. 366 derselben Sammlung, war von mir als hl. Familie schon in der vierten Auflage des Verzeichnisses der in der Kgl. Gemälde-Galerie zu Kassel befindlichen Bilder so benannt, was der Verfasser übersehen zu haben scheint. Ebenso ist der Irrthum in Angabe des Datums, 1636 statt 1646, auf der kleinen Winterlandschaft Nr. 368 ebendort längst getilgt.

Die beiden Studienköpfe eines Mannes in mittleren und eines in älteren Jahren, Nr. 362 und Nr. 363 in der Galerie zu Kassel, sind keine Gegenstücke, da der Kopf auf Nr. 363 beträchtlich grösser ist als derjenige der vorhergehenden Nummer.

Der »Architekt« ebenda, dessen Originalität Bode in Schutz nehmen zu müssen glaubt, ist gewiss weder von A. de Gelder, noch von Nicolaas Maes, den man auch schon in Vorschlag gebracht hat, oder sonst einem Schüler, sondern von des Meisters eigener Hand, nur durch schlechte Rentoilage und plumpe Retouchen im Gesamteindruck derart beeinträchtigt, dass ein Zweifel an der Echtheit allerdings erklärlich erscheint, wie denn der Verfasser auch richtig beobachtet hat, dass die Bezeichnung sowohl als die Jahreszahl des Bildes, in ihrem gegenwärtigen Zustand wenigstens, nicht mehr ursprünglich sind. Das Bildniss in Schwerin, welches er mit dem eben besprochenen in Parallele stellt, kenne ich nicht, doch das Porträt eines jüngeren Mannes in der Pinakothek zu München, welches er ebenfalls damit in Zusammenhang bringt, hat nach meiner Ueberzeugung mit dem Kasseler Architekten nichts gemein und ist, wenn auch kein Carel Fabritius, so doch jedenfalls auch kein Rembrandt, vorausgesetzt, dass wir Beide dasselbe Gemälde meinen. Ich bin geneigt, es für ein ausgezeichnetes Werk des Bernaert Fabritius zu nehmen, muss mir indess eine nochmalige Besichtigung vorbehalten.

Das Datum auf dem Bildniss des Nicolaus Bruyningh lese ich, nachdem es gereinigt worden, 1652, nicht 1658, das auf dem Selbstporträt Rembrandt's aus späteren Jahren, Nr. 360 der Kasseler Galerie, 1654, nicht 1659.

Diese wenigen Bemerkungen genügen natürlich nicht, um einen Begriff von dem gewaltigen Material zu geben, welches uns der Verfasser in seinem Buche bietet. Doch mögen sie wenigstens als Anregung dienen, dass Berufene sich selbstthätig und befruchtend damit beschäftigen. Ihm selbst aber, der hier schon das Schwierigste für eine erschöpfende Erkenntniss von Rembrandt's Wirksamkeit geleistet, die Erkenntniss und Kritik seiner Gemälde, möge es vergönnt sein, auch eine Würdigung seiner Radirungen und Zeichnungen, sowie das biographische Material hinzuzuthun, um damit eine abschliessende Monographie des grössten holländischen Künstlers zu vollenden. Daran schlossen sich dann vielleicht mit der Zeit die Schüler desselben und die noch fehlenden

selbständigen Holländer, ein Jan Steen, Cuyp u. s. w., desgleichen die Vlamländer. Denn welchen Berufeneren gäbe es, uns ein treffendes Bild von Rubens und seiner Schule zu entwerfen, als eben Bode?

Zum Schluss sei mir gestattet, noch auf Folgendes aufmerksam zu machen.

Es ist ein eigenthümliches Zusammentreffen, dass Bode gerade zwei Gemälde Rembrandt's mit besonderer Wärme in seinem Buche S. 484 u. 485 hervorhebt und ausführlich beschreibt, welche nicht lange, nachdem dasselbe erschienen, durch günstige Verkettung der Umstände in den Besitz der Berliner Galerie übergingen. Sollte dieses thatkräftige Zugreifen nicht in ursächlichem Zusammenhang mit Bode's Erkenntniss stehen?

Ich habe die beiden Werke, eine »Susanna« und »Joseph von Potiphars Frau verklagt«, noch nicht gesehen, aber man wird nach der übereinstimmenden Bewunderung, die ihnen von allen Seiten zu Theil wird, offenbar der Berliner Galerie ganz besonders zu diesen Erwerbungen Glück wünschen dürfen und so sehen wir Bode's theoretische und praktische Wirksamkeit in erfreulichster Weise Hand in Hand gehen.

O. Eisenmann.

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Raphael Santi in der Ungarischen Reichs-Galerie. Von Dr. **Karl v. Pulszky**. Mit vierzehn Illustrationen im Text. Budapest. Friedrich Kilian. 1882.

Von dem Director der Ungarischen Reichs-Galerie Dr. Karl v. Pulszky, der sich gleich durch seine kunstgeschichtliche Erstlingsarbeit »Raphael und die Antike« als ein ebenso gründlicher wie feinsinniger Raphaelforscher erwiesen hat, liegt mir eine Studie vor, welche es versucht, die in der Ungarischen Reichs-Galerie Raphael zugeeigneten Gemälde und Handzeichnungen in die künstlerische Entwicklung des Meisters einzureihen. Der Pester Galerie thut es nicht Noth, sich für ihre Werke nach grossen Namen umzusehen; vollständige wissenschaftliche Unbefangenheit kommt der Studie zu und es dürfte schwer werden, einen wissenschaftlich zureichenden Beweis zu erbringen, dass der Verfasser in Zuweisung der besprochenen Arbeiten zu hoch gegriffen habe.

Den Beginn macht die Studie mit der Besprechung einer Madonna mit dem Kinde (Nr. 48), die unter jene Madonnenfamilie gehört, die gemeiniglich auf Ingegno zurückgeführt wird; da dessen Künstler-Persönlichkeit — dessen historische Existenz ja zweifellos ist — aber noch ganz physiognomielos ist, so hat Pulszky mit vollem Rechte sich begnügt zu constatiren, dass das Bild eine peruginische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts sei¹⁾. Es ist dies das

¹⁾ In meiner Mittheilung über einen Besuch in der Pester Galerie (Repertorium V, S. 80) führte ich dies Bild als »wahrscheinlich« von Pinturicchio an. Unter diesem Namen kommt es auch im Katalog von 1870 vor. Pulszky bestätigt dies Urtheil nur in Betreff der Annunziata der Staffel des Rahmens. Dieser Rahmen hat aber nicht ursprünglich zu dem Bilde gehört, wie Pulszky nachweist.

einziges Bild, welches die umbrische Kunstrichtung in der Pester Galerie vertritt. Die Besprechung der Raphael'schen Arbeiten beginnt mit der Federzeichnung, die Passavant unter Nummer 240 anführt; sie gehört zu den Studien Krönung Mariäs, die Raphael auf Bestellung Maddalena's degli Oddi für San Francesco in Perugia malte und legt das interessante Zeugnis dafür ab, dass Raphael anfangs eine Himmelfahrt malte und dann erst im Verlaufe der Arbeit einen Compositionswechsel eintreten liess — wie später bei der Grablegung und der Transfiguration; Springer hat bereits die Ausführungen Pulszky's in ihrem Resultat acceptirt (vergl. Raphael und Michelangelo II. Aufl. I. S. 69). Die Echtheit dieses Blattes ist also bereits von so kompetenter Seite anerkannt; für jene aber, die trotz alledem mit hyperkritischen Zweifeln an das Blatt herantreten möchten, lasse ich eine Stelle aus einem Briefe Pulszky's an mich folgen, die den stilistischen Zusammenhang der Pester Zeichnung mit einer Reihe anderer Blätter, die zu dem Krönungsbild in fernerer oder näherer Beziehung stehen, unwiderleglich darthut: Pulszky schreibt: Ich glaube für den Raphael'schen Ursprung noch folgendes vorbringen zu können:

»Das Oxforder Blatt Pass. 493, Robinson 9, besteht aus zwei Blättern, die zusammen montirt sind, auf dem einen steht in alter Schrift 38, auf dem andern 39. Auf 38 ist die Actstudie für den Tamburinschläger des Bildes, der am ersten Platz am Rand der Krönung steht, die Anordnung aller Glieder stimmt überein, nur der Kopf ist auf dem Act, mehr in Vorder-Ansicht. Am selben Platz in der Himmelfahrtszeichnung steht ein Violinspieler, zu dem die Actstudie auf 39 gehört, Fussstellung, Wendung des Oberkörpers, Kopfhaltung, Richtung des Blickes — nach unten zu seiner Rechten — ist identisch, nur die Hände sind ein wenig verschieden, was durch die verschiedene Grösse der Instrumente bedingt ist; auf unserer Zeichnung spielt er die Geige, auf der Oxforder die Taschenviole. Die Stellung des linken Fusses des Tamburinspielers auf dem Bild, und die Haltung der Hände, die auf dem Oxforder Blatt besonders studirt worden ist, kommt auf der Himmelfahrt bei dem Tamburinspieler vor, der hinter dem Geiger am zweiten Platz steht, das rechte Knie dagegen bleibt unsichtbar, und die Kopfhaltung ist verschieden, da unserer zur Madonna hinaufblickt. Raphael hat also das Motiv des vorderen Engels der Himmelfahrt, das er nach der Natur auf Oxford 39 studirt hat, fallen lassen und dafür den Tamburinspieler der Himmelfahrt und des Oxforder 38 an die erste Stelle gerückt.

