Werk

Titel: Litteratur

Ort: Berlin; Stuttgart; Wien

Jahr: 1898

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0021|log12

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Litteraturbericht.

Architektur.

Edmund Renard, Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Koeln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. Bonn 1897.

Die vorliegende, gleichzeitig in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande erschienene sorgfältige Publikation behandelt ein wichtiges Capitel aus der späteren Geschichte der rheinischen Kunst: den Uebergang aus dem italienischen XVII. Jahrhundert in das französische XVIII. Jahrhundert und den Einzug des Rococo. Die Arbeit zerfällt in zwei getrennte Studien. Unter dem Kurfürsten Joseph Clemens steht der Bonner Schlossbau im Vordergrund des Interesses, unter Clemens August der Bau und die Ausschmückung des Schlosses Brühl. Renard giebt da zunächst den wichtigen Nachweis, dass der Bau des Bonner Schlosses von italienischen Architekten begonnen wurde und zwar wahrscheinlich durch Enrico Zuccali, den Münchener Hofbaumeister (die beiden Kurfürsten waren bekanntlich bayrische Prinzen). Während des spanischen Erbfolgekrieges musste der Bau unterbrochen werden, aber Joseph Clemens hatte unterdessen in Paris Robert de Cotte kennen gelernt, der auf des Kurfürsten Wunsch von 1714 an eine Reihe von Plänen ausarbeitete: im Anschluss an seine Entwürfe wurde dann der Bau aufgeführt, der freilich erst unter dem zweiten Kurfürsten nach 1750 vollendet ward. Der grosse Brand des Jahres 1777 hat den Prachtbau gründlich zerstört, und was noch an alten Decorationen erhalten war, das ist bei der Adaption an die Bedürfnisse der Universität gefallen. Erst vor vier Jahren sind nach den erhaltenen Entwürfen de Cotte's über den beiden Hauptthürmen nach dem Hofgarten die Thurmhauben mit den schilderhausähnlichen kupfernen Laternen wieder aufgeführt worden, und ein Project zur Wiederaufsetzung der nach dem Brande beseitigten schönen Attika über dem Mittelbau harrt der Ausführung. Werthvoll ist dann die Beweisführung, dass das reizvolle Lustschlösschen Poppelsdorf eine ganz reine Schöpfung Robert de Cotte's ist, von seinem Schüler Hauberat ausgeführt — ein Bau, in dem merkwürdig ein Motiv Palladio's in den Stil des französischen Lustschlosses umgesetzt ist. Von höchstem Interesse ist der Briefwechsel Robert de Cotte's mit dem Kur-

fürsten, der in dem Cabinet des estampes der Pariser Nationalbibliothek in einer sauberen Abschrift erhalten ist — es sind hier ausser den von Renard abgedruckten noch eine ganze Reihe weiterer kulturgeschichtlich wichtiger Schriftstücke erhalten, die das Verhältniss vom Bauherrn zum Künstler glänzend illustriren und der Veröffentlichung wohl werth wären.

In dem zweiten Theil wird zunächst die Baugeschichte des Schlosses Brühl, über die wir ja schon durch den Text zu Dohme's Monographie unterrichtet waren, näher ausgeführt. Renard kommt zu dem Resultat, dass die Thätigkeit von Johann Conrad Schlaun schon im Jahre 1728 endet, dass dann der Hofbaumeister des Kurfürsten, Michael Leveilly, an dem Bau weiterarbeitet, unter der Oberleitung und nach den Ideen von François Cuvilliés, dass aber erst durch das Eingreifen Balthasar Neumann's seit dem Jahre 1743 das Brühler Schloss seinen Hauptschmuck, sein berühmtes Treppenhaus, das schönste in ganz Westdeutschland, erhält. In den Jahren 1729—1733 entsteht dann das heute noch in seiner ganzen Innendecoration unversehrt erhaltene Schlösschen Falkenlust, ein ganz einheitliches Werk von Cuvilliés.

Daneben werden die anderen Bauten des Kurfürsten behandelt: das Bonner Rathhaus, ein Bau Leveilly's, die Jagdschlösser im Kottenforst, das grosse Jagdschloss Clemenswerth im Niederstift Münster, eine höchst interessante Umbildung des Grundrisses von Marly und Bouchefort, endlich die kleineren westfälischen Anlagen.

