Werk

Titel: Litteraturbericht

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1900

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0023|log129

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Erster Band: Die Kunst der vor- und ausserchristlichen Völker. Mit 615 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 35 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1900.

Weltgeschichte zu schreiben ist wohl die schwierigste Kunst. Bei jeder neuen Wendung, die die Entwickelung des Menschengeschlechts nimmt, muss die fortlaufende Schilderung durch Querschnitte unterbrochen werden; verbindende Gelenke gewinnen dadurch eine Bedeutung, die ihnen im Vergleich zu den einzelnen Gliedmassen nicht zukommt; schwieriger noch, als bei der Geschichte eines einzelnen Volkes, sind in der Weltgeschichte die Ziele ewigen Wandels und Wechsels zu erkennen.

Günstiger schon gestalten sich die Verhältnisse bei einer Weltgeschichte der Kunst, die die mannigfaltigen Bildungen eines einheitlichen Begriffs zu behandeln hat. Wenn Woermann sich dagegen verwahrt, seine Geschichte in den Dienst irgend eines Systems stellen zu wollen, so thut er recht daran, denn Systeme führen stets nur zur Einseitigkeit: die Kunst aber als die Schöpferin einer neuen Welt, „in die der Mensch sich aus dem Staube und dem Getümmel seines Alltagslebens flüchtet", bildet einen Begriff, der eben so greifbar ist, wie der jeder anderen Art von Geistesschöpfung.

Immerhin sind auch auf diesem Gebiete die Schwierigkeiten so gross, wechseln die Anschauungen und Anforderungen im Laufe der Zeiten so häufig, dass man sich über die Fülle von allgemeinen Kunstgeschichten, die aufeinander folgen, nicht zu wundern braucht. Gilt es doch nicht nur all die Ergebnisse der Einzelforschung, soweit sie für die Entwickelungsgeschichte von Bedeutung sind, zu berücksichtigen, die Entwickelung der einzelnen Kunstkreise in ihrem eigenen Verlauf wie in ihrer Berührung mit den Nachbarkreisen zu schildern, dabei die Umformung der einzelnen Darstellungsgebiete durch die Zeiten und Völker zu verfolgen: sondern als vornehmste Aufgabe tritt dem Forscher diejenige entgegen, das Bleibende in dem Kunstschaffen eines jeden Volkes herauszuheben, die Punkte

zu bestimmen, bis zu denen der mit dem Stoff ringende Menschengeist als den höchsten, die Grenzen seines Machtbereichs bezeichnenden, hat vordringen können. Sie bilden ein unverlierbares Erbe der nachfolgenden Geschlechter und spornen durch die Erhabenheit des An- und Ueberblicks, den sie gewähren, den Menschen an, seinerseits auf den ihm von seiner Zeit gewiesenen Pfaden zu gleicher oder zu noch grösserer Höhe zu gelangen, bis in jene Gebiete, wo schliesslich die Beschränktheit der einzelnen Zeiten und Völker verschwindet und die eine, allen Erdengeistern gemeinsame, reine Kunst erstrahlt.

Woermann hat in dem soeben erschienenen ersten der drei Bände seiner Allgemeinen Kunstgeschichte diese Aufgabe so gut gelöst, dass das Werk voraussichtlich für Jahrzehnte grundlegend bleiben wird. Dieser erste Band umfasst die Kunst der vor- und ausserchristlichen Völker; der zweite wird die europäische bis zum Reformationszeitalter führen, der dritte bis zur Gegenwart. Die Abbildungen (615 Textabbildungen, dazu 50 Tafeln, wovon 15 farbig) sind mit grösster Sorgfalt ausgewählt und lassen nur Weniges vermissen (wie z. B. das S. 153 angeführte altchaldäische Silbergefäss mit seinen Gravirungen im Louvre und die S. 208 erwähnten Reliefs mit Thierdarstellungen aus Xanthos im Britischen Museum). Ein ausführliches Register, sowie ein alphabetischer Litteraturnachweis sind dankenswerther Weise bereits diesem Bande beigegeben. — Die gesammte weitverzweigte Litteratur über die verschiedenen, in diesem Bande erledigten Gebiete ist in erschöpfender Weise bis in die allerneuste Zeit hinein verwerthet worden; die künstlerischen Motive — und das bildet einen wesentlichen Punkt des Programms der Arbeit — werden in ihrer allmählichen, theils gleichzeitigen, theils einander bedingenden Entwickelung verfolgt; wenn demgemäss angekündigt wird, dass die Geschichte der Künstler, sowie die der Kunstwerke im Gesammtplan des Werkes zurückzutreten habe, und dass sich die Darstellung nicht in den Dienst der Geistes- und Sittendarstellung zu begeben gedenke, so wird damit nur gemeint sein, dass Ausschreitungen in solcher Richtung vermieden werden sollen: schon bei der griechischen Kunst lässt sich ein Höhepunkt, wie der Parthenon, nicht mit dem gleichen Masse messen, wie das Uebrige, und ebenso wenig ausserhalb des Zusammenhanges mit der ganzen Geistesgeschichte voll würdigen; von der Blüthezeit der Gothik, von der Hochrenaissance und von Rembrandt wird das Gleiche gelten.

Als eine willkommene Neuerung ist es zu begrüssen, dass die Kunst der Ur- und Naturvölker hier zum ersten Mal in die Darstellung der Kunstgeschichte einbezogen und an deren Spitze gestellt worden ist. So ungewohnt eine solche Behandlung auf den ersten Blick erscheint, so überzeugend erweist sie sich im Verlaufe der Darstellung als die nothwendige Vorbereitung auf die Entwickelung innerhalb der historischen Zeit.

Die Anordnung des Stoffes bildet für ein Werk dieser Art immer die Hauptschwierigkeit: die Schilderung der Kunst der einzelnen Völker

darf nicht auseinandergerissen werden, die Völker müssen in zweckmässiger Weise zu Gruppen vereinigt werden, und diese Gruppen müssen in der Reihenfolge aufgeführt werden, die der Hauptzeit ihrer Wirksamkeit entspricht. Woermann hat diese Aufgabe im Ganzen glücklich gelöst. Nur folgende Aenderungen wären vorzuschlagen gewesen: die Kunst der Hallstatt- und der La Tène-Stufe, welche hier auf die römische Zeit folgt, an den Schluss der vorgeschichtlichen Kunst zu stellen, trotzdem gelegentliche Einflüsse der Mittelmeer-Kunst bereits vorkommen; die heidnische Kunst des Nordens aus der nachchristlichen Zeit, die sich jetzt an die der La Tène-Zeit anschliesst, hätte dann an den Anfang des zweiten Bandes verwiesen werden können. — Die Kunst der altamerikanischen Culturvölker, wenn auch mitten in ihrer Entwickelung unterbrochen, passt nicht an den Schluss der Halbculturvölker, sondern hätte sich zweckmässiger derjenigen der ostasiatischen Völker anreihen lassen. — Die Assyrer und Neubabylonier hätten ihren Platz vortheilhafter unmittelbar vor den Persern als im Anschluss an die Chaldäer gefunden; dann hätte sich die mykenische, syrische und kleinasiatische Kunst unmittelbar der altbabylonischen anreihen lassen.

So viel Material auch in dem Buche verarbeitet ist, liest sich das Ganze fliessend und sind die Hauptsachen gebührend hervorgehoben. Für die Oekonomie des Werkes wäre es wohl von Vortheil gewesen, solche Einzelheiten, die nicht sowohl für den Gang der Entwickelung als für die Zusammenhänge der einzelnen Kunstgebiete, sei es durch Uebereinstimmung, sei es durch Abweichung, von Bedeutung sind, in Anmerkungen an den Schluss des Bandes zu verweisen. Gleicherweise hätte sich auch einem Uebelstande begegnen lassen, der aller Geschichtskunde eigen zu sein pflegt, bei der Kunstgeschichte aber sich besonders fühlbar macht: der ungleichen Art, wie wir über die einzelnen Abschnitte einer Entwicklungsreihe unterrichtet sind. Während die Anfänge einer Bewegung nicht nur besonders wichtig, sondern in der Kunst sogar häufig von entscheidender Bedeutung sind, indem die frischen Kräfte das ihnen von der Zeit und dem Bedürfniss gesteckte Ziel in raschem Ansturm und mit unbeirrtem Empfinden sofort in solcher Vollkommenheit erreichen, dass für die Folgezeit, wenn ihr nicht neue Aufgaben erwachsen, kaum etwas zu thun übrig bleibt, fliessen die Nachrichten über solche Anfangszeiten gewöhnlich nur spärlich und erweist sich der Denkmälervorrath nur als beschränkt. Für die Folgezeiten dagegen, die häufig nur eine Abwickelung des bereits Geleisteten darstellen und sich vielfach im einseitigen, vom reinen Stil sich immer mehr entfernenden Ausgestaltungen verlieren, gilt gewöhnlich gerade das Umgekehrte. Sucht nun auch der Geschichtsdarsteller diese Ungleichmässigkeit nach Möglichkeit zu beseitigen, so kann er von der Mittheilung des, wenn auch nur durch einen Zufall uns bekannt gewordenen, doch nur bis zu einem gewissen Umfange absehen. Das Bild gestaltet sich daher leicht schief, als handle es sich bei Weiterbildungen thatsächlich stets auch um eine fortschreitende Entwickelung. Solchem

Missstande kann am besten durch Anmerkungen begegnet werden, die am Schluss eines Bandes gar nicht störend hervortreten, die Vornehmheit eines populären Werkes keineswegs beeinträchtigen, sondern sich als etwas geben, das nur für den kleineren Theil der Leser berechnet ist, während der Haupttext durch eine solche Entlastung nur an Uebersichtlichkeit und Geschlossenheit gewinnen kann.

Nach dieser Kritik des Ganzen soll nun versucht werden, in Kürze einen Ueberblick über den reichen und anregenden Inhalt der einzelnen Kapitel zu geben. Um dabei auf einige Einzelheiten eingehen zu können, empfiehlt es sich, nur die ersten Kapitel, bis zur Darstellung der griechischen Kunst, ins Auge zu fassen. Dabei wird, wie oben angegeben, eine leichte Umstellung einzelner Theile vorzunehmen sein.

Es kann dem Verf. nur beigestimmt werden, wenn er von vorn herein die Kunst der Thiere, als eine unbewusste, bloss gefühlsmässige ausscheidet und die Betrachtung auf die Menschenkunst einschränkt, deren Gebilde sich durch die „raumgliedernden Gesetze des Ebenmasses, der Symmetrie, der Regelmässigkeit, des Gleichgewichts, der einfachen oder rythmischen Reihung“ auszeichnen. Die vorgeschichtliche Kunst gliedert sich nach den bekannten Stufen der älteren und der jüngeren Steinzeit, der Bronzezeit und der Eisenzeit. Bei der älteren Steinzeit, die ihre Werkzeuge nur mit dem Schlagstein zu fertigen wusste, wird mit Recht hervorgehoben, dass die bei solcher Bearbeitung hervortretenden Unterschiede wohl auf die Kunstfertigkeit sich beziehen, nicht aber auf die künstlerische Schöpfung. Auch die Reihung von Gegenständen zu Schmuckketten wird man nur soweit in die Kunstbetrachtung einzubeziehen haben, als die Glieder eigens für einen solchen Zweck angefertigt wurden. Wirkliche Linienverzierungen treten schon in dieser früheren Zeit auf, Bandornamente, Zickzacklinien, Wellenlinien, beiderseitig ausgezackte Striche, knopfartig vorspringende Rautenreihen, conzentrische Kreise und Spiralen. An die Echtheit eines grossen Theils jener eingeritzten Zeichnungen auf Knochen, welche Pferde, Rennthiere und andere Lebewesen mit verwunderlicher Treue darstellen, wird man schon glauben müssen, nachdem sie an verschiedenen, weit von einander gelegenen Orten zu Tage getreten sind, ähnlich auch in Höhlenwände eingeritzt vorkommen; eine besondere Bestätigung bilden ferner jene vortrefflich geformten Thiergestalten an Dolchgriffen in denen W. mit Recht einen Beweis dafür erblickt, „welche Stufe von Naturwahrheit in schlichten Nachbildungen aus der Welt der Erscheinungen, und welche Höhe des Stilgefühls in der kunstgewerblichen Verwerthung solcher Gebilde und einfacher Zierweisen bei den bescheidensten technischen Mitteln und in einer eng umgrenzten Anschauungswelt von der Menschheit im ursprünglichen Zustande unberührter Einfalt erreicht werden konnten.“ Wenn er aber aus dem Vorhandensein einer kleinen in Bruchstücken erhaltenen weiblichen Gestalt folgert, dass „das Weib am Anfang der Kunst stehe“, so wollen wir das als eine poetische Geschichtsconstruction ansehen, da weder angenommen

werden kann, dass das Ewig-Weibliche jene Urvölker so interessirt haben kann, wie uns Neuere, noch dass es sich dabei um die Darstellung des Nackten als solchen gehandelt habe.

Die jüngere Steinzeit, die bis etwa 2000 v. Chr. angenommen wird, und sich durch ihre geglätteten und polierten Steinwaffen und Werkzeuge auszeichnet, bekundet merkwürdiger Weise in der darstellenden Kunst einen Rückschritt. Die Aeusserungen ihres Bautriebes (Wasserdörfer, Hünengräber verschiedener Bauweise, die Steinsetzungen zur Umgrenzung geheiligter Bezirke) lassen sich wohl nur in sehr eingeschränktem Sinne als Kunsterzeugnisse betrachten. Neu ist die Verwendung des Bernsteins sowie die Töpferei, die jedoch noch ohne Drehscheibe betrieben wird; bei der Verzierung der Gefässe bildet sich eine besondere Schnur-, Stich- und Schnittornamentik, dazu treten schraffiirte Dreiecke, Vierecke, Kreise, Kreuze, selbst Spiralen. Wie weit in der Kunst dieser Zeit schon Einflüsse der Mittelmeergegenden sich bemerklich machen, bedarf noch weiterer Untersuchung; für die Funde aus dem Mondsee in Oesterreich wird das als wahrscheinlich angenommen.