Zwischen dem Engel, der auf dem Bild die Violine spielt, (am rechten Rand) der Naturstudie in Lille, Pass, 383 und dem Engel am selben Platz unserer Himmelfahrt, der die Taschenviole spielt, ist wieder ein enger Zusammenhang. Die Fussstellung ist bei uns und in Lille identisch — die Sohle seines rechten Fusses, der ganz im Profil steht und die Spitze des linken, der aus voller Vorderansicht verkürzt ist, stehen in einer Höhe — auf dem Bild ist diese linke Fussspitze nach unten gerichtet, so dass wir eine Draufsicht haben, und der Contour dieses Fusses mit dem der rechten Sohle einen rechten Winkel bildet. Das Gewandmotiv am untern Theil des Körpers stimmt auf dem Bild und unserer Zeichnung. Auf der Liller Zeichnung flattert nur das

untere Ende des Rocks, bei uns und auf dem Bild hat der Rock bei den Hüften einen flatternden Bausch. Oberkörper und Kopf sind bei uns ganz im Profil, in Lille $\frac{3}{4}$, — der Blick ist aber noch wie bei uns nach unten gegen die Mitte des Bildes gerichtet — auf der Krönung in Vorderansicht, der Blick nach unten aber gegen den Rand des Bildes gerichtet. Die Kopftypen unserer Engel sind verschieden. Der Tamburin- und Violinspieler haben verhältnissmässig stumpfe Nasen, breite Kinnbacken, ziemlich kurzes Kinn, im Vergleich zu ihnen hat der Harfen- und Taschenviolienspieler spitze Nase, schmales Gesicht, längeres Kinn. Den ersten Typus finden wir auf den Oxforder Naturstudien Pass. 493 auf dem Kopf nach der Natur in Lille P. 407, den zweiten Typus sehen wir bei dem Liller Geigenspieler P. 383, der Maria in der Oxforder Zeichnung zur Präsentation P. 456, dem Louvrecarton zur Anuntiation bei dem Engel P. 320 und etwas weniger ausgeprägt auf der Studie zum Geigenspieler des Bildes im British Mus. P. 440. Die zwei Typen lassen sich auch sonst in den sicheren Handzeichnungen Raphaels verfolgen.

Der Zusammenhang unserer Madonna und der der Krönung scheint mir auch ziemlich augenfällig. Zwei Motive der Himmelfahrtzeichnung wurden auf dem Bild beibehalten: das des Mantels, der den Kopf bedeckt, das Gesicht umrahmt, den Hals und Ausschnitt des Unterkleids sehen lässt, auf der Brust mit einer runden Schnalle geschlossen ist, wieder auseinander geht und die Hände und Leib blicken lässt und bei den Hüften wieder zusammengeschlossen ist. Eine vermittelnde Stellung zwischen den verschiedenen Kopfhaltungen der Himmelfahrt- und Krönungs-Madonnen nimmt eine Zeichnung ein, die meines Wissens noch nicht in Verbindung gebracht worden ist mit diesem Werk. Es ist eine wunderschöne Kopfstudie, die bereits von Ottley (*The Italian school of dessin*) abgebildet, dann 1879 in Paris in der Ecole des Beaux Arts ausgestellt war, von Braun photographirt wurde (N. 116) bei Passavant 367, Ruland p. 332 XXIV angeführt ist. Das Mantelmotiv ist dasselbe wie bei uns und dem Bild. Den Contouren des Mantels und der Schultern nach zu urtheilen, gehört der Kopf zu einer stehenden Figur. Der Blick ist aber nicht nach oben, sondern nach unten gerichtet, die Stirne kommt also weiter vor und das Kinn weiter zurück als auf der Himmelfahrt, und wir haben keine Untersicht der Nase wie bei uns, sondern eine Draufsicht. — Hat Raphael etwa im Laufe des Componirens an eine Madonna della Cintola gedacht? — Der gesenkte Blick ist im Bild geblieben, aber hier neigt die Madonna den Kopf nach ihrer linken Schulter, und ihr Hals ist fast im Profil; auf der Zeichnung neigt sie den Kopf nach ihrer rechten Schulter und die gegenseitige Stellung des Halses und des Kinnes ist ganz so wie auf der Himmelfahrt. Das andere Motiv, welches auf unserer Himmelfahrt und dem Bild übereinstimmt, bei der Madonna ist die Haltung der Hände; die Fingerspitzen berühren sich, die beiden kleinen Finger sind von den übrigen ein bischen getrennt, auf dem Bild dasselbe en contrapartie.

Für einen ganz specifisch Raphael'schen Zug halte ich die beiden Engkinder, die bei den Füßen der Madonna, neben der Mandorla emportauchen — es sind keine Seraphim, diese sind ja die Kinderköpfe mit sechs Flügeln,

auf der Himmelfahrt sind ihrer fünf oder sechs; an der oberen Spitze der Mandorla, rechts und links in der Luft, unten, unter den Füßen der Madonna zwei und vielleicht ein dritter zwischen ihnen, dem obersten entsprechend, von diesen unteren ist nur das halbe Gesicht da, der untere Rand der Zeichnung durchschneidet sie. Die Engelkinder sind beflügelte Putti, deren Schultern und Hände sichtbar sind. Ich erinnere mich nicht, dass sie vor Raphael bei Perugin oder Pintoricchio vorkommen. Jenes links auf der Zeichnung hat die Hände gefaltet und blickt nach oben, wie der entsprechende auf dem Bild, nur sind die Hände nach aussen gerichtet und der Kopf nach seiner linken Schulter geneigt, während auf dem Bild dies umgekehrt ist. Jener rechts hält seinen Kopf ganz so wie der entsprechende des Bildes, seine Arme sind kaum angedeutet.

In der Beschreibung des Bildes habe ich den Jüngling rechts — vom Beschauer aus — für den St. Johannes angesehen, den links mit dem Buch für den Jacobus. Dies lässt sich freilich nicht beweisen. Ich habe auch übersehen, dass Passavant und Ruland umgekehrt den mit dem Buch für Johannes aussprechen. Die Confusion, die sie mit den darauf bezüglichen Studienblättern machen und die ich berichtigt habe, bleibt dieselbe, da sie den Kopf des Venezianer Buchs auf den Johannes, die Köpfe in Oxford und bei Maleolen auf den Jacobus beziehen, während sie alle mit einer Figur — meinem Johannes — zu thun haben. Kahl's Bemerkung über den schmerzlichen Ausdruck des Venezianer Kopfes ist richtig und darauf hin kann man ihn ruhig aus der Serie streichen.

Crowe und Cavalcaselle beschreiben im neuen Raphael p. 113, 144 ausführlich unsere Zeichnung, aber begehen dabei einen kleinen Irrthum. Sie sagen »the head of the Eternal in the assex of the Mandorla«, sie mussten die Flügel des Seraph für einen Bart angesehen haben. Dann steht »the left side of the drawing is much staid.« Dieser Theil der Zeichnung ist ebenso erhalten wie die übrigen, nur ist mit rother Kreide ein Acanthusblatt hingezeichnet.«

Der Entwicklung Raphael's folgend kommt nun der Verfasser zur Besprechung der beiden Gemälde, welche die Galerie von Raphael besitzt. Das eine, das Portrait eines jungen Mannes in braunem Gewand, rothem Unterkleid und mit einem rothen Biretum auf dem Kopfe, ist bereits von Passavant und Ruland als ein Werk Raphaels in Anspruch genommen worden; Springer und Cavalcaselle schweigen davon. Den Charakter der Echtheit trägt das Werk; es gehört der florentinischen Periode an. — Die Anordnung der Figur ähnelt unbedingt der des Angelo Doni-Portraits, doch ist die Haltung ungezwungener, freier, deutet also auf einen Fortschritt über jenes erste Stadium hinaus — ich möchte desshalb nicht gerade mit dem Verfasser die gleichzeitige Entstehung des Bildes mit dem Doni Portrait als evident hinstellen — freilich könnte die Zeitspanne, welche sie trennt, nur eine geringe sein. Das andere Gemälde ist die bekannte Madonna Esterhazy. In der Composition zeigt sie die letzte Höhe seiner florentinischen Entwicklung. Die Ruinen-Architektur, die in dem Bilde vorkommt, hat schon Manchem den Text verschoben, man hat darin schon die Bekanntschaft mit der Trümmerwelt der ewigen Stadt

