

Werk

Titel: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur

Ort: Berlin

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487748506_0001 | log125

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

MONATSHEFTE

DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR

unter Mitwirkung vieler Kunstgelehrten herausgegeben von
Dr. Ernst Jaffé und Dr. Curt Sachs.

Fünftes Heft. ■ Mai 1905.

Deutsche Kunst.

Theodor Alt. Die Entstehungsgeschichte des Ottheinrichsbauers zu Heidelberg. Erörtert im Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance. Heidelberg, Karl Winter. Mk. 4,—

Der Verfasser hat den Drang in sich gefühlt, in diesem Buche alle Ergebnisse der letzten 2 Jahrzehnte über die künstlerische und technische Entstehung des berühmten Bauwerkes zusammenzufassen, den Weizen von der Spreu zu sondern und das wirklich Verbürgte definitiv festzustellen. Als Liebhaber der Kunst, der sich seit vielen Jahren mit dem fraglichen Bauwerk forschend und schreibend beschäftigte, wie als Jurist erachtete er sich zu diesem Amte besonders berufen und hat nun auch seinem Buche diesen Charakter als den eines abschliessenden Urteils oberster Instanz schon im äusseren aufzuprägen gesucht, indem er die nach seiner Ansicht feststehenden Ergebnisse in 18 „Leitsätzen“ in fetter Schrift hervorhob und sie in verschiedenen Exkursen zu begründen suchte, die freilich da am langatmigsten sind, wo die zu beweisenden Leitsätze am wenigsten sich begründen lassen.

Denn leider muss es gesagt werden: Ist es an sich schon sehr fraglich, ob es überhaupt wünschenswert ist, dass heute irgend Jemand, sei es auch der stärkste Fachkenner, ein ganz zuverlässiges und monumentales Urteil über all das abzugeben versuche, was bisher geleistet ist, und einen Katechismus aufstelle über das, was wir glauben dürfen und was nicht, so beweist der Versuch, dass das sogar kaum möglich ist. Am allerwenigsten von Seiten eines Mannes, der vorher im Streit lebhaft Partei genommen hat und, ohne eigentlich selber grosse Ergebnisse oder Funde geliefert zu haben, wie das ja auch in seiner nicht-fachmännischen Stellung zur Sache begründet ist, schon seit 20 Jahren mehr journalistisch sich stark persönliche Ansichten gebildet hat, die nun in Gestalt eines letzten Urteils nach der Oberfläche zu kommen und zur Geltung zu gelangen streben. Da nun die hier gegebenen monumental hervor-

gehobenen, künftig als unanfechtbar geltenden Schlüsse zu einem Viertel offenbar unrichtig sind, und auch die als richtig anzuerkennenden mit Falschem oft ganz durchwirkt erscheinen, so ist es leider nicht möglich, der Arbeit die erstrebte Stellung zuzubilligen. Vielmehr ist und bleibt sie eine Streitschrift, die sichtlich dem Zwecke dienen soll, dem Verfasser und seinen Ansichten eine massgebende und womöglich entscheidende Stellung in den Fragen nach der künstlerischen Geschichte des Otto-Heinrichsbauers zu erzwingen.

Aus diesen Gründen kann das Buch nicht als irgendwie notwendig, — ja kaum als nützlich bezeichnet werden. Denn so Mancher möchte doch sich von der angenehmen Position und Lehrhaftigkeit betäuben lassen.

Schon diese Lehrhaftigkeit ist unbehaglich. So belehrt man uns, dass der Bau „Ottheinrichsbau“ genannt werden müsse, weil der Kurfürst sich sein Lebtage Ottheinrich genannt habe. — Mit Verlaub: in dem von Alt selber abgedruckten Kontrakt nennt er sich „Ottheinrich“; über dem Portal seines Bauers steht „Otthainrich“. Man wird also ohne besonderen Schaden bei dem herkömmlichen Otto Heinrich bleiben können. — Weiter hören wir, dass der Bildhauer Colin heisse (nach Schönherr, dem „Colinforscher“). In Mecheln aber, wo der Mann herkommt, schreibt man ihn nach Neefs (*histoire . . . de la sculpture à Malines*) Colyns, Colins, Colyn oder Colin; meist Colins. — U. s. w.

Solche Erwägung lässt erkennen, wie viel dem Verfasser zu wirklicher Objektivität fehlt, und wie wenig er eigentlich geeignet ist, sine ira et studio das „abschliessende“ Urteil zu liefern, besonders, wenn man Aeusserungen beachtet, wie dass er endlich jetzt „Gelegenheit finde, mit Herrn Max Bach eine alte Rechnung zu begleichen“, — und zwar eine aus dem Jahre 1884! Oder dass er, da er mir vorwirft, ihn in einer Sache zitiert zu haben, die ihm nicht recht passt, hinzufügt: „Sonst hat er mich nicht zitiert!“

Lieber Gott! Sind wir nicht dazu da, zu nützen und zu forschen im Interesse der Sache! Der Name schwindet, aber die Leistung bleibt, das

ist ja doch genug! Wozu solches Wettrennen um die „Priorität“ u. dergl.

Was nun den Inhalt des Buches anlangt, so folgen sich da in bunter Reihe „Leitsätze“ der verschiedensten Art; solche, deren Inhalt längst feststeht, und solche, die mit dem bisher Nachgewiesenen in direktestem Widerstreit stehen, dazwischen erstaunliche neue Hypothesen, die den Zweck haben, jenen kühnen Behauptungen einen Anschein von Begründung zu verleihen, besonders dadurch, dass die Ergebnisse der Arbeiten Anderer überall in überlegener Weise kritisiert werden. Es wird dabei eine ungeheure Artillerie von Buchgelehrsamkeit aufgeföhren, die doch nur beweist, dass Alt alles, was inzwischen von Literatur entdeckt und geschaffen wurde, gelesen, was in Deutschland sich durch Reisen erreichen liess, besehen hat — jedoch immer nur leider mit gebundener Marschroute, d. h. nur, um mit Hilfe der von Anderen herbeigeschafften, angestrengt durchwühlten Hilfsmittel die eigene Auffassung zur Geltung zu bringen. —

Das eigentliche Ziel der Arbeit gipfelt in dem Bestreben, die s. Z. von mir, dann Kossmann gefundene Tatsache, dass die Anfänge des Baues Otto Heinrichs in die Zeit seines Vorgängers Friedrich zurückreichen, ja dessen erster Regierungszeit angehören, als eine phantastische Behauptung, Otto Heinrich aber als den eigentlichen, auch künstlerischen Schöpfer des nach ihm benannten Palastes nach wie vor erscheinen zu lassen. Jene Tatsache fängt an, allerseits als solche anerkannt zu werden, und dagegen wird dies ungeheure Material aufgeboden, das wirklich geeignet ist, den Unbefangenen zu betäuben.

