Werk

Titel: Litteraturbericht

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1886

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0009|log105

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Kritische Geschichte der Ideale. Mit besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst. Von Dr. **Adalbert Svoboda.** Erster Band. Leipzig, Th. Grieben's Verlag (L. Fernau) 1886.

Die Bedeutung der Kunstdenkmäler als geschichtlicher Quellen leuchtet um so mehr ein, je mehr sich der Geschichtsforscher entlegenen Perioden zuwendet. Wie wenig vermöchte der Historiker die dürftigen Schriftquellen über die alten Völker des Orients, Assyrier, Babylonier, Perser, Aegypter zu verstehen, wenn nicht die Kunstdenkmäler mit ihrer sinnenfälligen Erläuterung zu den Schriftquellen hinzutreten würden. Aber auch die Kenntniss minder entlegener Zeiträume moderner Culturvölker, mögen die Schriftquellen dafür noch so reich fliessen, gewinnt durch eingehendes Studium der Kunstdenkmäler — das leider oft hintangesetzt wird —, da gerade in der Kunst der Genius eines Volkes sich am vernehmlichsten offenbart, weil er darin nicht äusserem Zwange, sondern innerer Neigung nachgeht. Der Verfasser der »Kritischen Geschichte der Ideale« theilt diese Auffassung; für ihn sind die Kunstdenkmäler die wichtigsten und ergiebigsten Quellen, um zur Erkenntniss des Idealglaubens der Völker zu gelangen. Sein Werk berührt sich mannigfach mit Carrière's Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwicklung, aber er fusst auf einer ganz anderen Weltanschauung, verfolgt andere Ziele und demgemäss ist auch die Organisation seines Werkes eine ganz andere. Auf dem Boden eines strengen naturwissenschaftlichen Positivismus stehend, übt er unerbittliche Kritik an allen religiösen Mythologien; der Einfluss Feuerbach's tritt darin sichtlich zu Tage, und an Feuerbach gemahnt auch des Verfassers unbeugsamer Wahrheitssinn und seine klare, gemeinverständliche Darstellung. Wie bei Carrière hat man auch hier nicht nach kunstgeschichtlichen »Entdeckungen« zu suchen, dem Verfasser war das Studium der Kunstwerke Mittel zu seinem Zwecke; aber freilich fällt von daher auch wieder manches ungeahnte Licht auf den Inhalt und geistige Bedeutung einzelner Kunstwerke und ganzer Kunstepochen. Da der vorliegende Band die Kritik des Seelen- und Unsterblichkeitsglaubens zum Gegenstande hat, so wird dem entsprechend die Sepulcralkunst hier besonders eingehend behandelt; das führt wieder vorwiegend

auf das Gebiet der Kunstindustrie, wogegen im zweiten und dritten Band, welche der Kritik der Gottesideale der verschiedenen Völker gewidmet sein werden, die Monumentalkunst in ausführlicher Weise berücksichtigt werden soll. Nichtsdestoweniger war der im ersten Band zu bewältigende Stoff ein sehr umfangreicher: umfasste er doch die Denkmäler der Sepulcralkunst der orientalischen Völker, Griechenlands und Roms bis in die christliche Periode hinein. Man wird den Reichthum der angezogenen Thatsachen, die ausgebreitete Litteraturkenntniss, den kritischen Tact in der Wahl autoritativer Berichterstatter sich nur erklären können, wenn man im Auge hält, dass der Verfasser seit zwanzig Jahren die Materialien für sein Werk sammelte und sichtete. Hat ihm so vieljährige Arbeit die Herrschaft über das Material gegeben, so hat sie doch nicht sein Auge getrübt, sein Urtheil befangen oder gar unselbständig gemacht. Allen mystischen Träumereien, allen spitzfindigen Deutungen abhold, tritt er an die Kunstwerke heran, und will nur das aus ihnen herauslesen, was sie unmittelbar einem vorurtheilslosen Beschauer anvertrauen. In einzelnen Fällen mag diese Unbefangenheit zu weit gehen, mögen der geschichtlichen Bedingtheit des angerufenen Werkes zu wenige Zugeständnisse gemacht worden sein; um so unbefangener aber wird dann seine Zeugenschaft für die noch wirkungskräftigen Eigenschaften der Kunstwerke längst untergegangener Völker. Hierher gehören gleich die anziehenden Capitel über die sepulcrale Kunst der Aegypter, deren weltlicher naiver Charakter gerade in der älteren Periode mit besonderer Liebe gewürdigt wird. Von der Kleinkunst wird gerühmt: »Die Kleinkunst und das von der Kunst berührte Handwerk entstellten und verzerrten die Naturformen nicht aus Gefälligkeit für Götter, drückten nicht das Uebernatürliche durch unnatürliche Formenverbindungen aus« (S. 200). Mit besonderer Ausführlichkeit, der aber die Liebe zur Sache und das Verständniss derselben völlig entspricht, wird die Sepulcralkunst der Griechen behandelt. Bis auf die Ergebnisse der jüngsten von Wien und Berlin ausgerüsteten Expeditionen herab beherrscht der Verfasser den ganzen antiken Denkmälerschatz und verwerthet denselben als Urkundensammlung des Cultur- und Geisteslebens jener Epoche. So vermag er auch das Bild des Kampfes religiöser Vorstellungen bis zur klaren fest umrissenen Personification, aber auch das Wachsthum der Gemüths- und Geistescultur bis auf seine letzte Höhe hinauf zu zeichnen. Einer oder der andere mag damit nicht einverstanden sein, dass der Verfasser aus der Grabsculptur die symbolische Deutung grundsätzlich ausgeschlossen oder sie doch auf wenige naheliegende Beziehungen eingeschränkt haben will (»die Darstellungsstoffe der Stelenreliefs beziehen sich nicht auf Glaubens-, sondern auf Herzenssachen«), immerhin muss man diese vorbehaltlose Operation gegen die in der Litteratur noch nicht ganz getilgte Nachwirkung der Creuzer'schen Richtung willkommen heissen. Welche warme Schönheitsbegeisterung aber, welch feines Formenverständniss kommt in dem Capitel über die Tonbilder von Tanagra zum Durchbruch! — Ueberhaupt der wissenschaftliche Naturalismus des Verfassers fühlt sich wohl und wie daheim bei dem naiven Naturalismus des Hellenenthums. Wenn sich hie und da eine

ungeschichtliche Reflexion des Positivisten und Menschenfreunds in die geschichtliche Darstellung verirrt, z. B. über den Charon Obolus (S. 382), so kann dies den Genuss, welchen der ganze Abschnitt über griechische Kunst gewährt, nicht verringern. Auf die prächtigen Capitel über die Lyrik und das Drama der Griechen, soweit sie den vom Verfasser behandelten Stoff als Quelle erläutern, sei nur hingedeutet; desgleichen auf den mit besonderer Sorgfalt gearbeiteten Abschnitt über die griechische Philosophie. Da in der Sepulcralkunst des noch heidnischen Römerthums vielfach Formen und Ideen der griechischen Kunst ausklingen, so sind diese Denkmäler auch kürzer behandelt, ohne dass jedoch der Verfasser es unterliess, wo ein Fortschritt merkbar, bestand er in neuer Auffassung alter Motive oder als die Fortentwicklung derselben, auf diesen hinzuweisen. Man kann es begreifen, dass der Verfasser von seinem Standpunkt aus dem Supernaturalismus des Christenthums gegenüber sich minder wohl fühlt. Die »Wahnideale«, gegen welche er kämpft, haben ja gerade hier ihre besondere Kräftigung und — man möchte sagen — wissenschaftliche Hoffähigkeit erhalten. So ist denn das Urtheil über die sepulcrale Kunst des Urchristenthums nicht von jeder Voreingenommenheit frei. Die besten der Katakombenmalereien stehen doch wohl auf einer Stufe mit der paganen Malerei der Zeit; und dann muss man im Auge halten, unter welchen Bedingungen sie geschaffen wurden. Die später zunehmende Steifheit in der Zeichnung der Gestalten ist auf die allgemeine Verkümmerung der Kunst zurückzuführen, nicht auf künstlerische Absicht nach Neuschaffung eines Ideals. Die altchristliche Formensprache knüpft unmittelbar an die antike an, und darum ist ihr Schicksal auch an deren Verfall geknüpft. Erst mit Giotto beginnt die christliche Formenwelt sich einer neuen selbständigen Formensprache zu bedienen. Die aphoristische Bildersprache der altchristlichen Kunst ist gewiss unkünstlerisch; ihre Rechtfertigung findet sie aber doch in der politischen Lage der Christen. An der Richtigkeit des harten Urtheils des Verfassers über die Symbole in der Kunst ändert allerdings diese Thatsache nichts, sie bestätigt sie nur. Dass der Verfasser öfters gegen jene Interpretationsrichtung Front macht, welche hinter jeder Figur einen geheimen Sinn wittert, selbst wo diese offenbar eine decorative Function hat, entspricht nur seinem ganzen Standpunkt, doch wird er dafür heute selbst unter katholischen Archäologen Gesinnungsgenossen finden, abgesehen von jener linken Richtung, welche wie V. Schultze darin wohl zu weit gehen.

In einigen folgenden Capiteln wird auch die Grabplastik der späteren Zeit, des Mittelalters und der Renaissance behandelt. Hier hat nach Dafürhalten des Referenten die Kritik des sachlichen Inhalts die vorurtheilslose Würdigung ästhetischer Elemente beeinträchtigt, zum mindesten dem gothischen Grabmal gegenüber, aus welchem sich doch auch die edelsten Typen des italienischen Grabmalbaues der Frührenaissance bis zu Andrea Sansovino's Grabdenkmälern im Chor von S. M. del Populo in Rom entwickelten. Das kurze Capitel: Wie man die Gottheit verbildlicht hat, gehört rechtwegs nicht in diesen Band und hätte der strengen Gliederung des Stoffes

wegen hier unterdrückt werden müssen, zumal zunächst doch nur einige Andeutungen gegeben werden konnten.

Auch solche, welche in der Kritik der Ideale einen andern Standpunkt als der Verfasser einnehmen, werden Förderung und Anregung durch das Buch finden. Den Kunsthistoriker von Fach aber wird es interessiren, eine ganze grosse Gruppe von Kunstdenkmälern mit strenger Folgerichtigkeit als Urkunden der Entwicklung des menschlichen Geistes, seiner Irrthümer und Ahnungen gedeutet zu sehen. Wir wünschen dem Verfasser Kraft und Ausdauer für die Fortsetzung und den Abschluss seiner Arbeit." *H. J.*

Die Kunstthätigkeit in Prag zur Zeit Karls IV., von Dr. **Adalbert Horčička,** elfter und zwölfter Jahresbericht des deutschen Staatsgymnasiums in Prag-Altstadt. Prag, Selbstverlag der Anstalt, 1883 u. 1884, 8°. 37 u. 65 S.

Eine umfassende systematische Darstellung der Kunstthätigkeit, die unter Karl IV. in Böhmens Hauptstadt sich entwickelte und dieselbe zu einem höchst beachtenswerthen Vororte künstlerischen Schaffens im 14. Jahrhunderte erhob, wird durch die äusserst interessanten und schätzenswerthen Studien Horčička's angebahnt, welche bedeutend über dem stehen, was Grueber, Die Kathedrale des hl. Veit zu Prag und die Kunstthätigkeit Kaiser Karls IV., Prag 1869, in der Behandlung dieses Themas geboten. Die erste derselben behandelt die Leistungen auf dem Gebiete der Architektur und Plastik. Vor allem wird nach dem Hinweise, dass die Gothik in Böhmen erst unter den Luxemburgern zu unbestrittener Herrschaft gelangte und unter Karl IV. die schönsten Denkmale derselben erstanden, der Prager Bischof Johann IV. von Dražic als Vorläufer der karolinischen Periode gewürdigt. Zeugnisse seines regen Kunstsinnes waren der Neubau der prächtig ausgestatteten bischöflichen Residenz, die Gründung der Aegidiuskirche des Dominicanerklosters, der kostbare Schmuck der Gräber des hl. Adalbert und Sylvester im alten Prager Dom und vor allem die Anlage des Klosters der regulirten Augustinerchorherrn zu Raudnitz, wo der mit drei Genossen aus Avignon berufene Meister Wilhelm 1333 den Bau einer Elbebrücke begann und die einheimischen Architekten im Brückenbau unterwies. Während König Johann sich wenig um künstlerische Bestrebungen kümmerte, fanden letztere von Seiten seiner Gemahlin Elisabeth, mit deren Dotationen eine rege Bauthätigkeit in Königsaal im Zusammenhange stand, wesentliche Förderung. Vom Geiste der Mutter schien auch der in Frankreich gebildete Karl durchdrungen, der 1333 den Neubau der Hradschiner Königsburg in Angriff nahm und 1335 vollendete; französische Vorbilder sind massgebend. Unter allen Baudenkmalen interessirt namentlich der Prager Dom, für dessen Meister die in Tomeks Základy zusammengestellten Notizen die Familienverhältnisse Peter Parler's geschickt einbezogen sind. Nach Charakterisirung der Mathias von Arras und Peter Parler zugehörigen Bautheile werden auf Grundlage der von 1372—1378 reichenden Solutio hebdomadaria pro structura templi Pragensis, die in der Bibliothek des Prager Metropolitancapitels erhalten ist, sehr interessante Nachrichten über den Baubetrieb, das

Verhältniss des Magister operis und der Directores fabrice, den Arbeitslohn und die wöchentliche Bemessung desselben nach der vom Notarius Zoll für Zoll abgeschätzten Arbeit beigebracht; welche Summen für den Bau verwendet worden sein mögen, davon erhält man eine Ahnung durch die Schlussnotiz der Rechnungsbücher, welche die Gesammtausgabe auf 3353 Schock, 15 Prager Groschen und 6 Parvi festsetzt. Nach dem Hinweise auf die in der Prager Bauhütte gebildeten Meister und den Antheil Peter Parler's namentlich an der Bartholomäuskirche in Kolin, sowie der Barbarakirche in Kuttenberg folgen die Massnahmen Karls IV. für die Befestigung und Regelung der Landeshauptstadt, wo namentlich in dem sich immer bedeutender entwickelnden neuen Stadttheile durch Karl IV. mehrere Klöster gestiftet wurden und in den Kirchen derselben, sowie in anderen damals erbauten Gotteshäusern der Neustadt besonders die dreischiffige Hallenanlage zur Verwendung gelangte. Eingehender Besprechung wird die Anlage der Karlshofer Stiftskirche in ihrem Verhältnisse zur Aachner Pfalzcapelle Karls des Grossen gewürdigt und von den Prager Pfarrkirchen der Neubau der Teynkirche speciell besprochen, da beide Denkmale in der Art ihres Chorschlusses an Peter Parler's Theil der Bartholomäuskirche in Kolin gemahnen. Der Einfluss der Gothik auf die Privatbauten scheint durch den Erker des Carolinums entsprechend betont, worauf mit dem Baue der Karlsbrücke, deren Anlage abermals Peter Parler übertragen wurde, der Abschnitt über Architektur beendet wird.