sehen wollen. Nichts von alledem. Weder vor dem Bilde, noch jetzt vor einer genauen Nachzeichnung der Architektur in dem Bilde, vermochte und vermag ich ein bestimmtes römisches Motiv aufzufinden; der allgemeine Charakter weicht nicht ab von jenen architektonischen Hintergründen und Mittelgründen, wie sie uns namentlich oft in den Bildern der umbrischen Schule begegnen. Ein solches Zusammensein von Resten antiker Tempelarchitektur und christlichem Kirchenbau konnte man wohl auch ausserhalb Roms zu Gesicht bekommen; überdiess deutet die ganze Anordnung auf phantasievolle Composition, nicht aber auf eine Aufnahme nach der Wirklichkeit. Die Zeichnungen, welche zur Esterhazy-Madonna in Beziehung stehen, werden vom Verfasser eingehend erörtert, Alles drängt darauf hin, die Entstehung des Bilds unmittelbar vor Raphael's Uebersiedlung nach Rom zu setzen; da es nicht ganz vollendet wurde, so gehört es wohl zu jenen Arbeiten, die er nach Vasari's Aussage in Folge der Abreise unvollendet in Florenz zurückgelassen hat. Der unfertige Zustand des Bildes gewährt einen Einblick in Raphaels Technik. Pulszky theilte mir das Ergebniss einer eingehenden Prüfung derselben mit. Die Zeichnung ist mit Silberstift auf den sehr glatten Kreidegrund aufgetragen, die Localfarben mit entsprechenden Farben untermalt, die Schatten und Lichter grösstentheils pastos aufgesetzt. Lasuren sind sehr selten; dünn aufgetragene Farben, die nicht vollständig decken, also den Grund oder die Untermalung an einzelnen Stellen frei lassen, kommen mehr vor; von Tempera lässt sich nichts nachweisen.

Nun kommt Pulszky zur Besprechung der Handzeichnungen, welche die Galerie zur Disputa besitzt. Ein Blatt, das auf beiden Seiten Figuren zeigt, giebt auf der einen Seite eine Studie zu einem Sculpturwerk in ganz leicht hingeworfener Sepiazeichnung, auf der anderen Seite oben eine zusammengedrängte Gruppe von neun Engelkindern, darunter nur in wenigen Strichen angedeutet den Oberkörper eines Jünglings; die Identität dieser Figur mit der »etwas mehr ausgeführten« auf dem Oxforder Blatt (Passavant 503, Ruland S. 182, 91) erscheint mir zweifelhaft, dagegen ist die Gruppe der Engel als Studie für die Engelsglorie in der Disputa wohl gesichert; der eine aus der Gruppe des Pester Blattes erscheint sogar unverändert auf dem Bilde. Während das jetzt beschriebene Blatt bisher unbeachtet blieb, ist eine andere Studie zur Disputa von den Raphaelforschern bereits notirt worden. Ruland hat es beschrieben (S. 163, Nr. 110) und mit der Bemerkung versehen »wahrscheinlich eine alte Copie« der in der Sammlung des Herrn Gasc in Paris oder der in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindlichen Zeichnungen. Pulszky spricht bestimmt aus, dass es Copie sei, und dass wahrscheinlich Giovan Battista franco der Autor sei. Die Darstellung der Entwicklung der Composition der Disputa, die Pulszky mit grosser Ausführlichkeit gibt, hat ihren besonderen Werth für die Geschichte dieses Werkes Raphael's. Den Schluss der Studie bildet die Besprechung einer Handzeichnung, welche Pulszky als Handzeichnung zur Roxane benennt. Ich glaube an den Raphael'schen Ursprung der Roxane-Zeichnung in der Albertina; auch der Raphael'sche Ursprung der Zeichnung der Pester Galerie ist zweifellos — auch Ruland hat sie in seinem Katalog erwähnt (S. 317 Nr. XXXI), aber

den Zusammenhang mit der Roxanezeichnung in der Albertina möchte ich nicht einräumen. Wo soll dieser liegen? Die Haltung der Arme und Hände an der Pester Zeichnung ist eine solche, dass sie, wenn man hundert Acte betrachten würde, mit neunzig übereinstimmte. Sie kann auch gar nicht als Entwicklungsstufe der Composition — wie sie die Albertinazeichnung andeutet — betrachtet werden, es ist höchstens auf das gleiche Modell für dieses und das Albertinablatt zu schliessen. Die Arbeit Pulszky's beweist auf's Neue einer wie ausgezeichneten Kraft die Leitung der Ungarischen Reichsgalerie anvertraut ist.

H. J.

Kunstindustrie.

Molinier, E., Les majoliques italiennes en Italie. Paris, Picard, 1883.

Die Neubearbeitung des seit längerer Zeit vergriffenen Katalogs der Majolica-Sammlung des Louvre, welche der Obhut des Verfassers anvertraut ist, hat Molinier zum Studium zunächst der italienischen Sammlungen veranlasst. Dass trotz des massenhaften Exports während mehrerer Jahrhunderte doch noch eine Reihe nicht unbedeutender Sammlungen von Majoliken in Italien vorhanden sind, ist bekannt; doch ist mit Ausnahme der im Museo Correr von keiner derselben ein Katalog vorhanden. So darf man es nur mit Freude begrüßen, dass ein mit der Sache durchaus vertrauter Mann in dem vorliegenden Buch über das in Italien vorhandene Material Bericht erstattet.

Wir haben es hier mit einer wirklich vortrefflichen, nüchternen, streng kritischen Arbeit zu thun, welche sich sehr vortheilhaft von sonstigen französischen und — deutschen Büchern über Keramik unterscheidet. Molinier möchte seine Arbeit, die früher bruchstückweise in der Zeitschrift »L'art« erschienen ist, als »une contribution à l'histoire des majoliques, comme diraient nos voisins d'outre-Rhin« bezeichnet wissen. Der Verfasser ist weit entfernt, Kataloge der von ihm besuchten Sammlungen zu geben: er begnügt sich, den Werth derselben kurz zu charakterisiren, hebt dann die wichtigeren Stücke durch genauere Beschreibungen hervor, wobei gelegentlich Skizzen, vor Allem aber Marken in Facsimile gegeben werden und streut, wenn sich Veranlassung bietet, kleine Excursen ein. Ist schon diese Sichtung in nebensächliches und für specielle Forschungen wichtiges Material von Werth, so liegt die Bedeutung des Buches in den oben erwähnten Excursen, die zum Theil höchst werthvolle Untersuchungen enthalten, welche der Verfasser an anderer Stelle hoffentlich weiter ausführen wird. Diese kleinen Untersuchungen sind unzweifelhaft der werthvollste Theil des Buches, sie zeigen am deutlichsten, in wie weit Molinier das Gebiet, auf dem er sich hier bewegt, beherrscht: es ist hier Manches zum ersten Mal gedruckt, zum Theil bewiesen, was unter den Fachleuten schon lange als wahrscheinlich galt; freilich werden dadurch auch manche bisher als »fables convenues« geltende Dinge umgestossen.

Der Verfasser hat zum ersten Mal die zahlreichen erhaltenen Majolica-Fussböden Italiens, deren Herkunft nach urkundlichen und inschriftlichen Zeug-

nissen feststeht, in den Bereich seiner Untersuchungen gezogen; wie sofort in die Augen springt, ein überaus wichtiges, bisher unverwerthetes Material.

Wir erhalten hier die ersten zuverlässigen Copien der Inschriften des Fussbodens in San Petronio zu Bologna. Seit Malagola's Untersuchungen (*memorie stor. sulle maioliche di Faenza. Bologna 1880*), welcher eine Casa Betini als Werkstatt in Faenza nachweist, konnte nicht mehr daran gezweifelt werden, dass die theilweise zerstörte Hauptinschrift dieses Fussbodens zu ergänzen sei: »(in casa) Betini fecit.«: Molinier hat dies zuerst ausgesprochen, dadurch ist der Fussboden als Erzeugniss von Faenza ebenso sicher gestellt, wie durch dies Factum eine ganze Reihe von Majoliken, die heute Caffagiolo zugeschrieben werden, Faenza zurückgegeben werden müssen.

Denselben Ursprung schreibt Molinier, auf Grund der Verwandtschaft mit den Bologneser Fliesen, dem Fussboden der Capelle Lando in San Sebastiano zu Venedig zu, datirt vom Jahre 1510, aber nicht bezeichnet. Lazari nahm s. Z. Castel Durante als Herstellungsort an, Fortnum dagegen wies ihn, zum Theil allerdings verleitet durch die mir sehr fragliche Verwandtschaft der auf einzelnen Fliesen vorkommenden Monogramme mit den Marken gewisser Majoliken, Faenza zu. Man wird überhaupt allmählich immer mehr dahin kommen, den Botegen von Faenza weit mehr zuzutheilen, als heute geschieht. Namentlich seit Malagola's Untersuchungen, welche neben vielem Verkehrten auch sehr viel neues und richtiges Material enthalten, wird die neben Urbino berühmteste Stätte der Majolicafabrication allmählich wieder zu ihrem Recht gelangen; man spricht eben nicht umsonst von »Faience«!