Dass Alt mich dabei fortwährend zitiert, oft überflüssig lobt, öfters tadelt und dann meine Schlüsse „überraschend leicht“ gezogen findet, ist an sich gleichgiltig; letzteres aber ist merkwürdigerweise ihm selber in einem Masse eigen, das alle Grenzen weit überschreitet; so wenn er nur daraus, dass ein Bildschnitzer Konrad Förster 1546 in Heidelberg genannt wird, von dem ausser Notizen über Hauskauf und Gehalt nichts bekannt ist, schliesst, dass dieser „unzweifelhaft“ der Meister sei, der als Meister C. F. (könnte aber auch F. C. gelesen werden) den Kamin und die Architektur des gläsernen Salbaues schuf.

Nun zu den Hauptbeweisstücken, die Alt vorbringt. Um zu belegen, dass der ganze Bau aus der Zeit Otto Heinrichs herrührt, wird die These aufgestellt:

„IX. Der Vertrag vom 7. III. 1558 war der eigentliche Anstellungsvertrag des Colins. Ein

anderer Vertrag von ähnlicher Bedeutung ist vorher nicht mit ihm geschlossen worden.“

Dies ist notwendig, um folgern zu können, dass die gesamten Arbeiten vlämischen Stils und die gleichzeitigen sonstigen Steinmetz- und Bildhauer-Arbeiten der Fassade und des Innern von da bis zum Tode Ott-Heinrichs, Februar 1559, also in 11 Monaten, bewältigt werden konnten. Aber das Gegenteil ist richtig.

Der Kontrakt, auch von Alt abgedruckt, ergibt nämlich als Hauptsache, dass am 7. III. 58 dem Colins die Arbeiten für das Innere und noch zwei nachgebliebene für das Aeussere (5 grosse Löwen, das Portalwappen) zu festen Preisen „in seinem Selbstkosten“ übergeben wurden.

Am Schlusse steht ferner:

Nota: An seinem vorigen Geding sein noch 14 Bilder vermög Visirung zu hawen. Soll er dickgemalter Alexander jetzt inn seinem Costen hawen und vor jedes Bild 28 fl. Daneben 14 Fenster-Posten vor jedes 5 fl. zu hawen. Ihm dissmal auch eingeleibt solches zu befürdern. —

Nicht nur Jeder, der schon einen solchen Kontrakt gemacht hat, liest folgendes aus dem Ganzen: Früher war Colins die Bildhauerarbeit des Aeusseren des Palastes übertragen, und zwar in anderer Form (Tagelohn). Jetzt werden ihm die letzten Arbeiten, die für das Innere, verordnungen, und zwar nach Accord („alles in seinem Selbstkosten“).

Am Schlusse aber ist ein Notabene! (Merks!) angefügt, in dem auf den vorigen (nicht „obigen“, wie Alt umdeutet) Kontrakt verwiesen und festgelegt wird, dass die von dort her noch zu hauenden Arbeiten, nämlich 14 Bildsäulen und 14 Fensterpfosten, jetzt (ebenfalls) auf seine Kosten (in Accord) zu bestimmten Preisen herzustellen seien. Und diesmal wird ihm eingeschärft, sich zu beeilen (im Gegensatz zu jenem erstenmal).

Zusammen mit der Tatsache, dass von Colins nicht nur alle Bildsäulen des Aeusseren, sondern auch 28 Fensterpfosten, zehn Fensteraufsätze, die obersten Halbsäulen, das gesamte Portal exkl. der Karyatiden und einiger Kleinigkeiten herkommen, geht hieraus unzweideutig hervor, dass mindestens ein volles Arbeitsjahr für ihn vorherging, und selbst die Verdrehung, die der Jurist (!) Alt sich noch erlaubt, indem er die 14 Fensterpfosten als 14 Paar = 28 erklärt, hülfle da nicht viel, wenn sie überhaupt etwas anderes als eine Verdrehung wäre. — Die Ausdrücke noch, jetzt und dissmal sprechen zu deutlich, vor allem der letzte, der auf eine diesmal sehr notwendige endliche Beschleunigung der

Arbeiten hinweist, auch der früher übertragenen. Wen es interessiert, wie man es fertig bekommt, nach diesem so unzweideutigen Wortlaut aus dem Nachtrag die Hauptsache zu machen und zu beweisen, dass der Kontrakt, der vom Innern handelt sich auf das Aeusserere beziehe, der muss hier Alts Beweisführung nachlesen. — Die „feierliche Form“ des Verdings beweist gar nichts; sie kann stereotyp gewesen sein. Auch könnte das „vorige Geding“ mündlich abgeschlossen gewesen sein.

Gleichwertig sind die anderen Beweisstücke hierfür. So soll der Kurfürst Otto Heinrich schon zu Lebzeiten seines Vorgängers dessen künstlerische Vorhaben beeinflusst, wo möglich mit geplant haben, und es wird sogar behauptet, dass er zum Regierungsantritt 1556 schon mit dem Plan in der Tasche (natürlich auch im Geleit des ersten Architekten und der ersten Bildhauer — Anthonj —) nach Heidelberg gereist sei! — Ferner, dass er als Mäzen und Kunstfreund weit über Friedrich II. gestanden habe, somit als Bauherr allein für den nach ihm genannten Palast in Frage kommen könne. — Diese Behauptungen, auf denen die so sonderbare letzte Logik fusst, sind wieder reinste Erfindung. Alt besitzt eine Biographie Ottheinrichs, — trotzdem scheint ihm folgender Sachverhalt unbekannt geblieben zu sein:

Ottheinrich hat von etwa 1535—45 in Neuburg das Schloss grossenteils erbaut und dort als junger Mensch einen selbst für seine Zeit so übertriebenen Luxus getrieben (daher „Mäzen“), dass er finanziell und politisch 1547 völlig zusammengebrochen war und als Flüchtling bis 1552 in der Pfalz lebte, in Heidelberg in bescheidenster Weise unten in der Stadt wohnend, doch argwöhnisch beobachtet von dem Kurfürsten, — sodass er nach Weinheim verzog; später wieder nach Neuburg zurückgekehrt, baute er fast gar nichts mehr — ausser dem unbedeutenden, ganz gotischen Jagdschlösschen Grünau; offenbar in bedrängten Verhältnissen bis 1556. — Friedrich II. baute dagegen 1545—56 eine fast unglaubliche Menge von Gebäuden, insbesondere Schlössern, jedenfalls das Zehnfache wie sein Nachfolger. Und das, was wir noch davon besitzen, in Heidelberg der gläserne Saalbau und der Kamin, in Amberg das Schloss, prangt in den stärksten und klarsten Formen der frühen Renaissance, so zielbewusst, wie es kein einziger Bau Ottheinrichs tut. —