Weniger zahlreich sind die Denkmale der Plastik, unter welchen 21 schon bei der Baugeschichte des Domes einbezogene Büsten der Triforiumgalerie durch lebensvolle Auffassung gleich der Peter Parler selbst zuzurechnenden Wenzelsstatue hervorragen; interessant bleibt der Hinweis auf die an letzterer nachweisbaren Spuren der Bemalung, von der sich auch an dem Grabdenkmale König Ottokars II. schwache Ueberreste erhielten. Dass im Anschlusse an die Parler'sche Schule, die durch reichen plastischen Schmuck die Architektur des Domes belebte, nicht nur auf die Denkmale der Plastik in Prag, sondern auch jene des Landes überhaupt Bezug genommen wird, fügt sich als willkommene, das Ganze abrundende Erweiterung an. Nach dem Hinweise auf die Leistungen des Bronzegusses, unter welchen die 1373 gegossene Reiterstatue des hl. Georg, eine Leistung des Martin und Georg von Clussenberg, welche Leseart der Verfasser entschieden mit Recht gegen Clussenbach vorzieht, verständnissvoll gewürdigt wird, endet die erste Studie mit Erwähnung prächtiger Schmiedearbeiten, von denen das Gitter der Karlsteiner Kreuzcapelle mit den deutlichen Spuren des einstigen Farbenschmuckes einen neuen Beleg für die Ausdehnung der Polychromirung bei mittelalterlichen Denkmalen bietet.

Dieselben tüchtigen historischen Kenntnisse und ein ruhiges, zutreffendes Urtheil in der Würdigung der Kunstobjecte, welche in dieser Arbeit vortheilhaft hervortreten, bilden auch die gute Grundlage für die zweite Abhandlung, welche mit einer Darstellung der Richtung der Zeit und des Reliquiencultus Karls IV. anhebt, den Einfluss beider auf die Ausbildung der Goldschmiedekunst erläutert und mit der Besprechung einiger Denkmale derselben schliesst.

Ein in allen Zügen fesselndes Bild entrollt sich, in welchem man den Sammeleifer Karls IV. rücksichtlich der Reliquien genau verfolgen und die Mehrung seines Schatzes aus allen Gegenden der Welt anstaunen kann, da die Zahl der Heiligen, von denen er Ueberreste gewann, bald gegen 500 betrug, deren Reliquien vornehmlich im Prager Dome und in Karlstein aufbewahrt, in feierlicher Procession in Prag eingeholt und alljährlich an einem besonderen Festtage zur frommen Verehrung ausgestellt wurden. Soweit dieselben nicht schon in einer entsprechenden Fassung erworben wurden, liess Karl IV. sich die würdige Ausstattung hervorragender Stücke besonders angelegen sein, während die »Reliquiae sanctorum minorum gentium« nur in Schränken oder Kisten aufbewahrt wurden. Da er vornehmlich Prager Meister zur Fertigung der Reliquiare heranzog, ist es natürlich, dass eine stattliche Anzahl von Goldschmieden sich in dieser Periode nachweisen lässt. Manche derselben, als Fridlinger Nicolaus, Heikeler Nicolaus, Platzinsgut Frenclinus, sind unzweifelhaft Deutsche gewesen, die auch noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts vereinzelt unter den Meistern dieses Gewerbes auftreten, wie Heinricus aurifaber de Egra, Heinricus aurifaber Misnensis, Johannes de Kotbus, Newenmeister Johannes, aurifaber de Kotbus u. a. Tomeks Základy bleiben die zuverlässigste Basis für die Liste der in den Tagen Karls IV. nachweisbaren Künstler, welche schon unter demselben zu einer eigenen Genossenschaft zusammentraten und den hl. Eligius zum Patrone wählten, dessen Infel 1378 von Karl V. »nobis aurifabris Pragensibus« zum Geschenke gemacht wurde. Was diese Meister zu leisten im Stande waren, wird durch eine kurze Würdigung der erhaltenen Denkmale dargethan, unter welchen die sogenannte Parlermonstranz und die Monstranz mit der hl. Katharina von dem Stile des Dombaumeisters beeinflusst erscheinen und erstere vielleicht sogar auf einen Entwurf seiner Hand zurückgeht; einzelne Stücke fremder Provenienz werden stets entsprechend charakterisirt, z. B. das kleinere Kreuz des Domschatzes, das Papst Urban IV. dem Kaiser schenkte, oder die 1350 dem Dome geschenkte, in Italien oder Südfrankreich erworbene Onyxschale. Der Ansicht, dass der Admonter Tragaltar, den der Leitomischler Bischof Albert von Sternberg 1365 consecrirte, eine Prager Arbeit sei, kann man ohne Bedenken beipflichten; wenigstens hat Ref. von dem Werke selbst den gleichen Eindruck empfangen. Die Besprechung der wichtigsten Stücke erbringt in der That die Ueberzeugung, dass die Goldschmiede Prags in der Zeit Karls IV. wahrhaft mustergiltige Werke schufen, deren reine Formen und geniale Auffassung noch heute alle Beachtung verdienen.

In selbständigen Abschnitten werden darauf der böhmische Kronschatz, die deutschen Reichskleinodien, die Reliquienerwerbungen Karls IV. in Süddeutschland 1353—1354 und auf dem Römerzuge 1354—1355 behandelt. Den Hauptgegenstand des ersten bildet die 1347 gefertigte, dem hl. Wenzel geschenkte Krone, deren Formen von französischem Muster beeinflusst sind, während in dem zweiten nebst Angabe der unwesentlichen Aenderungen, die Karl IV. an den deutschen Reichskleinodien vornehmen liess, dem Feste der Ausstellung derselben auf Grund von Tomeks Základy besondere Aufmerksam-

keit geschenkt ist. Die beiden letzten Theile erweisen sich als detaillirte Ausführungen der S. 15 erwähnten Züge, auf denen Karl IV. in Augsburg, Kempten, Petershausen, St. Gallen, Reichenau, Säckingen, Haslau, Andelach, Ersheim, Weissenburg, Mainz, Trier, sowie in Aquileja, Padua, Mantua, Mailand, Pisa, Perugia, Modena und Rom die Mehrung seines Reliquienschatzes sich angelegen sein liess.

Leider ist die Untersuchung nicht abgeschlossen, da die späteren Reliquienerwerbungen bei der Reise nach den Rheingegenden und Niedersachsen 1356, auf der Krönungsfahrt nach Arelat 1365 und den 1370, 1372 und 1377 nach Italien, Deutschland und Frankreich unternommenen Zügen nicht mehr berücksichtigt sind; vielleicht hätte sich die Schilderung dieser Reisen am besten der kurzen Angabe auf S. 15 angeschlossen, weil nach Ansicht des Ref. dadurch auch die beiden letzten Abschnitte in einen engeren organischen Zusammenhang mit dem ersten Theile der zweiten Studie gekommen wären.

Jedenfalls hat es aber der Verfasser verstanden, unter gewissenhaftester Heranziehung der einschlägigen Litteratur — auch der tschechischen — anschaulich zu machen, was Architektur, Plastik und Goldschmiedekunst unter Karl IV. in Prag geschaffen haben. Hoffentlich vervollständigt er bald das Bild der karolinischen Kunstperiode noch durch eine Arbeit über die Leistungen auf dem Gebiete der Wand-, Tafel- und Miniaturmalerei und legt mit gleichem Geschicke und Verständnisse die Einflüsse dar, welche zur eigenthümlichen Bildung der Prager Schule beigetragen haben.

Prag, im Mai 1886. *Joseph Neuwirth.*

Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von **Albin Czerny,** regul. Chorherrn und Bibliothekar. Linz, F. J. Ebenhöch'sche Buchhandlung. 1886. 8°.

Der Verfasser hat sich bereits durch einige Schriften, welche sämmtlich culturhistorische Stoffe aus der Vergangenheit des Landes Oberösterreich und insbesondere solche aus der Geschichte seines altberühmten Stifts behandeln, verdient gemacht, von denen namentlich eine ältere Brochure über die dortige Bibliothek auch für die kunstgeschichtlichen Forschungen interessantes Material enthält. Sein neuestes, 319 Seiten umfassendes Buch ist nur dem letzteren Gebiete entnommen und tritt mit einem geradezu erstaunlichen Reichthum von urkundlichen Ergebnissen entgegen, welche die Geschichte der Kunst in Oesterreich in ausserordentlicher Weise fördern.

In chronologischer Folge die Entwicklungsgeschichte der Bauten, der malerischen, plastischen und kunstgewerblichen Ausschmückung beleuchtend, bringt das Werk nicht weniger als bei 350 Namen von Künstlern, welche allein diesem Stifte ihre Leistungen gewidmet haben, von der romanischen Periode bis in die Neuzeit. Die Ueberfülle des Materiales ist eine so grosse, dass sich die Anführungen aus den Urkundentexten drängen und, wie der Verfasser wohl stillschweigend zugiebt, so manche Anwendung und Verwerthung seines gehäuften Stoffes zu Zwecken der allgemeinen kunstgeschichtlichen Darstellung erst einer weiteren Benützung seines trefflichen Buches vorbehalten bleiben

muss. Ohne im geringsten damit einen Vorwurf verbinden zu wollen, — ein Werk von dieser Beschaffenheit muss ja begreiflicherweise sich engere Grenzen stecken, — ist überhaupt zu bemerken, dass Czerny nichts anderes bietet, als was über die in St. Florian beschäftigten Künstler und Kunsthandwerker das Hausarchiv Neues verkündet. Zahlreiche derselben haben nun aber für die weitere Kunstgeschichte Oesterreichs und selbst weiterhinaus so mancherlei Bedeutung und so verbreiten denn auch die von Czerny gefundenen, auf sie bezüglichen Nachrichten mannigfach neues Licht über ihre sonstige Wirksamkeit, ergeben sich mannigfache Combinationen daraus über ihr Leben, ihre Chronologie, Genealogie und Schule, — diese Dinge können nur aus einer, das gesammte Kunstwesen Oesterreichs reichhaltig umfassenden Kenntniss heraus gewürdigt und ergründet werden, wozu das Buch nur einen Beitrag und Anstoss bietet, denn blosse, in einer Note beigefügte Auszüge aus Nagler etc. reichen hiefür wohl nicht aus. Solch ein fleissiger Specialist, der nur an einem Orte aus dessen archivalischen Quellen Neues zu Tage fördert, hat oft keine Ahnung, welchen Dienst er durch Mittheilung localer Notizen der Gesammtforschung leistet; wie er die bisherigen, irrthümlichen Combinationen damit corrigirt, sobald seine neuen Funde mit Daten von anderen Orten zusammengehalten werden, und er weiss in Folge dessen auch in der Regel nicht, wie gegenüber seinem werthvollen Material und den zum erstenmal publicirten Urkunden im Texte, die in der Fussnote beigesetzte biographische Notiz aus einem unserer allgemeinen Künstlerlexiken eine recht fadenscheinige Figur spielt, ja, zuweilen geradezu umgestossen wird durch die Folgerungen, welche sich aus den hier gegebenen, neuen Mittheilungen ziehen lassen, wenn man durch den Ueberblick über die gesammten jüngsten Special- und Localforschungen im Stande ist, eine Correctur der allzulange von Buch zu Buch fortgeschleppten Irrtümer unserer österreichischen Kunstlitteratur vorzunehmen.

Am reichlichsten fliessen auch für das kunstgeschmückte Stift St. Florian die Quellen in der Periode des Barockstiles, während welcher es unter den mit fürstlichem Prunksinn begabten Pröbsten Franz Claudius, Johannes Bapt. III. und Johannes Georg II. seine Glanzzeit feierte. Künstler wie die Carlone, Prandauer, Daniel Gran, Martino und Bartholomäus Altomonte, Gius. Ghezzi, Leonhard Sattler, nehmen da die ersten Stellen ein, denen sich ein Heer von Bildhauern, Malern, Steinmetzen, Stuccatoren, Kunsttischlern, Schmieden, Goldschmieden, Stickern etc. anschliesst. St. Florian war im Anfange des 18. Jahrhunderts eine grosse Kunstwelt für sich; die deutschen und welschen Meister verschiedenster Richtungen lebten an dem Orte als Hausgenossen, welche unaufhörlich, vom grossen Fresco und Kirchenbau bis zum Kästchen und Ofen, Alles für das Local in vornehm künstlerischem Stile zu besorgen die Obliegenheit hatten.

Anlässlich so vielfacher Herbeiziehung der aus den verschiedensten Gegenden stammenden Künstler und Kunsthandwerker kann es nun nicht fehlen, dass auch in Sachen des Stiles an einem so wichtigen Platze die mannigfachsten Elemente aufeinanderstossen. Dies spricht sich auf höchst interessante Weise

in den Mittheilungen des Werkes aus. Sehr kräftig erweist sich selbstverständlich der italienische Einfluss, welcher durch Künstler aus der Gegend von Como vermittelt wird, durch die Mitglieder der verzweigten Familie Carlone in der Architektur, die Bussi im Stucco, Turriani in der Malerei etc. Aber auch der Römer Ghezzi liefert Wichtiges. Von deutschen Blüthestätten der Kunst hat München Bedeutung, besonders durch den Maler Wolf, Augsburg als Quelle zahlreicher gewerblicher Producte; der Schlesier Willmann, der belgische Maler Anton Haustin, der Blumenmaler Bosschaert von Antwerpen, der Trientiner Maler Rensi und viele andere Fremde begegnen in den Aufzeichnungen. Der gleichzeitige, grosse Aufschwung der Künste in Wien war zwar die Veranlassung zu solcher Prachtentfaltung auch in St. Florian wie an andern Orten Oesterreichs, gleichwohl finden sich nur wenige und untergeordnetere Beziehungen zu dortigen Meistern, welche Erscheinung ihren natürlichen Grund hat. Für die grossen architektonischen und malerischen Aufgaben musste man sich mit eigenen, nur für das Stift thätigen Fremden versehen, denn dergleichen konnten die berühmten Künstler der Hauptstadt nicht etwa so nebenbei betreiben, welchen damals die bedeutendsten Arbeiten in Kirchen und Palästen Wiens oblagen, was aber das Kunstgewerbe betrifft, so gab es zu jener Zeit in der nächsten Umgebung des Stiftes selbst eine so grosse Menge vortrefflicher Arbeiter, dass mit ihrer Hilfe auch das Prunkvollste beschafft werden konnte, wie heute noch die köstlichen Tischlerarbeiten eines Jegg, die prächtigen Eisenarbeiten etc. bekunden.