Der Fussboden in San Pietro zu Perugia gibt dem Verfasser Veranlassung zu einem Excurs über die Majolica von Deruta. Deruta ist eine der dunkelsten Fabriken und wenn man Molinier auch darin beistimmen kann und muss, dass die von ihm hier zusammengestellten Gruppen einer Fabrik angehören, so hat er den Beweis, dass diese Stätte Deruta sei, noch nicht geliefert. Selbst im mündlichen Verkehr, wo wir ausführlicher auf diese Frage eingehen konnten, hat mich Molinier nicht überzeugen können. Die bezeichneten Stücke von Deruta gehören durchweg einer späteren Zeit — das früheste ist 1535 datirt — an; für die frühere Zeit fehlt jeder Anhalt, auch die litterarische Ueberlieferung ist äusserst spärlich. Die bekannte Marke: C mit einem verticalen geschwungenen Strich wird allgemein als Marke von Deruta angesehen, eine Annahme, die aber erst noch zu beweisen ist. Die Gruppe von Majoliken, welche Molinier als Deruta ansieht, umfasst zunächst jene grossen Schüsseln, deren tiefen Boden zumeist ein grosser Profilkopf, in scharfem blauen Contour und kräftiger Schattirung in gleicher Farbe schmückt. Der Rand ist in der Regel in einzelne Felder getheilt, abwechselnd mit schuppenartigen Ornamenten und stilisirten Blütenzweigen in lebhaften aber kalten Farben geziert; gelegentlich bedeckt ihn ein streng stilisirtes laufendes Muster. Die Stücke sind in den Sammlungen bald Caffagiolo, bald Faenza, bald Deruta zugetheilt: sicherlich gehören sie einer und derselben Fabrik an. Ferner rechnet Molinier, für mich wenigstens, mit grosser Wahrscheinlichkeit hieher die ganze Masse der bald Pesaro, bald Deruta zugeschriebenen grossen Schüsseln mit Gold- und

Perlmutter-Lüster. Dieselbe Art des Decors in Fond und Rand, dieselbe Modellirung ausschliesslich in blau würden nicht lustrirte Stücke sofort als zur ersten Gruppe gehörig erkennen lassen. Die Anwendung bunter Farben fällt hier des Luster wegen meist fort; mir sind nur gelb und blau vorgekommen. Als Herkunft dieser Majoliken geben Piccolpasso und Passeri ihre Heimat Pesaro an. Nun ist Piccolpasso eine bisher ebenso wenig von berufener Seite untersuchte Quelle, wie Passeri; dass letzterer ersteren ausgeschrieben, steht fest. Passeri wusste, das ist ihm auf jeder Seite nachzuweisen, über die Majoliken seiner zweiten Heimat nicht mehr, als er aus den Stücken ersehen konnte; das archivalische Material, welches er verarbeitet hat, bringt uns hier nicht weiter. Jedenfalls ist die kritische Bearbeitung der älteren Schriften über die italienische Majolica eine dringend nöthige Arbeit, die der Herausgabe des Katalogs der Berliner Majolica-Sammlung vorausgehen wird. Die Notizen bei Piccolpasso und Passeri gelten dem Verfasser in dieser Hinsicht gar nichts, mir scheint durchaus mit Recht: diese Majoliken sind also vorläufig heimatlos. Gleicher Art ist nun der Fussboden in San Pietro zu Perugia, — leider ist er nicht bezeichnet. Wir sind damit der Lösung der Deruta-Frage um keinen Schritt näher, die Wahrscheinlichkeit ist ja da, aber es fehlt der Beweis für die Zugehörigkeit dieser Gruppe zu Deruta. Mit einer »vorläufigen« Benennung solcher namenloser Majoliken kann ich mich absolut nicht befremden; das gibt nur zu Irrthümern aller Art Veranlassung und bringt die ganzen keramischen Studien, worin ohnehin genug von Ignoranten »gearbeitet« wird, in Misscredit. Damit wende ich mich keineswegs gegen Molinier; es sollte hier nur darauf hingewiesen werden, dass dieser wichtige Passus in seiner Arbeit als noch nicht abgeschlossen angesehen werden kann; in der Sache stimme ich ihm unbedingt bei, soweit vermag ich seiner ganz methodischen Untersuchung zu folgen; dagegen kann ich zu einem Abschluss in Bezug auf die Herkunft nicht gelangen, da ich, um mit Otto Jahn zu reden, es vorziehe, die Acten zum Spruche vorzubereiten, als diesen zu übereilen, wenn ich ihn nach reiflicher Ueberlegung nicht mit gewissenhafter Ueberzeugung fällen kann.

Von grossem Werth sind die genaueren Nachrichten, welche Molinier über die höchst wichtige Sammlung zu Pesaro, von der ein unbrauchbares Verzeichniss seit einigen Jahren vorhanden ist, giebt. Der Reichthum dieser Sammlung an Stücken von Gubbio scheint nur durch unsere in dieser Hinsicht allerdings einzig dastehende Berliner Sammlung übertroffen zu werden. Eine bei dieser Gelegenheit erwähnte Fabrik von Santa Natoia (Mark Ancona) war bisher gänzlich unbekannt.

Zum ersten Mal stellt Molinier die eigenthümlichen Arbeiten der Familie Cutius von Pavia zusammen: Arbeiten, die Fortnum und Genolini noch als »poterie d'amateur« ansahen, hauptsächlich deshalb, weil nur von einem Antonius Maria Cutius gezeichnete Stücke bisher bekannt waren; durch die Einführung eines Johannes Antonius Barnabas Cutius in die Geschichte der Keramik macht der Verfasser wahrscheinlich, dass wir es hier mit einer Familie zu thun haben, in der das Töpferhandwerk heimisch war, d. h. wir haben hier eine sichere Werkstätte in Pavia, allerdings aus dem 17. Jahrhundert.

Noch näher auf Einzelnes einzugehen, verbietet der Raum; schon diese Besprechung ist etwas lang geworden; ich hielt es jedoch für wünschenswerth, auf das werthvolle, von ernsten Studien zeugende kleine Buch hinzuweisen, zumal es in Deutschland voraussichtlich nur in Weniger Hände gelangen wird.

Berlin.

A. Pabst.

Die Geschichte der Textilkunst. Nebst Text zu den 160 Tafeln des Werkes »Ornamente der Gewebe« von **Friedrich Fischbach**, Director der Kunstgewerbeschule zu St. Gallen. Commissionsverlag von G. M. Alberti in Hanau. 1883. Lex.-8°, XXIV u. 208 SS.

»Schwieriger als das Sammeln und Lithographiren der Ornamente war die Abfassung des Textes, welcher theils als Erläuterung der Tafeln, theils als Geschichte der Textilkunst zu ordnen war,« sagt der Verfasser in dem Nachwort, und das kann man ihm auf's Wort glauben. Aber etwas mehr, als dass er sich die Sache hat herzlich sauer werden lassen, dürfte der vorliegenden Arbeit selbst W. v. Lübke nicht bezeugen können, dessen in dem bekannten überschwänglichen Stil gehaltene Anzeige der Publication »Ornamente der Gewebe« auf dem Umschlag der »Geschichte« abgedruckt ist. Nicht ohne Theilnahme wird man beobachten, wie überzeugt der Verfasser ist, die Aufgabe gelöst zu haben, vor welcher »Bötticher und Semper« einst zurückschraken, während er doch nur den gänzlichen Mangel der Befähigung dafür darthut. Darüber, dass ihm die Behandlung der deutschen Sprache grosse Schwierigkeiten bereitet und dass er — was in solchem Falle ja nicht ungewöhnlich — sich in Phrasen gefällt, deren Sinn dem Leser dunkel bleibt, liesse sich hinwegsehen. Allein er ist sichtlich ausser Stande, sein grosses Notizenmaterial zu sichten und zu gruppiren, und drückt sich auch da, wo ganz positiv gestellte Fragen, z. B. aus der Technik, gestellt sind, häufig so verschwommen aus, dass Zweifel erwachsen, ob er selbst über dieselben im Klaren sei. Man vergleiche z. B. was er S. 74 ff. über Siklatün, bedruckte und golddurchwirkte Stoffe u. s. w. sagt, oder das Capitel über die Technik des Spinnens und Webens bei den Alten. Augenscheinlich hätte er sich besser auf das erläuternde Verzeichniss zu seinem Ornamentenwerke beschränkt; wie nöthig dem letzteren die, S. 177—200 der »Geschichte« einnehmende, Beschreibung ist, machen die vielfachen Berichtigungen in Beziehung auf die Farbe deutlich, die manchmal auch höchst originell gefasst sind. So zu Nr. 25: »Das Roth ist im Original heller wiedergegeben. (!) Auch tritt bei der leuchtenden Seide die blaugraue Seide weniger hell hervor.« Zu Nr. 7: »Das Original zeigt kein Gold. Die Goldpunkte dienen nur dazu, um den Schimmer der Seide hervorzubringen.« Und dabei soll die Publication eine »classische Schule der Ornamente der Gewebe« sein!

B. B.

Bibliographische Notizen.