Ottheinrichs Reise „mit dem Plan in der Tasche“ kann bloss heiter stimmen. Wenn man bedenkt, welche Vorarbeiten da vorzunehmen waren, schon allein für die Gründung des Palastes, wenn man bedenkt, dass vor Colins schon Anthonj als Bildhauer tätig war, Ottheinrich aber sicher Colins

bereits seit 1556 kannte, da dieser (wie nicht erst Alt vermutete) sicher zuerst das Denkmal Ottheinrichs nach den Plänen des Abel ausführte, da er spätestens 1557, wie oben belegt, schon die äusseren Bildhauerarbeiten des Otto Heinrichsbaus begann, — ja wo soll denn da die Zeit herkommen für die Arbeiten der ersten Periode vor Colins, die ja auch Alt zugeben muss und die durch den Namen Anthonj unzweideutig bezeugt wird. Dass der erste Architekt für seinen Plan, dessen ursprüngliche Grossartigkeit Alt auch im Grundrisse mit Recht betont, Zeit gebrauchte, begreift ein Liebhaber weniger leicht. Doch kann ich da aus meiner eigenen Erfahrung als Beispiel zuftigen, dass, als ich vor einigen Jahren für den Herzog Joh. Albrecht zu Mecklenburg ein Schloss erbaute, allein die Planungen bis zum ersten Ausschreiben etwa 10 Monate erforderten. Ein Fürst, vor allem ein regierender, hat aber sonst noch mehr zu tun, und besonders, wenn er aus so bedrängter Lage plötzlich auf den Kurfürstensessel gelangt. Und später kommt wieder die Zeit in Betracht, die zur Aenderung des ersten Plans nötig war.

Es muss also dabei bleiben: Wenn der Friedrichsbau von der Grundsteinlegung (nachdem der Plan feststand) 1601—4 unter der schneidigen Leitung eines Schoch im Rohbau ohne jeden Wechsel in Plan und Personal rund drei Jahre erforderte, so ist es undenkbar, dass in gleich kurzer Zeit 1556—59 sich folgendes vollzog: Regierungsübernahme durch Otto Heinrich; Entwurf und Planung des Otto-Heinrichsbaus; Fundamentierung und Herstellung eines Teils der Steinmetz- und Bildhauerarbeiten (Anthonj). Aufgeben des ersten Planes. Verabschieden der ersten Meister. Lücke. Aufstellung eines neuen Plans, Anstellung neuer Bildhauer und Fertigstellung des Rohbaus bis Hauptgesims. Unter einer so höchst schwankenden und wechselnden Leitung nach wechselnden Plänen mit verschiedenen Ausführungen in verschiedenen Perioden kann nicht in kürzerer Zeit hier viel mehr geleistet sein, als dort. Folglich muss der erste Akt der Bauausführung des Otto-Heinrichsbaus noch in die Zeit Friedrichs fallen.

Was die Frage des Eingebautseins des gläsernen Saalbaus nun anlangt, so bezieht sich Alt auf Koch und Seitz, die festgestellt hätten, dass die ganze Südfront dieses Baues zum Freistehen bestimmt gewesen und ganz gleichwertig sei. Ein Blick auf die Zeichnung von Seitz in den „Mitteilungen“ erweist das Gegenteil. Im Heidelberger Schloss-Werk steht zu lesen, nachdem der Reichtum und die Pracht des westlichen Teils geschildert ist: „Der östlich vom Treppenturm gelegene Teil war durchaus einfach gestaltet. Im Erdgeschoss — —

zwei gemauerte, glatt verputzte Bögen auf einem ebenfalls gemauerten Mittelpfeiler. Die Steinumrahmungen der Lichtöffnungen — oben nach innen gewendet. So auffallend diese Vernachlässigung war, so muss doch angenommen werden, dass die Fassade nach Süden freistand. — — — Auch dass der Treppenturm erst in bedeutender Höhe gegen Osten die Achteckseite zeigt, ist nicht ohne weiteres klar.“ — Um diese auffallenden Umstände zu erklären, wird angenommen, dass da noch allerlei Gebäude gestanden hätten, die den Bau im Ostteil verdeckten. —

Ich denke, die klarste Bestätigung dafür, dass dieser Teil bestimmt war, verdeckt zu werden, und dass er nur so lange freistand, als der neue Palast davor noch fehlte. — Aber welche tendenziöse Umdeutung der zitierten Autorität!

Es erübrigt sich, noch auf die von Alt aufgestellten „Beweise“ gegen Flettner's Autorschaft am ersten Plan einzugehen, diese wär ja um so wahrscheinlicher, je grösser die Lücke zwischen den beiden Bauperioden des Otto-Heinrichsbau sich darstellt. Ich will nur darauf hinweisen, dass auch hier überall die grösste — Unzuverlässigkeit in den Belegen Alts herrscht. So behauptet er, Lange habe nie von Medaillen Flettner's für Friedrich II., nur von solchen für Otto Heinrich gesprochen. Lange führt aber an S. IX: 1530: Zinnmedaille für Pfalzgrafen Friedrich (S. 109). A. teilt mit, dass die von mir abgebildeten Medaillen Friedrichs und seiner Gattin von „gewiegtsten Kennern“ (die er natürlich nicht nennt) für nicht Flettner angehörig erklärt wären. Mir sind die Abbildungen von den Gelehrten des Königl. Münzkabinetts zu München als neu aufgefundenene sichere Flettner-Medaillen zugesandt; eine Zuweisung, die schon die einfache Vergleichung mit der Medaille Ludwig X. von 1535 (Lange S. 115) unwiderleglich bestätigt. —

Ebenso brauche ich weiter nur anzuführen, dass Lange sich bis heute nirgends gegen meine neuerlichen Flettnerforschungen aussprach, sich vielmehr mündlich diese durchaus als richtig anerkannte; dass Gurlitt und Bode meine Forschungsergebnisse als zutreffend bestätigt haben. Letzterer, den man gewiss nur als allerschärfsten Kritiker kennt, schreibt mir: „Sie haben mich vollständig überzeugt, von Flettner rührt der ursprüngliche Bau her . . . Der Beweis scheint mir vollständig erbracht.“ —