Auch aus der Renaissanceperiode und aus dem Mittelalter bringt der Verfasser Werthvolles. Die Baugeschichte der Kirche wie des colossalen Stiftsgebäudes wird klar dargelegt, sie reicht zurück auf die Kunde von einem Bau des kunstsinnigen Altmann im 11. Jahrhundert, eine ihr vorausgegangene Kirche der Karolingischen Zeit und endlich auf die älteste Cellula sancti Floriani ad puoche (bei den Buchen). Aus der romanischen Epoche ist viel von Miniaturen die Rede, im 16. Jahrhundert und später beginnt schon die rege Bauthätigkeit, welche in der Barokzeit ihren Höhe- und Endpunkt erreichen sollte. Es ist ein sehr erfreuliches Zeichen, dass derartige Arbeiten neuestens in Oesterreich sich mehren und namentlich, dass in geistlichen Häusern das Interesse dafür erwacht. Czerny hat uns mit dieser unsäglich mühsamen und sorgfältigen Monographie einen grossen Dienst geleistet und ein gutes Beispiel gegeben, auf welche Weise unsere kunstberühmten Stifte der Reihe nach an die Erforschung ihrer Hausarchive heranschreiten sollten. *Dr. A. Ilg.*

Les artistes célèbres. Maxime Collignon: Phidias; Ch. Clement: Decamps; Roger Marx: Henri Regnault; Ch. Cournault: Jean Lamour; Paris, librairie de l'art (J. Rouam), 1886.

Die Sammlung schreitet rehr rüstig vorwärts, und man wird nicht oft zu klagen haben, dass diese Schnelligkeit die Gediegenheit des Inhalts und der künstlerischen Ausstattung zum Nachtheile gereiche. Diesmal gewiss nicht. Die kleine Monographie über Phidias ist eine so glückliche Leistung Collignon's, dass sie ihm für manche archäologische Sünde Vergebung bringen wird.

Von der umfangreichen Litteratur dürfte ihm kaum etwas von Belang entgangen sein — die deutsche Phidiaslitteratur ist bis auf die hart angefochtene Abhandlung Blümner's in der Festschrift für Anton Springer benützt. So zahlreich aber auch die Quellenverweise sind, die Darstellung behält den Zweck der Herausgabe dieser Künstlerbiographien im Auge: nicht den Fachmann, sondern den gebildeten Laien zu belehren. Und so gibt denn die 124 Seiten lange Schrift ein wohlgerundetes Bild der Kunstthätigkeit des Phidias, legt aber auch die Wurzeln bloss, aus welchen diese hervorging. Fünfundvierzig Abbildungen erläutern den Text — von diesen sind die meisten, besonders die, welche Parthenonsculpturen wiedergeben, ganz vorzüglich gelungen.

Die Biographie Decamps' von Charles Clement wird, abgesehen von der Würdigung der Künstler aus so kundiger feinsinniger Feder, Allen, welche nicht gerade mit dem Künstler auf das Genaueste vertraut sind, manches Neue bieten. Wie viele wissen, dass Decamps, welcher den Orient der Kunst erschloss, welcher neben Delacroix bahnbrechend auf die coloristische Entwicklung der französischen Malerei wirkte, auch ein Meister politischer Satyre war, wie die zahlreichen Caricaturen von Persönlichkeiten und Zuständen der Restaurationszeit beweisen. Es war gut, gerade dies so wenig gekannte Bethätigungsgebiet des Künstlers durch eine Reihe trefflicher Illustrationen einem grösseren Leserkreis in Erinnerung zu bringen.

Eine sehr dankbare, aber nicht ganz leichte Aufgabe hatte Roger Marx als Biograph des Henri Regnault. Die künstlerischen Erfolge während des Lebens hatte der Tod auf dem Schlachtfeld (1870) noch höher gehoben. Den Enthusiasmus für den Helden hatte man mit der Bewunderung für den Künstler vermengt. Später opponirte gegen ungemessenen Enthusiasmus eine kleine kritische Minorität. Marx sucht die Mitte, und wenn er die Qualitäten des Malers rühmt, so kann er doch nicht umhin, zuzugestehen, dass es dem Künstler unbekannt geblieben ist, was Stil, Poesie, Erfindung und selbst Gedanke gewesen ist (S. 92). Und über dieses Urtheil wird die geschichtliche Würdigung wohl nie hinauskommen. — Regnault war ein glänzender Routinier, aber die schöpferische Kraft des grossen Künstlers hat er doch nicht besessen. Auch sein prächtiges Denkmal im Hofe der École des Beaux-Arts kann dies Urtheil nicht beeinflussen.

Für die Geschichte des Kunstgewerbes ist von grossem Interesse die Biographie Lamour's, eines der grossen Meister auf dem Gebiete der Schlosser- und Schmiedetechnik, an welchen die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts noch so reich war. Lamour (1698—1771) stand im Dienste des Karl Stanislaus Leszczynski in Nancy, wo sich auch noch die schönsten seiner Arbeiten finden.

Archivio storico lombardo (Jahrgang 1885, Serie II, Vol. II, Anno XII. Milano, Brigola.

Dieser Band ist ungewöhnlich reich an kunstgeschichtlichen Beiträgen. Michele Caffi gibt unter dem Titel: »Di alcuni Architetti e Scultori della Svizzera italiana« eine Zusammenstellung der Baumeister und Bildner, die, aus dem heutigen Canton Tessin stammend, seit den Zeiten des Mittel-

alters bis auf die jüngste Vergangenheit in Italien thätig gewesen, und über die uns entweder auf ihren Arbeiten inschriftliche oder sonst urkundliche Daten überliefert sind. Der Charakter der Arbeit, die sich durch fleissige und sorgfältige Benützung der einschlägigen Schriftquellen, bis auf die neuesten Arbeiten A. Bertolotti's herab, auszeichnet, gestattet an diesem Orte kein detaillirtes Eingehen in dieselbe.

Dr. C. Casati bringt einen Beitrag über »Giuseppe Arcimboldi« pittore Milanese (1527—1593), den Hofmaler der Kaiser Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II., über dessen groteske, bald aus lauter Blumen, bald aus den verschiedensten Thiergestalten zusammengestückelte Bildniss-Karrikaturen und seltsam naturalistische Allegorien sowohl Lomazzo (Idea del Tempio della Pittura cap. XXXVIII und Trattato della Pittura libr. VI. cap. XXVI) als Gr. Comanini (Il Figino, o vero del fine della pittura dialogo. Mantova 1591) ausführlich berichten, während Moriggia (Della nobiltà di Milano, libr. V, pag. 461) seine Porträtgalerie von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses und sein Geschick im Arrangement von Festen, Turnieren und scenischen Darstellungen rühmt. Aus Comanini ergibt sich für Arcimboldi auch die Priorität der Entdeckung der harmonischen Grade der Farben, entsprechend den musikalischen Tonintervallen, welche gewöhnlich dem erst 1688 geborenen französischen Jesuiten Louis Bertrand Castel zugeschrieben wird. Von den malerischen Arbeiten Arcimboldi's ist heute nichts mehr nachweisbar: sie gingen wahrscheinlich alle bei der Plünderung des Prager Schlosses im 30jährigen Kriege zu Grunde.

Giuseppe Mongeri gibt in seinem Artikel: »Un artista inavvertito« einige Daten über den Baumeister Benedetto da Firenze, den er schon früher (Jahrg. 1884, p. 433) im Verein mit Antonio Filarete bei den Arbeiten am Castell zu Mailand von 1463 bis etwa 1473 beschäftigt nachgewiesen und damals vermuthungsweise für dieselbe Person mit Benedetto Majano erklärt hatte. Sein richtiger Name ergibt sich nunmehr aus einem Brief des Herzogs Fr. Sforza an die Consuln der Seidenzunft (der bekanntlich auch die Architekten angehörten) in Florenz vom 10. Juli 1459, worin er seinen »Magister Benedetto Ferino (oder auch Ferini, wie der Name in anderen Documenten lautet) entschuldigt, dass er, von dringenden Arbeiten für den Herzog zurückgehalten, ihrer Vorladung nicht habe Folge leisten können. Seit wann er in Diensten des Herzogs stand, ist diesen Urkunden nicht zu entnehmen; ein Brief desselben vom Jahr 1465 bezeichnet ihn als »giovane«. Auf alle Fälle war er sowohl als Ingenieur, wie als Architekt sehr verwendbar. Wir finden ihn bei Festungsbauten in Cremona, Varni, Castiglione, Soncino, Savona, Vigevano, Bellinzona, im Jahr 1469 bei Bauten an der Certosa von Pavia; 1473 wird ihm die Ausführung der Capelle im Castell zu Mailand übertragen. Auch der Zeitpunkt seines Todes ist urkundlich überliefert: er stirbt am 30. Sept. 1479 in Sasso-Corbaro, bei Bellinzona. Hoffentlich gelingt es, in den Florentinischen Archiven Genaueres über die heimischen Anfänge des Künstlers aufzufinden.

Eine Fülle von durchaus urkundlich belegten Nachrichten über Mailändische und Ferraresische Künstler enthält der Beitrag Ad. Venturi's:

Relazioni artistiche, tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV. Vor Allem kommen die Porträtmaler bei dem Austausch von Bildnissen in Betracht, der durch die zwischen den beiden Höfen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stattgefundenen Familienverbindungen veranlasst wurde, so ein »Niccolò teotonicus pictor«, in welchem Venturi denselben Niccolò teotonico vermuthet, der 1442—45 der Malergenossenschaft zu Padua angehörte und seit 1454 in Ferrara angesessen ist; besonders aber Baldassare Estense, der sowohl in Mailand als Ferrara mehrfach in Anspruch genommene Hofporträtist. Wichtig ist sodann der Nachweis, dass Boccaccino in den Jahren 1498—99 am Hofe von Ferrara weilte, nachdem ihn 1497 die Intervention des Herzogs Ercole in Mailand aus dem Gefängniss befreit hatte. Dort und nicht, wie Baruffaldi (Vita di Garofalo) berichtet, in Cremona wird Garofalo im Atelier Boccaccino's gearbeitet haben, aus dem er jedoch bald entfloh — wie ein von jenem mitgetheilter Brief berichtet, dessen Authenticität jedoch zweifelhaft wird, da er aus Cremona zu einer Zeit datirt ist, wo Boccaccino nach Venturi's Nachweis in Ferrara weilte. — Unter den über mailändische am Hof von Ferrara beschäftigte Goldschmiede beigebrachten Nachrichten sind jene über Amadeo da Milano, den wir bisher schon als Medailleur kannten, weitaus die zahlreichsten. Von 1437—82 (kurze Zeit darauf, jedenfalls vor 1484 starb der Meister) finden sich in den Rechnungsnachweisen eine Menge der verschiedensten Goldschmiedearbeiten seiner Hand aufgezählt, die er nicht nur für die Este, sondern auch für andere Persönlichkeiten des Hofes ausführte, darunter sonderbarerweise weder eine seiner beiden bisher bekannten noch auch irgend andere Medaillen. Auch von seinen fünf Söhnen kommen zwei: Pietro († 1484, nicht zu verwechseln mit dem Medailleur Petrus de Mediolano) und Giambattista, in den Rechnungsregistern wiederholt mit Goldschmiedearbeiten vor. Unter den zahlreichen Arbeiten ähnlicher Art, die für den prunkliebenden ferraresischen Hof bei Mailänder Goldschmieden bestellt wurden, verdient besonders hervorgehoben zu werden ein Altärchen aus Silber, dazumal »maiesta« genannt, welches als Brautgabe an Isabella d'Este im Jahr 1490, als sie sich mit dem Markgrafen von Mantua verlobte, durch einen Meister Fra Rocho um 600 Dukaten angefertigt wurde. Auch eine Reihe von Stickern aus Mailand, die theils für, theils am Hof von Ferrara arbeiteten, weist Venturi nach, während hingegen der zu Ende des 15. Jahrhunderts an letzterem angesessene berühmte spanische Meister Jorba oder Giurba vielfach für Mailand und Mantua in Anspruch genommen wird.

Ueber Herkunft, Namen und Familienzusammenhang des bekannten venezianischen Bildhauer- und Baumeistergeschlechts der Lombardi handelt Mich. Caffi's Studie: I Solari artisti lombardi nella Venezia. Aus der Inschrift am Bronzetabernakel des Hochaltars im Mailänder Dom: Aurelius . Hieronymus . et . Ludov . Fres . Solari . Lombardi . F. und einer Nachricht P. Morigia's (Nobilità di Milano p. 218), worin dasselbe als Werk des Aurelio da Casate bezeichnet wird, weist Caffi vorerst nach, dass die drei Brüder Aurelio (1501—63), Girolamo († 1583) und Lodovico Lombardi († 1575), die (seit 1539 bez. 1543 und 1550) in Recanati eine Giesserwerkstatt errichtet

hatten, aus der die Mehrzahl der Bronzearbeiten für die Kirche zu Loreto hervorging, einer Künstlerfamilie Solari angehörten, deren Heimat in Casate am Comersee bei Bellaggio gelegen war (während das gleichnamige Mailänder Künstlergeschlecht aus Campione am Luganersee stammt), wenn sie selbst auch schon das Licht der Welt in Venedig erblickt hatten. Denn dass sie Söhne Antonio Lombardo's waren, sowie dieser wieder ein Sohn Pietro's, wissen wir aus zwei von Cittadella (Illustrazioni alla storia artistica ferrarese 1868, p. 192 u. 193) mitgetheilten urkundlichen Belegen. Auch dass Antonio im Jahr 1506 von Venedig nach Ferrara übersiedelt, und dort bis 1516 vorzugsweise mit Arbeiten am herzoglichen Lustschlosse Bellosguardo beschäftigt war, hat schon Cittadella festgestellt. Von Antonio ist uns ein Ensemble von 18 figürlichen und ornamentalen Reliefs, datirt 1508, in der Sammlung Spitzer zu Paris erhalten (s. Gaz. des B.-Arts 1878, II. 594). Ausser Antonio hatte Pietro noch den berühmteren Tullio (der sich selbst wiederholt auf seinen Arbeiten, wie auf dem Grabmal des Matteo Bellato im Dom zu Feltre und auf einem seiner beiden Reliefs im Santo zu Padua als dessen Sohn bezeichnet) und vielleicht auch noch einen Giulio zu Söhnen, von dessen Werken keines sicher nachweisbar ist, während wir ihn als den Vater von Santo (1504—60) von Almorò (lebte 1537 in Venedig) und Tullio II. kennen. Pietro († um 1511) hinwieder war der Sohn von »Martino de Zuanne lombardo taiapiera« (Cicogna, Iscriz. Venez. VI, p. 871), wie sich aus dem von Caffi hier aus dem Notariatsarchiv von Venedig mitgetheilten Testamente Tullio's (datirt 14. Nov. 1532) ergibt, in dessen Eingang sich dieser als »q^{m} maestro Piero Lombardo q^{m} sier Martin sculptor et architetto« qualificirt. Pietro war Erbauer von S. Maria dei Miracoli (seit 1480), des »Torre dell' Orologio« (1496), der beiden unteren Geschosse der Procurazie vecchie (1496) und seit 1498 nach der Flucht Antonio Bregno's auch »Proto del Palazzo«, d. h. bauleitender Architekt am Dogenpalast, während wir von den Arbeiten seines Vaters Martino keine sichere Kunde haben. — Nichts mit unseren Solari-Lombardi hat Moro Lombardo (Sohn eines zweiten Martino, wahrscheinlichen Erbauers von S. Michele, 1466) zu thun, der 1492 die Kirche S. Maria formosa und vielleicht auch die Scuola di S. Marco reconstruirte (der Entwurf dazu wird anderseits dem Martino di Zuanne Lombardo zugeschrieben). Aus der gleichzeitigen Chronik des Malipiero erfahren wir, dass er aus Bergamo stammte. Auch Alfonso Lombardo (Cittadella), der bekannte ferraresische Bildhauer, hat nichts mit den Solari-Lombardi gemein — seine Familie war aus Lucca nach Ferrara eingewandert, — ebensowenig jener Tommaso Lombardo, einer der Gehilfen am Bibliothekbau Sansovino's, dessen einziges bezeichnetes Werk (1547) eine Marmorstatue der Madonna mit Kind in S. Sebastiano zu Venedig ist, und dessen Heimat Lugano war.