Sorgfältige Untersuchungen der Baugeschichte mit Benützung des Actenmaterials und feine ästhetische Würdigung der einzelnen Bauwerke zeichnen die Arbeit aus, die zugleich eine erwünschte Vervollständigung der jüngsten Veröffentlichungen Keller's über Balthasar Neumann und Trautmann's über Cuvilliés (in seinen Publikationen von dessen Münchener Schöpfungen) bietet. Besonders gelungen ist die Charakteristik und Würdigung der einzelnen Stilschattirungen im Brühler Schlosse — nur den Decorationen im Südflügel mit ihren die ganze Decke überfluthenden algenartigen Rocaillegebilden wird Renard m. E. nicht ganz gerecht — diese Räume haben trotz der Wildheit und Selbstherrlichkeit des Muschelmotivs zumal durch ihre vollständige Bemalung in Grün und Gold eine ganz ausserordentlich feine Stimmung.

Mit der vorliegenden Arbeit hat eine und zwar die wichtigste Episode aus der Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts am Niederrhein ihre Darstellung und Würdigung gefunden. Neben der Kunsthätigkeit der Kölnischen Kurfürsten wäre nun aber noch die der Bergischen und der Trierischen Kurfürsten zu untersuchen, um ein vollständiges Bild von den verschiedenen Strömungen und der höfischen Kunstpflege am Mittel- und Niederrhein im XVIII. Jahrhundert zu erhalten. Ueber die letzte Gruppe, die Bauten der Trierischen Erzbischöfe zu Trier und Coblenz, sind wir bereits durch Becker's Publikation über das Coblenzer Schloss unterrichtet. Die Geschichte des mächtigen, von Antoine François Peyre errichteten neuen Coblenzer Schlosses, des letzten Werkes eines Franzosen am Rheine, wird

durch die in der Sammlung Jordan in Coblenz erhaltenen Originalpläne und durch die jüngste Veröffentlichung von Hassencamp in der Monatsschrift des bergischen Geschichtsvereins noch näher illustrirt.

Weit interessanter und auch für den allgemeinen Gang der Kunstgeschichte von erheblicher Wichtigkeit ist aber das Kunstleben am Hofe der bergischen Kurfürsten zu Düsseldorf, vor Allem Johann Wilhelm's und Karl Theodor's. Johann Wilhelm ist schon durch die Stiftung der berühmten Düsseldorfer Galerie, die heute den Grundstock der alten Pinakothek zu München bildet, eine wichtige Persönlichkeit; seine Vermählung mit Anna Maria Louise von Medici gab den Anlass, eine ganze Fülle von italienischen Künstlern nach dem Rheine zu berufen. Von einem derselben, dem Grafen Matthäus Alberti aus Venedig, rührt der gigantische Plan zu dem Riesenschloss am Rheine her, das leider nie zur Ausführung gekommen ist — der Plan, der sich in ganz desolatem Zustande im historischen Museum zu Düsseldorf befand, wird augenblicklich auf Kosten des Staates und der Rheinprovinz nachgebildet. In Schloss Bensberg ist dafür der ursprüngliche Plan zur Ausführung gekommen — die hier erhaltenen Stuckdecorationen und Deckengemälde gehören zu den besten Werken dieser Gattung am ganzen Rhein. Die Namen und die Hauptwerke aller der bei diesen Bauten beschäftigten Künstler sind in der Handschrift Raparini's vom Jahre 1709 in der Sammlung Pflaum auf der Fahnenburg bei Düsseldorf vollständig aufgezählt. Für den Kulturhistoriker wie für den Kunsthistoriker bildet die Schilderung des Kunstlebens am Hofe Johann Wilhelm's ein gleich lockendes Thema: hoffentlich findet es bald eine ebenso glückliche und geschickte Bearbeitung wie die Bauthätigkeit der Kölnischen Kurfürsten durch Renard. *Clemen.*

Malerei.

L'Arte in Bergamo e L'Accademia Carrara. Bergamo. Instituto Italiano d'Arti Grafiche. 1897.

Das vorliegende, reich illustrirte und typographisch schön ausgestattete Werk, das anlässlich der im September d. Js. in Bergamo abgehaltenen Festlichkeiten erschienen ist, enthält eine Anzahl von Beiträgen verschiedener Autoren und verschiedenen Inhalts, deren Mehrzahl für die Leser des Repertoriums nur von feuilletonistischem Interesse sein dürfte. Die darin behandelten Materien haben zum Theil nur locale Bedeutung, anderntheils liegen sie den Lesern des Repertoriums fern, wie der Aufsatz über Donizetti's Kinderjahre und jener, der den mimischen Ausdruck des Schmerzes in den Bildern der Bergamasker Galerien behandelt. Eine Arbeit dagegen enthält das Werk, die unsere eingehende Aufmerksamkeit verdient. Es ist dies die 70 Seiten umfassende Abhandlung von Dr. Gustavo Frizzoni, in welcher sowohl die in den Kirchen und öffentlichen Sammlungen befindlichen Bilder besprochen, als auch die interessanteren Privat-