In allen diesen Fragen tritt bei Alt leider der Mangel, der dem Liebhabertum anhaftet, die fehlende gründliche Schulung des Auges und der Hand, allzusehr in die Erscheinung. Wo der Kenner einen Holzschnitt Dürers, Burgkmairs,

Flettner's mit untrüglicher Sicherheit auch ohne Monogramm zu bezeichnen vermag, wo er aus einem Stück Akanthusblatt der Frührenaissance ganz bestimmt anzugeben weiss, ob der Verfertiger etwa ein Vlame, in der Richtung der Oudenarder Arbeiten, — oder ein Franzose der Schule von Gaillon, — ein Mann vom Niederrhein, — ein Venezianer, — ein Florentiner oder gar ein Spanier war, — da fragt der Dilettant denn immer wie? und wo? und redet von unbewiesenen Vermutungen. Es gehört dazu allerlei Erfahrung und Wissen und vieljährige Beschäftigung mit solchen Dingen. Wohin kämen unsere Museumsdirektoren ohne solche Fähigkeiten, die Anderen immer schleierhaft sind?

Und so muss es bestehen bleiben, was ich auf Grund eingehendsten Studiums feststellte, was sich mir von selber aufdrängte: Flettner ist der Entwerfer des Kamins von 1546 in Heidelberg, wie er der des Marktbrunnes und des Brandenburg-Denkmal's in Mainz, des Spahlentorbrunnens in Basel, des Kamins in Hirschvogelsaal und anderer Werke ist. Ausgeführt hat er kein einziges davon. Der Kamin ist gehauen von Meister C. F., der sich daran bezeichnete, wie jeder Kupferstecher, selbst Dürer, seinen Stich nach fremdem Vorbild mit seinem Zeichen versah.

Flettner ist der Entwerfer des ersten Planes zum Otto-Heinrichsbau. Das ist durch die Karyatiden bei Rivius endgiltig bewiesen; zuerst geahnt, dann gewusst habe ich es lange vorher aus der Eigenart der Architektur. Wenn Alt wiederholt behauptet, 1558 sei das 1548 erschienene Werk des Flettner in „aller Händen“ gewesen, so ist das ebenso unrichtig, wie es sicher ist, dass selbst Alt noch 1904 das Buch erst in die Hand bekam, nachdem er durch meine Arbeit davon gehört hatte. Dass es aber 1558 nicht am Bau war, das bestätigt der Bau selber überall. Man hätte trotz Alt nie jonische Kapitäl unter wohlausgebildetes dorisches Gebälk gesetzt, denn im Buch steht auch auf den Bildern unter solchem stets nur dorisches Kapitäl. Das Bibliotheksinventar Ottheinrichs ist aber vorhanden und wird auch von Alt zitiert; er erwähnt darin dann mehrere Vitruve in fremder Sprache — also unbrauchbare — vergisst aber zu betonen, dass der des Rivius durch Abwesenheit glänzt. —

In Anbetracht der Wichtigkeit des Gegenstandes und der Möglichkeit, dass das Buch Alts als massgebend und zuverlässig angesehen werden könnte, musste ich leider so deutlich auf das Wichtigste eingehen, um falsche Folgerungen Alts möglichst unschädlich zu machen. — Dass das viele Gute und der grosse Fleiss in dem Ganzen hierbei mit zum Opfer fallen, ist bedauerlich. Doch kann nicht genug betont werden, dass fast überall mit

Wahrem sich Falsches, Missverstandenes, verkehrte Auslegung, selbst falsche Zitate und unregelmäßige Vermuterei sich mischen, wenn auch alles unter dem Gewande grosser Gelehrsamkeit und Sicherheit marschirt. Es wäre aber wieder ein Buch nötig, um alles das der Reihe nach festzunageln.

Nur ein Beispiel sei noch angeführt als Muster dafür, wie Alt wohlbekannte Dinge für seine Behauptungen umwertet: „Es bestehe eine Urkunde vom höchsten Gewichte dafür, dass der Otto-Heinrichsbau von Otto Heinrich begonnen und implicite, dass er von ihm auch geplant worden sei“, sagt er. Nämlich der Brief von Dr. Mundt, 28. 11. 1559, in dem steht, Otto Heinrich habe zu Heidelberg einen Prachtbau begonnen, zu dem er von überallher die namhaftesten Künstler herangezogen habe; der Nachfolger aber spare sehr bei der Fortführung. Dieser Satz, der doch nichts enthält, als die Klage darüber, dass Otto Heinrich seinen prächtigen Bau nicht selber habe vollenden können, soll eine „Urkunde vom höchsten Gewichte“ dafür sein, dass Friedrich II. den Bau nicht schon beabsichtigt und angefangene Arbeiten für ihn hinterlassen haben könne! Solche Beweisführung ist doch geradezu monströs. Und das ist das Hauptstück.

Ferner will ich auf eine recht bezeichnende Idee, die die gänzliche Unhaltbarkeit und Willkür der eigenen Kombinationen Alts grell beleuchtet, aufmerksam machen. Oechelhäuser hat früher in geistreicher Beziehung gelegentlich des Anthonj in Heidelberg auf den 1546 in Brieg auftauchenden Antonio (di Teodoro?) hingewiesen.

Dies genügte, um Alt zu veranlassen, nach Brieg zu fahren, und da er dort die bekannte feine Architektur des Portalbaus mit Ornamentpilastern und Friesen verband, zu vermuten, jener Antonio möge der Erfinder des Brieger Portals und des Otto-Heinrichsbaus sein. — Nur weil „die Gleichartigkeit der künstlerischen Tendenz“ vorhanden sei. Daran wird dann allerlei Wunderliches in Beziehung auf die Namen Bahr — Bawor — Bohario u. s. w. geknüpft, wie so etwas nur ein Schriftgelehrter fertig bringt. Alles auf Grund der archivalischen Nachrichten von — Lübke, Kunz, Pfnor! Die wirklichen Archivalien, oder die ausführlichen Nachrichten des Denkmäler-Inventars von Lutsch wären da doch eher heranzuziehen gewesen; aber auch der Augenschein macht sofort das gänzlich Unhaltbare solcher Vermutungen klar.