Dr. C. Casati theilt in seinem Beitrag Documenti sul palazzo chiamato »il banco mediceo« die Schenkungsurkunde datirt 20. Aug. 1455 mit, mittelst welcher Herzog Fr. Sforza den früher im Besitze der Bossi befindlichen Palast in das Eigenthum Cosimo's de Medici überträgt, welcher ihn dann bekanntlich durch Michelozzo umbauen liess und darin eine Filiale seines

Florentiner Bankgeschäftes unter Leitung der Brüder Pigello und Azareto de Portinari begründete. (Ein Bildniss des ersteren findet sich auf einem Tafelbilde der durch ihn erbauten Cappella di Pietro martire an der Kirche S. Eustorgio mit der Bezeichnung: Piigellus Portinarius Nobil. Florentinus hujus Sacelli a fondamentis erector anno Domini 1462.) Von dem Bau Michelozzo's und dessen malerischem Innenschmuck existirt heute — ausser dem Portal im Museo archeologico der Brera — nichts mehr. Derselbe hatte im Jahr 1688, nachdem er in den Besitz des Grafen Barbò übergegangen war, eine erste gründliche »Verrestaurirung« — und seither deren noch mehr zu überstehen. Einige Reste der ursprünglichen Anlage bestanden noch Ende des 18. Jahrhunderts: nach einer Beschreibung Pagave's, die Casati mittheilt, waren es die auf achteckigen Pfeilern ruhenden Hofarkaden, deren hölzerne Casettendecke noch mediceische Embleme trug, während ihre Zwickelfelder (Penachi) damals schon völlig verwitterte Kolossalköpfe in Terracotta füllten, die Pagave auf Michelozzo zurückführt. Auch das Bruchstück einer Freske in jenen Arkaden führt Pagave an: es zeigte einen am Wechslertisch in seine Rechnungen vertieften Geschäftsmann.

Derselbe Forscher gibt ferner unter dem Titel: »Le Pitture di Bernardino Lanino nella Chiesa di S. Magno in Legnano« urkundliche Nachrichten über die Fresken des genannten Künstlers, die in acht grösseren und zwei kleineren Compositionen aus dem Leben Mariä (Figuren etwas unter Lebensgrösse) und in den Gestalten der Evangelisten in den Lünetten die Seitenwände des Chors, dann in zwei Einzelgestalten der Heiligen Rochus und Sebastian die Seiten des Hochaltarbildes von Luini, endlich in zwei Figuren des Heilands und des hl. Magnus mit Cherubim darüber, den Triumphbogen schmücken. Der Contract zu ihrer Herstellung datirt vom 18. April 1560 und stipulirt für 14 Bilder aus dem Leben der hl. Jungfrau »et cum omnibus aliis figuris ornamentis ac vestibus aureis aut cum aureo« 362 Dukaten (Scuti). — Aus den nach Pagave's Copien der seither verlorenen Originalquittungen über die dem Meister geleisteten Abschlagszahlungen mitgetheilten Daten erhellt, dass er seine Arbeiten schon 1564 beendet hatte, obwohl ihm der Rest seines Honorars — wie eine zuerst bei G. Colombo, Documenti intorno gli Artisti Vercellesi veröffentlichte Urkunde, welche Casati auch mittheilt, bezeugt — erst am 11. April 1575 ausgezahlt wurde.

Endlich publicirt der besprochene Jahrgang des Archivio storico lombardo unter dem Titel: »L'Arte del Minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI« das überaus reiche, von Gius. Mongeri redigirte Material, welches der im Jahr 1881 verstorbene Marchese Girolamo d'Adda für die Geschichte der lombardischen Miniaturmalerei gesammelt, an dessen systematischer Verarbeitung, welche seinen grundlegenden Forschungen über die Büchereien der Visconti und Sforza als Commentar zu dienen bestimmt war, ihn jedoch der Tod verhindert hat. Von den Miniaturhandschriften, welche aus dem Untergang der Bibliothek im Schlosse zu Pavia gerettet worden waren, behandelt der Verfasser zuerst jene, die sich heute in der Bibliothek Trivulzio finden, neun an Zahl (seither ist ihre ausführliche Beschreibung in G. Porro's

Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana, Torino 1884 in 4°, 532 S. erschienen), sodann jene der k. Privatbibliothek (zwei) und der Universitätsbibliothek zu Turin (berühmter Plinius-Codex), der Genfer Bibliothek (Luca Pacciolo's De divina proportione), des britischen Museums (Gellius und Triumphe Petrarca's) und einige in Mailänder Privatbesitz befindliche Handschriften. Die zweite und dritte Abtheilung seiner Arbeit gibt sodann in chronologischer Folge eine Zusammenstellung der Nachrichten, die über mailändische Miniatoren überliefert sind und eine je nach ihrem Werthe kürzere oder ausführlichere Schilderung ihrer erhaltenen Arbeiten. Mit Pietro da Pavia beginnend, von dem der Plinius-Codex der Ambrosiana vom Jahr 1389 herrührt, führt uns der Verfasser bis auf den zu Ende des 16. Jahrhunderts lebenden Nuntio Galitio und dessen Sohn Fede eine Reihe von 57 Meistern vor, von deren Mehrzahl nicht bloss urkundliche Nachrichten, sondern auch wenigstens einige Werke ihrer Hand erhalten sind, — darunter solche von hervorragender Bedeutung, wie z. B. das einzige bezeichnete Werk Anovello's da Imbonate: ein Missal, das Gian Galeazzo Visconti zum Andenken an seine in S. Ambrogio 1395 vollzogene Herzogskrönung in die genannte Kirche stiftete, und das hier ausführlich beschrieben wird, — Leonardo da Besozzo's Weltchronik, ungefähr aus derselben Zeit, die aus dem Nachlass des Cav. Morbio unlängst in den Besitz von Maler Naue und Buchhändler Oldenbourg in München übergegangen ist — Cristoforo de Predis aus Modena 222 Miniaturen in dem »Leben der Heiligen Joachim, Anna, Maria und des Heilands« vom Jahr 1474, in der k. Privatbibliothek zu Turin, — elf Antiphonarien in der Dombibliothek zu Siena von Girolamo da Cremona oder da Milano, demselben Meister, welchem Waagen auch die Randeinfassungen des Heirathsvertrags zwischen Lodovico Moro und Beatrice d'Este vom 28. Jan. 1494 im britischen Museum zuschreibt, während d'Adda überzeugende Gründe dafür anführt, dass sie von der Hand Fra Antonio's da Monza herrühren. Für den letztgenannten berühmten Meister, dessen einzige bezeichnete authentische Arbeit wir in der herrlichen Miniatur der Albertina, die Ausgiessung des hl. Geistes darstellend, besitzen (das darauf vorkommende Medaillonbildniss Alexanders VI. macht es wahrscheinlich, dass sie einem für ihn ausgeführten Missale oder Pontificale angehört hat), nimmt d'Adda auch die Miniaturen des 1458 von Ant. Minuti aus Piacenza verfassten, 1490 von Bart. Gambagnola aus Cremona abgeschriebenen Lebens Giacomo Muzio Sforza's, des Vaters Francesco's (in der Nationalbibliothek zu Paris) in Anspruch, worunter sich auch die bekannte Darstellung des ersteren zu Pferde befindet, in der man neuerlich ein Abbild der von Leonardo modellirten Reiterstatue Francesco Sforza's entdeckt zu haben glaubte. — Wir können an dieser Stelle auf die Arbeit d'Adda's, die Mongeri mit vielen werthvollen Anmerkungen begleitet, nicht einmal in ganz flüchtiger Analyse näher eingehen; wer in Hinkunft denselben Gegenstand zum Vorwurf erwählt, wird des hier zusammengetragenen Materials nicht entbehren können, darin vielmehr nicht nur die bisher vollständigste Zusammenfassung des Stoffes, sondern auch die werthvollsten Fingerzeige zu weiterer Forschung finden. *C. v. F.*

Architektur.

Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze. Studi di **A. Nardini-Despotti-Mospignotti.** Livorno, Meucci 1885, gr. 8°, 137 S.

Der Verfasser der vorstehenden Schrift — praktischer Architekt und gegenwärtig k. Commissär für die Baudenkmäler der Provinz Livorno — ist kein Neuling in der Erforschung der Baugeschichte von S. Maria del Fiore. Schon vor länger als zwanzig Jahren hat er in einer, aus Anlass der Concurrenz um die Fassadenentwürfe für den Florentiner Dom verfassten Studie (Della facciata del duomo di Firenze, Livorno 1864) seine aus dem genauen Studium des Monuments gewonnene Ansicht ausgesprochen, der heute bestehende Bau könne nicht auf den Entwurf Arnolfo di Cambio's zurückgeführt werden — eine Ansicht, die dann Camillo Boito in seiner Schrift »Francesco Talenti. Ricerche storiche sul duomo di Firenze. Milano 1866« durch Mittheilung der Urkunden zu unbestreitbarer Wahrheit erhob und zu deren Gunsten später J. Cavallucci (in der Nazione vom Jahr 1871) noch weiteres Beweismaterial veröffentlichte.

In der vorliegenden Arbeit nun hat sich Nardini das Ziel gesetzt, den Antheil zu untersuchen und möglichst klarzulegen, der am Dom zu Florenz und insbesondere an seiner Kuppel dem Brunellesco gebührt. Denn — um dies gleich zu betonen — unser Verfasser steht der von den Biographen des genannten Meisters — Manetti, Vasari und Baldinucci — verfochtenen Ansicht, die ihm das alleinige Verdienst an der Conception sowohl wie der Ausführung der Domkuppel beimisst, von vorneherein zweifelnd gegenüber. Er wendet sich zuerst gegen den Bericht Vasari's über den Beginn der Berathungen zum Bau der Kuppel im Jahre 1407, und weist dessen Unrichtigkeit im Ganzen, wie die Absurditäten seiner Details nach; insbesondere zeigt er, dass der Vorschlag zur Ausführung des Tambours nicht von Brunellesco herrühren könne, da die Aufmauerung desselben schon vor 1407 begonnen und 1409 urkundlich zum grössten Theil ausgeführt war, woraus gefolgert werden müsse, dass schon das Modell der acht Meister vom Jahr 1367 den Tambour vorgesehen hatte, da ja durch die bekannte »Reformation« vom 15. December 1368 den ausführenden Meistern jede Abweichung von jenem strengstens untersagt und dieselben bis zur Vollendung der Arbeiten an der Chorparthie im Jahre 1421 immer wieder bei jedem Anlasse eidlich auf die Befolgung jener Vorschrift verpflichtet worden waren. — Uebrigens behandelt dieser Abschnitt der Ausführungen Nardini's vorzugsweise einen Punkt, der auch bisher schon feststand, und es beschränkt sich ihr Verdienst somit nur auf die vollständige Zusammenstellung des darauf bezüglichen Beweismaterials.

Der zweite Abschnitt ist der Klarlegung des Verhältnisses von Brunellesco zu Ghiberti gewidmet, ein Punkt, worin bisher der letztere, Dank der partheiischen Darstellung der Biographen Brunellesco's, im Urtheil der Nachwelt in ungebührlicher Weise verkürzt erschien. Nachdem der Verfasser eine Reihe der von Vasari zum Aufputz seines Berichtes über den Concurs vom Jahre 1418 vorgebrachten Details als falsch erwiesen und die von ihm gegen Ghiberti

vorgebrachten Beschuldigungen widerlegt hat, zeigt er, dass dieser nicht in Folge von Intriguen und Machinationen seiner Freunde, sondern auf Grund seiner Leistungen bei jenem und den folgenden Concursen neben Brunellesco zur Theilnahme an der Leitung der Aufführung der Kuppel berufen wurde. Er hatte zwei Modelle dafür — eines wahrscheinlich auch wie Brunellesco ohne Zuhilfenahme einer Holzeinrüstung für den Kuppelbau — ausgeführt, und zwar nicht nachdem, sondern ehe ihm noch ein Antheil an der Leitung der Arbeiten übertragen worden war; eines der Modelle war, neben dem von Brunellesco und seinen Genossen Donatello und Nanni di Banco gelieferten, am höchsten honorirt worden, woraus gefolgert werden darf, dass man es nicht für werthlos erachtete; endlich war der Auftrag für das endgiltige Modell durch die »quattro Cittadini della Cupola« am 20. Nov. 1419 an beide Meister gemeinsam ergangen und ihre Arbeit mit dem gleichen Honorar (je 10 Goldgulden) entlohnt worden. Ebenso weist Nardini mit urkundlichen Belegen nach, dass Brunellesco während der gemeinsamen Bauleitung mit Ghiberti gegen diesen nicht zurückgesetzt wurde, sondern sich im Gegentheil stets der besonderen Gunst und Rücksicht der vorgesetzten Behörde zu erfreuen hatte, dass daher die Nachrichten in der Fassung, wie sie die Biographen Brunellesco's über dessen Rivalität und Reibungen mit Ghiberti verbreiteten, falsch seien, und die letzteren vielmehr blos in den Charaktereigenthümlichkeiten Brunellesco's ihren Grund haben konnten (wofür auch eine bemerkenswerthe Stelle in einer Deliberation vom 31. Dec. 1436 Zeugniss ablegt). Endlich führt der Verfasser auch noch die logischen Gründe auf, die für die Competenz Ghiberti's in Sachen der Architektur sprechen, und legt unter Anführung der documentarischen Zeugnisse dafür (aus Guasti) seine factische Bethätigung an der Ausführung der Kuppel dar.