Mit der Bronzezeit, die bis etwa 500 v. Chr. geht, betreten wir insofern schon geschichtlichen Boden, als auf einzelnen Gebieten die Einflüsse der südlichen Culturen deutlich zu Tage treten. Die skandinavischen, in Granitblöcke eingegrabenen Felsenzeichnungen, welche Seeschlachten, Reitergefechte, Weidescenen darstellen, bekunden aber bei aller Unbeholfenheit durch die Lebendigkeit und Anschaulichkeit ihrer Erzählungsweise eine ganz selbständige Weiterentwickelung. In Stonehenge erscheinen schon die Pfeiler an allen vier Seiten behauen. Die Töpferei gewinnt durch Buckeln, Warzen, vorspringende Zierrathe einen derberen, mehr plastischen Charakter; zugleich werden die Rippungen und Riefungen tiefer und breiter eingegraben. Die Gesichtsurnen, sowie die Aschenurnen in Hausgestalt, die auf einzelne Gebiete eingeschränkt sind, weisen schon auf südliche Einflüsse und gehören dem Ende dieser Zeit sowie der nachfolgenden Eisenzeit an. Das gebogene Ornament wird zur Regel, die Wellen gewinnen reicheren Schwung, die S-Linie sowie willkürliche Linienspiralen entwickeln sich. Auch hier ist Befruchtung durch die mykenische, auf dem Seewege vermittelte Kunst zuzugestehen, doch in eigenartiger Abwandlung und Anwendung. Wie die Anfänge einer Bilderschrift, so gehören die der Thierornamentik in diese Zeit; die Vogelreihen auf getriebenen Schilden deuten wiederum auf südlichen Ursprung. Auch die künstlerische Gestaltung der sonstigen Bronzegegenstände, die spiralförmige Bildung der Schwertgriffe, die Form der Spangen (Fibeln) ist als vom Süden eingeführt anzusehen. Die auf den Seiten 31 bis 33 abgebildeten Gegenstände von vollendeter Formgebung, aus Schweden, Böhmen und Bayern, scheinen bereits auf eine weit höhere Entwickelungsstufe hinzuweisen und hätten deshalb besser innerhalb der nächstfolgenden Stufe ihren Platz gefunden.

Kein wesentlich verändertes Bild bietet die darauf folgende erste

Eisenzeit (S. 464 f.), nur dass der südliche Einfluss sich noch stärker bemerklich macht, namentlich in den Darstellungen von Scenen aus dem Leben, wie Wettrennen, Faustkämpfen, Gelagen, in den Thon- und Bronzefigürchen und den Vogel- und Pferdekopfendigungen an bronzenen Geräthen und Werkzeugen. Den gleichen Ursprung verrathen die Flügelwesen mit Thier- und Menschenköpfen. Stärker tritt bereits an den Thongefässen die Farbigkeit hervor; als eine Eigenart erscheint die Verzierung von Urnen mit reich durchgebildeten Dreieckmustern und geometrisch umrissenen Menschengestalten. — In der wesentlich keltischen La Tène-Zeit (von etwa 300 bis 100 v. Chr.) tritt uns die voll entwickelte Eisenzeit entgegen, die Thongefässe werden bereits auf der Drehscheibe hergestellt; sind auch nicht gerade neue Kunstschöpfungen zu verzeichnen, so gewinnen alle Formen an Fülle und Mannigfaltigkeit; die Bildungen erscheinen massiger, die Profile kräftiger, an den Fibeln tritt der federnde Doppelspiralkopf und der zurückgebogene Nadelhalter auf; der Metallschmuck wird nunmehr durchbrochen behandelt, Blutglas-Schmelz, Korallenschmelz, farbige Pasten erhöhen den Reichthum der Erscheinung, Glasarmbänder werden hergestellt; in dem Ornament treten das Dreibein, die aufgerollten Enden, flammenförmige Fischblasen auf; grinsende Menschenantlitze und arabeskenhafte, verschlungene Thierfiguren bereiten die spätere Entwickelung vor.

Wie aus der Betrachtung dieser vorgeschichtlichen Zeiten, so erwächst auch aus jener der Naturvölker eine wirkliche Bereicherung für die Kunstgeschichte. Zweckmässig werden sie nach den Stufen ihrer Entwickelung mit den einzelnen vorgeschichtlichen Perioden in Parallele gestellt. Die niederen Naturvölker erheben sich nicht über die Stufe der Jäger und Fischer, daher macht sich in all ihren Erzeugnissen das für die Beobachtung der Thierwelt geschärfte Auge besonders bemerklich. Bei den Australiern treten bereits die Vorstufen monumentaler Wandmalerei in ihren Höhlen- und Felsenzeichnungen, meist Thierdarstellungen, auf, wenngleich nicht geleugnet wird, dass hierbei europäische Einflüsse sich geltend machen könnten; in den Felsenzeichnungen der Buschmänner Südafrika's gesellen sich dazu Darstellungen von Kämpfen und Jagden; die Eskimos und Tschuktschen verwenden die Thiere ihrer Umgebung als Vorbilder für die Verzierung ihrer aus Knochen gefertigten Geräthe, geben Scenen aus dem täglichen Leben wieder und zeichnen sich in der plastischen Darstellung von Thieren zum Schmuck von Gebrauchs-Gegenständen aus.

Auf der Stufe der jüngeren Steinzeit befinden sich die meisten Inselbewohner des Stillen Ozeans und die Indianer Amerika's. Hier spielen der Ahnencult, das Maskenwesen, die Verzierung des Hausraths eine hervorragende Rolle. Von den drei Hauptgruppen, in welche die Völker des Stillen Oceans zerfallen, zeichnen sich die Melanesier durch ihre ornamentalen Schnitz- und Ritzarbeiten aus, in denen bereits Fragezeichen- und S-Bänder, Tangentenkreise, Flammenformen vorkommen; Thiere

werden in stilisirt-abgekürzter Weise dargestellt, dabei die Farben schwarz, weiss, roth zur Bemalung verwendet. Bei den Mikronesiern sind die reich mit Figurendarstellungen geschnitzten Häuserbalken in rother, gelber und schwarzer Bemalung anzuführen, ferner Perlmuttereinlagen in Holzgeräth; bei den Polynesiern phantastisch geschnitzte Cultusgeräthe. Die Plattformen der Osterinsel mit ihren unförmlichen Colossalfiguren von Stein lassen auf eine eigenartige Stufe der Entwickelung schliessen. — In der Kunst der Indianer macht sich die sogenannte Augenornamentik bemerklich; in Kalifornien finden sich Darstellungen von Schlachten und Jagden als Felsenritzzeichnungen; bei den Rothhäuten sind deren steinerne Tabakspfeifen in Menschen- oder Thiergestalt zu erwähnen.

Als Halbculturvölker, denen bereits das Metall bekannt ist, werden die Neger Afrika's und die Malaien aufgeführt, wobei freilich im Auge zu behalten ist, dass hier vielfach bereits Einflüsse von aussen in Frage kommen. Von den Völkern Mittelamerika's sehen wir, wie schon gesagt, ab, da sie es zu einer wirklichen, auf der Baukunst beruhenden, wenn auch durch äussere Umstände plötzlich unterbrochenen Cultur gebracht haben und besser im Anschluss an die ostasiatischen Gebiete zu behandeln sind. — Die Neger Afrika's, namentlich die der Guineaküste, haben im Anschluss an ihren Ahnencult und Fetischdienst eine hochentwickelte Schnitzkunst bei sich ausgebildet; ihre Ornamentik zeigt einen reichen Wechsel geometrischer Muster in geraden wie in gebogenen Linien; Pflanzenmotive sind selten, dagegen werden schon Flechtmuster nachgeahmt, auch Thiere wie Eidechsen, Giraffen u. s. w. nachgebildet. Besonders merkwürdig ist die in ihrer Weise hoch vollendete Kunst des Bronzegusses (aus verlorener Form) in dem 1897 von den Engländern eroberten Benin, wohin sie im XVI. Jahrhundert von den Portugiesen gebracht worden ist. In eigenartiger, an den Hochreliefstil der Holzschnitzereien sich anlehnender Weise weiss sie die Natureindrücke scharf und technisch hochvollendet wiederzugeben; der Grund dieser Reliefs ist zumeist in gepunzter Arbeit teppichartig gemustert. — Die Kunst der Malaien ist freilich nacheinander durch China, durch die Völker des Islam, dann durch die Europäer beeinflusst worden, so dass ihre hoch entwickelte Ornamentik als durch asiatische Einflüsse fast bedeckt bezeichnet werden kann; der Buddhatempel von Borobudor auf Java mit seinen 550 Nischen für lebensgrosse Buddhabilder zeigt, wie weit hier die Entwickelung gediehen war, aber auch, wie abhängig sie vom Festlande wurde: dagegen lehrt der Denkmälerschatz der Eingeborenen, die sich in's Innere und auf die Berge zurückgezogen, die hoch entwickelte Schnitz- und Verzierungskunst der Battaks und der Dayaks mit ihren dem Ahnencult gewidmeten Geräthen, den Todtenschiffen, den Nashornvögeln und anderen Symbolen, dass hier vielleicht der Ausgangspunkt für die ganze wilde Phantastik zu suchen ist, deren bereits bei Gelegenheit der Polynesier und der Nordwestamerikaner gedacht wurde.

Als Ergebniss der gesammten bisherigen Betrachtung stellt sich

nach W. für die Zierformen heraus, dass die Gegenstände der Natur früher nachgeahmt wurden, als gewisse Erzeugnisse der Technik, und dass wiederum Thiere und Menschen früher nachgebildet wurden als Pflanzen. Eine dritte Quelle des Ornaments bilden die sinnbildlichen Vorstellungen, die bereits frühzeitig nach einer Gestaltung drängen. Wenn W. Seite 38 fgd. einzelne Ornamentformen auf die unmittelbare Nachbildung von Naturgegenständen, wie gewisse Muschelarten oder die Zeichnung bestimmter Thiere (Schlangen, Schmetterlinge) zurückgeführt wissen will, so scheint er den im Menschen ruhenden rythmischen und harmonischen Ziertrieb zu unterschätzen und zu sehr von dem Bestreben geleitet zu sein, die abstracten mathematischen Formen auf äussere Einflüsse zurückzuführen. Dagegen ist der rein technische Ursprung mancher Verzierungsweisen, wie z. B. der Gebrauch eines durchschnittenen Pflanzenstengels, mit welchem regelmässige Dreiecke in den weichen Thon eingedrückt wurden, ohne weiteres zuzugestehen.

Mit Aegypten betreten wir das erste und in seiner Art einzig dastehende Culturland. Ist auch die älteste Gesittung dieses aus Asien stammenden Volkes gleichzeitig mit jener der Mesopotamier, so empfiehlt es sich doch fraglos, wie hier geschehen, dessen Betrachtung an die Spitze der Darstellung zu setzen, sowohl wegen des Reichthums der erhaltenen Denkmäler wie wegen der Dauer und Folgerichtigkeit seiner Entwicklung. Hier tritt uns zum ersten Mal eine gewaltige, bis in alle Einzelheiten völlig abgeklärte Baukunst entgegen; das Pflanzenornament sehen wir bereits in voller Ausbildung; eine Rundplastik herrscht, die trotz der alterthümlichen Steifheit in Haltung und Bewegungsmotiven, in Bezug auf das „Verständniss des unbewegten nackten Körpers kaum etwas zu wünschen übrig lässt"; die Flächendarstellung endlich hält sich streng innerhalb der Grenzen eines raumzierenden Stils, der gar nicht die Versuchung aufkommen lässt, ein Abbild der Wirklichkeit vortäuschen zu wollen. Die Gestalt der Baukunst wird auf das im Lande vorkommende Material zurückgeführt, den Bruchstein und die Nilschlammasse, deren Schichtung das schräge Ansteigen der Mauern bedingt und so zu einem Stil führt, der treffend als versteinerte Erdarbeit bezeichnet wird. Mit Ausnahme des wetterfesten Granits wird alles Material mit einem feinen Stucküberzug, der mit Bildern und Bilderschrift verziert wird, überzogen. Bei Gelegenheit dieses Bekleidungsprinzips, das für die Bethätigung der Kunst erst volle Freiheit schafft, hätte Semper's für die Erkenntniss des Alterthums so fruchtbringende Theorie wohl berücksichtigt werden können.