Ich will hier mit drei Worten nur kurz sagen: Die Hofhallen von Brieg sind absolut identisch mit den jüngeren zu Güstrow. Dort ist ein älterer Meister Jakob Bahr oder Parr, hier ein Franciscus Parr tätig. — Es lässt sich daraus mit Sicherheit

ableiten, dass der Franciscus Parr aus Brieg kam und ein jüngerer Verwandter von Jakob war. Ferner, dass die Hofhallen in Brieg letzterem angehören. Die feine und prächtige Fensterarchitektur des Hofes ist aber zu Gunsten der oberen Hofhalle roh verstümmelt, also älter und nicht von Parr, jedoch von dem Künstler des äusseren Portals.

Die Ausführung dieser letzteren unvergleichlichen und in Deutschland einzigen Architekturteile ist zum Teil aber italienischer Art; klingt häufig stark an Brescia an. Die Anwesenheit oberitalienischer Künstler (Mailand) ist beglaubigt.

Die Architektur selber und ein Teil des Ornaments erinnert dagegen unverkennbar an — Spanien. In Valladolid, Alcalá, Sevilla finden sich stärkste Beziehungen. Die überreiche Unteransicht ist spezifisch dorthin gehörig.

Der Geist und der Aufbau — wie das System dieser Architektur hat mit Heidelberg nicht die Spur zu tun, so wenig als „die künstlerische Tendenz“, hier nur ein klingendes Wort ohne Inhalt.

Die raffinierte Profilierung der Architektur ist durch eine Welt von der Heidelberger Art, die auch in ihren besten Teilen immerhin primitiv ist, geschieden.

Die Architektur in Brieg hat mit der Heidelberger nichts gemein, — als dass hier wie dort Ornamentpilaster und Friese vorkommen. —

Welchen Schaden könnten nun solche Schriften anrichten, wie die vorliegende, die auf überall unzureichendem Grunde aufgebaut, den Schein wirklicher Zuverlässigkeit zu erwecken versucht und sicher auch hie und da erweckt! Darum war es zu meinem tiefen Bedauern nötig, einem persönlich geschätzten Manne hier Unerfreuliches zu sagen.

Aber nur, weil die Ueberzeugung und das ehrliche Streben, der Wahrheit zu dienen, mich dazu zwangen.

Albrecht Haupt

Das Skizzenbuch Albrecht Dürers in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Herausgegeben von Dr. Robert Bruck. Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1905. Gr. 4^o. 40 S. und 160 Tafeln. Mk. 50,—.

Seit Ludwig Justis epochemachendem Buch über die Proportionen bei Dürer ist das allgemeine Interesse auf des Meisters Proportionsstudien gelenkt worden, da Justis Schrift zeigte, in wie hohem Masse Dürers theoretische Studien Einfluss auf seine künstlerischen Schöpfungen gewonnen haben, ja, wie viele seiner Kunstwerke aus solchen

Studien entstanden sind. So ist denn eine genaue Kenntnis der Dürerschen Proportionsarbeiten zu einem eingehenden Verständnis seines künstlerischen Schaffens wesentlich. Wir werden daher eine Publikation freudig begrüßen, durch die uns ein opferfreudiger Gelehrter einen Einblick in diese Erzeugnisse Dürerschen Geistes und Dürerscher Arbeitskraft ermöglicht hat.

Bereits im Jahre 1871, bei Gelegenheit der Dürerfeier in Nürnberg, wurden 40 Blätter aus dieser Sammlung von Proportions-skizzen von Worten A. von Eyes begleitet, publiziert, der freilich eine etwas übertrieben hohe Meinung von dem kunstgeschichtlichen Wert der Skizzen hatte.

Auf 160 Blättern sind Studien zur Proportionslehre, d. h. geometrisch oder stereometrisch Kunstwerke, männliche und weibliche Akte, Studien zur Fortifikationslehre und endlich einige freie Studien gegeben. Die am zahlreichsten vertretenen Proportionsstudien sind meistens Skizzen zu den Holzschnitten der „Proportionslehre“. Die datierten Zeichnungen des Buches umfassen die Jahre 1507 bis 1519.

Bruck hat den Blättern einen beschreibenden Katalog beigegeben der leider nicht durchgängig die einzelnen Aufschriften interpretiert. Seine ziemlich umfangreiche Einleitung befasst sich mit Dürers Naturstudium. Curt Sachs

Otto Grautoff, Moriz von Schwind. Als XXXIX. Band in Richard Muthers „Sammlung illustrierter Monographien“, Berlin bei Bard, Marquardt und Co., 68 S. 12^o mit Schwinds Bildnis nach Lenbach in Vierfarbendruck, 13 Abb. und Vignetten. M. 1,25.

Das frisch, warm, mit freudigem Verständnis geschriebene Büchelchen, welches in leicht biographischer Fassung die Werke des Meisters erläuternd vorführt, wird dem Genius des Künstlers viele neue Freunde zuführen und durch seinen feuilletonistischen Plauderton das Verständnis und den Genuss seiner Schöpfungen für ästhetische Touristen fördern. Wie herzlich klingt der köstliche Brief an sein Töchterchen (S. 26)! — Das ist der ganze Schwind mit seinem sprudelnden Humor, seinem perlenden Schönheitssinn, mit dem prächtigen Nebeneinander und dem goldenen Erzählerton. Inzwischen hat der leidige Druckfehlerteufel dem Autor manchen Possen gespielt, so ist z. B. auf S. 16 (Zeile 7 von unten) der Schluss und Anfang eines Satzes ausgefallen; dass die „Kalenderzeichnungen“ (statt 1844) schon 1814 entstanden sein sollen, korrigiert sich, da Schwind 1804 geboren wurde, von selbst (S. 41); er kann auch nicht auf den Wunsch seines schon 1818 verstorbenen Vaters