sammlungen der Stadt berücksichtigt werden. Kein Anderer dürfte zu dieser Arbeit befähigter gewesen sein als gerade Dr. Frizzoni, jener ausgezeichnete Kenner italienischer Malerei, der so viele Jahre im Verkehr mit diesen Bildern gelebt hat. Auch theilt er uns bei dieser Gelegenheit eine Fülle seiner werthvollen Ansichten mit. Es wäre zu wünschen, dass diese in einem gediegenen Katalog dieser Galerien ihre gebührende Verwerthung finden möchten. Die zahlreichen, sorgfältig ausgeführten Illustrationen tragen wesentlich zur Erläuterung bei und gewähren so eine anregende Ergänzung des Textes.

Dr. Frizzoni's Arbeit zerfällt in drei Abschnitte, welche die Sammlungen der einzelnen Stifter besprechen und demgemäss an die drei Namen der Stifter Carrara, Lochis und Morelli anknüpfen. In ihrem jetzigen Bestand enthält die Bergamasker Sammlung noch viele Bilder, welche theils als Nachlass von verschiedenen Seiten ihr zukamen, theils aus den vom Grafen Carrara gestifteten Mitteln erworben sind. Letztere befinden sich hauptsächlich in der Galerie Carrara. Ueber alle diese Phasen in der Entwickelung des jetzt so bedeutend gewordenen Museums unterrichtet uns der Verfasser der vorliegenden Abhandlung aufs Ausführlichste und wirft interessante Streiflichter auf die mitunter recht merkwürdigen Schicksale der einzelnen Bilder.

Die Galerie Carrara zeichnet sich durch einen reichen Besitz an Werken einheimischer Meister aus. Da wäre in erster Reihe zu nennen die grosse Anzahl von Portraits des Moroni, bei deren Besprechung der Verfasser uns mannichfache Mittheilungen über die abgebildeten Persönlichkeiten macht. Freilich kann diese Portraitsammlung keine einzelnen Werke aufweisen, die in der Farbenpracht, der Mache und Vornehmheit der Erscheinung sich mit jener Reihe von Bildnissen messen könnten, die sich im Besitz des Grafen Moroni gleichfalls in Bergamo befinden. Auch will ich nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit der Ansicht Dr. Frizzoni's beizustimmen, dass ein im Besitz des Grafen Roncalli befindliches Portrait in Bezug auf psychologischen Ausdruck die bedeutendste Schöpfung Moroni's ist, die man derzeit in Bergamo finden kann.

Die grossen Altarwerke Bergamasker Maler, eines Cariani, Lotto, Previtali, Francesco Santa Croce brauchen uns nicht lange aufzuhalten. Es genüge hier der Hinweis auf die vor Kurzem in die Galerie überführten Predellen des grossen Lottobildes in San Bartolomeo und auf einige schöne Tafeln von Borgognone, die zu gleicher Zeit von der kirchlichen Behörde dem Staate übergeben wurden und so eine erfreuliche Bereicherung dieser Gruppe bilden. Dagegen befinden sich in dieser Abtheilung manche Bilder kleineren Umfangs, doch von ausserordentlichem kunstgeschichtlichem Interesse.

Eines der frühesten und bedeutungsvollsten Bilder ist die datirte und voll bezeichnete Kreuzigung von Foppa. Die Aufschrift auf den beiden Postamenten der Arkade, welche den Vordergrund bildet, lautet: „MCCCCLVI mensis aprilis Vincenzius Brixiensis pinxit.“ Da dem Bilde eine vollseitige