Auf Einzelheiten der Darstellung, welche mit Sorgfalt die mannigfachen Abwandlungen dieses abgeschlossenen und zäh an starrer Ueberlieferung hängenden Stils durch die drei Jahrtausende seines Bestehens verfolgt, kann hier nicht eingegangen werden. Es genügt, darauf hinzuweisen, wie alle die eigenartigen Gebilde der ägyptischen Baukunst von den Heldengräbern in Pyramidenform bis zu den Felsengräbern, wie die Tempel mit ihren Säulenhöfen und dämmerigen Säulenwäldern, bis zu

jener reichgegliederten, im Aeussern das Innere wiederspiegelnden Form geschildert werden, welche in dem Riesentempel des Amon in Karnak ihr gewaltigstes Denkmal findet; wie die Entstehung des Rundstabs und der Hohlkehle an den Thüren und die mannigfaltige Entwickelung der Säulenformen berücksichtigt wird. Die plastischen Erzeugnisse der frühen Zeit, die bemalten Kalkstein- und Holzstatuen werden als die frischesten und lebensvollsten Werke der ganzen ägyptischen, ja der ganzen morgenländischen Kunst charakterisirt; und wenn von ihnen gesagt wird, dass sie in späterer Zeit niemals wieder völlig erreicht worden seien, so braucht man dabei nicht nur Aegypten im Auge zu behalten, sondern kann das wohl getrost auf alle Folgezeit ausdehnen. In gleicher Weise hätten wir gewünscht, die nie wieder erreichte decorative Wirkung gleichzeitiger ganz flacher Reliefs hervorgehoben zu sehen, wie deren eines auf S. 115 abgebildet ist. Mit Recht wird übrigens betont, dass noch in der hellenistischen Periode, zu einer Zeit, da das alte Aegypten bereits einem ganz neuen gewichen war, die Portraitplastik noch ein Wiederaufleben erfuhr, das in der Schärfe und Kraft der Naturbeobachtung ganz Ausserordentliches leistete und, abgesehen von einzelnen Besonderheiten, nahezu die Wirkung eines Naturabgusses erzielte. Der Wechsel in den Körperverhältnissen, die Neigung zu zunehmender Schlankheit, welche die einzelnen Abschnitte der dazwischenliegenden Entwickelung kennzeichnet, beansprucht keine sonderliche Bedeutung im Hinblick auf die Kunst, da es sich dabei nicht um ein Fortschreiten, sondern nur um den Wechsel von Moden handelte. Den bis zu 20 m reichenden Riesenbildern der späteren Könige, den Menschengestalten mit Thierkopf, den Zwitterbildungen wie der Sphinx wird die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Auf mesopotamische Einflüsse wird die übertriebene Betonung der Muskeln an den Gebilden der älteren Zeit, die Gestalt des Greifen, seit der 18. Dynastie die des Gottes Bes zurückgeführt. Die Anleihen, die die spätere mesopotamische Kunst bei den Aegyptern machte, sind dagegen freilich weit zahlreicher.

Die Wandmalereien sind bald in einfachem vertieftem Umriss, bald als versenkte Reliefs, endlich auch in leicht erhabener Arbeit ausgeführt, je nach den Kosten, die aufgewendet werden konnten; in dem baulustigen Neuen Reich bedeckten sie einen Flächeninhalt, wie kein anderes Volk ihn aufzuweisen hat; zugleich machte sich, wenigstens bei der nicht an die Ueberlieferung gebundenen Darstellung von Scenen aus dem Leben der unteren Volksklassen eine wesentlich grössere Natürlichkeit und gesteigerte Freiheit in der Wiedergabe der Bewegungen geltend. Gleichzeitig boten die Papyrusmalereien die ältesten Miniaturen der Welt. — Von der Kleinplastik geben die Bronzestatuetten, zum Theil mit Golddamascirung, und die Elfenbeinschnitzereien, die bereits genreartige Motive zeigen, den vortheilhaftesten Begriff; Email auf Goldschmiedearbeiten, Glasuren, sowohl türkisblaue wie andersfarbige auf Töpfereierzeugnissen, endlich Glasarbeiten unter Verwendung von Pflanzenverzierungen in ver-

schiedenen Farben treten bereits auf. Die Ornamentik erreichte eine hohe Blüthe und schaffte Formen wie die Spiralsysteme mit Zwickelkelchen, mit Rosetten besetzte Bänder, Vierblattnetze, Bouquetsäulen; namentlich bildete sie sich zu reicher Farbigkeit in der Verzierung der Decken aus.

Von der altchaldäischen Cultur sind die meisten Reste unter den Trümmern des neubabylonischen Reiches begraben; immerhin wissen wir von ihren Tempeln auf dem mächtigen Stufenunterbau, von dem Backsteincharakter ihrer Verzierungen und namentlich von ihrer gross gestalteten Bildnerei, die Natur und Stil in vollendeter Weise zu verbinden wusste. Was wir von ihren Siegelcylindern, ihren gravirten Silbergefässen und verzierten Steinvasen kennen, lässt doch wohl darauf schliessen, dass auch ihre Ornamentik höher entwickelt gewesen sein wird, als W. annimmt, der sie im Wesentlichen der Stufe der Ur- und Naturvölker einreiht. Die Weiterbildung dieser Kunst bis zu der aus ihr hervorwachsenden, mehrfach durch Aegypten beeinflussten Zeit der Assyrer lässt sich nicht wohl als ein Fortschritt, sondern, wie W. selbst es andeutet, als eine Rückbildung auffassen. Die Kunst der Assyrer und Neubabylonier aber, die namentlich auf dem Gebiete der Plastik so Vorzügliches zu Tage förderte, die Kunst der Perser befruchtete und endlich auf die Griechen selbst einwirkte, kann nicht wohl vor Erledigung der übrigen Culturen behandelt werden, die sich zwischen sie und die altchaldäische schieben und besonders der letzteren noch nahe stehen.

Dahin gehört vor Allem die sogenannte mykenische Kunst jenes Bronzezeitalters, das der homerischen Periode vorausging. Lassen sich auch mehrfach ägyptische und chaldäische Einflüsse nachweisen, so handelt es sich hier doch um eine eigenartig nationale Kunst, die jener der Griechen die Wege bahnte. Die kyklopische Bauweise und die noch wenig entwickelte Malerei lassen auf eine durch Kriege stark beunruhigte Zeit schliessen; dafür ist aber die Ausbildung der Goldschmiedekunst bis in die Verkleidung ganzer Bauglieder zu einer ausserordentlich hohen Stufe emporgeführt, wie dies die getriebenen Todtenmasken in Goldblech beweisen, in denen jedenfalls bereits eine wirkliche Vorstufe lebendiger Bildnisskunst zu erblicken ist; ferner die goldenen Schmucksachen, die getriebenen Silber- und Goldbecher mit Darstellungen, die alles Bisherige an Lebendigkeit der Bewegungen übertreffen, die Dolchklingen mit ihren eingelegten Gold- und Silberplättchen. Auf dem Gebiete der Ornamentik werden die Thier- und besonders die Pflanzenformen ausgebildet und dadurch die spätere griechische Entwickelung vorbereitet; daneben geht der geometrische Stil einher, den man als einen dem Alltagsgebrauch dienenden Bauernstil ansehen kann.

Die phönizische Kunst sowie die der übrigen Völker Syrien's vertritt bereits, wie W. hervorhebt, gegenüber dieser mykenischen eine etwas jüngere Stufe, die bereits vielfach von der Gestaltung der Kunst in den Nachbargebieten beeinflusst ist. Die kleinasiatische endlich, die wiederum stark von der assyrischen abhängt, bereitet in einzelnen ihrer Gebilde,

wie den Münzen und den Felsengräbern, unmittelbar auf die Entwickelung der griechischen Kunst vor. Auf das reiche und in vielfacher Hinsicht interessante Gebiet der assyrischen und der nachfolgenden persischen Kunst einzugehen, verbietet der Raum. Wenn man bedenkt, dass in diesem Bande noch die ganze griechische, dann die römische, endlich all die eigenartigen Gestaltungen der ostasiatischen, indischen und der Islam-Kunst behandelt sind, so kann man sich eine Vorstellung von dem umfassenden Gebiete machen, das hier durchgearbeitet worden ist. Wer als Lernender oder Lehrender mit der Kunstgeschichte zu thun hat, wird in dem Werk eine unerschöpfliche, weil Alles berücksichtigende Fundgrube finden. *W. v. Seidlitz.*

Malerei.

La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti di **Adolfo Venturi.** Con 196 inc. fototipogr. e 38 fotocalcogr. Mailand, U. Hoepli, 1900. Gr. 4°.

Zu dem splendiden Werk über die Sammlung des grossen Industriellen Benigno Crespi in Mailand hat Venturi einen eigenartigen, ausführlichen Text geschrieben, von dem nur zu bedauern ist, dass er mit einer solchen, wenigen zugänglichen und wegen des Formats schwer zu handhabenden Prachtpublication verbunden ist, denn die Untersuchungen, die hier einer Reihe wichtiger, zumeist norditalienischer Künstler gewidmet sind, beanspruchen, sowohl durch die Selbständigkeit und die Neuheit der Ergebnisse wie durch die eigenthümliche und belebte Art der Bilderbeschreibungen einen dauernden Werth. Da ausführliche Orts- und Künstlerregister den Inhalt genau verzeichnen, so sei hier nur auf einige Hauptpunkte verwiesen, damit man daraus entnehmen kann, welche Künstler in erster Linie Berücksichtigung gefunden haben.

Schulen von Parma, Bologna und Ferrara. An das schöne Frühbild Correggio's, die Anbetung des Christkindes, wird die Bemerkung geknüpft, dass wie die knieende Elisabeth mit dem Johannesknaben im Arm nach Mantegna copirt ist (in S. Andrea zu Mantua), so auch Corregio's Judith in Strassburg, mit der wirkungsreichen Fackelbeleuchtung, durch Mantegna beeinflusst ist. Wichtig ist, dass hier Correggio's Magdalena in Dresden wieder als echt in Anspruch genommen wird; ebenso der Wiener Ganymed und der, jetzt Lotto benannte, kleine blasende Faun in München; dem Meister wird auch die ganze Figur Johannes des Täufers als Jüngling, in Oldenburg (als lombardische Schule bezeichnet), zugeschrieben; dagegen werden ihm die beiden Temperabilder des Louvre, der Triumph der Wissenschaft, Gerechtigkeit und Kunst, als Werke des XVII. Jahrhunderts, abgesprochen, desgleichen (doch wohl in zu grosser Strenge angesichts des schlechten Erhaltungszustandes) auch die Madonna di Casalmaggiore in Frankfurt. — Eine auf S. 21 abgebildete Federzeichnung der Albertina, welche unter Ercole Grandi's Namen geht, eine Allegorie,

wird Francesco Francia zugeschrieben, ebenso die Teller des Museo Correr, auf denen Apollo dargestellt ist (statt der üblichen Bezeichnung als T. Viti); die Giacomo Francia zugeschriebenen Skizzenblätter in Lille werden dagegen für mantegnesk erklärt. — Auf Grund einer Bemerkung Dolce's werden die Brüder Battista del Dosso und Dosso Dossi dadurch von einander unterschieden, dass ersterer von Raphael, letzterer von den venezianischen Nachfolgern Giorgione's beeinflusst gewesen sei; danach gehören B. del Dosso die heiligen Familien in Oldenburg und in der Galerie Borghese, in Dresden der Friede, der Traum, die (kleineren) vier Kirchenväter an; Dosso Dossi dagegen der David in Stuttgart (wonach derjenige der Galerie Borghese eine Kopie), der Giorgione genannte junge Krieger in Braunschweig und das unter gleichem Namen gehende männliche Bildniss in Pest (No. 86). — Innocenzo da Imola wird das weibliche Bildniss der Galerie Borghese gegeben, welches Morelli Girol. da Carpi zugeschrieben hatte; die Madonna mit zwei Heiligen in Berlin aber wird ihm abgesprochen. — Unter Mazzolino wird ein Bildniss der S. Weber (Franciabigio genannt) sowie die schöne Zeichnung des Berliner Kabinets mit Gottvater und auf der Rückseite Fortuna (Costa genannt) aufgeführt; unter seinem Einfluss habe Garofalo die Madonna der S. Wesendonck gemalt, die dort C. da Sesto genannt wird.

Venezianische und umliegende Schulen. Von Dom. Morone besitzt die S. Crespi ein grosses Hauptbild von 1494, den Kampf zwischen den Gonzaga und den Bonacolsi in den Strassen Mantua's 1328, wahrscheinlich aus dem Palazzo della Pusterla stammend, wo auch die breiten $6^1/_2$ m langen Darstellungen Costa's, Verherrlichungen der Thaten Francesco Gonzaga's, sich befanden, die Aldringen 1630 bei der Plünderung Mantua's sich aneignete und die jetzt im Schlosse von Teplitz aufbewahrt werden. — Das Werk Bartolommeo Veneto's wird sehr bereichert durch die Zusammenstellung einer Reihe nahezu übereinstimmender Madonnen, die in den verschiedenen Galerien unter den Namen Basaiti's oder Catena's gehen, und nach Venturi auf ein Original Marco Pansaben's zurückgehen könnten; das Exemplar der S. Crespi sieht aber doch zu verschieden von dem 1505 datirten in Bergamo aus (wovon übrigens eine noch frühere Redaction von 1502 vorkommt), als dass beide einer und derselben Hand zugeschrieben werden könnten. Eine Zeichnung der Ambrosiana (Christus und die heil. Frauen), worin Carotti die Hand B. Veneto's erkannt hatte, zeigt dieselben Gebäude wie auf den Hintergründen dieser Madonnen. Danach werden ihm verschiedene weitere Bilder mit gutem Grund zugewiesen. Anknüpfend an das schöne, Solario genannte Männerbildniss der S. Crespi, werden B. Veneto's übrige Halbfigurenbilder hier in reicher Fülle vorgeführt. Wenn der auf S. 98 abgebildete Männerkopf der Albertina diesem, und nicht Boccaccino angehört, so gilt das gleiche von dem Jünglingskopf in Röthel der ehemaligen Sammlung Habich. Das weibliche Bildniss im Louvre (No. 1637) wird nicht ihm zugeschrieben, sondern als Lorenzo Costa nahestehend bezeichnet. — Bei Gelegen-

heit Boccaccino's werden dessen Nachfolger Tommaso Aleni verschiedene Bilder zugeschrieben; die Zeit, da Garofalo aus Boccaccino's Atelier aus Ferrara floh, wird um 1506, statt gegen Ende des XV. Jahrh., verlegt. — Als Jugendwerke Basaiti's erkennt Venturi die Kreuzabnahme in München, die Madonnen ebendort und in einer Privatsammlung zu Bergamo, die hl. Katharina in Pest und eine Madonna der S. Salting; während er für die übrigen, z. Th. bezeichneten angeblichen Jugendbilder keinen anderen Ausweg weiss, als dass sie von einem anderen, Marcus genannten Schüler Bellini's herrühren mögen. — Moretto schreibt er, ausser der bekannten Madonna der S. Leuchtenberg (No. 32) noch eine zweite daselbst zu (No. 39), ferner die Cariani genannte Heil. Familie der Galleria Nazionale in Rom. — Pordenone, von dem hier die prächtige Schiavona ist, giebt dem Verf. Gelegenheit zu einem längeren Excurs über Giorgione. Diesem selbst schreibt er das Seb. del Piombo genannte männliche Bildniss in Pest zu (No. 80), die Tizian genannte Madonna mit dem stehenden Christkinde in Wien; als echt erkennt er die unerklärte Darstellung der National Gallery (No. 1173) an; an der Dresdner Venus habe Tizian das Gewand gemalt; von den verschiedenen Darstellungen des kreuztragenden Christus giebt er der bei dem Grafen Lanckoronsky (früher in Besitz des Malers Marius de Maria) den Vorzug. Nicht von Giorgione sondern von Pordenone sei der junge Mann mit den langen Haaren in Pest (No. 94); nicht von Giorgione das ihm von Morelli zugeschriebene Bildniss der Gal. Borghese; die Giorgione zugeschriebenen, aber D. Dossi gehörenden Bilder sind schon oben erwähnt worden. Seb. del. Piombo, dem er auch das Giorgione genannte Concert des Louvre zuschreiben möchte, giebt er das Cariani genannte Dreifigurenbild in Oldenburg (No. 82). — Die Taufe Christi in der Capitolinischen Galerie nicht von Paris Bordone sondern ein früher Tizian. — Dass das bei Gelegenheit G. Carpioni's erwähnte und auf S. 177 abgebildete Bacchanal der Mainzer Galerie ein Meisterwerk Tizian's sei, klingt befremdlich.