H. Grimm's »Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst« sind in zweiter Auflage erschienen (Berlin, F. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1883). Zu den zehn Essays der ersten Auflage, die keiner wesentlichen Umarbeitung vom Verfasser unterzogen wurden, trat ein Anhang von sieben hinzu, die — sieht man von dem bereits im Jahre 1861 geschriebenen über Tizians Assunta ab — sämtlich neuesten Ursprungs sind. Ich hebe da hervor die Besprechung der beiden letzten, im Frühlinge 1883 bei Gurlitt in Berlin ausgestellten Gemälde Arnold Böcklin's, welche eine gerecht abwägende und in die Tiefe dringende Charakteristik des grossen Meisters gibt. In der Untersuchung über Raphael's Geburtstag entscheidet sich nun auch der Verfasser für den 6. April, nachdem er früher für den 28. März als Geburtstag des Künstlers eingetreten war. Die Grabschrift Bembo's lässt auch keine andere Deutung als den 6. April zu — und der Werth dieser Quelle steht jedenfalls höher als der Vasari's, abgesehen von anderen Zeugnissen, welche Bembo's Angabe stützen. Die Abhandlung »Raphael und das neue Testament« gibt eine dankenswerthe Erörterung von Raphael's Stellung zur Vulgata; das Paradoxon, dass in der Schule von Athen Paulus als Hauptfigur dargestellt sei, wird hier als selbstverständliche Thatsache gegeben. Die Polemik gegen die Kunstakademien, die in verschiedenen Essays mit Schärfe geführt wird, steht im Dienste eines durchaus richtigen und gesunden Gedankens. Es ist unleugbar: nach ihrer jetzigen Organisation sind sie förderlicher der Vermehrung des Künstlerproletariats als der Erziehung wahrhaft grosser Künstler.

Von E. Müntz liegt eine kleine Schrift vor: *Les Fabriques de Tapisseries de Nancy* (Nancy, Typographie de G. Crépin-Leblond, 1883), welche wiederum einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Teppichweberei gibt. Es scheint, dass der Verfasser zu dieser Arbeit ganz besonders durch die 1882 in Wien im Künstlerhause veranstaltete Ausstellung von Tapeten und Gobelins angeregt wurde. Sie gibt die Geschichte dieses Industriezweiges in Nancy, der dort zwar schon Ende des 16. Jahrhunderts in Aufnahme kam, dessen höchste Blüthe-Epoche aber dem 17. Jahrhundert angehört. Der Verfall desselben ist erst mit Ende des 18. Jahrhunderts ganz entschieden. Der Verfasser bedauert es, dass von dieser reichen Production in Nancy selbst kaum etwas von Belang

zurückgeblieben sei. Die zahlreichsten und werthvollsten Arbeiten der Teppichweberei in Nancy besitzen die Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses in Wien. Die Studie von E. Müntz zeigt jene feine sorgfältige Durcharbeitung, welche wir schon gewöhnt sind, bei diesem Forscher als selbstverständlich vorauszusetzen.

H. Blümner gibt in einem Separatabdruck (aus der Neuen Züricher Zeitung?) Mittheilungen aus Briefen an Leonhard Usteri. Abgesehen von deren allgemein culturgeschichtlichem Werth, geben sie werthvolle Nachträge zu dem vor Kurzem publicirten Briefwechsel Winckelmann's an seine Züricher Freunde. Von Winckelmann selbst bringen diese Mittheilungen zwei bisher unedirte Briefe, der eine ist an Hans Rudolf Fuessli gerichtet, der andere an Paciaudi. Beide betreffen den jungen (Hans Heinrich) Fuessli. Interessant sind diese Mittheilungen auch deswegen, weil wir aus den zahlreich angeführten Brieffragmenten ein gutes Bild des jungen Fuessli gewinnen, der durch die enthusiastische Neigung Winckelmann's zu einer historisch interessanten Individualität geworden ist.

Von Alfred v. Reumont liegt eine ausführliche Biographie des Alterthumsforschers Cornel Peter Bock vor (besonderer Abdruck aus dem V. Band der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Aachen, 1883, Palm), die nicht bloss willkommen geheissen werden muss, weil sie eine Dankespflicht gegen einen im Verhältniss zu seinen Leistungen zu wenig gekannten Gelehrten abträgt, sondern auch weil sie wieder die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Untersuchungen lenkt, welche namentlich für die Kunstgeschichte des Zeitalters Karls des Grossen von grundlegender Bedeutung sind. Die Erfüllung des Wunsches des Biographen: es möge zum mindesten eine Sammlung der zerstreuten kleinen Schriften des Autors veranstaltet werden, lässt hoffentlich nicht zu lange auf Erfüllung warten; wie wäre es, wenn der gelehrte Biograph selbst eine solche Sammlung redigirte?

Von A. Venturi, dem ausgezeichneten Verfasser der Geschichte der Modenesischen Sammlungen, liegt eine kleine Abhandlung, *La Data della Morte di Vittor Pisano*, vor (Abdruck aus »per nozze Bovigli-Valcavi, Modena, Toschi, 1883), welche einen kaum anfechtbaren Beweis bringt, dass das von Crowe und Cavalcaselle beigebrachte Datum, wornach Vittor Pisano noch am 17. August 1455 die Zahlung von Lionello d'Este erhalten haben soll, irrig gelesen worden sein muss. Die Zahlung fand statt August 1445. Darnach ist das Todesdatum Pisano's wieder auf ca. 1451 fixirt, zu welcher Annahme schon früher kritische Exegese zeitgenössischer Zeugnisse drängte.

Prof. A. Hauser liess zwei von ihm im österr. Museum gehaltene Vorträge über Spalato im Druck erscheinen (Wien, 1883, Alfred Hölder). Der erste bespricht die römischen Monumente Spalato's, der zweite die Restauration des dortigen Doms. Im ersten stellt Hauser die grosse kunstgeschichtliche Bedeutung des Palastes Diocletians fest: derselbe »steht ebenso zwischen dem

römischen und christlichen Style, wie die Bauten der Diadochenzeit zwischen dem griechischen und römischen Style stehen« — und zwar bekundet sich diese Stellung in der Art der Verwerthung von Säule und Bogen (Anordnung von Bögen unmittelbar auf Säulen). Im zweiten Vortrag legt Hauser die Grundsätze dar, welche ihn bei dem Restaurationsproject — dessen Urheber er ist — leiteten. Wir müssen dieselben vollkommen billigen: der Dom von Spalato darf seinen historischen Charakter nicht verlieren; hätte man ihn einseitig als antikes Monument wieder herstellen wollen, so wäre dies ebenso fehlerhaft gewesen, wie wenn man in erster Linie die christlichen Um- und Zubauten berücksichtigt hätte. Also Erhaltung und Wiederherstellung der ursprünglichen Anlage, aber auch der künstlerisch werthvollen Theile der späteren Zeit, dagegen Entfernung alles Flickwerks, aller Provisorien. Möge es dem Verfasser gegönnt sein, nicht bloss die Restauration des Innern, sondern auch des Thurmes und des Aeußeren nach seinem Plane und seinen Grundsätzen durchzuführen.

Von Bruno Bucher's Real-Lexikon der Kunstgewerbe (Verlag von G. P. Faesy in Wien) sind die beiden Schlusslieferungen (4 und 5) ausgegeben worden. Ein Werk von eminenter praktischer Brauchbarkeit ist damit zum Abschluss gekommen. Der Schwerpunkt liegt und musste liegen in der Erklärung der kunsttechnischen Ausdrücke — aber auch das Historische ist entsprechend berücksichtigt worden. Doch konnte hier nur das Nächstliegende, Wissensnothwendigste gesagt werden. Eine gewisse Ungleichmässigkeit in Behandlung der Grenzgebiete räumt der Verfasser selbst ein — er hat aber auch recht, dass hier ein annähernd richtiger Abschluss zu den schwierigsten Aufgaben gehört. Hier kann die Kritik die besten Winke geben. Sehr gesteigert wird der Werth dieses trefflichen Handbuchs durch die umfassenden Litteraturnachweise, welche der Verfasser nach den Hauptzweigen der Kunstindustrie geordnet in einem Anhang gibt. Auch diese Litteraturnachweise sollen nicht dem gelehrten Fachmann imponiren, sondern dem gründliche Belehrung über diesen oder jenen Zweig des Kunstgewerbes Suchenden das Beste der vorhandenen Litteratur kund geben. Dass in einer zweiten Auflage, die gewiss nur ganz kurze Zeit auf sich warten lassen wird, der Worterklärung hie und da Illustrationen zu Hilfe kommen mögen, dem möchte auch ich das Wort reden. Noch nachträglich muss ich so nebenbei einen hervorragenden Kunstindustriellen Oesterreich nehmen: Theodor Deck ist nicht Steyrer, sondern Elsässer; er wurde zu Gebweiler 1823 geboren.

Von Hermann Alex. Müller's Lexikon der bildenden Künste (Leipzig 1883, Verlag des bibliographischen Instituts) liegen Lieferung 2—5 vor (bis Artikel Florenz). Soweit nach dem Vorhandenen ein Urtheil möglich, dürfte auch in diesem Lexikon ein recht praktisches Handbuch — namentlich dem grossen Publicum willkommen — geschaffen werden. Ikonographie, Kunst- und Künstlergeschichte, Kunsttopographie, künstlerische Technik finden abgemessene Berücksichtigung und in den meisten Fällen zeigt sich der Verfasser mit den vorgeschrittensten Resultaten der Forschung vertraut. Zur Correctur

von Details wird wohl von verschiedenen Seiten nach Abschluss des Werkes beigetragen werden. Eine allgemeine Bemerkung sei jetzt schon gemacht: die Litteraturangaben sind zwar nicht ohne Wahl und Kritik getroffen, aber doch ohne System; sie werden bei einzelnen Artikeln in Reichlichkeit gegeben, bei vielen mangeln sie ganz. Wäre nicht am besten gewesen, ähnlich wie im oben besprochenen Lexikon der Kunstgewerbe, dem Werke als Anhang einen knappen litterarischen Handweiser zu geben und im Texte alle Litteraturangaben fortzulassen?