Illustration gewidmet ist, und Photographien desselben auch leicht zu haben sind (Taramelli, Bergamo), so unterlasse ich dessen nähere Beschreibung. Bei der grossen Seltenheit der Frühwerke dieses Meisters und der eigenartigen Stellung, welche er in der Entwickelung der oberitalienischen Schulen einnimmt, gebührt dem Bilde hervorragende Beachtung. Es zeigt sich hierin wie zu einer Zeit, wo die Mantegneske Richtung in Padua bereits ausgeprägt war und bis auf Verona sich erstreckte, ältere Elemente sich westlich von Verona noch geltend machten. Das Bild spricht mit aller Klarheit von dem Einfluss des alten Jacopo Bellini, deutet sogar noch auf seinen Lehrer Gentile da Fabriano. Die am Fusse mit Baumgruppen bepflanzten, sonst kahlen, abgerundeten und eigenthümlich warm beleuchteten Hügel, erinnern an die Landschaftsmotive dieses Malers. Die architektonische Umrahmung der Scene hat dagegen schon die klassische Gestaltung, welche zuerst vom alten Bellini aus Florenz in Oberitalien eingeführt wurde, während die bauliche Staffage des Hintergrundes uns noch die halb gothische, umbro-toscanische Städteveduten vorführt. Ein zweites, noch früheres und primitiver gehaltenes Bild desselben Meisters befindet sich in der Galleria Lochis. Es stellt den hl. Hieronymus mit dem Löwen in der Wüste dar. Der treue Genosse des Heiligen gehört unverkennbar zur gleichen rundköpfigen Löwenfamilie, wie sie Jacopo Bellini so gern zeichnete. Die ernst-religiöse Empfindung, die sich in diesen altbrescianischen Bildern äussert, erhält sich noch ein volles Jahrhundert in dieser Stadt, während sie sich in den benachbarten Städten schon überlebt hatte. So finden wir in dem, durch das reife Cinquecento wirkenden Moretto, einen der seltenen Künstler, dessen Geist noch die ernstere religiöse Anschauung des Mittelalters wiedergiebt. In ähnlichem Sinne liesse sich auch des Savoldo gedenken.

Das bekannte Madonnenbild von Mantegna der Sammlung Carrara ist hier in der Reproduction viel besser wiedergegeben als der vorbesprochene Foppa, was sich wohl aus den strengeren linearen Eigenschaften des Werkes erklären dürfte. Mantegna war es eben, durch den die oberitalienische Schule ihre höchste Ausbildung nach der formalen Seite erhalten hat. Unser Bild ist in der Zeichnung eine der charakteristischsten und vollendetsten Leistungen aus des Meisters Spätzeit.

„Besonderer Beachtung, unter den Hauptbildern des Nachlasses Carrara, verdient", laut dem massgebenden Urtheil Dr. Frizzoni's, „das Gastmahl in Emaus, welches Bild der Katalog einfach als venetianische Schule angiebt. Hier bewundern wir die feinen Abstufungen der Farbe, die Art der Darstellung, in der das Ernste und Zarte gleichmässig zur Geltung kommen. Die charakteristischen Typen, sowie die Behandlung der Gewandfalten bestätigen die Zuschreibung der modernen Kritik, welche einstimmig in diesem Bilde die Hand des Trevisaners Vincenzo Catena erkennt." Leider bringt das Buch keine Abbildung dieses interessanten Werkes.

Unter den Reproductionen, welche diesen Theil des Aufsatzes begleiten, dürften zwei Tafeln, die sich im Besitz der Familie Frizzoni-Salis

in Bergamo befinden, und schon seit jeher den Namen Bramantino führen, von besonderem Interesse sein. Auf der einen ist der Erzengel Michael abgebildet, auf der andern ein heil. Bischof, dem zur Seite der männliche Donator kniet. Die Figuren stehen in einer reichen Arkadenhalle, deren architektonische Verzierungen vergoldet sind. Der Erzengel besticht durch die schwungvolle Zeichnung und die Grazie der Geberde. Das Gegenbild ist mehr in der nüchternen Weise der Altmailänder Schule gehalten. Dr. Frizzoni traut sich nicht, für diese Bilder einen bestimmten Autor vorzuschlagen und deutet in seiner Besprechung darauf hin, wie schwierig in Ermangelung der nöthigen Anhaltspunkte, die genaue Bestimmung von Bildern dieser Gattung sei. Es bietet nämlich, fügt er hinzu, die Geschichte der Mailänder Kunst eine nicht geringe Zahl solcher schwer zu lösender Probleme.

Bevor wir uns von den Sälen der Carrara-Abtheilung verabschieden, sei mir noch die Erwähnung eines schönen Tintoretto-Portraits gestattet, welches in Dr. Frizzoni's Schrift keinen Platz gefunden hat. Es stellt in lebensgrossem Kniestück die bekannte Königin von Cypern vor, in hoher, spitzer, golddurchwirkter Haube und reichem Gewand. Die Auffassung ist die historisch-übliche, wobei der Kopf etwas conventionell gehalten ist. Nichtsdestoweniger ist die Malweise dieser Partie des Bildes sowie der übrigen Theile der Figur eine höchst geniale. Das Bild trägt die Nummer 111.