Florentiner. Von Mainardi eine Madonna mit zwei Engeln in der S. Weber, unter R. del Garbo's Namen gehend. — Von Bacchiacca die Beccafumi genannte heil. Familie in München und die Marc. Venusti genannte „Klugheit" in Strassburg.

Mailänder. Boltraffio: das Fresco von S. Onofrio vor 1515; der Stifter scheint derselbe zu sein, der bereits auf einem vor 1510 entstandenen Fresco Peruzzi's vorkommt. — Lionardo (bei Gelegenheit A. de' Predi's): die Belle Feronnière echt, noch von toscanischem Charakter; dagegen die Madonna in der Grotte des Louvre, wenn auch ohne die Uebertreibungen des Londoner Exemplars, ebenso wenig wie diese vom Meister selbst ausgeführt. — Von Bern. de' Conti in der S. Crespi ein (nicht abgebildetes) männliches Bildniss, bezeichnet Bernardinus de Luvinus (wohl ursprünglich Comitibus) 1497. — Von Zenale, der auch hier noch (statt Predi's) als der Schöpfer der grossen Brera-Madonna angesehen wird,

die Beatrice d'Este im Oxforder Christ Church College; das Costa genannte Bildniss der Pitti-Galerie ist nach diesem copirt.

Verschiedene Künstler. Die Van der Goes zugeschriebene Madonna ist wohl eher diesem zu belassen als, mit Venturi, Van der Weyden zu geben. — Das weibliche Bildniss (S. 318) ist sicher holländisch und nicht Schule Van Dyck's. — Interessant ein Bildniss A. de Wale's von Dav. Bally. — Angehängt sind noch eine Madonna Bellini's, eine Beweinung Christi von Marziale und ein Bildniss von Moroni.

W. v. Seidlitz.

Karl Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Strassburg, Karl J. Trübner 1900. XIV und 135 SS.

Der Verfasser dieser „kritischen Studie" scheint vor Allem ein Freund der Kunst zu sein, mit dem Geschmack der vorgeschrittenen Kunstfreunde unserer Tage, zuzweit geschulter Philologe, zudritt Historiker und Kenner der alten Malerei. Der Standpunkt, von dem er mit frischer Unbefangenheit die Malereien des XV. Jahrhunderts betrachtet, macht ihn fähig, vor einem weiteren Kreis im rechten Ton die Wunder und Herrlichkeiten der Eyck'schen Meisterwerke zu preisen. Der warme Antheil, der das Piedestal des Helden erhöht, sticht erfrischend ab gegen die pietätlose Redeweise, die in der jüngeren Litteratur hie und da laut geworden ist.

Im ersten Capitel würdigt Voll die durch Inschrift beglaubigten und datirten Gemälde Jan van Eyck's — soweit er sie anerkennt —, nicht ohne dass der eindringenden Betrachtung sich manche bisher kaum beachtete Züge klar enthüllen. Das von 1432 datirte Bildniss eines jüngeren Mannes in der Londoner National Gallery wird sorgsam und glücklich analysirt, ein Wenig in der Weise, in der Heinrich Brunn antike Bildwerke zu prüfen pflegte. Alle Feinheiten der Zeichnung, der Modellirung werden mit schöner Deutlichkeit hervorgehoben, im Besonderen die Meisterschaft gepriesen, die den Knochenbau in seiner Wirkung auf das Fleisch und auf die Haut sichtbar macht.

In der — vergleichsweise kühlen — Beurtheilung des Londoner Arnolfini-Bildes, das 1434 datirt ist, betont der Verfasser, dass nicht etwa die Sauberkeit der Feinmalerei, sondern weit höher stehende Eigenschaften das eigentliche Verdienst dieses Meisterwerkes ausmachten. Die gewiss richtige Ansicht trägt er hier und auch sonst in dem Buche polemisirend vor, angeblich gegen einen allgemeinen Irrthum der bisher gültigen Auffassung. Ich wüsste aber wirklich nicht, welcher ernst zu nehmende Beurtheiler das Hauptverdienst des Begründers der niederländischen Malerei in der Bravour der Feinmalerei gesehen hätte.

Wenn der historischen Betrachtung in den Schöpfungen Jan van Eyck's nichts so wunderbar und bemerkenswerth ist wie die Weltlichkeit und Unabhängigkeit des Meisters, so sieht Voll von seinem besonderen Standpunkt die Alterthümlichkeit und den Zusammenhang mit

der kirchlichen Tradition. Wenn die Raumillusion etwa im Arnolfini-Bilde von unbegreiflicher Vollendung dem erscheint, der vergleichend auf die Tafeln Stephan Lochner's oder Roger's van der Weijden blickt, findet Voll, der an Holbein, an Pieter de Hoogh und an die Maler unserer Zeit denkt, Eyck's Raumgefühl sei noch ganz (!) unentwickelt, Luft und freie Beweglichkeit mangelten.

Der Pala-Altar von 1436 wird gegen allerlei Bekrittlungen glücklich in Schutz genommen; auf die Weisheit des symmetrischen Aufbaues wird mit Beredtsamkeit aufmerksam gemacht.

Die von 1437 datirte Vorzeichnung der hl. Barbara in Antwerpen erkennt der Verfasser an und wendet sich mit besonderer Neigung zu dem Frauenbildniss der Brügger Akademie, in welchem, 1439 gemalten, Werke er eine der reifsten Schöpfungen des Meisters erblickt. Auf der Stufe, die dieses Portrait darstellt, ist ihm Jan van Eyck, der im Pala-Altar noch mit der Aufgabe rang, frei und fertig. Mit feinen, aber etwas künstlichen und nicht einwandfreien Beobachtungen wird die neue Anschauung von einem Vorwärtsschreiten des Meisters in den Jahren 1432 bis 1439 begründet. Während das Portrait der jungen Braut im Londoner Verlöbnissbilde nicht in demselben Grade individualisirt erscheint, wie die gleichzeitigen Männerbildnisse — man hat das oft bemerkt —, ist in dem Frauenportrait von 1439 das Typische fast vollkommen überwunden. In der Haltung des Hauptes wie in der Behandlung des Kostüms und der Beleuchtungsweise sieht Voll weitere Merkmale der letzten Entwickelungsphase. Den leichteren Fluss, eine mildere Auffassung und Formengestaltung darf man wohl als Eigenschaften der Spätwerke Eyck's erkennen, in dem Brügger Portrait, in der Antwerpener Madonna (von 1439), deren Farbenpracht Voll begeistert rühmt, und auch in der Kirchen-Madonna zu Berlin, die er anscheinend mit richtigem Gefühl in etwa dieselbe Zeit setzt, doch werden der Vorstellung von einer folgerichtigen Entwickelung des Meisters noch manche Schwierigkeiten entgegentreten.

Sind nicht diesen späten Bildern auch Schwächen gemeinsam, etwa eine minder scharfe und minder frische Naturbeobachtung, als die früheren Werke zeigen? Voll steht vor den Schöpfungen des Meisters, die er anerkennt, nicht als strenger Kritiker, mit tendenziöser Beflissenheit sieht er hier nur Licht, während er dort, wo seine Kritik zum äussersten Ergebniss führt, nur Schatten erblickt.

Im zweiten Capitel greift der Philologe helfend ein, indem er mit allerlei secundären Textstellen die Ansicht verficht, Jan van Eyck allein sei der Schöpfer des Genter Altares. Für Hubert bleibt gar nichts. Mag er den Entwurf angefertigt haben, dabei war kein Verdienst. Voll bemüht sich, zu zeigen, dass der Inhalt des Genter Altares mit vielen Einzelheiten der litterarischen Ueberlieferung entstamme, irrt aber wohl, wenn er glaubt, mit diesem Nachweis das Verdienst des Meisters, der den Altar entwarf, ausgestrichen zu haben.

Und die Inschrift des Genter Altares! Wenn der Philologe in dem

Voll'schen Haushalt irgendwelche Macht über den Kunstfreund besässe, würden wir wohl nicht so leicht an der Frage nach der Thätigkeit Hubert's vorbeischlüpfen können mit der Annahme: „dass Jan die Hauptarbeit geleistet hat und dass selbst in den Fällen, wo Hubert einzelne Tafeln angelegt hat, Jan nachträglich Alles überging."

Den Wortlaut der Inschrift theilt Voll in der gewöhnlichen Lesart mit — lässt eine „Emendation" folgen, in der an Stelle des Wortes „arte" „frater" gesetzt ist, und meint mit Unrecht, an den thatsächlichen Angaben sei damit nichts geändert. Gerade die auffällige Bestimmung Jan's als des „arte secundus" bereitet der Beurtheilung des Genter Altars und der Brüder van Eyck, wie er sie vorträgt, die grössten Schwierigkeiten.

Der Versuch, den Ruhm des älteren Bruders auszulöschen, wird immer misslingen. Hubert, nicht Jan, hat den Auftrag zum Genter Altar empfangen und seiner Kunst eine reichere und grössere Aufgabe gestellt als irgend ein Tafelmaler vor ihm, ja als irgend ein niederländischer Maler im XV. Jahrhundert. Aus dem Vertrauen der Auftraggeber, aus dem Selbstgefühl des Meisters, der das gewaltige Ganze beherrschte und gliederte, sind Schlüsse zu ziehen, die dem Inhalt der Inschrift nicht widersprechen.

Die stilkritische Analyse des Genter Altares ist bei Weitem nicht so eingehend wie die der kleineren Werke Jan van Eyck's. Da der Verfasser das Altarwerk für eine Schöpfung Jan's schlechthin hält, hätte er nicht zögern sollen, das Studium des reichen, ungleichartigen, viele Aufgaben umfassenden Altares der Charakteristik des Meisters nutzbar zu machen. Hier war eine biegsamere und duldsamere Vorstellung von dem Wesen des Meisters zu erlangen als vor den kleinen Tafelbildern.

Das grosse Werk entspricht in fast keinem seiner Theile dem strengen und engen Begriff von der Kunst Jan's, mit der unser Kritiker herantritt. Jeder lobenden Aussage folgt ein „aber". Vieles wird als auffällig und fremdartig vermerkt, und den Leser verlässt die Vorstellung nicht, dass Voll manchen Flügel, manchen Theil des Genter Altares aus dem „Werke" des Meisters streichen würde, wenn es eben nicht ein Theil des Genter Altares wäre. Gewisse ihm unbequeme Eigenschaften des Stifterbildnisses erklärt der Verfasser mit der Hypothese, hier habe der Maler mit der Conception und Vorzeichnung des Bruders, die er zudeckte, zu kämpfen gehabt.

Das dritte Capitel reiht einige unbezeichnete Gemälde den durch Inschrift beglaubigten an. Der Verfasser ist bemüht, die nicht datirten Werke mit stilkritischen Erwägungen in die historische Reihe einzufügen. Die Verkündigung in St. Petersburg wird sehr früh — vor 1428 — angesetzt, wie auch die, relativ ungünstig beurtheilte Rollin-Madonna. Das „nicht sehr bedeutende" Frankfurter Marienbild wird vermuthungsweise 1433 angesetzt. Als Schöpfungen der letzten Jahre des Meisters, der Periode der Reife, werden betrachtet: das Berliner Arnolfini-Bildniss, das Cardinalportrait in Wien, die Madonnendarstellung in Gustav v. Rothschild's Besitz, endlich die Madonna in der Kirche zu Berlin.

Als die letzte Arbeit Jan van Eyck's möchte Voll den kleinen Dresdener Flügelaltar ansehen, den er als „ziemlich schlecht erhalten" bezeichnet, gegen dessen Flügel er schwere Bedenken erhebt. Der Meister habe, will der Kritiker glauben, das schöne Mittelfeld hinterlassen, ein Schüler aber schlecht und recht die angeblich weit schwächeren Flügel angefügt.

Hier schon setzt die negirende Bemühung ein, der dann — im folgenden Capitel — Werke, die dem Jan van Eyck bisher, zum Theil ohne Widerspruch, zugeschrieben wurden, in stattlicher Reihe zum Opfer sinken.