Von P. X. Kraus, Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer (Freiburg i. B., Herder), ist die neunte Lieferung erschienen. Es wird darin die umfangreiche Abhandlung über die Katakomben (von dem Herausgeber) abgeschlossen. Von den andern Artikeln heben wir hervor: die über katechetischen Unterricht und Katechumenen von Weiss, die Artikel Stevenson's über Kathedrale und Kathedra des hl. Petrus (mit Zusätzen von Kraus), von Seidl über den Kelch. Den Schluss des Heftes bildet der Beginn der Abhandlung über liturgische Kleidung. Es ist keine Aussicht vorhanden, dass das Werk dem ursprünglichen Plan entsprechend in zwölf Lieferungen den Abschluss finden wird.

Im Verlage von Opitz & Co. in Güstrow erschien soeben »Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow«, neun Photographien mit kurzer Erläuterung von Schlie. Das Repertorium wird über diese schöne und interessante Publication demnächst ausführlich handeln; der hohen Wichtigkeit wegen sei das Erscheinen noch folgender Werke signalisirt, auf die wir in den nächsten Heften des Repertoriums ausführlich zurückkommen werden: M^{me} Mark Pattison: Claude Lorrain, Cavalucci et Molinier: Les Della Robbiae, beide im Verlage von J. Rouam in Paris, schliesslich die für die kunstgeschichtliche Bibliographie so wichtige Neuauflage des Katalogs der Bibliothek des österreichischen Museums von Bibliothekar Ed. Chmelar.

N o t i z e n .

(Der Brief des Bartholomeus Fontius über die Auffindung der römischen Leiche von 1485.) Es wurde in der letzten Zeit die Auffindung der römischen Leiche von 1485 in der kunstgeschichtlichen Litteratur vielfach discutirt. Die vorhandenen zeitgenössischen Nachrichten fanden Ergänzung — so wurden z. B. fast zu gleicher Zeit der Brief eines Messer Daniel da San Sebastiano, dann der Brief eines Anonymus im Hartmann Schedel'schen Codex (716 der Münchner Bibliothek), im Courier de L'Art (28. Juni 1883) und im Juliheft der Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung publicirt. Als wichtigstes Document blieb aber doch bestehen der

Brief des Bartholomeus Fontius an Francesco Sacchetti. Da der erste Abdruck desselben in meiner Schrift: »Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst« durch erhebliche Druckfehler entstellt ist, da ferner die Handschrift selbst, nach welcher der Abdruck geschah, eine nicht gerade sorgfältige Abschrift des Originals zu sein scheint, so publicire ich nun diesen Brief in einer zweiten, von Fontius gleich anfänglich für die Publication hergestellten Redaction. Mein hochverehrter College, Herr Professor Michaelis, hat dieselbe in dem Codex Asburnham, fond Libri no 1174 entdeckt und sofort eine sorgfältige Abschrift für mich genommen. Alles Zweifelhafte der Bologneser Handschrift wird damit beseitigt, jede Conjectur in Bezug auf dort verdorbene Stellen unnöthig gemacht. Der in den einleitenden Zeilen des Briefes erwähnte Liber kann kein anderes Werk sein als jenes, das Fontius während seines ersten Aufenthaltes in Rom (1461 bis ca. 1467) verfasste und das bereits 1469 circulierte. Im December dieses Jahres nämlich heisst es in einem Briefe an Guillelmo Rocciforte: »Is (Cosmus Saxettus) per litteras mihi significavit antiquitatis noscendae te cupidum valde optare quae olim veterum monumenta collegerim. Quare quum me totum ad te amandum jampridie fama tui nominis excitaris, hanc meae erga te optimae voluntatis declarandae idoneam nactus occasionem eum ad te librum transmisi ut huic tuo honestissimo desiderio inservirem...«

1481 ging Fontius neuerdings nach Rom, wo er bis gegen Ende 1485 verblieb. Auf Ersuchen seines Gönners Francesco Sacchetti vervollständigte er dann jenen Liber de monumentis antiquis mit seinem Bericht über die Auffindung des Leichnams. (Vergl. Ambrosii Traversari Epistolae ed. Mehus, bes. pag. LVI).

Bartholomeus Fontius Francisco Saxetto suo sal.

Petiisti a me, Saxette charissime, cadaver ut illud foemineum in Appia via nuper repertum ceteris hujus libri monumentis insererem. Qua sane in re non solum probo sed etiam laudo vehementer studium tuum in tantis occupationibus antiquitatis noscendae percupidum. Sed vellem aequare posse scribendo cadaveris huius formam et vetustatem mille et cccc annos iudicio omnium excedentis. Quod incredibile videretur fideque ad posteros careret, nisi testem haberet omnem Romanam civitatem, quae eius visendi studio in Capitolium commigravit. Nam XVIII. Cal. Maii operariis quibusdam fundamenta sepulchrorum ad inquirenda marmora ad VI. ab urbe lapidem in via Appia eruentibus, munitissimum lateritium arcum intra terram pedes XII cum evertissent, marmoream capsam invenere. Qua adapertha cadaver in faciem cubans odoro oblitum cortice repertum est ad crassitudinem duorum digitorum. Capsa quoque omnis interior eiusdem erat odoribus tanquam tectorio quodam circumlita. Quo suave fragranti amoto cortice facies (ut a capite ordiar) erat subpallida, ac si eodem die puella sepulta esset. Capilli et longi et nigri, cuti tenaciter adhaerentes, in nodum torti comamque in geminam puellari more dispartiti, reticulo erant serico atque aureo obvoluti. Aures exiguae; frons brevis; supercilia nigra; decentes oculi albidique intus apparebant. Nares quidem adeo molles et integrae, ut digito pressae flecterentur et cederent. Labra erant in rubro pallentia; dentes

nivei et exigui; lingua tota a palato coccinea. Genas, mentum, collum, iugulum spirantis dices. Brachia integra humeris pendentia quacunquē duceres sequebantur. Manus in longitudinem patens, digitique teretes et longi cum unguibus atque adeo haerentes et firmi, ut velli ab internodiis nequirent. Pectus autem et stomachus venterque se in latum coaequaverant et adoro amoto cortice candicabant. Cervix quidem et renes sedesque statum suum et gratiam optinebant. Coxarum quoque ac feminum crurumque decus viventis faciem praeferebat. Ad summam et formosissima simul et generosissima haec puella florente adhuc urbe Romana fuit. Sed cum insigne monumentum quod supra terram extabat multis ante saeculis eversum sit nullo titulo apparente, cumque in capsula hac marmorea nullae sint incisae litterae, et nomen et genus et aetas latet huius admirandi cadaveris, quod ita conqueri Tamyras adolescens Romanus inducit hoc carmine:

Me licet absumptum corpus spectetis et umbram,
 Et nihil extincto gutture posse loqui,
 Spiritus hic habitat vivoque includitur artu,
 Nostraque in exiguo sanguine vena tepet.
 Quid iuvat haec igitur spoliato cortice membra
 Inficere? et somnos laedere quidve iuvat?
 Hae mihi sunt vestes; has si mihi suppressis, alter
 Sic veniat cineri crudior oro tuo.
 Nonne satis fuerat violasse sepulchra parentum
 Quae mihi cum luctu composuere gravi?
 Pro pudor, hinc illinc iaceant cum mille ruinae,
 Huic poteris saxo parcere, saeva manus.
 Attamen hoc nihil est, dolor hic est triste, quod urbem
 Quo quondam visa est lumine non video.

Caeterum hoc corpus cum XVIII. Cal. Maii anno a nativitate Christi millesimo quadringentesimo octogesimo quinto, sedente Innocentio PP. VIII., anno ejus pontificatus primo, repertum sit apud casale fratrum Sanctae Mariae novae in via Appia ad sextum ab urbe lapidem, biduo post relatum est in Capitolium maximo populi concursu jussu conservatorum urbis.«

Es folgt nun die sehr ungelenke Zeichnung des nackten Leichnams, auf einer Art Sarkophag ruhend, und mit einer rothen netzartigen Kopfbedeckung versehen.