* * *

Aus diesen Sälen treten wir in den neuhergerichteten Raum, welcher das Legat Morelli enthält. Der erste Eindruck wird vielleicht nicht ganz der Erwartung entsprechen, die wir uns von der Sammlung des verstorbenen Kenners mögen gemacht haben. Auch wäre es ein Irrthum, wenn man dieses kleine Cabinet von dem Gesichtspunkte aus betrachten wollte, als ob man daraus ersehen müsste, was Morelli als Bildersammler zu leisten vermochte. Eine grosse Zahl der hier vorhandenen Stücke ist ihm als Erbtheil zugefallen. Fernerhin war Sammelsucht, möge man diese als Tugend oder als Laster ansehen, eine Sache die Gio. Morelli eher fern lag. Seine Wohnung war die denkbar einfachste; mit diesen Bildern und seinem Arbeitsmaterial war der ganze Raum gefüllt. Dagegen war es Morelli's grösste Freude, seinen Freunden beim Bildererwerb mit Rath und That beizustehen und für die Pflege seines Lieblingsstudiums an vielen Orten und in den verschiedensten Kreisen der italienischen Gesellschaft anregend zu wirken. Ihm ist es hauptsächlich zu verdanken, dass die öffentlichen Sammlungen Mailand's in so vortrefflicher Weise verwaltet werden, und nunmehr beständigen planvollen Zuwachs erhalten. Was er sonst noch that, indem er dieses oder jenes Bild vor dem Untergang rettete, kann von Seiten der wahren Kunstfreunde nicht hoch genug geschätzt werden. Zum Schluss sei noch erwähnt, dass Morelli seine eigenen Mittel zu anderen Zwecken als zum Bilderkauf verwenden wollte. Den Grundstock seines bescheidenen Vermögens bestimmte er letztwillig zu einer Stiftung, au

deren Erträgnissen junge Bergamasken in den praktischen Wissenschaften herangebildet werden sollen, zu welchen Disciplinen er jedenfalls das Studium der Kunstgeschichte nicht zählte.

Ueber die Sammlung Morelli ist von dem geschätzten Kunstkenner selbst als auch von dem ernannten Custoden Dr. Frizzoni schon so viel geschrieben worden, dass wir es hier unterlassen können, sie Stück für Stück durchzunehmen. Manche interessante Mittheilung macht Dr. Frizzoni im vorliegenden Werke über einige der Hauptbilder. So erzählt er, dass die prächtige Schöpfung Botticelli's, die Lucrezia-Legende, von Morelli ursprünglich im Versatzamt zu Rom für 5000 Lire für seinen Vetter Giovanni Melli erstanden wurde. Beim Ableben des Letzteren kam dann das Bild testamentarisch in Morelli's Besitz. Von diesem Verwandten erbte er ferner die spätere von seinen beiden Bellini-Madonnen. Wir erfahren, dass dieses Bild schon seit alter Zeit sich in der Bergamasker Gegend befand, und zwar den Nonnen von Alzano Maggiore gehörte. Hier muss es der Maler G. Battista Moroni gesehen und ein solch reges Interesse daran gewonnen haben, dass es ihn veranlasste, zwei Copien davon zu machen. Eine derselben, auf welcher freilich der feinausgeführte landschaftliche Hintergrund des Originals durch einen bei Moroni stereotypen architektonischen Abschluss ersetzt wurde, befindet sich im Besitze des Grafen Paolo Ajardi, und ist im Buche neben dem Originale reproduzirt. Die andere Copie, von Dr. Frizzoni als eine Jugendarbeit Moroni's erklärt, soll sich in der Kirche Madonna della Ripa in der Nähe von Desenzano Bergamasco befinden.

Möge uns nun die Mittheilung einiger eigenen Ansichten über gewisse Bilder der Sammlung Morelli gestattet sein, welche von den herkömmlichen hier vertretenen, abweichen.

Bekanntlich fällt es dem Bilderbesitzer selbst doppelt schwer, über die stets in seiner Nähe sich befindlichen Werke sich eine ganz und gar vorurtheilsfreie Anschauung zu machen. Durch den beständigen Verkehr mit einer gegebenen Reihe von Kunstwerken muss der Blick gerade für diese einerseits gestärkt, andererseits aber geschwächt werden. Bei unzweifelhaften Meisterwerken werden die Vorzüge derselben ihrem Eigenthümer, ist er überhaupt für sie empfänglich, immer klarer und erschöpfender zur Erkenntniss kommen. Bilder von minderer Bedeutung werden dagegen durch das Fehlerhafte in ihnen abstumpfend wirken; denn hier ist es gleichwie beim Umgang mit Menschen, wo die Unarten derjenigen, mit denen man unausgesetzt verkehrt, mit der Zeit gemildert werden, bis man sich ihnen derart angepasst hat, dass sie der Empfindung entschwinden. Es ist daher erforderlich, die Empfänglichkeit für stets neue Eindrücke der Dinge, mit denen man ständig umgeht, in sich möglichst frisch zu erhalten. Der ausübende Künstler weiss wohl, wie nöthig es ist, das Bild, an dem er schafft, für eine gewisse Zeit bei Seite zu stellen, wenn es ihm nicht gleich auf den ersten Wurf gelingen will. So muss auch der Kunstkenner sich ebenfalls davor hüten, dass die vielen Eindrücke, denen er im Laufe