noch „sechs Jahre philosophische Studien an der Wiener Hochschule betrieben haben“ (S. 14). Dazu ergeben sich allerlei, nicht gerade zu den Imponderabilien gehörige Entgleisungen. So wird Schwinds erster Lehrer, der „Faust“-Maler Ludwig Ferdinand Schnorr, mit dem in München den Nibelungen-Cyklus schaffenden Julius Schnorr (S. 34) verwechselt; die Briefe von Schwinds italienischer Reise sind nicht an F. von Schober, sondern an den Bildhauer Schaller gerichtet; die Original-Kompositionen für Hohenschwangau sind glücklicherweise nicht „gänzlich verschollen“, sondern waren, weil in einen schwer handsamen Folianten gebunden, auf der Münchener Zentenar-Ausstellung im Sekretariat zugänglich hinterlegt. Die „Philostratische Gemälde-Galerie“ hat Richard Förster (Leipzig 1903) herausgegeben; sie zeigt nächst den mit Schulz für Dr. Crusius in Leipzig gemalten Fresken (Amor und Psyche) dass Cornelius nicht einen so unheilvollen, sondern vom glänzendsten Verständnis der Antike getragenen Einfluss auf Schwind geübt habe. Darüber dass „die Cornelianer mit Riesenschinken in den Galerien paradieren“, wäre wohl auch eine andere Meinung statthaft. Nicht Peter Cornelius, sondern dessen Vetter, der 1903 verstorbene Geschichtsprofessor Dr. Karl Adolf Cornelius erwarb das S. 49 genannte Altarbild. Dergleichen Flüchtigkeiten können wohl in den gewiss folgenden weiteren Auflagen, die wir diesem gefälligen, handsamen kleinen Opus wünschen, geglättet werden, um weitergreifenden Irrtümern vorzubeugen. Die Illustrationen sind trotz ihres kleinen Umfanges (9×12) grösstenteils klar und zweckförderlich.

H. Holland

Adolf von Oechelhaeuser, Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren. Leipzig, E. A. Seemann, 1905.

Es besteht ein Unterschied zwischen dem Bilde, das seine Mutter von Anselm Feuerbach entworfen, und dem, das wir seinem Freunde Allgeyer verdanken. Als die Mutter das „Vermächtnis“ herausgab und dadurch dem geliebten Sohne zuerst jene volle Teilnahme der Kunstwelt erwarb, deren er wert war, hat die erhabene Dulderin, um die Fehler des leidenschaftlich empfindenden und redenden Künstlers zu mildern, manches Wort seiner Selbstbiographie unterdrückt, hat Zwischensätze eingefügt und Urteile darüber gegeben, wie das Kind ihrer Sorgen ihrem grossen und warmen Herzen erschien. Allgeyer stand ganz auf der Seite des Freundes, hasste, wo Feuerbach gehasst hatte, und liess hier und da aus den von ihm mitgeteilten Briefen die Stellen fort, nach denen das Urteil über die vermeintlichen Gegner zu mildern ge-

wesen wäre. Adolf von Oechelhaeuser hat sich der höchst dankenswerten Mühe unterzogen, aus den Akten festzustellen, was von Feuerbach in Karlsruhe erbeten und was von dem Grossherzog und den grossherzoglichen Räten gewährt und was abgeschlagen wurde. Man kann über den in seiner Bedeutsamkeit immer mehr gewürdigten Künstler nicht genau genug unterrichtet sein. Oechelhaeusers klar geschriebenes, schön gedrucktes und ziemlich gut illustriertes Buch ist in hohem Grade aufklärend und erweckt den lebhaften Wunsch, es möchte noch völliger alles aktenmässige Material veröffentlicht werden. Es wird immer ein schönes Denkmal für die Frau Feuerbach bleiben, dass sie auch dem toten Sohne noch mit zarter Hand die Züge zu verschönern suchte; aber es wäre lebhaft zu bedauern, wenn nicht die vom Künstler selbst geschriebenen Sätze des „Vermächtnisses“, wenn nicht all' seine Briefe veröffentlicht würden. Was wir bei Oechelhaeuser davon hier und da lesen, ist überaus fesselnd. Aber es steht darin manches, wodurch Behörden und Fürst angegriffen werden, wodurch namentlich Feuerbach selbst in schlechtes Licht gerät. Und was tut das? Lessing soll uns doch nicht vergeblich gelehrt haben, dass er Luther gerade um der Fehler des Reformators willen erst recht innig liebe. Wer auf einer erhabenen Warte steht, der gewinnt für den nachdenklichen Menschen Wert in all' seinen Zügen. Hat es nicht unsere Bewunderung für die Bilder Rembrandts nur erhöht, dass wir aus den Akten erfuhren, wie bedauerlich gesunken sein Wohlstand, seine bürgerliche Respektabilität waren? Dass abgeklärte, mächtige Bilder, wie die Iphigenie, das Gastmahl des Plato, in einem Geiste gesehen wurden, der qualvoll zwischen Verzweiflung und Jubel, Hilfsbedürftigkeit, Hass, Verachtung schwankte, ist für jeden Psychologen ein so anziehendes Schauspiel, dass er den vollen Ausdruck jenes Schwankens zu geniessen wünschen muss. Ob man zu dem Urteil kommen wird, dass die Gaben der badischen Heimat an ihren grossen Sohn ausreichend oder zu ängstlich abgemessen waren, hat neben dem Interesse für das Leben und Weben der Künstlerseele wenig Bedeutsamkeit.

O. Eggeling

Max Jordan, Das Werk Adolf Menzels 1815 bis 1905. Mit einer Biographie des Künstlers. Neue wohlfeile Ausgabe. VIII und 104 S. 4^o. 109 Textabb., 25 Bilderbeil. München, F. Bruckmann. Preis geb. Mk. 12,— (10,—).

Diese neue Menzel-Biographie Jordans ist aus seinen früheren Arbeiten über den Meister entstanden: aus dem gemeinsam mit Dohme verfassten Text zum Bruckmannschen Menzelwerk, das 1885

erschienen der damaligen Kronprinzessin späteren Kaiserin Friedrich gewidmet war und der 1895 herausgekommenen etwas kleineren Ausgabe, die einen Nachtrag enthält und demnächst durch einen zweiten soweit ergänzt werden wird, dass sie das ganze Lebenswerk des Künstlers umfasst.

Jordan, dem für seine ersten Arbeiten die Angaben Menzels selbst zur Verfügung standen und der als Direktor der National-Galerie ihr den Hauptschatz an Menzel-Bildern und -Zeichnungen erobert hat, die jetzt in der Menzel-Ausstellung zur Schau gestellt sind, ist mit dem ungeheuren Stoff so wohl vertraut, dass es ihm gelingt, im knappsten Rahmen das Werk Menzels übersichtlich darzustellen. Seine Einteilung in Jugendzeit —1839, Reife —1870, Höhe —1885, Alter —1905 ist freilich willkürlich aber als Gliederung des geradezu kolossalen Stoffes nützlich.