Beschreibung, Schilderung und Charakteristik der anerkannten Gemälde sind daraufhin angelegt, das Wesen des Meisters, alle Möglichkeiten seiner Begabung und seines Vermögens, zu umschreiben. Erst wird die Waffnung geschmiedet zu dem folgenden kritischen Feldzug. Leider hat der Verfasser die — allerdings sehr schwierige — Aufgabe nicht gelöst. Die Individualität Jan van Eyck's als Ganzes wird nicht anschaulich gemacht. Voll's Bestimmungen sind zu eng, der besonderen Aufgabe, selbst dem zufälligen Erhaltungszustand dieses oder jenes anerkannten Werkes entnommen, oder zu weit. Viele Aussagen sind so allgemein, dass sie wissenschaftlich vollkommen unbenutzbar erscheinen, obwohl gewiss nicht phrasenhaft, sondern warm gefühlt und klar gedacht. Wenn der Verfasser vor dem Brügger Frauenbildniss sich also begeistert: „klassische Ruhe, die sich mit leisester Bewegung vermählt, ist überhaupt der Charakter dieses Bildnisses; hohe Kraft verbunden mit reinster Zartheit hinterlässt in uns für immer die Erinnerung an einen unsäglich feinen Geist", so kann dieser Satz, wie mehrere ähnliche, wohl auch vor Bildnissen Raphael's oder Giorgione's gesprochen werden. Oefters wird die Allgemeinheit zur Inhaltslosigkeit, wie etwa in der Stelle: „die Grundlage ist, wie immer bei Jan van Eyck, in der scharfen Darstellung einer von dem Künstler persönlich gesehenen Situation gegeben und zwar wird die Schilderung genau auf einen bestimmten Moment eingestellt." Ich hebe gerade diese Stelle hervor, weil sie besonders präcise und werthvoll klingt, aber eben nur klingt. Schlichtheit, Kraft, Harmonie, Symmetrie sind ja Bestimmungen, denen keine Charakteristik der Eyck'schen Kunst aus dem Wege gehen kann, sie genügen aber keineswegs hier, wo das Specifische dieser Kunst festgestellt werden soll. Die besten und feinsten Beobachtungen Voll's beziehen sich auf einzelne Bilder, treffen aber nicht das Ganze.

Von einem anerkannten Bilde zum anderen sich wendend, findet der Verfasser öfters seine Angaben nicht bestätigt. Die Furcht, sich in Widersprüche zu verwickeln, plagt ihn. Und gern betritt er den Ausweg, indem er eine Entwickelung des Meisters construirt. Jan ist ihm unreif im Genter Altare. Wenn Voll an keinem Gliede dieses Werkes eine reine Freude hat, werden alle Schwächen so erklärt. Von 1432—1439 schreitet der Meister vorwärts, zur Freiheit, namentlich in der Individualisirung und in der Raumanschauung. Die Construction der Entwickelung hat ihre schwachen Stellen. Ist Jan van Eyck wirklich jemals weiter gekommen

bezüglich der Raumgestaltung als in der Verkündigung des Genter Altares? Und ferner: mir scheint das Portrait der Stifterin des Genter Altares höchst individuell gestaltet, was Voll — wohl seiner Construction zu Liebe — nicht zugiebt. Die Individualisirung des Frauenbildnisses gehört angeblich zu den letzten Errungenschaften Eyck's. In der als besonders frühe Arbeit betrachteten Petersburger Verkündigung stehen doch die Figuren in keinem anderen Verhältniss zu dem Raume als die Madonna zu der Kirche in dem Berliner Bilde, das ganz spät entstanden sein soll. Im Ganzen scheint mir die Zahl der Bilder zu klein, ihre Aufgaben und Massverhältnisse sind zu ungleich, endlich ist die Zeitspanne zu kurz, als dass die Entwickelungsvorstellung viel Anspruch auf Sicherheit machen könnte. Die verschiedenartigen Bethätigungsweisen der Eyck'schen Kunst auf Entwickelungsstufen vertheilend, wahrt der Verfasser seine enge und strenge Vorstellung, ohne zu bedenken, dass die nach oben gebauten Stufen nach unten fortgesetzt werden können — Jan van Eyck war schon 1422 Hofmaler — und dass sich damit viele neue Möglichkeiten erschliessen würden.

Im Vorwort ebnet der Verfasser sich die Bahn seines kritischen Vorstosses mit einer allgemeinen Bemerkung, indem er zu erwägen bittet „dass auf ungefähr zweitausend Werke der altniederländischen Schule, die uns noch heute erhalten sind, nicht viel mehr als ein Dutzend meistens anonymer Meister kommen, unter die bisher der grösste Theil jener Bilder vertheilt wurde.“ Da nun sehr viele Maler im XV. Jahrhundert in den Niederlanden gearbeitet haben, wird diese Vertheilung a priori verdächtigt. Die statistische Angabe ist irrthümlich. Es handelt sich gar nicht um die altniederländischen Bilder, die uns heute noch erhalten sind, sondern nur um die in der kunsthistorischen Litteratur berücksichtigten. Das sind nicht 2000, sondern höchstens 800, von denen etwa die Hälfte auf das Dutzend Meister vertheilt wird. Ich denke nur an die Bilder des XV. Jahrhunderts. Falls Voll die Zeitgrenze anders gedacht hat, hätte er nicht von 12 Meistern sprechen dürfen. Selbst aus dem XV. Jahrhundert kennen wir mehr als 12 Meister, deren Individualität leidlich klar ist, denen Bilder zugeschrieben werden. Die 400 Tafeln aber, um deren Bestimmung wir uns bemühen, ist ein Rest, der durch viele Siebe gegangen ist, nicht nur durch das Sieb der Zeit. Der wählende Geschmack des Kunsthandels, der Kunstsammler, der Museumsleiter hat im Grossen und Ganzen das Beste ans Licht gestellt. Und daher kommt es, dass man mit einiger Aussicht auf Erfolg darangehen durfte, diese Monumente den wenigen im XV. Jahrhundert am höchsten geschätzten Meistern, deren Namen uns bewahrt sind, zuzuschreiben. Viele Irrthümer sind dabei vorgekommen und die zukünftige Kritik wird noch genug Verbesserungen vornehmen können, doch sollte die Arbeit im Allgemeinen, die Methode, nicht durch irrige statistische Vorbemerkungen discreditirt werden.

In dem „kritischen Anhang“ werden mehrere Tafeln, die Niemand mehr für Arbeiten van Eyck's hält, noch einmal getötet, wie die „Bischofs-

weihe des Thomas Beckett", doch fehlt es nicht an starken Aufregungen. Voll verfügt über eine vergleichsweise ausgebreitete Bilderkenntniss und hat auch die in Madrid und St. Petersburg dem Jan van Eyck zugeschriebenen Werke geprüft. In dem Urtheilen über nicht gesehene Bilder, dessen er sich nicht enthält, liegt eine Kampfesart, die ärgerlich genannt werden darf. Wenn Kenner, deren Meinung auf die ernsteste Beachtung Anspruch erheben darf, nach Prüfung des Originals ein Bild für echt erklären, so sollte Niemand das Gegentheil behaupten, der das Original nicht auch geprüft hat. Ohne sie zu kennen, lehnt der Verfasser drei Gemälde mit optimistischer Sicherheit ab.

Das Bildniss in Hermanstadt, auf das v. Frimmel zuerst hingewiesen und das, soviel ich weiss, Niemand bisher bezweifelt hat, wird verurtheilt und ans Ende des XV. Jahrhunderts versetzt nach Besichtigung der Photographie, wenn nicht nach Besichtigung der Zinkätzung. Mit den „Frauen am Grabe Christi" in Richmond wird Voll nach Prüfung eines Lichtdrucks fertig. Dieses Bild ist übrigens fünfmal so gross wie er annimmt und wahrscheinlich identisch mit dem ehemals in Antwerpen gesehenen Gemälde. Kann der Kritiker sich hier wenigstens auf negative Aeusserungen Anderer stützen, so fehlt ihm diese Hülfe wieder, wenn er die Jnce-Hall-Madonna verwirft, ohne sie gesehen zu haben. Die Inschrift ist freilich falsch, das Bild aber echt, und der Madonnentypus weist keineswegs auf das Ende des XV. Jahrhunderts. Uebrigens giebt es im Privatbesitz zu Palermo, wie mir W. Bode freundlichst angiebt, eine Copie der englischen Tafel, augenscheinlich noch eine Arbeit des XV. Jahrhunderts, mit derselben Inschrift, die das Original trägt.

Ernstere Angriffe, nach Prüfung der Originale, richtet Voll gegen drei Bilder, die schon durch inschriftliche Beglaubigung geschützt zu sein scheinen, nämlich gegen das Portrait des älteren Mannes im Turban von 1433 in der National Gallery, gegen den Christuskopf in Berlin von 1438 und das Bildniss Leeuw's in Wien von 1436. Besteht die Inschrift des Londoner Bildes vor der strengsten philologischen Kritik des Wortlautes, so ist auch die Schriftform einwandfrei. Wenn die Buchstaben nicht mit Schnörkeln geziert sind wie in einigen anderen Inschriften Eyck's — die Inschrift des Brügger Frauenbildnisses ist nicht reicher gestaltet. Wesentlich sind nur die Bemängelungen der Qualität, die gegen Auffassung, Ausdruck und Modellirung gerichteten Einwendungen. Der Kritiker begreift nicht, „dass Eyck, der so unerbittlich für jede Form und für jeden Begriff den schärfsten und bestimmendesten Ausdruck anzuwenden pflegte, einen nach rechts blickenden Mann sich nach links wenden lässt". Abgesehen davon, dass der Causalnexus in diesem Satze mir verborgen bleibt — der Mann blickt gar nicht nach rechts, sondern er sieht gerade aus, auf den Beschauer, während sein Kopf ein wenig nach links gedreht ist. Das Verhältniss der Blickrichtung zur Kopfhaltung ist etwa dasselbe wie in dem Brügger Frauenbildniss. Was Voll dort als eine besondere Feinheit und Freiheit preist, erscheint ihm hier mit der Art des Mei-

sters unvereinbar. Der Turban, tadelt der Verfasser weiter, sei regellos und hastig geordnet, nicht als Kofbedeckung gestaltet, sondern eine geballte Masse. Die ruhige Wirkung stelle sich nicht ein; das Bild falle in seine Theile Kopf, Turban und Brust, auseinander. Der Kopf sei nicht charakteristisch. Das Ohr sei vom Turban bedeckt, während doch der Meister sonst nie die Gelegenheit, das Ohr zu bilden, sich entgehen lasse (in dieser Allgemeinheit ist die Beobachtung unrichtig, wie eine Prüfung des Genter Altares lehrt). Anstatt diese und einige andere Bekrittlungen zu bekritteln — gewiss eine überflüssige oder vergebliche Arbeit —, stelle ich die Frage, wie das seiner Mängel wegen aus dem Eyck-Werk ausgewiesene Bild positiv bestimmt werden soll. Voll meidet hier und sonst gewöhnlich die Aufstellung dieser Frage.

Mitsammt seinem Rahmen und der darauf stehenden Inschrift ist die Tafel, die der Tracht nach ein Portrait von etwa 1430 zeigt, der Technik nach offenbar eine Arbeit des XV. Jahrhunderts. Den Eyck'schen Charakter im Allgemeinen giebt selbst Voll zu. Gefälscht im eigentlichen Sinne, also: zu Betrugszweck im Stile eines berühmten Meisters frei gestaltet, wurde doch wohl im XV. Jahrhundert nicht. Sonach bleibt nur die Möglichkeit übrig: die Tafel ist (wenn nicht das Original) mit der Inschrift die Copie eines verschollenen Originals des Jan van Eck. Falls aber die Copie getreu ist — und wir haben keinen Grund, das Gegentheil anzunehmen —, so möchten mindestens einige Bedenken des Kritikers das verschollene Original mittreffen. Ich habe, nachdem ich die Voll'sche Herabsetzung gelesen habe, die Londoner Tafel geprüft und halte sie für ein Original, nicht für eine Copie. Das Leeuw-Bildniss in Wien ist, wie jeder Beobachter sogleich sieht, wie auch Voll gesehen hat, fast ganz übermalt. Deshalb ist die Frage — Copie oder Original — nicht leicht zu beantworten. Andere Möglichkeiten giebt es aus den angedeuteten Gründen auch hier nicht. Raffinirte Fälschungen, die Stil, Tracht und Künstlerinschrift in Einklang bringen, sind, wenn überhaupt, nur im XIX. Jahrhundert ausgeführt worden. Die kleinen Partien des Wiener Bildes, die leidlich intact sind, scheinen mir zweifellos die Originalität zu bezeugen.

Die Inschrift des überall anerkannten, aber nirgends gerühmten Berliner Salvatorbilds hat eine kranke Stelle. Statt „Als“ in der bekannten Devise „Als ich kan“ liest man — undeutlich — „Ame“. Das „L“ und das „S“ in „Als“ schreibt Jan van Eyck stets höchst wunderlich, nämlich das „L“ schräg nach hinten geneigt und mit einem Querbalken, der spitzwinklig, rückwärts und oben angesetzt ist, und das „S“ als ein eckiges „C“, wie ein „E“, dem der mittlere Querbalken fehlt. Bei der Ungewöhnlichkeit dieser Buchstabenformen konnte ein Copist leicht die ihm unverständlichen, etwa auch lädirten Formen des Originals in seiner Nachahmung so verändern, dass er, den zweiten Buchstaben mit dem ersten verbindend und den dritten mit dem Querbalken versehend, „Ame“ für „Als“ schrieb. Das ist einleuchtend. Freilich konnte ein Restaurator ganz ebenso wohl und in derselben Art die Originalinschrift, die etwa zum Theil abgerieben war, verstümmeln.