H. J.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

- Armand*, Alfr. Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. (Revue de l'art chrétien, octob. — Revue critique d'histoire, 34.)
- Bädeker*, Karl. Griechenland. (Furtwängler, Deutsche Litter.-Ztg., 42.)
- Benndorf*. Zwei österreichische archäologische Expeditionen nach Kleinasien. (Kekulé, Deut. Litter.-Ztg., 24.)
- Blades'* Numismata typographica. (Academy, 18. Aug.)
- Blümner*, H. Laokoon-Studien. II. (Hirschfeld, Deut. Litter.-Ztg., 35.)
- Bode*, W. Italienische Porträtsulpturen des XV. Jahrhunderts. (W. v. Seydlitz, Deut. Litter.-Ztg., 28.)
- Bötticher*, A. Auf griechischen Landstrassen. (Belger, Allgem. Ztg., B. 166.)
- Boito*, Cam. Architettura del medio evo in Italia. (Ridolfi, Arch. stor., XII, 4.)
- Bologna*, Carlo. Inventario de' mobili di Francesco di Angelo Gaddi, 1496. (Archivio stor., XII, 4.)
- Bosc*, Ern. Dictionnaire de l'art. (Deut. Litter.-Ztg., 43.)
- Bournaud*. Histoire de l'art. (Revue critique, 28.)
- Burckhardt-Biedermann*, Th. Das römische Theater zu Augusta Raurica. (Lübke, Allgem. Ztg., B. 184.)
- Burty*, Ph. Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris. (Gaz. des B.-Arts, nov. — Le Livre, octob.)
- Breuner-Enkevoërth*, Graf. Römisch kais. Maj. Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte. Mit Text von Jak. v. Falke. (Graph. Künste, VI, 1.)
- Brun*, Carl. Luini. (Courrier de l'Art, 37.)
- Catalogue des livres de la bibliothèque de l'Académie r. des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. (Athenæum belge, 9.)
- Cavvadias*. Histoire de l'art grec. (Rev. critique, 24.)
- Cavalcaselle*, G. B. e J. A. Crowe. Storia della pittura in Italia. II. (Janitschek, Deut. Litter.-Ztg., 42.)
- Champfleury*. Les vignettes romantiques. (Athenæum, 2918.)
- Chodowiecki's Reise von Berlin nach Danzig. (Lessing, Westermann's Monatshefte, October.)
- Crowe and Cavalcaselle*. Raphael. (Göttinger gelehrte Anzeigen, 32.)
- Cuno* u. C. Schäfer. Holz-Architektur vom XIV—XVIII. Jahrhundert. (Blätter f. Kunstgew., 8.)
- Curtis*, Ch. B. Velasquez and Murillo. (Leroi, L'Art, 455. — Athenæum, 4. Aug.)
- Davillier*. Les origines de la porcelaine en Europe. (Athenæum, 25. Aug. — Litterar. Centralbl., 45.)
- Delaborde*, H. La gravure en Italie avant Marc-Antoine. (Gaz. des B.-Arts, nov. — Le Livre, août.)
- De la Croix*, Cam. Mémoire archéologique sur les découvertes d'Herbord, dites de Sanxay. (Revue de l'art chrétien, oct.)
- Delaville le Roulx*. Les archives, la bibliothèque et le trésor de Saint-Jean de Jérusalem à Malte. (Marsy, C^{te} de, Revue de l'art chrétien, octob.)
- Delisle*, L. Les très anciens manuscrits du Fonds Libri. (Litterar. Centralbl., 39.)
- Desforges*, Et. Notice historique sur le château de S. Germain en Laye. (Corblet, Rev. de l'art chrétien, oct.)
- Desjardins*, Abel. La vie et l'oeuvre de Jean Bologne. (Graph. Künste, VI, 1.)
- Dix*, J. A. English art and art criticism. (The Nation, 5. Juli.)
- Du Cleusiou*, H. L'art national. (Le Livre, juillet.)
- Dütschke*. Antike Bildwerke in Oberitalien. (La Cultura, 1. Juni.)

- Dumreicher*, A. Freih. v. Reform-Programm für das gewerbl. Schulwesen im Industriestaate Oesterreich. (Schweiz. Gewerbebl., 19.)
- Eastlake's Guides to the Louvre and Brera Galleries.* (Academy, 11. Aug.)
- Ewerbeck*, Fr. u. A. *Neumeister*. Die Renaissance in Belgien und Holland. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 1.)
- Fabricius*, P. Le Kremlin de Moscou. (Le Livre, octob.)
- Fergusson's the Parthenon.* (Middleton, Academy, 14. Juli.)
- Fleury*, Éd. Guillaume Dupré, statuaire et graveur de médailles. (Valabrègue, Courrier de l'Art, 38.)
- Franken*, D. und J. P. *van der Kellen*. L'oeuvre de Jan van de Velde. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 38.)
- Friedel*. Der Bronzefahlbau in Spandau. (Archiv f. Anthropologie, XIV, 3. 4.)
- Führer durch die Sammlungen des herzoglichen Museums in Braunschweig. (Zeitschr. f. Museologie, 12.)
- Gebhardt*, O. v. The miniatures of the Ashburnham Pentateuch. (Mitth. des Oesterr. Museums, 216. — Rev. critique, 26.)
- Göbel*, Theod. Friedrich König und die Erfindung der Schnellpresse. (Allgem. Ztg., B. 289.)
- Goeler v. Ravensburg*, Friedr. Freih. Peter Paul Rubens als Gelehrter, Diplomat, Künstler und Mensch. Ein Charakterbild. (Bull. Rubens, 2^e livr.)
- Götzinger*, E. Reallexikon der deutschen Alterthümer. (Zeitschr. f. Museologie, 17.)
- Grimm*, H. Zehn ausgewählte Essays. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 217.)
- Die Grossherzogl. badische Alterthümer-Sammlung in Karlsruhe. Antike Bronzen. (Lübke, Allg. Ztg., B. 285.)
- Hartmann-Franzenshuld*, E. v. Wiener Geschlechterbuch. (Blankenburg, Allg. Kunst-Chronik, 43.)
- Hasse*, C. Die Venus von Milo. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 214.)
- Hauck*, Guido. Die malerische Perspective. (Litterar. Centralblatt, 42.)
- Havard*, H. L'Art dans la maison. (Gaz. d. B.-Arts, nov.)
- Heiss*. Les médailleurs de la renaissance. (Revue critique, 34.)
- Henning*, R. Das deutsche Haus in seinen volksthümlichen Formen. (Peez, Allg. Ztg., B. 164. — Meringer, Allg. Kunst-Chronik, 39.)
- Herder*, J. G. Denkmal Joh. Winckelmann's. (Litterar. Centralbl., 43.)
- Hermann*. Lehrbuch der griechischen Antiquitäten. IV. (Revue critique, 23.)
- Hommel*, Fritz. Die vorsemitschen Culturen in Aegypten und Babylonien. (Allgem. Ztg., B. 216.)
- Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. I. (W. v. Seydlitz, Deutsche Litter.-Ztg., 25.)
- Jouin*, H. Antoine Coyzevox, sa vie, son oeuvre et ses contemporains. (Léris, G. de, Courrier de l'Art, III, 30.)
- Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. (Le Livre, juill.)
- Karabacek*, Jos. Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten. (Erman, Deutsche Litter.-Ztg., 36.)
- Kekulé*. Zur Deutung u. Zeitbestimmung des Laokoon. (Blümer, Deut. Litter.-Ztg., 26.)
- Laokoon. (Academy, 28. Juli.)
- Klemm*, A. Württembergische Baumeister u. Bildhauer. (Litterar. Centralbl., 43.)
- Kolb*, H. u. E. *Högg*. Vorbilder für das Ornamentzeichnen. (Schweiz. Gewerbeblatt, 9.)
- Kraus*, F. X. Realencyclopädie d. christlichen Alterthümer. (Zeitschr. f. Museologie, 14.)
- Lalanne*, Lud. Le livre de fortune, desins de Jean Cousin. (Litterar. Centralblatt, 45.)
- Lamprecht*, K. Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts. (Laschitzer, Mitth. des Instit. f. österr. Geschichtsforschung, IV, 4. — Götting. gelehrte Anzeigen, 25—26. — Wörmann, Zeitschrift f. bild. Kunst, 12.)
- Laspeyres*. Kirchen der Renaissance in der Mark Ancona und Umbrien. (Allg. Ztg., B. 133.)
- Lehner*. Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. (Lübke, Nord u. Süd, Octob.)
- Lenormant*, Fr. A travers l'Apulie et la Lucanie. (Chron. des Arts, 26. — Courrier de l'Art, III, 26.)
- Monnaies et médailles. (Chronique des Arts, 33.)
- Lévêque*. Raphael peintre de portraits. (Journal des Savants, août.)
- Lindau*, M. B. Lucas Kranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. (Zeitschr. f. Museologie, 14. — Deut. Litter.-Ztg., 34.)
- Lindenschmit*, L. Handbuch der deutschen Alterthumskunde. (Zeitschr. f. Museologie, 16.)
- Linton*. History of wood-engraving in America. (Academy, 21. Juli.)
- Löffelholz von Kolberg*, W. Oettingana. Neuer Beitrag zur Oetting. Geschichte,