Im ersten Kapitel werden also die frühen lithographischen Arbeiten Menzels, die „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte“ und die in Oel gemalten Bilder wie der Familienrat und der Gerichtstag behandelt. Das zweite Kapitel schildert den Maler Friedrichs des Grossen und seiner Zeit mit besonderer Ausführlichkeit. Dem dritten Kapitel ist das Walzwerk vorangestellt, es behandelt die Ball- und Freilichtbilder. Im Schlusskapitel wird nach der Behandlung der in die Jahre nach 1885 fallenden Arbeiten die 1903 veranstaltete Menzel-Ausstellung mit ihren wichtigen Offenbarungen über den Werdegang der Künstlerpersönlichkeit Menzels erwähnt.

Der Umfang des Stoffes und die geringe Distanz, die uns noch von Menzels Schaffen trennt, mussten es notwendig herbeiführen, dass das eigentliche Problem, die künstlerische Persönlichkeit Menzels, das Durchringen seiner durchaus malerischen Begabung gegen und mit dem Zeitgeist zu fassen, nur gestreift worden ist. Gerade den schwarz-weissen Reproduktionen gegenüber wäre eine stärkere Betonung der malerischen Leistungen Menzels, wie er stets farbig, stets in Licht und Schatten modellierte, belebte und bewegte Formen gesehen und dargestellt hat, am Platze gewesen.

Die Reproduktionen sind zwar nicht immer vollendet, aber besser als der Durchschnitt und verhältnismässig sehr reichlich, zumal für die drei ersten Abschnitte. Auch manche schwerer zugängliche Arbeit ist in dankenswerter Weise berücksichtigt worden. Bei ihnen, zumal bei den wiedergegebenen Gemälden, wäre die Angabe der Masse der Originale sehr erwünscht gewesen, nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für den naiven Leser. Sie hätten ihm gezeigt, wie

grosse Wirkungen der Meister auch in kleinsten Dimensionen zu erreichen weiss und andererseits, wie bei Kolossalbildern, wie dem Krönungsbild, bis ins kleinste Detail dem Objekt nachgegangen ist, ohne dass die Teile auseinander fallen.

Während sich diese kleinen Wünsche leicht machen lassen, ist es nicht möglich, dem positiv Geleisteten im knappen Rahmen gerecht zu werden. Das lässt sich aber sagen, dass für die späteren Biographen Menzels die Jordanschen Arbeiten zu dem wertvollsten Quellenmaterial gehören werden.

Ernst Jaffé



Vlämische Kunst.

Handzeichnungen alter Meister der vlämischen Schule, XIV., XV. und XVI. Jahrhundert. Serie I (Lieferung 1). Druck und Verlag H. Kleinmann & Co., Haarlem, London. Preis der Lieferung 4 M.

Neben den Publikationen von Handzeichnungen die einzelnen Meistern (Dürer, Rembrandt) und einzelnen Sammlungen (Dresden, München, Berlin, Amsterdam, Oxford) gewidmet erschienen sind oder begonnen haben zu erscheinen, laufen die Hefte aus dem Verlage H. Kleinmann einher wie irreguläre Soldaten neben organisierten Truppenkörpern. Der merkwürdigste Mangel an System ist dieser holländischen Veröffentlichung eigentümlich. Kein Verzeichnis der Blätter bei Abschluss der Serien, kein Text, kein verantwortlicher Herausgeber, nicht einmal die notdürftigsten Notizen über Technik und Grösse der abgebildeten Zeichnungen. In so formloser Weise sind bereits mehrere Serien von holländischen Zeichnungen herausgekommen.

Jetzt beginnt eine Folge mit Zeichnungen von vlämischen Meistern; das erste Heft mit 8 Blättern liegt vor. Die Abbildungen in Lichtdruck sind nicht übel. Der Kunstfreund und Forscher begrüsst jede derartige Gabe mit Dank, zumal wenn ihm dadurch neues Material zukommt, was in bescheidenem Umfang hier der Fall ist.

Ich zähle die Blätter der 1. Lieferung auf:

1. Jan van Eyck, Die hl. Barbara. Museum von Antwerpen.

Bekanntlich keine Zeichnung im eigentlichen Sinne, sondern die Vorzeichnung eines Gemäldes auf Holz. Die gute Abbildung dieses Wunderwerks ist jedenfalls der vornehmste Titel für die Publikation und wäre den Herausgebern als Massstab zu empfehlen.

2. Memling, Bildnis eines Geistlichen. Louvre.

Diese Malerei in Oelfarbe, unter den Gemälden des Louvre ausgestellt, ist weder eine Handzeichnung, noch ein Memling, noch ein Bildnis. In der Literatur geht diese Kuriosität als Studie zu dem Kopfe des St. Maur in Memlings Moreel-Triptychon zu Brügge. Falls überhaupt ein Zusammenhang zwischen der harten Malerei im Louvre mit Memlings Heiligenkopf besteht, was mir nicht sicher ist, so handelt es sich um eine Nachahmung, nicht um eine Vorstudie. Im übrigen ist in der Arbeit mehr von Rogers als von Memlings Stil.

3. Hugo von der Goes (?), Porträtstudie. Rotterdam, Boymans Museum.

Diese „Porträtstudie“ enthält in feiner Silberstiftausführung die Köpfe Mariae und Josephs für eine Geburt Christi oder aus einer Geburt Christi. Der Meisternamen ist falsch, aber nicht sinnlos.

4. Pieter Breughel d. ält., Die Mässigkeit. Rotterdam, Boymans Museum.

Echter Entwurf, signiert und datiert von 1560, für den Kupferstich. Allegorische Komposition, verschwenderisch mit genrehaften, kulturhistorisch interessanten Gruppen ausgestattet.

5. Pieter Breughel d. ält., St. Jans Tanz. Albertina.

Bekanntes Hauptblatt, vielleicht die merkwürdigste Zeichnung, die wir vom alten Br. besitzen. Signiert und 1564 datiert.

6. Rubens, Christus am Kreuze. Rotterdam, Boymans Museum.

Sorgfältiger, mit Tusche durchgeführter Entwurf für ein Altarblatt.

7. v. Dyck, Bildnis Pieter Breughels. Haarlem, Teyler Museum.

Schöne Federzeichnung und höchst charakteristisch für v. Dycks Art.

8. v. Orley, Der reiche Mann und der arme Lazarus. London, British Museum.

Dieses Blatt ist durch seine Importanz und dadurch, dass es mit Sicherheit dem Brüsseler Meister zugeschrieben werden kann, von ausserordentlicher Bedeutung. Sidney Colvin, der hochverdiente Direktor des print room, erwarb es erst vor wenigen Jahren und gab die richtige Bestimmung. Die prächtige Komposition, mit Weisshöhung sorgfältig durchgebildet, ist eine Arbeit aus der mittleren Periode Orleys, von 1520 etwa, und steht in den Motiven und der Formauffassung dem berühmten Hiobsaltar des Meisters im Brüsseler Museum sehr nahe. Vielleicht besitzen wir in der Zeichnung, die sich inhaltlich mit zwei Flügelbildern des Brüsseler Altares deckt, einen unausgeführten Entwurf für eben diesen Altar.