Da nun die Inschrift scheinbar nicht restaurirt ist — mit vollkommener Sicherheit lässt sich's nicht ausmachen — so kommt Voll's philologische Kritik hier recht glücklich zu dem Ergebniss, unsere Tafel sei eine Copie. Stilkritisch lässt sich dieses Ergebniss nicht so gründlich und überzeugend, wie Voll meint, bestätigen. Die Malerei hat eine weitgehende „Restaurirung" erlitten, was der Verfasser nicht berücksichtigt; grosse Partien in der Stirn, in den Wangen sind neu. Die in der That schwache Zeichnung der Augen kommt auf Rechnung des Restaurators, während einige gut erhaltene Theile, wie namentlich die Lippen, recht fein sind. Scheinbar echt und in der unreinen Behandlung nicht in der Art Jan van Eyck's erscheint der blaue Grund.

Die Petersburger Flügel, die der Verfasser, im schroffen Widerspruche namentlich mit Justi und v. Tschudi, als „ganz unbedeutend und herzlich schwach, überdies von einem russischen Restaurator auf wunderliche, sogar komische Weise restaurirt" dem Meister abspricht, kenne ich nicht.

Die Berliner Crucifix-Darstellung und der „hl. Franciscus" in Turin sind in jüngster Zeit auch von anderen Seiten als von Voll angegriffen worden — wie ich glaube, mit Unrecht. Offenbar versagt Voll vollständig hier, wie sonst, bei dem Versuche, die Bilder positiv zu bestimmen, ihnen einen neuen Platz an Stelle des alten anzuweisen. Er wagt nicht Gruppen zusammenzustellen, etwa die Petersburger Flügel und das Berliner Bild einem Meister zuzuschreiben. Wer die niederländische Malerei des XV. Jahrhunderts als ein Ganzes übersieht, wird sich wundern, wie der Verfasser das primitive, eigenartige und herbe Berliner Bild, das gewiss der 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts angehört, als „hübsch aber unbedeutend" als ein „konventionelles . . . Bild des XV. Jahrhunderts" bezeichnen konnte. Mir scheint, man kann den Charakter des Gemäldes kaum weniger zutreffend ausdrücken.

Der Turiner „hl. Franciscus" wird in die Zeit Patenier's gesetzt, was nur bei völliger Unkenntniss der Kunst Patenier's und der Kunst seiner Zeit möglich ist.

Schliesslich sind drei unbezeichnete, ungleichwerthige Bildnisse, die dem Jan van Eyck zugeschrieben werden, gegen die Anklagen Voll's zu vertheidigen, der kleine, fragmentarische Portraitkopf in der Berliner Galerie, das Donatorenbildniss in Leipzig, und — „der Mann mit den Nelken". Das Berliner Köpfchen wird rasch erledigt. Der Verfasser nimmt die, relativ gemeinten, Eigenschaftswörter — „oberflächlich fast grob" —, mit denen v. Tschudi das kleine Bild als ein Fragment aus einer Eyck'schen Tafel einführte, als absolute Bestimmungen, die die Autorschaft des grossen Meisters ausschlössen. Innerhalb der allgemeinen Production jener Zeit, der das Fragment — schon der Tracht nach — angehört, ist die Behandlung geistreich, frei und individuell, dabei durchaus Eyck'isch, die Farbe von tiefer Leuchtkraft und schöner Harmonie. Nicht sorgfältiger ausgeführte und weit schwächer belebte Köpfe sind im Genter Altar zu finden.

Vor der Leipziger Tafel scheint der Kritiker den Zustand nicht berücksichtigt zu haben. Die glückliche Restaurirung konnte dem Bilde die letzten Qualitäten der Oberfläche nicht zurückgeben. Aus der Anlage, der Handform, dem sehr charakteristischen Blick und der Färbung scheint mir die Autorschaft Jan van Eyck's überzeugend hervorzutreten. Den Charakter einer Nachahmung oder Copie hat das leicht behandelte Bildniss gewiss nicht.

Aus der sehr ausführlichen, dankenswerth mühsamen Begründung, mit der Voll seine sensationelle Ansicht über „den Mann mit den Nelken" vorträgt, sind nicht leicht feste Bestimmungen herauszunehmen, die Gegenstand einer Debatte werden könnten. Im Grunde lassen sich viele der Sätze in den einen Satz zusammenfassen: „das Portrait erregt meinen Widerwillen". Die Abneigung eines Mannes von Geschmack, die ich als interessante Thatsache hinnehme, war Ausgang, nicht etwa Ergebniss der Beobachtungen über die Zeichnung, Färbung und Modellirung des berühmten Bildnisses. Die vorurtheilsvollen Beobachtungen sind fein, aber übertrieben und nicht im mindesten beweiskräftig. Wohl sind die Hände fehlerhaft gezeichnet, wohl kann das Ganze den Eindruck der Starrheit und Mühseligkeit hervorrufen — den mir übrigens das Wiener Cardinalportrait in geringerem Grade auch hervorruft — wohl kann man die Geschlossenheit, die vornehme Ruhe vermissen, die einigen Schöpfungen des Meisters eigenthümlich ist, braucht aber deshalb nicht dem Verfasser bis zu einem negativen Resultat zu folgen, dem jede positive Ergänzung fehlt. Ein nicht so absoluter, sondern innerhalb der historischen Grenzen urtheilender Geschmack wird die Tafel vergleichen mit den besten Bildnissen etwa Roger's, des Flémalle-Meisters und des Petrus Christus und wird stets auf Jan van Eyck zurückgewiesen werden. Wer ausser v. Eyck ist im XV. Jahrhundert zu dem hier erreichten Grade der Individualisirung gelangt? Die — relativ sehr grossen — Massverhältnisse des „Mannes mit den Nelken" müssen berücksichtigt werden, sie erklären zum Theil den fremdartigen Eindruck, den diese Schöpfung auf Voll macht. Dass ein Nachahmer im Stile Eyck's diesen Kopf von erschreckender Naturwahrheit geschaffen habe, ist ebensowohl ausgeschlossen wie die Annahme, die Tafel sei eine Copie.

Wenn der Verfasser, der einige Meisterwerke Jan van Eyck's mit Verständniss würdigt und ihre Eigenschaften anschaulich in Worten darstellt, wenn der Verfasser, der sich im Negativen als ein selbständiger und feinfühliger Kritiker bewährt, vielfach mit seinen Resultaten in die Irre gerathen ist, so sind die Fehlerquellen nicht verborgen. Sein rühmliches Streben schlug allzu ausschliesslich eine Richtung ein. Die Vorstellung von der Art des Malers wurde vorzeitig abgeschlossen. Von ihr aus ging die Kritik blindlings vorwärts. Die wohlthätig ergänzende, vom Allgemeinen zum Besonderen schreitende Bemühung, die vom Studium der gesammten niederländischen Malerei her den Besitzstand des Meisters gleichsam einkreist, diese Bemühung fehlt vollständig, mit ihr mangelt die Fähig-

keit, ein Werk positiv zu „bestimmen". Die Gefahren einer absoluten Kritik der Qualität werden offenbar. Würde etwa das „Werk" Rembrandt's Stand halten, wenn Voll, von den „Staalmeesters" ausgehend, die sechshundert Gemälde auf ihre Qualität hin prüfte? — Wenn der Genter Altar schon der viel zu einfachen Vorstellung von Eyck's Kunst, die hier aufgezeichnet wird, nicht ganz entspricht und als „Jugendwerk" auf den Stufen des Tempels einen Platz erhält, — was hindert uns denn, den „Mann mit den Nelken" und andere undatirte Gemälde als „Jugendwerke" noch höheren Grades anzusehen? *Friedländer.*

Graphische Künste.

Initialen von Hans Holbein. Herausgegeben von **Gustav Schneeli** und **Paul Heitz.** Strassburg 1900. 4°. 104 Tafeln mit einem kurzen Vorwort von 14 Seiten.

Die Publication giebt ein colossales Material von holbeinischen Arbeiten, die zwar schon beschrieben aber bisher zum grossen Theil nicht oder nur in Proben publicirt waren. Jeder der sich in Zukunft mit Holbein beschäftigt, wird genöthigt sein, auch zu diesen kleinen, aber so sehr bezeichnenden Nebenarbeiten zu greifen. Allein die Publicationen ist ganz unkritisch und es fehlt jene Genauigkeit und Zuverlässigkeit, die man von einem solchen Werke voraussetzt und erwarten kann. Es ist heute wenigstens in anderen Gebieten üblich geworden, bei Ausgaben alle Anhaltspunkte zu sammeln und zu verwerthen, die es ermöglichen, das Echte vom Unechten das Ganzoriginale vom Halboriginalen zu scheiden. Es ist bei Gedichten üblich, die Verse in der ursprünglichen Reihenfolge zu drucken und fremde Interpolationen auszuscheiden, während hier ungefähr das directe Gegentheil gethan worden ist und die Leistung erinnert bedenklich an gewisse Arbeiten über Baldung, die im gleichen Verlage erschienen sind.

Es wurden von den Basler Verlegern bei Künstlern fast immer nicht einzelne Initialen, sondern ganze Alphabete bestellt, die sich dann zwar in den Druck-Werken weit zerstreut finden, die aber vom Künstler in derselben Laune, in demselben Formate entworfen und auch in derselben Technik ausgeführt wurden. Oft bilden die einzelnen Buchstaben ein zusammenhängendes Ganzes wie die Strophen eines Gedichtes. Hier aber sind zunächst Buchstaben von verschiedener Grösse, verschiedener Erfindung, verschiedener Technik, (Metallschnitte und Holzschnitte) verschiedenen Meistern, Arbeiten, die nachweisbar verschiedenen Verlagsfirmen angehören, (nicht etwa nur auf einer Tafel sondern) unter einer Nummer als ein und demselben Alphabet angehörend abgebildet. Mitten unter frühen holbeinischen Arbeiten finden sich solche, die nach seiner Abreise nach England entstanden sind.

Die Tafeln enthalten nicht bloss holbeinische Initialen, sondern auch

solche von Urs Graf, Ambrosius Holbein und von Holbein's Nachfolgern, was durchaus zu billigen ist. Auch einige fremde Arbeiten sind mit aufgenommen. Es ist nun ferner die Reihenfolge weder nach den Meistern noch nach den Formschneidern noch nach der Entstehungszeit noch nach den Verlegern geordnet, sondern sie ist eine ziemlich zufällige.

Der allgemeine Theil der Einleitung enthält eine im Ganzen zutreffende Darstellung neben einigen Behauptungen, die sich nicht halten lassen. So hat z. B. Holbein auch Initialen mit feinen Renaissance-Ornamenten geziert, auch bilden die Buchstaben und die dahinter sich bewegenden Gestalten meist einen feinen Organismus, der für das Gefühl des Künstlers ein ebenso glänzendes Zeugniss ablegt wie berühmtere Schöpfungen. Man vergleiche nur einmal die fremden Arbeiten am Schluss oder copire sich eine Gestalt genau ohne den Buchstaben.

Der specielle Theil, wo die einzelnen Alphabete besprochen werden, giebt einige Vermuthungen, die richtig sind. Aber was richtig vermuthet wird, war nicht mehr Gegenstand des Vermuthens als das Werk erschien, sondern erwiesene Thatsache und die Mehrzahl der Angaben ist eben nicht richtig, sondern ungenau oder falsch. So erhält man zwar eine ungefähre Vorstellung von dem, was zu Holbein's Zeiten in Basel entstanden ist. Aber ein Bild von dem, was Holbein nun wirklich gethan hat, ein Bild von dem, was Holbein in Basel vorfand, was er da selber gewirkt hat, wie er seine Hilfskräfte schulte, wie er selbst wuchs bei der enormen Thätigkeit, wie er den allgemeinen Stand dieses Kunstzweiges gehoben hat, wie seine Thätigkeit noch nachwirkte, ein Bild dieses Schaffens und Wirkens, das möglich gewesen wäre, giebt das Buch nicht, sondern lediglich den Anblick schöner Initialen, und es muss geradezu davor gewarnt werden, die Daten der Einleitung ernst zu nehmen.

Auch ein scharfblickender Beobachter kann den Sachverhalt aus dem Werke nicht selber herausfinden. Die Abbildungen sind allerdings im Allgemeinen nicht schlecht. Die Clichés müssen sogar z. Th. ganz vorzüglich sein; aber das rauhe Papier verhindert etwas den originalen Eindruck bei ganz feinen Arbeiten. Denn die Clichés sind doch nur nach Abdrücken gemacht, die ihrerseits schon durch das rauhe Papier etwas an Schärfe eingebüsst haben. Sie büssen nun durch das Papier ein zweites Mal an Schärfe ein. Manche Alphabete sind aber auch klexig ausgefallen. Hervorragendes hat in der Wiedergabe gelitten, geringes ist vorzüglich zur Geltung gekommen, wie das zu gehen pflegt und nie ganz zu vermeiden sein wird. Eine Sichtung vor den Originalen und dann eine streng chronologische Anordnung hätte nicht nur ein klares Bild von dem Aufschwung und dem Niedergang gegeben, sondern auch ein überzeugendes Bild, es hätte sich auch das Gleichzeitige und Gleichwerthige gegenseitig gestützt, das Andersgeartete wäre von selbst weggefallen. Auch eine ganze Gruppe von Holzschnitten, die nun als „wohl", „wahrscheinlich", auch als „unbedingt" nach Holbein (aber als von dem Metallschneider Jacob Faber geschnitten) aufgeführt werden, hätten sich

als Schöpfung derselben Monate, desselben Künstlers und Arbeit desselben Holzschneiders mit Sicherheit heraus gestellt.