- insbesondere zur Geschichte d. Oetting. Münzwesens. (Anzeig. f. K. d. deutsch. Vorzeit, 9.)
- Lognon*, Aug. Documents parisiens sur l'iconographie de Saint Louis. (Richard, Rev. de l'art chrétien, oct.)
- Loriquet*, Ch. Les tapisseries de Notre-Dame de Rheims. (Le Livre, juillet.)
- Magenta*. I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia. (Litteraturbl. f. german. u. romanische Philologie, 8. — Scartazzini, Allgem. Ztg., B. 195.)
- Die Martinikirche in Breslau und das v. Rechenberg'sche Altarwerk in Klitschdorf. (Lübke, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 40.)
- Matz*. Antike Bildwerke in Rom. (La Cultura, 1. Juni.)
- Mayer*, A. Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482—1882. I. (Anzeig. f. Kunde der deut. Vorzeit, 9.)
- Ménard*, René. Histoire artistique du métal. (Allg. Kunst-Chronik, 29.)
- Michaelis*. Ancient marbles in Great Britain. (La Cultura, 1. Juni.)
- Milchhöfer*, A. Die Anfänge der Kunst in Griechenland. (Veit Valentin, Zeitschrift f. bildende Kunst, XIX, 1. — Philolog. Rundschau, 32. — Westermann's Monatshefte, Sept.)
- Milet*, Ambr. Riocreux, conservateur du musée céramique de Sévers. (Leroi, L'Art, 460.)
- Müller*, Alex. Lexicon der bild. Künste. (Anzeig. f. K. d. deut. Vorzeit, 10.)
- Müller*, P. Das Riesenthor des S. Stephans-Domes zu Wien. (Allgemeine Kunst-Chronik, 26.)
- Müntz*, Eug. Les arts à la cour des papes. III. (Litterar. Centralbl., 35.)
- Les mosaïques de Naples. (Revue de l'art chrétien, octob.)
- La tapisserie. (Schneider, Deutsche Litter.-Ztg., 42.)
- Les précurseurs de la renaissance. (Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst, 12.)
- Müntz & Frothingham*. Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano. (Arch. della Soc. Romana di storia patria, VI, 1. 2.)
- Niemann*, G. Palastbauten des Barockstils in Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)
- Oeri*, J. J. Der Onyx von Schaffhausen. (Lübke, Allgem. Ztg., B. 184.)
- Paoli*, Cesare. Programma di paleografia latina e di diplomatica. (Cipolla, Archivio stor., XII, 6.)
- Plon*. Benvenuto Cellini. (La Cultura, 1. Juli.)
- Perrot*. Histoire de l'art dans l'antiquité. (Rev. politique et littéraire, 20.)
- Perrot* Les céramiques de la Grèce propre. (Journ. des Savants, mai.)
- Perrot*, G. u. Ch. *Chipiez*. Geschichte der Kunst im Alterthum. I. (Lübke, Allg. Ztg., B. 173.)
- Piscicelli-Taeggi*, O. Paleografia artistica di Montecassino. (Arch. stor., XII, 4.)
- Rahn*, R. Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. (Leutz, Allg. Ztg., B. 223 ff. — Lübke, Allg. Ztg., B. 184.)
- Richter*, J. P. Italian Art in the National Gallery. (Monhouse, Academy, 582.)
- The literary works of Leonardo da Vinci. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 38. — Blind, Gegenwart, 28.)
- Riegel*, Herm. Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. (Litterar. Centralbl., 41.)
- Peter Cornelius. Festschrift. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 45.)
- Röd*, E. v. Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. (Lübke, Allgem. Ztg., B. 184.)
- Roquette*, O. Friedrich Preller. (Deutsche Litter.-Ztg., 38.)
- Rosenberg*, A. Geschichte der modernen Kunst. (Litterar. Centralbl., 36.)
- Die Sammlung Saboureff. (Hirschfeld, Deutsche Rundschau, Sept.)
- Saint-Paul*, Anath. Histoire monumentale de la France. (Revue de l'art chrét., octob.)
- Schaafhausen*, Herm. Der Schädel Raphaels. (Wiedersheim, Deut. Litter.-Ztg., 38.)
- Schmarsow*, A. Bernardino Pinturicchio in Rom. (Janitschek, Deutsche Litter.-Ztg., 37.)
- Schreiber*. Die Athena Parthenos des Phidias. (Revue critique, 26.)
- Schultze*, F. O. Rückblicke auf die römische Kunstausstellung. (Deutsches Kunstbl., 1883, 19.)
- Silvestre*. Recherches et classement des monnaies et médailles de l'Annam. (Schlegel, Rev. belge de numismat., 4.)
- Soleil*, Félix. Les heures gothiques et la littérature pieuse au XV^e et XVI^e siècles. (Le Livre, juillet.)
- Spectator*, Englische Kunstzustände. (Gegenwart, 27.)
- Städtewappen, die 236, in Neumann's geographischem Lexicon. (Clericus, Deutscher Herold, 9.)
- Sybel*, v. Kritik des ägyptischen Ornamentes. (Justi, Deut. Litter.-Ztg., 27.)
- Taylor*, Js. The Alphabet. (Academy, 15. Sept. — Litterar. Centralbl., 34.)
- Thode*, H. Die Antiken in den Stichen Marcantons. (Lübke, Allgemeine Ztg., B. 194.)

- Vachon*, M. La vie et l'oeuvre de Pierre Vaneau, sculpteur franç. du XVII^e siècle. (Gauchez, L'Art, 458.)
- Vaudin*, Eug. Bourdin père et fils, sculpteurs orléanais. (Leroi, L'Art, 454.)
- Venturi*, A. La data della morte di Vitor Pisano. (Ephrussi, Chronique des Arts, 32.)
- Verzeichniss der Gemälde u. plastischen Bildwerke im Museum d. Westfälischen Kunstvereins zu Münster. (Scheibler, Westdeutsche Zeitschr., II, 3.)
- Wauters*, Alph. Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture pendant la seconde moitié du XV^e siècle. (Athenæum belge, 9.)
- Weiss*, Herm. Geschichte der Tracht u. des Geräths im Mittelalter. (Schultz, A., Deutsche Litter.-Ztg., 40.)
- Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. (F. Muller, De Nederlandse Spectator, 21.)
- Winckelmann's* Briefe an seine Züricher Freunde, herausgeg. von H. Blümner. (Litterar. Centr.-Blatt, 43.)
-

I N H A L T.

	Seite
<i>Niedermayer, F., Mathias Grünewald, I.</i>	133
<i>Bode, W., Jugendwerke des Benedetto da Majano</i>	149
<i>Reumont, A. v., Die Madonna Sixtina und der Kupferstich Ed. Mandel's</i>	163
<i>Seidlitz, W. v., Martin Schongauer als Kupferstecher</i>	169
<i>Jordan, A., Bemerkungen zu einigen Bildern Rembrandt's</i>	183
Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde	188
Litteraturbericht.	
Allgemeine Kunstgeschichte	194
Architektur	202
Malerei	203
Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute	226
Kunstindustrie	231
Bibliographische Notizen	235
Notizen	238
Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen	241
Bibliographie (15. Juni bis Anfang November 1883)	I—XXXII

Im Anschluß an das jetzt komplett vorliegende „Lexikon der bildenden Künste“ von Dr. G. A. Müller erscheint soeben von demselben Verfasser ein

Biographisches Künstler-Lexikon der Gegenwart, Ausgabe in 11 Lieferungen à 50 Pfennig.

Das lebhafteste Interesse, das jetzt in weitem Kreise als je der Kunst entgegengebracht wird, erstreckt sich naturgemäß nicht nur auf die Gegenstände, sondern dehnt sich auch auf deren Urheber aus, vor allen auf die jetzt schaffenden Künstler, deren Werke in den Ausstellungen und Galerien die Augen Tausender auf sich ziehen oder von der Tagespresse besprochen werden.

Dieselbe günstige Aufnahme, welche das „Lexikon der bildenden Künste“ gefunden, dürfen wir darum wohl auch für die Lieferungs-Ausgabe des „Künstler-Lexikons“ hoffen, über das z. B. die „Neue Freie Presse“ in Wien kürzlich urtheilte:

„Ein vortreffliches Werk, das wohl geordnet und abgemessen (in ca. 2700 Biographien) die Lebensläufe aller Künstler der Neuzeit enthält, welche sich in Baukunst, Bildnerei, Erzguß, Kupferstich, Lithographie, Steinbildnerei, namentlich aber in Malerei ausgezeichnet haben. Ihre Werke sind in größtmöglicher Vollständigkeit aufgeführt und charakterisirt.“

Müllers Künstler-Lexikon der Gegenwart

erscheint in 11 wöchentlichen Lieferungen zum Subscriptionspreis von 50 Pf. und kann durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden.

Bibliographisches Institut in Leipzig.

Verlag von **Friedrich Vieweg und Sohn** in Braunschweig.

(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Soeben erschien:

Hettner, Hermann, Kleine Schriften. Nach dessen Tode herausgegeben. gr. 8. geh. Preis 10 Mk.

Soeben erschien:

Schlüssel zur Erkenntniss des höchsten Gesetzes,
unter welchem Natur und Geschichte stehen.

Von **Otto Widemann,**

Ingenieur in Plauen i. V.

Im Selbst-Verlag à 10 Mark.

Der Inhalt besteht aus einer Reihe neuer wissenschaftlicher Entdeckungen von zündendem Interesse für jeden Gebildeten.