Mit dem dritten Capitel erst tritt Nardini an seine eigentliche Aufgabe heran. Seiner Ansicht nach handelte es sich bei den verschiedenen Concursen seit 1417 nicht um die Gewinnung eines neuen Entwurfes für die Kuppel; im Gegentheil, die Absicht diese letztere nach dem Modell der acht Meister vom Jahr 1367 aufzuführen bestand nach wie vor und jene Concurse hatten blos den Zweck, die entsprechendste Art der Ausführung festzustellen. In der That waren in allen den Documenten, die sich auf die erwähnten Concurse beziehen, die Lehrgerüste und Einrüstungen (armadura et pontes) stets an erster Stelle angeführt, und dass dem Brunellesco und seinen beiden Genossen Donatello und Nanni di Banco (denen jedenfalls auch ein Antheil an der Erfindung gebührt, wenn sie auch später bei der Realisirung naturgemäss zurücktreten mussten) von den Zeitgenossen gerade die neue Idee, die Kuppel ohne Einrüstung aufzuführen, so hoch angeschlagen wurde, beweist, dass bei jenen Concursen in der That — wie es ja in der Natur der Sache liegt — die Frage der Ausführung die brennende war. Auch dass die Instruction Brunellesco's, womit er im April 1420 das von ihm und Ghiberti gemeinschaftlich gearbeitete Modell begleitete, sich durchaus nur über die technische Ausführung des letzteren verbreitet, und mit Ausnahme der Stelle über den Abschluss des Hauptgesimses der Kuppel nirgends die künstlerische Seite der Aufgabe berührt;

ferner dass in dem Ernennungsdecret der drei Proveditoren für den Bau (16. April 1420) nichts von einem neuen Entwurf, wonach jener aufgeführt werden solle, enthalten, sondern immer nur von der Ausführung (costruzione) desselben die Rede ist, zeugt dafür, dass es sich dabei um die Realisirung des ursprünglichen Modells vom Jahr 1367 handelte. Endlich aber muss auch aus der seit 1368 den neu ins Amt tretenden Bauvorstehern und Leitern auferlegten eidlichen Verpflichtung, bei der Bauausführung nicht von dem ursprünglichen Modelle vom Jahr 1367 »existenti prope campanile« abweichen zu wollen — einer Verpflichtung, in die seit dem Beginne des Baues der Kuppel diese letztere ausdrücklich miteinbezogen wird, ohne dabei eines neuen Modelles, als jenes alten »existentis prope campanile« Erwähnung zu thun — gefolgert werden, dass auch für die Ausführung der Kuppel jenes Modell als massgebend festgehalten wurde. Bei Uebernahme der Bauleitung durch Brunellesco, Ghiberti und Battista d'Antonio war, wie Nardini nachweist, die Aufmauerung der Kuppel schon bis zu einer Höhe von sechs Ellen über dem oberen inneren Galerieumgang gediehen, woraus folgt, dass auch der in diesen Theil der Mauerung fallende erste Verankerungsring noch nicht von Brunellesco angeordnet ist. Da nun hiebei schon die Wölbungslinie der jetzigen Kuppel (mit dem Radius von $^4/_5$ des inneren Durchmessers) eingehalten erscheint, so ergibt sich daraus, dass diese letztere in jener (d. h. der Wölbungslinie) von dem früheren Plan von 1367 nicht abweicht. Diese Thatsache wird übrigens auch durch das Gutachten Giovanni da Prato's vom Jahr 1426 bezeugt. Auch dass die Doppelkuppel schon im Plan der acht Meister vorgesehen war, hält Nardini für sehr wahrscheinlich, aus dem Grunde, weil die Aufmauerung der Kuppel auf jene oben angegebenen sechs Braccien Höhe in gleicher Mauerdicke mit jener des Tambours durchgeführt wurde, und ebensowenig eine Aufmauerung jener in voller Stärke als ein Zurückspringen der äusseren Kuppelfläche — dieses aus ästhetischen, jene aus statischen Gründen — beabsichtigt sein konnte, dagegen die von vornherein vorgesehene Anlage einer Laterne bei den sehr bedeutenden Dimensionen der Kuppel ihre Ausführung mit doppelter Schaale als nothwendig erscheinen lassen musste. Uebrigens weisen die in dem von 1413—20 aufgeführten Kuppeltheil ausgesparten Gänge und Treppen, ebenso auch die Ausführung des ersten Verankerungsringes darauf hin, dass die Doppelkuppel schon im ursprünglichen Plan vorgesehen war, wie denn auch Manetti an einer Stelle ihrer als bei der Berathung vom 20. Nov. 1419 schon feststehend erwähnt, ihre Erfindung hingegen nirgends Brunellesco zuschreibt.

Nach dem Vorstehenden reducirt sich das bisher dem Brunellesco ausschliesslich beigemessene Verdienst um die Conception der Kuppel, wie überhaupt um die künstlerische Seite der Aufgabe auf die Erfindung und Feststellung derjenigen Details, die in einem Generalentwurfe — wie es jener der acht Meister, wenigstens soweit darin die Kuppel in Frage kam, unzweifelhaft war — noch nicht ihre Durchbildung gefunden haben konnten. Was hingegen die technische Seite der Aufgabe anlangt, bleibt sein Verdienst um die Construction der Kuppel ungeschmälert, seine Genialität im Ersinnen immer neuer und neuer Mittel, seine Sorgfalt und Voraussicht in der Ausführung

alles Einzelnen der Gegenstand unserer höchsten Bewunderung. Betreffs jener auf Brunellesco zurückzuführenden Details nun gelang es dem Verfasser, vor Allem für seine Autorschaft der vier halbrunden Aedicula über den Sacristeien und den sich gegen die Seitenschiffe öffnenden Pfeilern ein documentarisches Zeugniss in den Carte Strozziane aufzufinden. Bisher waren dieselben blos auf das Kriterium ihrer architektonischen Formen hin dem Meister zugetheilt worden. Ob hingegen das Abschlussgesims des Mittelschiffs, das auch um den Kuppeltambour herumgeführt ist und unter dem Namen »La cornice del Brunelleschi« geht, auf einen Entwurf des Meisters zurückzuführen ist, bleibt ungewiss: da es in der bekannten Freske Domenico di Michelino's in S. Maria del Fiore, die im Jahre 1466 entstand, noch nicht dargestellt erscheint, so wurde es höchst wahrscheinlich erst gleichzeitig mit der Marmorverkleidung des Tambours ausgeführt, die nach Manetti's, des Biographen, Zeugniss von Ant. Manetti, dem Architekten, während er die Leitung des Dombaues führte (1452—61) begonnen und wahrscheinlich erst zu Anfang des folgenden Jahrhunderts vollendet ward. Dass aber zu jenem Gesims ein Entwurf durch Brunellesco von so langer Hand vorbereitet worden sein sollte, ist bei der damaligen Art der Bauführung, die stets blos das Nächstauszuführende ins Auge fasste, sehr zweifelhaft. Manetti aber und seine Nachfolger folgten in dem System der Tambourverkleidung, wie der Augenschein lehrt, dem Muster derjenigen an der Oberwand des Mittelschiffs, die, wie Nardini urkundlich beweist, schon seit 1364 in Ausführung begriffen war. Dass ferner von Brunellesco kein Modell zu der Abschlussgalerie, die den Tambour als Hauptgesims krönen sollte, entsprechend der Idee, die er in seinem Bericht vom April 1420 angedeutet hatte, hinterlassen worden war, erhellt daraus, weil dessen nirgends in den Documenten Erwähnung geschieht, hingegen schon Manetti ein Modell für den Tambourabschluss fertigen musste, und lange nachher (1507) ein neuerlicher Concurs dazu ausgeschrieben wurde, dessen Resultat bekanntlich in der nach einem gemeinsamen Modell Cronaca's, Giuliano da San Gallo's und Baccio d'Agnolo's ausgeführten Abschlussgalerie der einen Achteckseite vorliegt — alles Massregeln, die im Falle des Vorhandenseins eines Modells von Brunellesco's Hand um so überflüssiger gewesen wären, da ja auch das endlich zur Ausführung gekommene Modell im Grunde nur jene Idee Brunellesco's verwirklichte.

Was endlich die Kuppelrippen und die Laterne betrifft, so besteht kein Zweifel, dass sie dem Entwurfe Brunellesco's angehören. Wenn aber nicht nur für die letztere, sondern selbst für den Kuppelschlussring und dann später (1507) für die Bekrönung des Tambours Concurse ausgeschrieben, bez. von den Proveditoren Entwürfe verlangt wurden, so beweist dies nur wieder, dass die Erledigung der einzelnen Fragen nicht auf Grund eines feststehenden Entwurfes (jenes Brunellesco's und Ghiberti's vom Jahr 1420) erfolgen konnte, sondern nach Massgabe des Fortschritts der Arbeiten jeweils von Fall zu Fall ausgetragen werden musste, dass also bei jenem Modell von 1420 es sich nur um die constructive Ausführung des älteren Entwurfs von 1367, nicht um die Conception und künstlerische Durchbildung der Aufgabe gehandelt haben

konnte. Wenn trotzdem Brunellesco allem, was seit 1420 an S. Maria del Fiore gebaut wurde, den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat, so dass man bisher geneigt war, auch alles für sein directes Werk anzusehen, so ist dies der schlagendste Beweis für die Macht seines Genies, vor dem wir uns selbst in seinen Verirrungen — und als solche betrachtet der Verfasser die Anwendung der classischen Formen an einem Bau von so durchaus mittelalterlich-italienischem Gepräge, wie der Dom von Florenz es ist — beugen müssen.

In einem Anhang seiner Schrift sucht der Verfasser sodann noch den Antheil festzustellen, den Giovanni da Lapo Ghini, der Genosse Fr. Talenti's in der Leitung des Baues von S. Maria del Fiore, an den Entwürfen hatte, wonach der letztere ausgeführt wurde, und kommt zu dem Ergebniss, dass der Plan von 1360, nach welchem das Schiff fünf Gewölbefelder — statt dreier im Plan Talenti's von 1357 — der Chor fünf statt drei Tribunen und die Kuppel schon einen Tambour erhalten sollte, — und nach dem bis zur Feststellung des Modells durch die acht Meister im Jahr 1367 gebaut wurde, sein Werk war. Wir können ihm leider in seiner scharfsinnigen Beweisführung hier nicht folgen, hoffen aber durch die vorstehende kurze Analyse seiner geistvollen Arbeit alle, die sich für die in ihren Details vielfach noch unaufgeklärte Baugeschichte des Doms von Florenz interessiren, zu ihrem Studium zu veranlassen. Sie werden daraus gewiss reiche Belehrung und gerade in den Partien, wo sie dem Verfasser nicht in Allem zustimmen können, manichfache Anregung zu weiterer Verfolgung der aufgeworfenen Fragen finden. *C. v. Fabriczy.*

Sculptur.

Vita ed opere del Donatello. Trenta tavole in platinotipia dei fratelli Alinari di Firenze etc. con testo di **G. J. Cavallucci.** Ulrico Hoepli, Editore librajo Napoli, Milano, Pisa. 1886. Klein Folio 13 Bogen.

Ein elegant ausgestatteter Salonband, der aus Anlass des bevorstehenden 500jährigen Jubiläums der Geburt Donatello's veröffentlicht wurde. Den Deckel ziert eine Zeichnung in Grau und Gold auf olivengrünem Grunde, wozu das Motiv von dem Tabernakel mit der Gruppe der Verkündigung in S. Maria novella, einem anmuthigen Jugendwerk des Donatello, entlehnt wurde. Eine schöne Radirung von F. Colombi Barde bringt uns auf der ersten Seite das Porträt des Künstlers, wie es uns durch ein Gemälde des Paolo Ucello in Paris überliefert ward.

Wie schon der Titel des Buches und auch der Autor selbst (S. 15 und 16) mit vielleicht zu grosser Bescheidenheit angiebt, haben wir hier nicht sowohl neue Forschungen über den grossen Künstler zu erwarten, sondern es soll uns vielmehr hauptsächlich ein Donatello-Album geboten werden, welchem eine kurze Skizze (cenno sommario) des Lebens und der Werke Donatello's vorausgeschickt wird, um dem Publicum das Verständniss von der Bedeutung desselben zu erleichtern. Cavallucci hebt desshalb auch hervor, dass er sich nur an die sicheren Resultate halten wolle, ohne auf Streitfragen

einzugehen. Freilich hat er dies Versprechen nicht überall gehalten, sondern zum Theil Ansichten vertreten, die zum mindesten sehr discutirbar sind.

Im Ganzen ist jedoch Cavallucci seinem Programm treu geblieben und hat einen leichten, plaudernden Ton, nicht ohne Wärme, eingehalten, der für eine solche Behandlung der angemessene ist.