Nach allgemeinem Laienurtheil kommen nun allerdings für eine künstlerische Schöpfung, die nicht signirt und nicht urkundlich bezeugt ist, im Grunde sämmtliche Künstler in Betracht, die zur selben Zeit gelebt haben, und es ist die Autorschaft reine Meinungssache. Vielleicht hegt Heitz diese Ansicht, indessen habe ich etwa dreiviertel Jahre vor Erscheinen dieses Buches im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen Bd. XX. (1899) S. 233 u. ff. auch erhebliche äussere Gründe für die Autorschaft der einzelnen Alphabete beigebracht und ausserdem die Chronologie und die Vertheilung derselben auf die einzelnen Buchdrucker festgestellt und auch diese nicht zu leugnenden und schon für die Bestimmung der Autorschaft wichtigen Thatsachen sind unberücksichtigt geblieben. So weit uns bekannt, vertheilt sich die Arbeit an dem Werke so, dass Heitz im Wesentlichen sich der Mühe unterzogen hat, die Initialen zusammen zu suchen, Schneeli dagegen im Wesentlichen die Einleitung verfasst hat und die Mängel erklären sich hauptsächlich daraus, dass Schneeli's Arbeit schon gedruckt war, als mein Aufsatz erschien, während er eingehende Studien zum Zwecke der Arbeit selber nicht gemacht hatte. Allein in solchem Zustand hätte die Einleitung wenigstens unter keinen Umständen mehr publicirt werden dürfen. In älteren Wissenschaften, wo man es genau zu nehmen pflegt, wurde noch neuerdings die Ausgabe eines alten Schriftstellers, die sich als verfehlt erwies, eingestampft. Mit solch unkritischen Ausgaben wird eben der Wissenschaft schliesslich doch mehr geschadet als genützt.

Gewiss, manches Alphabet ist vollständig oder annähernd vollständig abgebildet und ohne fremde Zuthaten. Allein charakteristisch ist doch für diese Publication die andere Thatsache, dass schon der grosse Initial auf dem Umschlag nicht im richtigen Alphabet untergebracht ist und dass sowohl über das Alphabet, zu dem er gehört, als auch über die Initialen, bei denen er fälschlich abgebildet ist, nachweisbar unrichtige Angaben im Texte stehen. Dieser Buchstabe I findet sich auf Tafel XLVI unter No. XXV rechts oben. Er gehört auf Tafel XLVIII unter No. XXVI. Sch. und H. geben an:

„No. XXV sind Holbein's grösste Kinderinitialen. Woltmann nennt sie mit No. II zusammen als 259. Doch gehören nur diese 7 Buchstaben dem Hans Holbein. Sie erscheinen 1523 bei Wolff und Petri und sind wohl einzeln entstanden. No. XXVI gehört im Format dazu — ich halte sie für nachherige Ergänzungen von No. XXV."

Nicht einmal die an sich gleichgiltige Bemerkung, dass No. XXV Holbein's grösste Kinderinitialen seien, ist richtig, ebensowenig wie das unter XXI abgebildete Alphabet nun auch wirklich sein kleinstes Alphabet ist. Die Initialen unter No. XXV (immer das I oben rechts ausgenommen) messen 0,047 im Quadrat, die unter XXVI aber 0,049. No. XXVI ist auch keine nachherige Ergänzung von XXV, da dies Alphabet schon 1521

bei Curio auftaucht; es wurde auch nie von Petri benutzt, wohl aber von Wolff.[1]) Anderseits wurden die Initialen unter No. XXV nur von Petri, nicht auch von Wolff verwendet. Diese, nicht die anderen, sind eine nachherige Ergänzung, nämlich zu einer Reihe von Buchstaben, die sich bei Petri seit 1520 schon finden und bei Schn. und H. unter No. II wiederum mit andersartigem und wieder unter falschen Angaben abgebildet sind.

Ferner gehören die Initialen G auf Tafel I, ABD auf Tafel XXXII und T 2 auf Tafel LXXV zu einem und demselben Alphabet, das Ende 1522 mit schwarzem Grunde bei Petri auftaucht, dann verkauft wurde und mit hellem Grunde bei Wolff und Curio seit 1523 wiederkehrt.

Mit objectiver Sicherheit lässt sich auch der Unterschied zwischen Metallschnitt und Holzschnitt feststellen. Wer an der Schnitt-Technik den Unterschied nicht sieht, obwohl jedes Material seine besonderen Fehler und Vorzüge mit sich bringt, der kann es wenigstens an den Beschädigungen der älteren Stöcke sehen. Metall biegt sich, Holz bröckelt aus. Die Alphabete XXVII und XXVIII sind als Metallschnitte von J. F. (statt I F) angeführt, obwohl für jeden in solchen Dingen Sachverständigen auch noch in der Reproduction der Unterschied in der Technik erkennbar ist. Das erste ist wirklich von I F, das andere von Herman dagegen in Holz geschnitten worden.

Wie hoch die Quote der unrichtigen Angaben ist, mag eine Uebersicht über die ersten Nummern ergeben:

Nr. I. Ende 1516 für Froben entstanden als eine der ersten Arbeiten von Ambrosius Holbein. Der Initial G, ein Metallschnitt von 1522, eines anderen Alphabetes nach Hans Holbein. Nach Sch. u. H. „(1518). Das eigentliche Lebenselement der deutschen Renaissance ist noch nicht darin."

Nr. II. Grösstentheils Initialen zweier Alphabete von Froben. Das eine in Holzschnitt ausgeführt von Holbein (1516), das andere in Metallschnitt von Jac. Faber, nach diesem copirt (1519). Ausserdem einige Initialen, die Urs Graf für Petri entworfen. A 1 von Urs Graf für Petri, A 2 von Holbein für Froben (1516), A 3 Copie von Jac. Faber. B 1 von Urs Graf, geschnitten von Lützelburger, B 2 Copie (n. H.) von Faber für Froben, D 1 von Urs Graf für Petri, E 1 von Jac. Faber für Froben (Copie n. H.), E 2 von Urs Graf für Petri u. s. w. — Nach Schneeli und Heitz, „Ein Alphabet, das Urs Graf 1519 für Froben angefertigt hat . . . Einzelne Copien sind beigegeben." Es sind die von Faber nach Holbein gemeint. Am Schluss des allgemeinen Theiles der Einleitung wird noch ferner behauptet, dass Urs Graf die Buchstaben auch geschnitten habe.

---

[1]) bei Curio: Encheiridion oder Handbüchlein . . . von Erasmus, übersetzt von deo Jud. 1521. Luciani Samosatensis Dialogi 1522. Bei Wolff: Bibliorum opus integrum 1522.

Nr. III. Zum grösseren Theil aus einem Alphabet, das 1519 von Hans Frank ausgeführt und von Holbein ergänzt worden sein muss. Von Holbein z. B. der Buchstabe E. Zu dem früheren Kinderalphabet von 1516 gehören H, O, T, zu dem von Petri W 2. — Sch. und H.: „Mit III tritt wohl Ambrosius ein."

Nr. IV. Plumpe Compilationen von Jac. Faber, unter anderem nach Motiven von Ambrosius Holbein. Vergl. meinen Aufsatz A. O. O. S. 242 — Sch. u. H.: wohl von Urs Graf.

Nr. V. Nicht so geringwerthig wie IV und zweifellos von Urs Graf. Hier ist die Vermuthung von Sch. u. H. richtig.

Nr. VI. A, C 1 und O späte aber feine Holzschnitte, zum Theil mit Copien nach Holbein (vergl. C 1 mit C 2); wenn mich mein Gedächtniss nicht täuscht, allerdings in Basler Drucken um 1535 etwa. — C 2, D, E, M, N, Q—II sind Metallschnitte nach Holbein und zwar C 2 und D zu einem Alphabet, das sonst mit Thieren geziert ist, gehörig (vereinzelte weitere Buchstaben unter Nr. VII, z. B.: N.). Das übrige gehört zu einer Folge meist griechischer Initialen, die wie so vieles andere nach italienischen Mustern copirt sind. In dieser Folge sind drei Initialen M, Q und Q 2 wirklich grösser als die anderen, obwohl etwa gleichzeitig entstanden. Beide holbeinischen Folgen tauchen um 1520 auf. Der kleinere Buchstabe D, endlich ein Metallschnitt, dem Stile nach um 1530 oder später. Schn. u. H.: „VI bei Froben 1522 erschienen, reiht sich auch noch vor den holbeinischen Bildern ein, weil es sich stark an italienische Vorbilder anlehnt und damit in Basler Drucken vereinzelt dasteht." Man vergleiche nun die Copie nach Marc Anton Taf. LI und nach Nicoletto da Modena Taf. LIII. —

Nr. VII. B ein Holzschnitt von Ambrosius Holbein. Die übrigen Buchstaben gehören zwei Metallschnittalphabeten an, die zum überwiegenden Theile wenigstens von Holbein entworfen und alle von Jacob Faber geschnitten sind. Der zu dem grösseren Alphabete gehörige Buchstabe A ist auf Tafel XXXII nachzusehn. I 2 endlich späte Copie nach einem Alphabet von 1523. Schn. u. H.: „eine vielleicht selbständige Arbeit des Meisters I. F von 1520" etc.

Nr. VIII. Eine der reizendsten Arbeiten, die Holbein geschaffen. 1. Januar 1521 zuerst auftauchend. Schn. u. H. vermuthen hier richtig: „doch wohl von Hans Holbein".

Nr. IX. Holzschnitte von Holbein, bei Wolff seit 1522, bei Curio seit 1523 im Stil mit XXVI und XXVIII identisch. Schn. u. H.: „Mit IX beginnt die grosse Serie von Alphabeten, welche 1523 in den Drucken von Wolff und Petri auftaucht. Woltmann giebt es dem Ambrosius".

Nr. X. „Das erste unbestrittene Blatt des Hans Holbein". An dieser Bemerkung ist soviel richtig, dass die früher angeführten von Woltmann noch nicht aufgezählt sind. Aber der holbeinische Ursprung ist bei vielen deshalb im Ernst doch nicht bestreitbar, auch meines Wissens nicht bestritten worden; einige Initialen sind auch von Butsch bereits als Holbein

abgebildet worden. Zeitlich sind etwa 18 Alphabete oder kleinere Folgen von Initialen dem hier abgebildeten Alphabet vorangegangen.

Wir haben bisher zwei Angaben gefunden, die völlig zuverlässig waren. Dies dürfte genügen, um den Charakter der Arbeit festzustellen. Etwas mehr hätte auch der Verfasser der Einleitung, der doch schon einiges richtig gesehen hat, sich Mühe geben können.

Heinr. Alfred Schmid.

Beiträge zu Dürer's Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus von **Paul Weber.** Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. Strassburg J. H. Ed. Heitz 1900 (=Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 28).

„Beiträge zu Dürer's Weltanschauung" überschreibt der Verfasser seine Studie und deutet damit an, dass er dem Verständnis der drei grossen Stiche, die zugleich mit auf dem Titelblatt genannt sind, auf breiter culturund religionsgeschichtlicher Basis näher zu kommen gedenke, als dies bisher geschehen ist. Ganz neu erscheint denn auch die Deutung der Stiche der Melancholie und des Hieronymus, bei dem Ritter Tod und Teufel bleibt es dagegen bei der erklärenden Benennung „Der christliche Ritter"; die allgemeine Vorstellung jedoch, mit der wir an das Blatt heranzutreten haben, wird dadurch eine wesentlich andere, dass nach Weber's Darlegung das Motiv selbst durchaus nicht der Phantasie Dürer's entstammt. Der Meister verlieh vielmehr diesmal künstlerische Erscheinungsform einem christlichen Ideal, das im Kreise der deutschen Mystik längst eine höchst wichtige Rolle spielte, und auch schon vor Dürer, wenn auch sehr unvollkommen, im Holzschnitt Versinnbildlichung erfahren hatte. Nachbildungen dieser Versuche sind in höchst dankenswerther Weise beigegeben.

Nach dem Vorgang Herm. Grimm's war man seit längerer Zeit gewohnt eine Stelle in dem enchiridion[1]) militis christiani des Erasmus mit dem Entstehen des Stiches in Zusammenhang zu bringen, wodurch die Ueberlieferung Sandrart's, der das Blatt bereits als den „christlichen Ritter" bezeichnet, wieder zu Ehren kam. Diese Annahme verwirft Weber. Als der Stich entstand, war das Büchlein des Erasmus noch kaum bekannt geworden. Auf allgemeines Verständniss seiner Schöpfung hätte also der Künstler auf keinen Fall rechnen können, wenn die Anregung von jener Schrift ausgegangen wäre. In Wahrheit prägte Erasmus, als er seinem kleinen Büchlein jenen Titel gab, „kein neues geflügeltes Wort", sondern führte es, an eine allbekannte Vorstellung anknüpfend, damit auf das vortheilhafteste ein, und aus der gleichen Quelle entnahm auch Dürer das

[1]) Nebenbei bemerkt sollte man nicht übersetzen „Handbüchlein vom christlichen Ritter" (cfr. z. B. p. 5), da Erasmus selbst enchiridion mit pugiunculus wiedergiebt. Man vergleiche dazu den Titel der Schrift des Dominicaners Raymundus Martini „pugio fidei contra Mauros et Judaeos" (Kirchenlexicon von Wetzer und Welte s. v. Raymundus).