seiner Arbeiten nothwendigerweise ausgesetzt ist, nicht die Oberhand über ihn gewinnen, sondern er muss stets darnach trachten, dass er sich ein reines Urtheil bewahrt, welches sich aus Kriterien zusammensetzt, die sich den Kunstobjecten gegenüber, mit denen er stets verkehren muss, obwohl sie aus ihnen entstehen, dennoch gewissermassen transcendental verhalten.

Meine einzige Entschuldigung, dass ich mich hier von dem orthodoxen Wege etwas entferne, dürfte eben darin liegen, dass ich nicht durch langen Umgang mit den hier in Frage stehenden Bildern allzu vertraut geworden bin.

So kann ich nicht der Ansicht beistimmen, dass sich in der Sammlung neben dem Lucrezia-Bilde noch zwei weitere echte Schöpfungen Botticelli's vorfinden. Das Brustbild des segnenden Christus entspricht nicht dem hohen Geiste, dem feinen Auge und der sicheren Hand des Meisters. Schon die Photographie verräth die Leere dieses Bildes, das wir auf eine Schülerhand zurückzuführen uns veranlasst sehen. Ueber das zweite Werk, die im Profil gehaltene Todtenmaske des Guiliano di Medici, ist schon öfters die Frage aufgeworfen worden, ob dieses oder die in Berlin befindliche Doublette das Original sei. Das Berliner Bild ist mir nicht genügend klar vor Augen, als dass ich hier ein Urtheil über dasselbe fällen könnte. Was das Bergamasker Exemplar betrifft, so bleibt es, vom Gegenstand ganz abgesehen, immerhin eine gar zu todte Darstellung. Die grossen Meister des XV. Jahrhunderts konnten vielleicht in ihrer naiven Weise selbst todte Gegenstände nicht anders malen, als indem sie ihnen einen Schein des Lebens verleihen. Betrachte man z. B. die modernden Schädel und die herumliegenden Gebeine auf Carpaccio's San Giorgio-Bilde in Venedig, wie diese ebenso lebendig aussehen als der Heilige oder der Drache. Bei Botticelli braucht man nur des Calumnia-Bildes zu gedenken, wo die in den Nischen sich befindenden steinernen Statuen die lebhafteste Erregung zeigen, als würden sie an dem Vorgang theilnehmen. In dem Morelli'schen Giuliano-Kopfe ist die Zeichnung ausdruckslos, sogar abstossend, nicht weil der Künstler das Bild nach der Todtenmaske malte, sondern weil er hier seine künstlerische Absicht verfehlt hat. Auch in den Farben sieht man das Trockene der Arbeit. So bemerke man z. B., wie das Haar und die Pelzverbrämung des Rockes mit ganz gleichen mechanischen Pinselstrichen ausgeführt sind. Wenn auch das Bild stark gelitten hat, so kann es dennoch, nach den noch vorhandenen Bestandtheilen zu urtheilen, nicht für einen eigenhändigen Botticelli gelten.

Ueber ein drittes in dieser Sammlung hochangeschriebenes Bild fühle ich mich veranlasst, die von mir lange gehegten Zweifel hier zum Ausdruck zu bringen. Es betrifft das Portrait von Lionello d'Este, welches für ein Werk des Pisanello gilt. Mir scheint dieses Bild doch durch eine schwächere Hand entstanden zu sein. Es haben ja auch sonst andere Maler oder Medailleure sich mit der bildnerischen Darstellung des Lionello befasst. Untersuchen wir das hiesige Täfelchen genauer, so müssen wir sagen, dass zeichnerisch sowie malerisch die Ausführung eine schwankende und

mangelhafte sei. Das Profil sowie der ganze Umriss des Kopfes ist unsicher, wodurch Haltung und Ausdruck erheblich beeinträchtigt werden. Das Haar ist unschön, die Formendetails sind zögernd und unbestimmt angegeben. Beobachte man an der Kleidung, wie das Stoffliche, die Knöpfe u. s. w. ungenügend gekennzeichnet sind, und wie der Maler hierzu eine kleinliche tüpfelnde Technik anwendet. Da ist das Pariser Bild der Gattin Leonello's doch eine ganz andere Schöpfung!