Um nun auf Einzelnheiten einzutreten, so wiederholt Cavallucci S. 19 in Bezug auf die sitzenden Evangelistenfiguren in der Tribüne des Florentiner Doms einen Irrthum, in welchen ich selbst seinerzeit verfiel, als die Statuen nur an ihrem dunkeln Standort betrachtet werden konnten, indem auch Cavallucci wie ich in meiner Schrift: »Donatello, seine Zeit und Schule, Quellenschriften Band IX. Braumüller, Wien,« die jugendliche sitzende Statue in der zweiten Capelle rechts dem Donatello zuschreibt, während sie ein treffliches Werk seines Zeitgenossen Nanni di Banco ist. Seitdem man diese Statuen nach den vorzüglichen, bei elektrischem Licht hergestellten Photographieen Brogi's mit Musse betrachten und studiren kann, ist hierüber kein Zweifel mehr möglich. Die geistvolle, ebenso energisch und lebensvoll in der Bewegung, wie edel im Ausdruck gehaltene Statue hat zwar, wie alle Werke des Nanni d'Antonio di Banco eine hier besonders hervortretende Familienähnlichkeit mit denen des Donatello im Anfang seiner Thätigkeit, indem beide Künstler eben aus derselben Schule, des Niccolò d'Arezzo hervorgingen, dennoch aber fehlt hier die geniale Beseelung, die Nervosität — wenn uns dies Wort gestattet ist — der Donatello'schen Werke. Dagegen finden wir hier wie an den Statuen des Nanni d'Antonio an Or S. Michele mehr Wahl und Berechnung, mehr Anlehnung an die Antike im Faltenwurf als bei Donatello, der auch in diesem zwar lebendiger, im Einzelnen weicher, in der Gesammtanordnung aber oft überladener ist. Der Kopf der Statue sodann mit seinen classisch vornehmen Zügen verräth im Ausdruck wie in der technischen Behandlung sich deutlich als Werk der nämlichen Hand, welche den S. Aloysius an Or S. Michele schuf. Wir haben also in der erwähnten Statue, welche Cavallucci noch immer dem Donatello zuschreiben möchte, mit Bestimmtheit den S. Lucas des Nanni d'Antonio di Banco zu sehen, während der S. Johannes des Donatello ebenso sicher in jener langbärtigen Figur mit zornigem imposanten Ausdruck zu erkennen ist, der sich in der ersten Capelle links befindet, wohin Cavallucci allerdings auch seinen angeblichen Johannes des Donatello versetzt, während er gleichzeitig doch als solchen den S. Lucas des Nanni schildert. In Bezug auf den S. Johannes des Donatello, dessen Kopf mir immer imponirte und mich an den Moses des Michelangelo gemahnte, ein Vergleich, der späterhin von Müntz ausgesprochen wurde, täuschte mich früher freilich ebenfalls das Dunkel der Aufstellung, sowie das allerdings noch Ueberreste des alten, geschweiften Faltenstils aufweisende Gewand, so dass ich die Statue für ein Werk des durch mich überhaupt erst bekannt gewordenen Bernardo di Piero Ciuffagni hielt. Die Betrachtung der Photographie löst aber auch hier jeden Zweifel. Der Gewandwurf dieser Statue entspricht im Charakter vollständig dem einiger anderen frühen Werke des Donatello, wie z. B. der Statue des Giannozzo Manetti, der des David von Marmor

im Nationalmuseum etc. Der Kopf, in seiner pulsirenden Energie und Spannung, ist ein Gegenstück zu dem jugendlichen S. Georg, während hinsichtlich des Bartes in seiner ausgesprochen Donatello'schen, schwungvollen Stilisirung es genügt, auf den des Abraham am Glockenthurm, sowie den des S. Marco an Or S. Michele hinzuweisen.

Eine andere Vermuthung Cavallucci's, die über den Rahmen des absolut Sicheren hinausgeht, innerhalb dessen er seine Darstellung halten wollte, ist die auf S. 21 ausgesprochene, dass in der, der Tradition zufolge den Humanisten Poggio Bracciolini darstellenden Statue eine im Jahre 1418 ausgeführte Prophetenfigur zu sehen sei, in welchem Falle Poggio Bracciolini aus chronologischen Rücksichten nicht darin dargestellt sein könnte. Es genüge hier nur die Bemerkung, dass es keineswegs ausgemacht ist, wie Cavallucci annimmt, dass nicht auch noch viel später Statuen für die Domfassade hergestellt wurden, indem wenigstens Donatello noch am 31. Juni 1459 für Arbeiten am Dom bezahlt wird. Auch ist Recanati, der in seiner Biographie des Poggio die Notiz bringt, dass Donatello sein Standbild ausgeführt habe, ein sonst zuverlässiger Autor. Woher das Porträt stammt, welches im ersten Band der Vita di Poggio von Sheperd, übersetzt von Tonelli (Florenz 1825), nach einem Stiche von Lasinio mitgetheilt wird, ist leider nicht angegeben. Doch dürfte es kaum ein Phantasiegebilde sein, wenn auch das von Antonio Pollajuolo ausgeführte Porträt des Poggio, das sich in der Sala del Proconsolo befand (Vas. ed. Milan. III. p. 292), heute nicht mehr vorhanden ist. In dem von Tonelli mitgetheilten Porträt erscheint Poggio jünger als in dem Standbild, trägt aber dieselben Züge, was freilich nicht der Fall ist bei dem Porträt, das Giovio mittheilt.

Ebenso weicht Cavallucci von der Tradition ab, wenn er die zweite und vierte Statue an der Ostseite des Glockenthurms des Giotto dem Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso, zuschreibt, statt dem Niccolò d'Arezzo. Da nun aber allerdings in den Domurkunden nicht ausdrücklich erwähnt wird, dass Niccolò di Piero für den Campanile Statuen hergestellt habe (sondern nur für die Fassade), wohl aber Giovanni di Bartolo derselben Quelle zufolge mehrere Statuen für den Dom ausführte, wovon nur eine, der Prophet Abdias, bezeichnet und also sicher beglaubigt ist, so darf Cavallucci's Vermuthung nicht unberücksichtigt bleiben, zumal sich in jenen beiden Statuen ein so entschieden Donatello'scher Charakter, wenn auch nicht mit der Donatello'schen Beseelung in allen Theilen, zeigt, dass sogar die eine dieser Statuen, die zweite von links, von Einigen dem Donatello zugeschrieben wurde. Zu letzterer Annahme könnte allerdings der echt Donatello'sche Kopf dieser Statue führen, allein dieser Umstand kann zugleich nur als ein Beweis mehr dafür geltend gemacht werden, dass Giovanni di Bartolo Rosso wenigstens an der Statue mitbetheiligt war (und die unteren Gewandpartheen können in der That kaum von Donatello herrühren), indem Giovanni di Bartolo laut eines Vertrags vom 31. October 1431 die Ausführung einer von Bernardo di Piero Ciuffagni unvollendeten Statue zusammen mit Donatello übernahm. Was bei diesen Statuen (der zweiten und vierten an der Ostseite des Glockenthurms) besonders noch für

Giovanni di Bartolo geltend gemacht werden könnte, das ist das weite Vortreten des linken Fusses über den Sockel hinaus, welches beide Statuen mit dem Propheten Abdias gemeinsam haben. Doch damit wollen wir keineswegs diese Frage als gelöst ansehen.

Wenn Cavallucci S. 22 behauptet, Donatello habe den Sandsteinlöwen für die Wohnung des Papstes Martin V. in S. Maria Novella im Jahre 1418 verfertigt, weil der Papst im Februar 1419 nach Florenz kam, und das Datum 1420, welches auf diesen Löwen Bezug hat, in Abrede stellt, so ist zu erwidern, dass die Domurkunden (die Cavallucci allerdings nicht im Original, sondern nur nach dem Spoglio Strozzi kennen lernte) unter dem 9. Januar und 21. Februar 1420 Zahlungen für diesen Löwen registriren. Man wird ihn eben noch während der Anwesenheit des Papstes haben aufstellen wollen.

Eine ganz unhaltbare Ansicht Cavallucci's, welche beweist, dass er den Werken des Nanni d'Antonio di Banco kein besonderes Augenmerk geschenkt habe, ist die, dass dieser Künstler »nichts mit Donatello gemein habe und noch der alten Schule angehöre,« sowie dass in seinem Hauptwerke, dem Relief der Madonna della cintola im Giebelfeld des zweiten Nordportales des Domes der Engelknabe oben in der Mitte, der den Dudelsack bläst, ein Werk des Donatello sei, und durch seine »runden Formen mit den übrigen schmächtigen, delicaten und in den Umrissen eher mageren Figuren nicht übereinstimme«.

Dass Nanni d'Antonio di Banco im Gegentheil sehr viel Verwandtes mit Donatello in seiner Jugend hatte und offenbar aus derselben Schule hervorging, wenn auch bei ihm neben dem Realismus das Studium der Antike mehr unmittelbar hervortritt als bei Donatello, ergiebt sich wohl zur Genüge aus der Vergleichung ihrer gleichzeitig bis 1420 geschaffenen Werke, der Heiligenfiguren an Or S. Michele, sowie der Evangelisten im Dom, von denen ja Cavallucci noch immer die des Nanni dem Donatello zuschreibt.

Was aber das oben erwähnte Relief des Nanni betrifft, so ist Cavallucci's Annahme gänzlich unbegründet, indem der dudelsackblasende Knabe durchaus dieselbe Behandlung des Kopfes, der nackten Formen und des Gewandes zeigt wie die übrigen Figuren, die keineswegs mager sind. Das ganze Relief erweist sich durchaus als nur aus einer Künstlerhand hervorgegangen und lässt noch heute den zu frühen Tod des hochbegabten Nanni d'Antonio di Banco betrauern, welcher in diesem Relief einen so bedeutenden Schönheitssinn, ein so stilistisches Gefühl und zugleich eine so lebendige Auffassung zeigt, dass er recht eigentlich dazu geschaffen schien, eine vermittelnde Stellung zwischen Ghiberti's und Donatello's Richtung einzunehmen. Aber von »alter Schule« kann bei ihm keine Rede sein. Er war auch ein Bahnbrecher.

Dass Donatello den Typus der Grabdenkmäler des 15. Jahrhunderts geschaffen habe, wie Cavallucci angiebt, möchte Referent gleichfalls in Abrede stellen, indem er im Brancaccigrabe zu Neapel sich im Aufbau an die gothischen Gräber Neapels, im Grab des Baldassar Coscia ebenfalls an ältere Wandgrabdispositionen hielt. Dagegen ist es richtig, dass er in allerlei Details an diesem Monument typische Schmuckformen für spätere Schöpfungen lieferte.

Hinsichtlich Michelozzo's Antheil am Papstgrab, so halten wir Vasari's Angabe, entgegen neueren Aufstellungen, für vollständig richtig, dass bloss die Figur des Glaubens am Sockel von Michelozzo sei. Hier findet sich eine Unsicherheit der Haltung und Proportionen, eine Formlosigkeit und geistige Leere des Kopfes, welche weit absticht von dem Leben und Ausdruck in der Bewegung, der Feinheit und Empfindung in den Köpfen der beiden anderen Figuren, die zunächst an Donatello's Tugendfigürchen am Taufstein im Battisterio zu Siena, sowie an seine Maria in der Annunziation erinnern. Ausserdem halten wir die Madonna in der Lünette für ein Werk Michelozzo's.

S. 26 führt Cavallucci eine Stelle des Memoriale von Albertini an, wo es heisst: »Nella facciata dinnanzi è uno Evangelista a sedere et una statua di uno che si piega et in sul cantone uno vecchio tutte per mano di Donatello.« Cavallucci fügt hinzu: »Della figura in atto di piegarsi e del vecchio, ricordati pure del Vasari, nulla sapiamo.« Hierauf möchten wir erwidern, dass die beiden Statuen, welche als Standbilder des Giannozzo Manetti und Poggio gelten, von der Domfassade stammen. Die erstere ist: »uno che si piega«, die letztere: »uno vecchio«.

Da es gewiss richtig ist, was Cavallucci S. 27 sagt, dass die hölzernen Putten auf den Sacristeischränken im Dom zu Florenz von Giuliano da Majano seien, so wird damit Donatello eines Vorwurfes entlastet, der hauptsächlich auf diesen Putten begründet wurde, die in der That hässlicher sind, als sie Donatello sonst ausführte.

Was Donatello's Abgang nach Padua betrifft, so schwankt Cavallucci in der Datirung zwischen 1443 und 1444, Ungenauigkeiten, die leicht vorkommen, da man beim Schreiben doch auch mit dem Gedächtniss operirt und bei der Revision gerade solche Fehler leicht übersieht.

S. 32 theilt uns Cavallucci den Holzschnitt einer schönen Madonna mit, der aus Casa Pazzi stammt und jetzt im Besitz des Grafen Lamponi-Leopardi ist und der, sofern mein Gedächtniss mich nicht trügt, in der Composition genau übereinstimmt mit dem von mir dem Donatello zugeschriebenen Macignorelief über der Thüre der Kirche der Strozzi neben dem Palazzino Strozzi.

Eine ähnliche Uebereinstimmung besteht zwischen einem Madonnenrelief des Kensingtonmuseums und jenem in Via Pietra piana. Dass auch hier, zum mindesten das eine, Original Donatello's sei, scheint mir unzweifelhaft, wenn auch Cavallucci dies anzweifelt.

Dass die Bronzeschale aus Casa Martelli, jetzt im Kensingtonmuseum, von Donatello sei, halte ich mit Cavallucci aufrecht trotz entgegenstehender Ansichten. Es findet sich darin dieselbe derbe, kraftvolle und naive Wiedergabe der Antike, wie in den Medaillons des Palazzo Medici, das Maskenwesen, wie es Donatello liebte. Die Medusa ist ganz verwandt der Medusa am Sockel der Judith, der Kopf der Bacchantin erinnert an den des Bronzedavid. Für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts ist die ganze Behandlung zu kräftig und naturalistisch-derb, zu frei von Linienmanierismus.

Bei der Besprechung der dem biographischen Abriss folgenden Tafeln hätte Cavallucci bezüglich der Medaillons im Palast Riccardi auf deren Vorbilder in antiken Cameen, einst im Besitz des Cosimo Vecchio, hinweisen sollen, die sich jetzt theils in Florenz, theils in Neapel befinden. Bei der hastigen Art, in welcher seinerzeit meine Arbeit in Wien gedruckt wurde, sind leider auch eine oder mehrere Seiten derselben weggelassen worden, auf denen ich die verschiedenen für Cosimo vecchio von Donatello ausgeführten Arbeiten aufzählte, darunter auch die Medaillons mit dem Nachweis ihrer Originale.

Den Greifen im Wappen der Martelli, eine der genialsten Schöpfungen Donatello's, die sein feuriges Stilgefühl am unmittelbarsten enthüllt, behandelt Cavallucci als Stoff zu geringschätzig, wenn er sagt, dass dieses Werk im Vergleich zu den anderen Donatello's »sehr unbedeutend« (minima) sei, und dass er darin eine mächtige Dialektik entwickelt habe, um »das Absurde wahr zu machen«.

Absurd wäre dann freilich alle Ornamentik.

Zu Tafel 19 und 20 macht Cavallucci eine Bemerkung, wonach Michelozzo einen stilistisch zähmenden Einfluss auf Donatello ausgeübt habe, indem er ihn veranlasste, an der Kanzel von Prato die Kinder in Gruppen zwischen Pilastern einzurahmen, wogegen Donatello in seinen Reliefs für S. Antonio in Padua und die Kanzeln in S. Lorenzo die Figuren über den architektonischen Rahmen hinausgeführt habe. Doch ist immerhin zu bedenken, dass es sich bei letzteren um historische Reliefs handelt, wo die Architektur mit zur Scene gehört, während die Reliefs der Kanzel in Prato rein decorative Bedeutung haben.

Zu Tafel 27 klärt uns Cavallucci darüber wie über etwas Neues auf, dass in dem Pferde des Gattamelata sowie anderen Renaissancepferden ein Passgänger dargestellt sei, was er allerdings sich hätte ersparen können, da dies längst beobachtet und angeführt wurde.