Motiv. Der christliche Ritter war seit Heinrich Seuse ein Ideal der christlichen Mystik gewesen; einzelne Bevorzugte, glaubte man, würden zu solchem Amt von der Vorsehung besonders berufen. Im XV. Jahrhundert erweiterte sich die Vorstellung dann dahin, dass jeder Christenmensch als ein Ritter Christi zu gelten habe. Dass der Mensch „schon in der Geburt die geistliche Ritterschaft gelobe", war jetzt volkstümliche Vorstellung. In zahlreichen weitverbreiteten Erbauungsschriften war sie ausgesprochen. Die christliche Ritterschaft erschien zudem jetzt nicht mehr als von der offiziellen Kirche abhängig, eine Anschauung, die naturgemäss einer der wichtigsten Hebel der Reformation werden sollte. „Die Zeit des Erwachens der selbständigen religiösen Persönlichkeit hatte begonnen." Von Seite der Hierarchie betrachtete man aber natürlich solche Haltung mit Misstrauen, so dass es nicht Wunder nehmen kann, wenn auch das Büchlein des Erasmus wegen Ketzerei verdächtigt wurde. Damit tritt der Reiter Dürer's in die Reihe der Erscheinungen, die auf den kommenden grossen Kampf der Geister hindeuten, mit dem eine neue Zeit anbrechen, oder besser gesagt, Strömungen zu ihrem Recht gelangen sollten, die seit lange schon einen Umschwung im geistigen Leben des Volkes in den weitesten Kreisen herbeigeführt hatten, aber durch die Macht der Kirche bis dahin niedergehalten worden waren. Eine unerwartete Beleuchtung fällt so plötzlich auf die Schöpfung Dürer's und auf seine persönlichen Anschauungen, wodurch uns seine Beziehungen zu dem Kreise des Staupitz in Nürnberg wie sein späteres Verhalten Luther gegenüber um so verständlicher erscheinen. Dass das künstlerische Verdienst Dürer's dabei keinerlei Einbusse erleidet, wird mit gutem Grunde nachdrücklich betont. In dieser Hinsicht bleibt jeder Zug sein volles Eigenthum. Wie sich der Reiter von dem so aufgehellten Hintergrund abhebt, wirkt durch die reichlich beigebrachten litterarischen Nachweise völlig überzeugend. Erst jetzt ist das Verständniss der Dürer'schen Schöpfung völlig erschlossen.

Den Reiter betrachtet Weber mit Recht als ein selbständig dastehendes Blatt, das nicht im Hinblick auf die beiden Stücke vom Jahre 1514 geschaffen ist, die Melancholie dagegen und der Hieronymus werden als zusammengehörend behandelt und in die engste Beziehung zueinander gebracht. Wie sie in künstlerischer Hinsicht Gegensätze bilden, so veranschaulichen sie nach Weber auch den Kampf zweier unvereinbarer Prinzipien, und zwar wird das Verständniss der Blätter durch Klarlegung des Widerstreites gesucht, in welchem die mehr und mehr erstarkende Laienwissenschaft mit der nichts preisgeben wollenden mittelalterlichen Theologie sich befand, die alles Wissen ausser ihr als etwas Nichtiges zu betrachten lehrte. Man kann der Untersuchung die Anerkennung nicht versagen, dass sie in umsichtiger Beweisführung die These zu begründen sucht. Der historische Hintergrund wird wiederum sehr geschickt aufgerollt. Mit besonderem Interesse wird man das Capitel lesen, in welchem ausgeführt wird, wie die seit dem XIII. Jahrhundert heraustretende Laiencultur allmählich das hergebrachte Schema der sieben freien Künste theils sprengt,

teils eine leidliche Angliederung sich gefallen lassen muss. Erinnern doch noch unsere Universitäten durch die Rangordnung der Facultäten wie gewisse andere Gepflogenheiten an jene uralte Classification des Wissens. Die Unterlage für diese Schilderung bieten zumeist die einst zahlreichen bildlichen Cyklen, in denen die Eintheilung der Wissenschaften sich spiegelte. Eingehender wird zugleich besprochen, wie die sogenannten sieben artes mechanicae in wechselnder Weise zu den sieben freien Künsten in Parallele gesetzt zu werden pflegten. Eine neue Ordnung auf dem Gebiet des geistigen Lebens kündigt sich in alle dem an. Anregungen und Resultate einer Studie Julius Schlosser's über dieses Thema sind neben eigenen Zuthaten hier zum erstenmal vor ein grösseres Forum gebracht.

Die weltlichen Wissenschaften hatten einen kräftigen Anlauf genommen, aber angesichts der durchaus ablehnenden Haltung der Kirche fehlte bei denen, die sich auf jene Gebiete hatten führen lassen, nur zu leicht die rechte frohe Zuversicht und innere Sicherheit, und doch erschien das neue Wissen, zu dessen Pflege die Entwicklung der Dinge hindrängte, so lockend. Ein Spiegelbild des inneren Conflictes, der in Folge davon die Gewissen bedrückte, aber zugleich auch eine Hindeutung auf die Möglichkeit eines Ausgleiches findet nun Weber in den beiden Stichen versinnlicht. Auf der einen Seite gewahren wir düstere, quälende Zweifel an der Berechtigung der weltlichen Wissenschaften, auf der anderen Aussicht und Hoffnung, im Gegensatz zu den kirchlichen Satzungen und Forderungen auf Grund des biblischen Wortes die rechte Freiheit zu gewinnen. Dass Hieronymus beim Uebersetzen der Bibel dargestellt sei, soll für diese Aufstellung den Ausschlag geben. Die Auffassung der Melancholie, als Verkörperung des jene Zeit durchziehenden Weltschmerzes wird damit begründet, dass die geflügelte Frauengestalt in düsterer Schwermuth inmitten von Symbolen der sieben freien[2]) und der sieben mechanischen Künste dasitzt, die eine mit der Kirche in Widerspruch bringende Gedankenwelt heraufbeschwören.

Die neue Deutung der beiden Stiche wird jedoch trotz der eingehenden Argumentation kaum auf Zustimmung rechnen dürfen. Die Erklärung der Beigaben des Melancholie-Stiches dürfte mehrfach als zu gekünstelt erscheinen, wie z. B. die Beziehung des Tintenfasses, falls es ein solches ist, auf die Dialektik, die der Wage auf die Jurisprudenz, welche an die Stelle der Rhetorik getreten wäre (denn Schwert und Wage gehören hier für die Vorstellung doch wohl zusammen), oder die des kleinen geflügelten Genius auf die Grammatik. Da der Knabe, welcher der allegorischen Gestalt

---

[2]) Nur die Musik lässt sich auch bei der Ausdeutung der Symbole, die Weber im einzelnen giebt, nicht nachweisen, was zu seiner Auffassung des Blattes allerdings stimmen würde.

der Grammatik als Vertreter der lernenden Jugend nicht selten beigegeben ist, doch sicher als ein wirklicher Knabe gedacht werden muss, können die allegorischen Flügel der Hauptgestalt nicht gut auf ihn übergehen, auch wenn er als pars pro toto zu nehmen wäre.[3]) Doch solche Einwände wären noch nicht entscheidend. Wenn sich auch einige Stücke in der Umgebung der Frauengestalt zur Zeit nicht erklären lassen, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dass es sich für das Blatt nur um die Sphäre weltlicher Wissenschaften handeln kann. Somit könnte noch immer die Meinung zu Recht bestehen, dass die menschliche Seele in Schmerz und Schwermuth versunken dargestellt sei, weil diese Wissenschaften quälende Zweifel wecken. Eine andere Frage dagegen ist meines Erachtens die, ob Dürer bei dieser Annahme eine wirklich charakteristische Gestalt geschaffen hätte. Wird ein tiefer empfindender, gestaltungsmächtiger Künstler, der Weltschmerz und verzweifelnde Schwermuth vorführen will, dazu gerade die Züge eines jugendlichen, frischen Frauenantlitzes wählen, das keinerlei Spuren von innerer Zerrissenheit aufweist? Nichts destoweniger würde man vielleicht nicht widersprechen können, wenn dem Kranz auf dem Haupte der Dürerschen Frauengestalt erwiesenermassen die Bedeutung zukäme, die ihm in der Abhandlung beigelegt wird. Der Kranz soll nämlich aus Jelängerjelieber, auch Teucrium oder Bittersüss genannt, geflochten sein, einem Kraut, das „im XVI. Jahrhundert als Sinnbild der die Einsamkeit aufsuchenden Schwermuth" angesehen worden sei. Das Argument wird einem Briefe Melanchthon's entnommen (Corpus reformatorum, Melanchthon V, 1494), wo von einem in Frankfurt befindlichen Gemälde die Rede ist, auf dem ein einsam dasitzendes Mädchen einen solchen Kranz in den Händen gehalten habe. Daneben las man die Beischrift „Je länger je lieber bin ich allein, denn Trew und Wahrheit ist worden klein". Hier ist zuvörderst der aus einem offenbaren Versehen entstandene Irrthum zu berichtigen, dass der Kranz auf dem Haupte der Dürer'schen Melancholie aus Ranken von Bittersüss (solanum dulcamara) geflochten sei, an welchen Namen sich einige Betrachtungen anschliessen. Wer die Blätter dieser Pflanze und ihre Stellung an den Ranken sich einmal genauer angesehen hat, wird sofort widersprechen, wenn er das liest. Zu Melanchthon's Zeit führten zwei Pflanzen den Namen „Jelängerjelieber", eine, welche die Gelehrten Teucrium (ajuga chamaepitys) nannten, und eine andere, die jetzt im Volksmund gewöhnlich Bittersüss (solanum dulcamara) heisst. Aus Unkenntniss warf Melanchthon beide zusammen (cfr. Theologische Studien und Kritiken 1898, Bd. 97, S. 810, Anm.). In Wirklichkeit ist der Kranz der Melancholie aus dem Kraut von „Teucrium"

---

[3]) Ein Irrthum scheint es auch, soviel ich sehe, zu sein, wenn der Hammer auf dem Stiche seiner Form wegen der Goldschmiedewerkstätte zugewiesen wird. Jetzt wenigstens ist er, soviel eine Nachfrage ergab, dort unbekannt, dagegen kommt er in ganz ähnlicher Gestalt in der Hand des Sattlers vor.

geflochten. Diese Namensverwechselung würde aber natürlich nebensächlich sein, sofern der Teucriumkranz,[4]) um den es sich thatsächlich für die Melancholie handelt, bei Melanchthon, wo offenbar von dem gleichen Kranze die Rede ist, wirklich als volksthümliches Symbol der Schwermuth bezeichnet wäre. In der angezogenen Briefstelle kann ich indess keine Andeutung davon finden. Liebe zur Einsamkeit ist doch nicht ohne weiteres gleichbedeutend mit Schwermuth und Weltschmerz, und nur von der Einsamkeit, die man mit der Zeit immer lieber gewinne, spricht Melanchthon in jenem Briefe. Darum ist Jelängerjelieber die bevorzugte Pflanze, der in dieser Lage sich befindenden Personen. Lediglich auf Liebe zur Einsamkeit also deutete, so viel ich sehen kann, der Kranz in der Hand des Mädchens auf dem Frankfurter Bild hin, und das Gleiche hat für den auf dem Haupte der Dürer'schen Melancholie zu gelten. Er ist gewiss ein sehr passendes Attribut für die Vertreterin des Temperamentes, das allem tieferen Wissen zuneigt. So gestimmten Menschen muss die Einsamkeit willkommen sein. Die versuchte neue Deutung der Melancholie erweist sich danach als unhaltbar, und damit fällt auch zugleich die auf den Gegensatz zu diesem Blatt sich gründende Auffassung des Hieronymus-Stiches.

Erlangen. *M. Zucker.*

Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn in Lichtdruck nachgebildet von der Reichsdruckerei in Berlin und Emrik und Binger in Haarlem. Zweite Folge. I. Lieferung. No. 1—50. Berlin, in Kommission bei Amsler und Ruthardt, 1900. Gr. Fol. — Herausgegeben unter der Leitung von **F. Lippmann.** Fortgesetzt von **C. Hofstede de Groot.** (In 150 Exemplaren hergestellt).

Auf die 200 Blätter, die im Jahrgang XVII (1894) des Repertoriums S. 116 angezeigt werden konnten, sind nach langer Pause nunmehr 50 weitere Blätter gefolgt, die späterhin um andere 50 vermehrt werden sollen. Hauptsächlich sind diese Zeichnungen den Sammlungen in Stockholm (No. 10—19), Amsterdam (21—29), London (41, 43—46), Berlin (34, 35, 37, 38B, 39, 40, 42, 48A), Dresden (50), ferner dem Taylor-Museum (8), der Samml. Friedr. Aug. II. (47, 48B, 49) sowie den Privatsammlungen Bonnat (1—4), Six (5—7), Herzog von Devonshire (9), Beckerath (20) und Heseltine (30—33, 36, 38A) entnommen. — Prachtblätter sind die Bildnisse 5 (S. Six, vielleicht Jan Six darstellend; bisher in der S. War-

[4]) Kurz vor Eintreffen der Correctur hatte ich Gelegenheit getrocknete Stengel von ajuga chamaepitys mit dem Kranz der Melancholie zu vergleichen. Danach scheint die Aufstellung des Botanikers Cohn, dass ajuga chamaepitys (gleich teucrium Melanchthon's) von Dürer zu seinem Kranze gewählt worden sei, nicht völlig sicher.

wick), 10 (Kopf eines Kindes, Stockholm), 15 (Titia van Uylenburch von 1639, ebendort), 18 (Die grosse Judenbraut, ebendort) und 26 (der eine der Staalmeesters, Amsterdam); dann Joseph die Träume erzählend (7, S. Six). — In den folgenden Blättern vermag ich nicht Rembrandt's Hand zu erblicken: 22 getuschte Landschaft (Amsterdam), 24 Philemon und Baucis (ebendort), 46 Männlicher Akt (Brit. Mus.). — Die kleine Ansicht von Haarlem No. 30 A (Heseltine) scheint doch zu fein und zart für Rembrandt. — No. 33 dürfte schwerlich Moses vor dem brennenden Busch darstellen, 34 aber wird als Piramus und Thisbe (statt als Hagar und Ismael) zu deuten sein. *W. v. Seidlitz.*