* * *

Die Sammlung Lochis nimmt einen besonderen Flügel des Gebäudes ein. Sie ist in ihrem ganzen Bestande vor 50 Jahren der Stadt Bergamo durch ein Vermächtniss des Grafen Guglielmo Lochis zugefallen. Dieser überaus verständige Kunstliebhaber lebte zurückgezogen auf seinem Landschloss und widmete sich der Zusammenstellung dieser Sammlung, die an Mannichfaltigkeit und hohem Werth des Bestandes schwerlich durch irgend eine andere in diesem Jahrhundert auf Privatwegen zusammengebrachte Sammlung übertroffen wird. Sie veranschaulicht hauptsächlich nur die norditalienischen Malerschulen, diese aber freilich in einer erstaunlich reichen Weise, so dass von Venedig bis zum westlichen Piemont nur wenige der grossen Namen fehlen und eine Fülle der sonst weniger bekannten Meister hier vertreten erscheint, die dem Forscher ein ganz besonders anlockendes Material bietet. Demgemäss ist auch Dr. Frizzoni's Bericht gerade über diese Abtheilung ein ungemein belehrender. Im offiziellen Katalog führen die Bilder in sehr vielen Fällen ganz willkürliche Namen. So werden dem Giorgione nicht weniger als sieben Nummern, selbstverständlich ganz willkürlich, zugeschrieben. Dazu kommt noch, dass eine Anzahl von Bildern mit gefälschten Signaturen versehen ist. Auf diesem Gebiete hat Dr. Frizzoni überaus aufklärend gewirkt.

Dem ganz hervorragend schönen Madonnenbilde des Ambrogio Borgognone, dessen Abbildung als erste in dieser Abtheilung erscheint, lässt Frizzoni warme Anerkennung zukommen. Auch auf mich machte das Kunstwerk, als ich es kürzlich wieder besichtigte, einen ausserordentlichen Eindruck, und bestärkte mich in der Ueberzeugung, dass es nach seinen rein malerischen Qualitäten unter allen Bildern der Sammlung am höchsten zu schätzen wäre. Von der Grazie der Anordnung, der Innigkeit des Ausdrucks, der dem Pinsel innewohnenden Kraft und dem Schmelz des Tones bringt erklärlicherweise die Reproduction so gut wie nichts.

In verschiedensten Phasen ist der Bergamaske Cariani vertreten, und gerade hier giebt uns Frizzoni die Lösung manchen Räthsels. So bei der Besprechung des Bildes, das einen schlafenden Mann und eine ihm zur Seite lautenspielende Frau darstellt (letztere Figur als Bruchstück auf Seite 79). Dieses Werk hat Alle intriguirt, bis es Frizzoni gelungen ist, den Autor endgültig festzustellen. Aehnlich verhält es sich mit einem zweiten Werke, welches er als „*il piu giorgionesco*“ unter den hier den

grossen Venezianern zugeschriebenen Bildern charakterisirt. Es betrifft die Nummer 179 im zweiten Saal, darstellend die Episode aus der Orpheus-Legende, wie Euridice von der Schlange am Fusse gebissen wird.

Von dem angeblichen Portrait des Cesare Borgia wird im Buche eine gute Abbildung gegeben. Aber in der Frage nach dem Urheber dieses bedeutenden Gemäldes ist Frizzoni in seinen Aeusserungen zurückhaltend, indem er in ihm einen von Romanino beeinflussten Meister erkennt, der noch am ehesten Calisto da Lodi sein könnte. Ich dagegen möchte mit Bestimmtheit für die Ansicht Emil Jacobsen's eintreten, der in seinem Aufsatze über die Malerschule von Brescia (Jahrb. der Preuss. Kunstsammlg. 17. Bd. 1. Heft 96) als Autor dieses Bildes Giulio Campi di Cremona nennt und seine Ansicht mit einer trefflichen Charakteristik des Meisters begründet.

Giovanni Bellini ist bekanntlich in der Galerie durch ein sehr frühes und jedenfalls echtes Madonnenbild vertreten. Da dieses Bild bedauerlicherweise durch Uebermalungen empfindlich geschädigt worden ist, so hat Dr. Fr. den löblichen Entschluss gefasst, an dessen Stelle die Abbildung des in seinem Privatbesitz befindlichen, edlen und frisch erhaltenen Meisterwerks aus Bellini's Jugendzeit, gleichfalls einer Madonna mit dem Kinde, hier einzufügen, wofür ihm die Gemeinde der Kunstfreunde gewiss Anerkennung zollen wird.