Um endlich von den 30 Tafeln zu sprechen, die das Werk schmücken, so bieten sie zwar nur Weniges, was nicht in Einzelphotographieen zu haben wäre, doch ist ihre vollendete Ausführung nicht genug zu loben, und einige prächtige Novitäten sind auch dabei. Zudem findet sich eine Anzahl guter Holzschnitte nach Werken Donatello's als Vignetten durch das Werk zerstreut. Kurz für das Publicum, das sich von Donatello durch Anschauung ein Bild verschaffen möchte, wird dieses elegante Album auserlesener Werke desselben eine hochwillkommene Gabe sein. Ebenso wird der Text durch seine einfache und klare Fassung, mag er auch hie und da des Unsicheren zu viel, des Sicheren zu wenig bringen, seinen Zweck im Ganzen wohl erfüllen, das Publicum, in erster Linie Italiens, über die Bedeutung des selbst von der Forschung noch nicht seit lange gebührend gewürdigten Meisters zu unterrichten, sowie für seine Schöpfungen, von den Abbildungen unterstützt, zu erwärmen.

Innsbruck, 30. März 1886. *H. Semper.*

Malerei.

Bibliothèque internationale de l'Art. Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires par **Henri Hymans.** 2 tom. Paris, librairie de l'art. J. Rouam, 33 Avenue de l'Opéra, 1884—85.

Eine Uebersetzung und Erläuterung van Mander's ist keine anlockende Arbeit. Schon die Kunstterminologie, welche der Autor anwendet, bietet dem Uebersetzer sehr grosse Schwierigkeiten. Was bedeuten aber diese gegen die ungeheure Zahl von Streitfragen, welche sich an die sachlichen Angaben knüpfen und die Entscheidung oder doch zum mindesten Stellungnahme heischen. Unbeschadet der Bedeutung der Arbeiten von Crowe und Cavalcaselle, von Pinchart, Ruelen's, Wauter's, van Even's, Weale's, Taurel's darf man sagen, dass kein Capitel der Kunstgeschichte noch so im Argen liegt wie das der Geschichte der alten niederländischen Malerei. Man braucht bloss an die alte Schule von Haarlem zu erinnern, von Albert van Ouwater bis Dierick Bouts, oder an die noch stärker in die Augen springende Thatsache: an die Bestimmung und Umgrenzung des Werkes Memling's. Nicht verhehlen darf man dabei, dass von den niederländischen Kunstforschern selbst der Stilkritik für die Meister des 15. Jahrhunderts noch allzuwenig ernste eindringende Aufmerksamkeit zugewendet worden ist. Hymans kennt die lückenhafte Kenntniss jener Kunstperiode besser oder doch so gut, wie irgend ein Anderer, er hält ja nie zurück, wo es ein Non liquet zu bekennen gibt — aber das hinderte ihn mit Recht nicht daran, uns den van Mander in einer lesbaren von der überwuchernden Rhetorik des Originals freien Uebersetzung vorzulegen, und an die von dem Schriftsteller und Maler vorgebrachten Mittheilungen in Form von Noten und Commentaren Alles zu knüpfen, was geschichtliche Forschung und stilkritisches Urtheil zur Begründung oder Abweisung des niederländischen Vasari zu Tage gefördert haben. Das feinsinnige, besonnene Urtheil des Uebersetzers und Erklärers, die höfliche, aber doch stets ins Schwarze treffende Art seiner Polemik, die gleich ausgebreitete Kenntniss der einschlägigen heimischen wie fremden Litteratur, erzielten einen Erfolg, dass seine Ausgabe des Schilder Boeck das vollständige Inventar unseres gegenwärtigen Wissens der von van Mander behandelten Kunstperiode bedeutet. Ich spreche dies Urtheil aus, nachdem ich Hymans' Arbeit seit Jahr und Tag als Nachschlagebuch benützt, und eine Reihe von Biographien zum Zweck seminaristischer Uebungen auf die einschlägige Litteratur hin auf das Genaueste controllirt habe. — Möge darum diese nicht genug zu rühmende neue van Mander-Ausgabe den Beginn einer so erfolgreichen Forschungsperiode für die altniederländische Kunst bedeuten, wie es die Le Monnier-Ausgabe Vasari's für die italienische Kunstgeschichte bedeutet hat. *H. J.*

Peter Candid, sein Leben und seine Werke. Dargestellt von Dr. **Paul Joh. Rée.** 2. Bd. der Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. Leipzig, 1885. 8°.

Die sich neuestens in erfreulicher Weise mehrende Monographien-Litteratur, welche einzelne Meister der späteren Kunstepochen zum Gegenstande

hat, erfährt durch diese fleissige Arbeit eine werthvolle Bereicherung. Der Verfasser fand über Candid oder Pieter de Witte einerseits eine allgemein-biographische Litteratur älterer italienischer und niederländischer Autoren, andererseits eine späte, vielfach zersplitterte Localtopographie, welche dessen Münchener Lebensepoche und die dortige Thätigkeit behandelt, vor. Die erstere ist oberflächlich und ungenau, weiss auch sehr wenig über seine wichtigste Zeit, — über sein Schaffen in Diensten der bayerischen Herzöge, — die andere steht auf dem unkritischen Boden, aus dem die Mehrzahl der Städtebeschreibungen und Merkwürdigkeiten-Verzeichnisse aus der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts hervorgegangen sind. Kaum findet sich ja ein Künstler der Vergangenheit in Deutschland und Oesterreich, bei dessen Erforschung uns heute nicht dieselben Schwierigkeiten in den Weg treten würden. Rée hat mit grossem Eifer sich an ihre Beseitigung gemacht. Vor Allem gelang es ihm, durch eine reichhaltige Urkundenausbeute die Münchener Verhältnisse Candid's vollkommen festzustellen und aufzuklären, weiteres vermochte er theils auf Grundlage der so gewonnenen historischen Ergebnisse, theils durch ein sorgfältiges stilistisches Studium der Kunstweise Candid's eine grosse Anzahl Widersprüche, Zweifel und falsche Zutheilungen in der Locallitteratur richtig zu stellen. Das Gesammtbild, welches er von der reichen Thätigkeit des Meisters entwirft, ist ein sehr vollständiges; es bietet ja eben dieses Künstlers Schaffen die wichtigste Grundlage, sozusagen die bedeutendste constructive Stütze, auf welcher sich das Gebäude einer Darstellung der Kunstgeschichte Münchens in der Zeit der Spätrenaissance errichten lässt, und ist das Walten dieses im wälschem Geiste arbeitenden Niederländers nicht nur für die Mehrzahl der damals in Bayern thätigen Künstler aller Fächer tonangebend, sondern es hat seine Art noch weiterhin bestimmend gewirkt, — wovon der Verfasser wohl kaum Kunde hatte, — so auch für Wien und Oesterreich. In letzterer Hinsicht ist es z. B. zweifellos, dass Beziehungen zwischen Candid und dem Erzgiesser Adriaen de Fries obwalteten, dessen italienische Schulung aus verwandter Quelle floss und dessen zahlreiche Schöpfungen für Prag etc. einen ganz verwandten Stil manifestiren. Ferner verdient in dieser Beziehung die Mariensäule zu München Beachtung. Früher allgemein als ein Werk Candid's bezeichnet, hat Rée (pag. 137) nun nachgewiesen, dass sie erst zehn Jahre nach dessen Tod errichtet wurde, aber es hängt dieses wichtige Kunstwerk dennoch mit dem Schaffen des Meisters zusammen, denn auch der Verfasser gibt zu: »Die Madonna entspricht ihrem Wesen nach ganz und gar denen, die wir auf den verschiedenen Gemälden unseres Meisters kennen gelernt haben.« Mögen also auch nur spätere Künstler seine Idee wieder benützt haben, so wurde dadurch doch eine Composition Candid's zum Muster und Typus für eine Reihe, die Monumentalplastik der Spätrenaissance in Süddeutschland bestimmender und bezeichnender Kunstgebilde, von welchen wir nur die analogen Mariensäulen zu Prag und Wien hervorheben wollen.

Die Einleitung, welche Rée vorausschickt und zur Schilderung der allgemeinen politischen, cultur- und kunsthistorischen Verhältnisse in Bayern vor

Candid's Erscheinen daselbst benützt, scheint uns manches zu enthalten, was gerade nicht zur Sache gehört. Das leichte Geplänkel gegen Katholicismus und Rom, welches den Grundton der Abhandlung bildet, hat mit der im Folgenden zu schildernden Thätigkeit des Künstlers nichts zu thun; viel willkommener wäre uns an der Stelle eine Schilderung rein kunstgeschichtlicher Zustände, eine klare Darstellung der Umstände gewesen, aus der sich ergeben hätte, auf welche Weise sich in so rascher Folge der Uebergang von der noch ganz mittelalterlichen Kunstweise so vieler Künstler Bayerns unter Albrecht V. zu der italienischen Spätrenaissance eines Schwarz, Rottenhammer, Bocksberger, Candido, Gerhard, Sadler, van Aachen, Spranger u. A. vollzog. Der Verfasser, dessen Erörterungen gerade in stilkritischer Hinsicht sehr gediegene sind, hätte mit einer solchen Darstellung gewiss etwas Gutes geleistet. Vorzüglich durchgearbeitet ist nun das Capitel, welches Candid's Lebensverhältnisse auf der Basis durchaus neuen Urkundenmaterials schildert. In den folgenden Abschnitten wird die ausserordentlich fruchtbare Thätigkeit des Künstlers eingehend besprochen und bilden die wichtigsten Gegenstände: der Grottenhof in der Residenz mit dem schönen Perseusbrunnen, die Arbeiten an der Michaelskirche, wonach der Candid zugeschriebene bronzene Michael an der Façade nicht auf seine Rechnung kommt, — die Werke in der Frauenkirche, in der Residenz, seine Beschäftigung für die von Herzog Maximilian begründete Gobelinmanufactur, in Schleissheim, in Landshut und a. a. O. Ein Verzeichniss der Handzeichnungen und Stiche macht den Schluss.

Vom Standpunkt der praktischen Benützbarkeit des Buches, — und zwar umsomehr, als seine Forschungsresultate in einer Anzahl von Fragen seitens des Localforschers für Süddeutschland und Oesterreich häufig in Beachtung gezogen werden müssen, haben wir Einiges zu bemängeln. Da das Werk eine grosse Sichtung hergebrachter Irrthümer bezweckt und auch bewerkstelligt, so wäre es wünschenswerth, dass die vom Verfasser als zweifellose Schöpfungen Candid's erkannten und andererseits die unechten in übersichtlicher Weise zusammengestellt wären; wenn man hier nach Thatsachen und Ergebnissen forscht, hat man mühsam zu lesen und zu suchen. Die Werke sollten irgendwie katalogmässig anführbar gemacht und im Register nicht bloss nach dem Gegenstand der Darstellung verzeichnet, sondern nach den Orten alphabetisch gesammelt sein, überdies wäre ein genaues Namensregister der zahlreich genannten Personen in hohem Grade wünschenswerth.

Zum Schlusse noch einige kleine Notizen und gelegentliche Bemerkungen. Pag. 24 wird ein in Münchner Rechnungen begegnender Bildhauer Namens Hans Aesslinger erwähnt. Er ist sonst unbekannt, die kunsthistorischen Sammlungen des Oesterreichischen Kaiserhauses besitzen aber sein Miniaturporträt von einem gleichzeitigen, unbekannten Maler, welches aus dem Besitze Erzherzogs Ferdinand von Tirol stammt. Pag. 32 bei dem Citate der alten Benennungen von Malerfarben, wo die Ausdrücke: Rotte presyl, Gelbe presyl vorkommen, setzt Rée Fragezeichen bei, ebenso bei Opriment (auripigmentum). Diese Namen sind aber gar keine Geheimnisse (über presyl siehe Eitelberger's Quellenschriften IV., Heraclius, III. Buch, Cap. XXXIV. und Note pag. 141).

Pag. 58 bemerkt der Autor: »Ebensowenig kennen wir das von Chizzola (Le Pitture e Sculture di Brescia 1760) am Choraltare der Karmeliterkirche von Brescia genannte Bild einer Verkündigung (von Candid), das die neueren Führer der Stadt nicht erwähnen.« Dies ist unrichtig. Das Gemälde befindet sich zur Stunde noch an jenem Orte, wo ich es 1882 selbst gesehen habe. Es wird auch in neueren Führern, z. B. in F. Odorici's Guida di Brescia, 1882, pag. 105 genannt. Das Bild ist als Hauptstück des Hochaltars in Carmine eingesetzt, ein kleineres darüber rührt von Cossoli her. Meine Reisenotiz besagt über das erstere kurz: »Sehr vornehm in der Haltung und Composition; an B. Spranger erinnernd.« — Was die pag. 140 erwähnten zwölf römischen Imperatoren-Bildnisse in der Residenz betrifft, welche eine Beschreibung Schule Tizian's nennt, so kommen solche in jener Zeit öfters vor. Eine gleiche Suite, welche ebenfalls auf die verlornen Originale des Venezianers (Crowe und Cavalcaselle, Leben Tizian's, deutsche Ausgabe II. p. 820) zurückgehen, sind im Schlosse Ambras in Tirol, von dem mit Candid gleichzeitigen Hofmaler des Markgrafen Karl von Burgau, Jacob Pfister (Pfisterer) auf Holz gemalt. (Ilg u. Boeheim, das k. k. Schloss Ambras in Tirol, Wien 1882, p. 113.) Nicht unwichtig scheint dabei der Umstand, dass Stiche nach diesen Kaiserbildnissen von Eg. Sadeler existiren. *Dr. A. Ilg.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Adolph Menzel's Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. In Holz geschnitten von O. Vogel, A. Vogel, Fr. Unzelmann und H. Müller. Zweihundert Blätter mit Text von L. Pietsch. Jubiläumsausgabe. 2 Bände. Berlin 1886, R. Wagner, Kunst- und Verlagshandlung.

Unter den Poeten hat Friedrich der Grosse seinen Homer noch nicht gefunden — gewiss aber unter den Malern. Der Künstler, welcher in den Modernen Cyklopen mit so erschütternder Gewalt und Mächtigkeit die Helden der Arbeit konterfeite, der durch seine stahlharte Wahrheitsliebe in der Schilderung der Helden der vornehmen Gesellschaft so viel sarkastisches Lachen zu erregen wusste, kurz der berufenste Schilderer des Lebens der eigenen Gegenwart erwies sich auch als der berufenste Schilderer des vorigen Jahrhunderts und seiner Helden. Wie sie leibten und lebten, so treten sie wieder auf, Friedrich und sein Freundeskreis — das bewiesen schon Menzel's Illustrationen zu Kugler's Leben Friedrichs des Grossen; wie er aber im Gebiete der Fridricianischen Epoche daheim war, zeigen in noch umfangreicherem Maasse die Illustrationen, mit welchen die von Friedrich Wilhelm II. angeregte Ausgabe der Werke Friedrichs des Grossen ausgestattet wurden. Sechs Jahre (1843—49) hatte der Künstler diesem Werke gewidmet. Ruhm konnte es wenig einbringen, wenn Ruhm in dem Herzschlag der Liebe wurzelt, mit der das Volk seinen Künstler bedenkt. Das Volk sah von dieser That des Künstlers nichts — da diese Ausgabe nie in Handel kam, sondern nur als Geschenk von Hof zu Hof wanderte. Vor vier Jahren wurde der Verlagshandlung gestattet, von den im Berliner Kupferstichcabinet aufbewahrten Holzstöcken eine

Ausgabe mit der Hinweglassung des Textes in den Handel zu bringen. Der hohe Preis (200 Mark) und die geringe Zahl der Exemplare hinderten wieder, dass das Werk volksthümlich wurde, wie zu sein es würdig und angethan ist. Da hat nun die Verlagshandlung eine neue billige (50 Mark) Ausgabe veranstaltet, die an Gediegenheit der Ausstattung nichts zu wünschen übrig lässt, und die nun wohl auch die Illustrationen Menzel's, welche eine künstlerische Darstellung des Lebens und Geistes der Fridricianischen Epoche im umfangreichsten Sinne sind, zum beliebten Volksbuche zu machen geeignet ist. Was den Inhalt betrifft, so staunt man über die Beweglichkeit des Geistes des Künstlers, bewundert an dem Meister des entschlossensten Zurückgehens auf die Natur den nie versiegenden Reichthum der Phantasie, der auch das Phantastische vertraut ist. Aber wie pikant werden diese phantastischen Gestaltungen vorhundertjähriger Allegorie und Symbolik (z. B. 27, 76, 77, 113, 117, 118, 127, 155, 173 u. s. w.), die zugleich den Künstler nicht als Illustrator des Textes ad verbum, sondern als geistreichen Interpreten desselben zeigen. Und wie folgt er der feinen Satyre des Textes, die er nur in der Wirkung schärft, ohne sie des originalen Duftes zu berauben, so z. B. in den Bildern Nr. 96, 136, 137, 140, 170. Und dann erst Menzel als geschichtlicher Schilderer — diese prächtigen Bildnisse, diese Scenen aus Krieg und Frieden! Wie bestimmt eindringlich ist da stets die Schilderung, in jedem, auch dem kleinsten — eine künstlerische That aus concentrirtem Innern heraus.

Was die Ausführung betrifft, so zeigt auch hier jedes Blatt, dass Menzel ohne selbst das Schneidemesser in die Hand zu nehmen, zu den Reformatoren des deutschen Holzschnittes gehört. Und zwar geht von ihm jene Richtung aus, die in der Zukunft das meiste Heil zu hoffen hat. Menzel's Schnitte sind so farbig in der Wirkung, dass sie uns oft an Rembrandt's Radirungen erinnern und ihre Ausführung macht bei aller Sicherheit so sehr den Eindruck des Freien, ja Kecken, dass wir staunen, wie haarscharf der schaffende Künstler die Grenzen des Materials kannte, dessen Leistungsfähigkeit bis zur letzten Wirkung anspannte; allerdings wir bewundern auch die Sicherheit, mit welcher die nachschaffenden Künstler das Schneidemesser zu führen wussten. Diese Illustrationen zu Friedrichs des Grossen Werken sind ein Triumph deutscher Holzschneidekunst, um dem uns andere Völker beneiden werden.

Ludwig Pietsch hat einen knappen Text zu der Ausgabe geschrieben, der alles zum Verständniss der einzelnen Blätter Nöthige bietet.

Ergänzungsheft zu Andresen-Wessely's Handbuch für Kupferstichsammler, enthaltend die seit 1873 erschienenen hervorragenden Blätter nebst zahlreichen Nachträgen zum Hauptwerke. Bearbeitet von **J. E. Wessely.** Leipzig, T. O. Weigel, 1885. 120 S. 8°.

Andresen-Wessely's Handbuch kommt ein wissenschaftlicher Werth nicht zu. Von dem ist auch beim Ergänzungshefte abzusehen. Seine Existenzberechtigung kann daher nur in der praktischen Verwendbarkeit liegen. Mit einer gewissen Einschränkung ist dies in der That auch der Fall. Es gab von jeher und gibt auch jetzt noch manche mehr oder weniger gebildete und reiche Leute, welche ihr Geld und ihre freie Zeit dem Sammeln von Kupfer-

stichen widmen. Diesen und nur diesen allein kommt das Handbuch vielfach helfend entgegen. In den grossen wissenschaftlichen Sammlungen ist seine Brauchbarkeit eine minimale. Von dem Ergänzungshefte gilt dies noch in einem grösseren Maasse. Die Ergänzungen theilen sich, wie schon der Titel besagt, in zwei Gruppen. Die eine enthält Nachträge zum Hauptwerke, indem eine Anzahl älterer Blätter, welche den Bearbeitern desselben entgangen waren, nachgetragen erscheinen, die andere verzeichnet die seit dem Jahre 1873 erschienenen bedeutenderen Blätter des Kupferstichs. Jede Gruppe dieser Ergänzungen ist verschieden zu beurtheilen. Es muss jedoch vor Allem hervorgehoben werden, dass für eine gerechte Werthschätzung eines solchen Handbuches schwer der richtige Maasstab zu finden ist, da die Auswahl der aufzunehmenden Meister und Blätter rein dem subjectiven Ermessen des betreffenden Compilators anheimgestellt erscheint. Was für ihn wichtig und bedeutend ist, muss nicht auch für einen anderen sein. Aber abgesehen davon, erscheint es dennoch immerhin merkwürdig, dass bezüglich der ersten Gruppe gerade eine so ganz unverhältnissmässig grosse Anzahl der vom Verfasser in seinen Supplementen nachgetragenen Blätter solche Wichtigkeit besitzt, um für das Handbuch als Nachträge einer Erwähnung werth zu sein, während andere Meister, welche seit dem Erscheinen des Handbuches in ausführlichen Monographien bearbeitet worden sind, wie z. B. Jan van de Velde, Jean Baptiste Le Prince, Joseph de Longueil, die Rugendas u. s. w. keine Nachträge erfuhren. Eine ebensolche Ungleichmässigkeit zeigt auch die zweite Gruppe. Um nur ein Beispiel herauszuheben, führt Wessely von einem so bedeutenden Meister wie William Unger, der nicht nur Schule gemacht, sondern selbst auch ein ausserordentlich umfangreiches Werk, das Hunderte von Blättern umfasst, geschaffen hat, nur sechs Blätter an, während seine unbedeutenderen Schüler mit ungefähr derselben Anzahl, ja Wilhelm Woernle sogar mit neunzehn Blättern bedacht erscheinen. Manche Namen wird man ferner vermissen, andere wieder könnten füglich weggeblieben sein. Es liesse sich so an dem Heftchen noch Mehreres aussetzen, allein es dürfte wohl nicht nothwendig sein, sich des Weiteren darauf einzulassen, da jene Leute, welche es zur Hand nehmen und benützen werden, derlei Recensionen ohnehin nicht lesen. *Simon Laschitzer.*

Ausstellungen, Museen.

Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Oesterreich. Mit Text von Dr. **Wilhelm Bode.** Lfg. 1—5. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Man darf diese Veröffentlichung wenig gekannter Privatsammlungen und kleinerer öffentlicher Sammlungen als eine der glücklichsten und dankenswerthesten Unternehmungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst bezeichnen. Wenig gekannte Schätze werden dem Genusse und dem Studium erschlossen — und vor Allem deutsche und österreichische Privatsammlungen, deren Lebenszeit nur selten die Lebenszeit ihres Gründers überdauert, zum

Mindesten im Abbilde gerettet. Der künstlerische und der wissenschaftliche Theil ist den bewährtesten Händen anvertraut. W. Hecht ist gekannt als ein Radirer, der mit seltener Feinfühligkeit nicht bloss die mit dem Auge abzulauschenden künstlerischen Qualitäten wiederzugeben vermag, sondern der auch den Geheimnissen ganz subjectiver Stimmung die feinste Receptionsfähigkeit entgegen bringt. Wer kennt ihn nicht als den meisterhaften Dolmetsch Böcklin'scher Bilder in der Schackgalerie — und wie treu nachgefühlt sind nun seine Radirungen nach Jan Both, R. Du Jardin, J. van der Meer, Frans van Mieris, Rembrandt's, Ter Borgh's, de Vlieger's aus der Wesselhoeft'schen Sammlung! — Neben ihm sind L. Kühn, Eilers, Doris Raab, Raudner, Holzapfel u. s. w. in hervorragender Weise für die Bilderlese thätig. Und nun der Text Bode's. Welche Durchdringung von ganz seltener Kennerschaft und voller Herrschaft über die weit ausgebreitete Litteratur! Bode beschreibt nicht bloss das Bild und fügt einige Worte der Würdigung hinzu, sondern er skizzirt mit Strichen, welche in ihrer Sicherheit den Meister bezeugen, den geschichtlichen Entwicklungsgang und vermerkt dann, an welche Stelle das reproducirte Werk eingefügt werden muss. Diese eminent geschichtliche Betrachtung, verbunden mit dem feinen Beobachtungstalent für die specifischen Eigenheiten jedes Künstlers und seiner Werke, gibt seiner Arbeit die hervorragende wissenschaftliche Bedeutung.

Das erste Heft behandelt die Werke italienischer Schulen in der Galerie zu Oldenburg. Mit den Benennungen des officiellen Katalogs kann sich der Verfasser in nur wenigen Fällen einverstanden erklären und seine eigenen wohlbegründeten Vorschläge verdienen desshalb entschiedene Beachtung. Ich hebe Einiges hervor. Nr. 8 Bildniss, im Katalog als »Masaccio zugeschrieben« vermerkt, erscheint dem Verfasser als ein Werk des Sandro oder Filippino; Nr. 8a »Lorenzo di Credi« — fast wie ein unter italienischen Einflüssen ausgebildeter Niederländer; Nr. 8b »Lorenzo di Credi« — ein Lionardoschüler; Nr. 9 »Filippino Lippi« — als Werk eines Nachfolgers des Lippi; Nr. 32 »Gaudenzio Ferrari« — als Defendente Ferrari; Nr. 37 »Salai« — als Giampietrino; Nr. 38B »Boltraffio« — als Ambrogio Preda. Hervorheben möchte ich auch die, wie mir erscheint, stichhaltigen und überzeugenden Einwendungen gegen Lermolieff's Zuweisung des Frauenbildnisses (Bianca Maria) in der Ambrosiana an Ambrogio de Predis. Des Verfassers Beweisführung ist eine kräftige Stütze der älteren Annahme, welche in dem Bild der Ambrosiana eine zweifellose Leistung des Lionardo sah. Heft 2 bis 5 sind der Sammlung Wesselhoeft in Hamburg gewidmet. Da diese Sammlung fast ausschliesslich Niederländer enthält, und da wieder besonders Holländer, so hat hier Bode für die Erläuterung jene eindringliche Art der Erläuterung gewählt, der früher gedacht wurde. Doch erhalten wir neben der gehaltvollen geschichtlichen Skizze des Entwicklungsganges auch Einzeluntersuchungen über wenig gekannte und wenig gewürdigte Meister; so gleich am Beginn die über den Landschafter Millet, dann über Alexander Keirincx, über die Künstler des Namens Koedijck u. s. w. Man staunt immer wieder über die Kenntniss, welche der Verfasser von den holländischen Kleinmeistern besitzt, und worin er wohl ohne Rivalen dasteht.

Jedes Heft enthält vier Radirungen ausser Text, dann einige Zinkographien und Holzschnitte — auch die Herstellung der letzteren sind nur den bewährtesten Instituten anvertraut. *H. J.*

Le salon-artiste. Album de dessins originaux d'après les œuvres exposées exécutées par les artistes exclusivement pour cet ouvrage. Paris, Maison Quantin, 7 Rue Saint-Benoit 1886.

Im vorigen Jahre gab das Haus Quantin zum erstenmal das Album heraus, das eine Erinnerung an den Salon bilden sollte. Die Unternehmung hatte Erfolg, und so erscheint denn der zweite Jahrgang. Man darf nicht zu viel verlangen: aus den Tausenden der ausgestellten Nummern konnte doch nur eine beschränkte Anzahl ausgewählt werden, und die Auswahl dürfte nicht immer frei gewesen sein. So ist die Plastik, die gerade im diesjährigen Salon sich glänzend darstellte, im Album nur durch eine verschwindend kleine Anzahl von Nummern vertreten, und unter diesen mangeln die, welche die grosse Aufmerksamkeit auf sich zogen, wie z. B. Mercié's Gruppe des Louis Philippe und der Königin Marie Amélie oder Peynot's Pro Patria, oder Paul Dubois' Connetable Anne de Montmorency. Von den ausgestellten Gemälden fehlen gleichfalls viele, welche aus der Sündfluth von Bildern durch besondere künstlerische Eigenheiten hervorragten und die Besucher zum Stillstehen zwangen. Man kann von den Impressionisten schweigen, die doch nur durch das Bild wirken können und wollen, aber es fehlen auch Namen wie Beraud, Cabanel, Constant, Jules Breton, Benouville u. s. w. Die fremden Künstler sind von dieser Publication überhaupt ausgeschlossen, doch es fehlt auch Heilbuth, der ja längst ganz Franzose geworden ist. Aber vielleicht sollte es gar nicht die Aufgabe des Albums sein, das ganz bestimmte, für die Geschichte verwerthbare Bild des Salon zu geben. Als Erinnerung bleibt das Album interessant und werthvoll. Sämmtliche Illustrationen sind nach den von den Künstlern selbst nach ihren ausgestellten Gemälden hergestellten Skizzen angefertigt. Auch wo die Künstler die Composition für die kleine Skizze vereinfachten, z. B. Puvis de Chavanne in seiner Christlichen Inspiration, irrthümlich im Album als Vision antique (das ausgestellte Gegenstück) bezeichnet, bleibt doch der Kern unangefochten, und wir erhalten den so prickelnden Reiz, welcher gewöhnlich die erste Handschrift des Künstlers, die Skizze, auszeichnet. Ueberdies sind die 191 ausgewählten Nummern doch im Stande, auch dem, welcher den Salon nicht besuchte, belehrenden und ergötzenden Aufschluss über die Richtungen und Strömungen der französischen Kunst der Gegenwart zu geben. Da auch der Preis des Albums — es enthält nur die Illustrationen, keinen Text — sehr niedrig gestellt ist (4 Mark), so wird dasselbe wohl verdiente Gunst finden und im nächsten Frühling der dritte Jahrgang nicht ausbleiben.