Bei den zwei Portraits, welche zuerst Morelli für den Jacopo di Barbari revindizirte, brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Dagegen kann ich nicht stillschweigend an jenem kleinen St. Sebastian — die ganze Figur an den Baumstamm gebunden; Hintergrund: Landschaft und Ansicht einer vlämischen Stadt — vorübergehen, den Morelli für ein Werk des Antonello da Messina erklärte, woraufhin das Bild allgemein dafür gehalten wurde. Mir scheint dagegen, dass das Bild derartig schwach ist, dass man es von der Liste der Werke des Antonello, dieses ehern festen Zeichners und Malers, streichen sollte. Der Körperbau ist durchaus locker, es fehlt der ganzen Form an innerm Gehalt und an Bestimmtheit des Umrisses. Man bemerke nur, wie formlos die Extremitäten wiedergegeben sind. Auch die Landschaft ist in gar unitalienischer Weise tüpfelnd ausgeführt; das Beste darin ist der stimmungsvolle braune Ton, in dem das Ganze gehalten ist. Dieses Bild veranlasst mich, auf ein anderes zu verweisen, welches halbversteckt hoch in einer Ecke des zweiten Saales hängt und, so viel ich weiss, in der Litteratur noch nicht erwähnt wurde. Es ist die Nummer 58, stellt eine Pietà dar und führt den Namen Lucas van Leyden. Der schon erstarrte Leichnam Christi ruht, vom Boden erhoben, mit den Schultern auf Maria's Knieen. Die Scene ist ernst empfunden, und die Ausführung verräth wenn auch keine zeichnerische, doch eine gewisse malerische Begabung. In dem Bilde liegt eine seltene Harmonie der Figuren mit dem landschaftlichen Hintergrunde. Wenn man nun dieses Bild neben das eben besprochene, den St. Sebastian, stellt, wie ich es gethan habe, so kann man sich der Ansicht nicht verschliessen, dass beide Bilder derselben Hand ihre Entstehung verdanken könnten. Begründet

wird diese Ansicht nicht nur durch die eigenartig stimmungsvolle Anlage der beiden Bilder, sondern auch noch durch gewisse, leicht erkennbare Einzelheiten der Formen, wie z. B. des Fussristes, welcher in beiden besonders hoch gehalten ist. Mir scheint, wir haben es hier mit einem schwer zu nennenden, in Italien weilenden Vlamen zu thun. Im Sebastianbilde hat er sich für die Figur augenscheinlich von einem italienischen Original inspiriren lassen, behält aber für die Landschaft die unverkennbarsten vlämischen Architekturmotive. In der Pietà macht er es gerade umgekehrt, denn hier sind die Figuren streng nordisch gehalten, die Landschaft dagegen ganz im italienischen Geiste aufgefasst.

Da wir gerade von den vlämischen Malern sprechen, möchte ich auf ein anderes, wenig beobachtetes Bild kommen, das im Saale Lochis hängt unter Nr. 164 mit der Benennung Giorgione. Es ist dies das Portrait eines braunbärtigen Mannes in Vorderansicht, den Kopf mit strengem Blick leicht zur Seite gewendet. Seine rechte Hand zur Brust erhoben stützt sich mit dem Daumen in eine Schnur des Rockschlusses. Die Hautfarbe ist düster braun, die Hand mit ihren dicken Fingern ist derb in der Form. Ich glaube nun in der Lage zu sein, den Urheber dieses Bildes angeben zu können, doch ist das nicht mein Verdienst, sondern dasjenige Dr. Max J. Friedländer's, der auf meine Anfrage mich über ein mir räthselhaftes Bild in der Stuttgarter Galerie vor Kurzem aufklärte. Das Stuttgarter Bild Nr. 255, welches ganz unerklärlicher Weise den Namen des Altobello Mellone führt, stellt eine andere Persönlichkeit dar, jedoch in ganz gleicher Auffassung und Ausführung wie das Bergamasker. Die Landschaften auf beiden Bildern sind verschieden, doch ganz ähnlich im grau-bläulichen Tone und mit tüpfelnder Technik gemalt. Die Figuren dagegen sind in breiter Weise mit kraftvollem Pinsel ausgeführt. Für das Stuttgarter Bild hat Friedländer mir den Namen von Jan Scorel vorgeschlagen, und da mich diese Angabe durchaus überzeugt und die Uebereinstimmung der beiden Bilder ausser Zweifel steht, so besässen wir hier noch einen Scorel. Leider ist bis jetzt noch keine Photographie gemacht worden.

In dem Bestreben, diesen Bericht nicht übermässig auszudehnen, muss ich verzichten, auf die weiteren gehaltvollen Ausführungen Frizzoni's näher einzugehen. Immer dürfte man aus dem Gesagten erkennen, welche Fülle interessanten Materials in der Arbeit enthalten ist.

Charles Loeser.