Falls die folgenden Lieferungen ebenso viel Interessantes bringen wie dieses erste Heft, wird

die Veröffentlichung, trotzdem sie gar zu unwissenschaftlich auftritt, Nutzen stiften.

Friedländer



Italienische Kunst.

Fritz Knapp, Andrea del Sarto und die Zeichnung des Cinquecento. Halle a. S. 1905. Wilhelm Knapp. 15 S., 8°. Mk. —,80.

Knapp, dessen verdienstvolle Monographien über Piero del Cosimo und Fra Bartolomeo uns viele wichtige Aufschlüsse und manche feine Beobachtungen über die Florentiner Malerei um die Jahrhundertswende gegeben haben, spricht sich in dieser Antrittsvorlesung kurz über den vielleicht interessantesten Zweig des damaligen Kunstschaffens aus, die Handzeichnung. Während der Quattrocentist in seinen Zeichnungen meistens Einzelheiten, vor allem Bewegungsmotive fixierte, geht Leonardo dazu über, die Bewegungslinien verschiedener Figuren zusammenzufassen und zu einem Ganzen zu einigen. Leonardo spricht sich also mit Vorliebe in Kompositionsskizzen aus. Ihm folgen Fra Bartolomeo und Raffael. Auch nach der plastischen Seite hin ist Leonardo für die Zeichnung bahnbrechend. Maler-Bildhauer wie er und Lorenzo di Credi brauchten an Stelle der flüchtigen Formenandeutung sorgfältige Modellstudien. Für den neuen Zweck waren neue Mittel erforderlich, und so bildete sich die Tuschzeichnung heraus, die zum Herausarbeiten der Form in hohem Masse geeignet ist; an ihre Stelle trat später, vor allem bei Fra Bartolomeo, die weiss gehöhte Kreidezeichnung. Michelangelos Aktstudien bilden dann den Höhepunkt der plastischen Zeichnung; in ihnen „erscheint der Widerspruch, der Kampf der starken, bewegten Kontur mit der plastischen Fülle der Innenmodellierung als die eigentliche künstlerische Absicht, als eine Art Symbol des aus seinen Fesseln herausdrängenden Temperaments.“

Andrea del Sarto nun setzt beiden Arten, der linearen und der plastischen, die malerische Zeichnung entgegen. Aus der Neuheit seiner Art resultiert die Notwendigkeit, zunächst Einzelstudien vor der Natur zu machen, und daher finden wir bei Andrea kaum ein Ganzes skizziert; in Teilstudien kämpft er gegen die Alleinherrschaft von Form und Linie. Es ist charakteristisch, dass er in späteren Jahren formen- und linienreiche Ansichten vermeidet, dass er ein Gesicht lieber von vorn zeichnet, dass er bei der Hand die breite Fläche zeigt, die Finger aber versteckt, dass er

breite Rückenakte bevorzugt. Hatte Michelangelo die Innenmodellierung in Gegensatz zur bewegten Umrisslinie gesetzt, so braucht Andrea die Umgebung, den farbigen Grund als Kontrastmittel. In früheren Jahren grundierte er gern dunkel, wie er es bei Leonardo sah, später, feinfühlicher geworden, zog er es vor, auf hellerem Grunde zu modellieren. Auch das Gewand muss bei ihm Form- und Linienreize ablegen und sich als farbige Fläche dem malerischen Ganzen unterordnen.

So steht Andrea del Sarto im Anfang des Cinquecento als erster und grösster Maler von Florenz da.

Curt Sachs



Altchristliche Kunst.

August Schmarsow. Der Kuppelraum von Santa Costanza in Rom und der Lichtgaden altchristlicher Basiliken. Mit drei Lichtdrucktafeln. Leipzig 1904. 30 Seiten.

Zu den interessantesten Forschungsgebieten für den Kunsthistoriker gehören die Uebergangszeiten zwischen zwei grossen Epochen der Kunst. Lange Zeit waren aber gerade diese Gebiete von den Gelehrten vernachlässigt, was vielleicht in der Einteilung der Kunstperioden nach Stilen seinen Grund hatte. Doch war diese Trennung nach Stilen in Wirklichkeit niemals eine scharfe; ein allmählicher Wandel der geistigen Anschauung und der technischen Mittel führt von einem zu dem anderen über. Seit einiger Zeit beginnt nun die Wissenschaft endlich sich auch mit diesen Zeiten des künstlerischen Ueberganges eingehender zu beschäftigen; als Beispiele hierfür dienen: Wickhoff „Wiener Genesis“, Riegl „spätromische Kunstindustrie“ und auch das vorliegende Werk über Santa Costanza.

S. Costanza bei St. Agnese ist wie diese eine Gründung der Konstantina, Tochter Konstantins, ursprünglich als Baptisterium gedacht, wahrscheinlich aber schon zu Lebzeiten ihrer Begründerin zu ihrer Grabkapelle bestimmt, worauf der Zusammenhang der Weinlese-Szenen an den Mosaiken des Umganges und der grossen Marmorkandelaber hinweisen. — In Bezug auf die Datierung des übrigen Mosaikschmuckes gehen die Meinungen auseinander. Crowe und Cavalcaselle schreiben ohne Unterscheidung von Bauzeiten alles dem vierten Jahrhundert zu; de Rossi dagegen möchte einzelne Teile wohl auch noch als im vierten Jahrhundert (360) entstanden, aber als nachträgliche Zutat betrachten.

Der Verfasser sucht die Mosaiken ihrer Bedeutung nach für die Tauf- und Grab-Kapelle zu

bestimmen. Der Taufkirche gehören die Mosaiks der Rundnischen des Umganges an, Moses empfängt das Gesetz und Christus zwischen Petrus und Paulus. Hier liest der Verfasser die Inschrift: „Dominus legem dat“. Bei de Rossi und Crowe und Cavalcaselle ist aber „Dominus pacem dat“ gelesen. Letztere Lesart macht die Gegeneinanderstellung der beiden Szenen sinnvoller, denn hiermit stimmen auch die in Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts erhaltenen Bilder des alten und neuen Testaments im Kuppelraume überein. Altes, der heidnischen und älteren christlichen Kunst Entnommenes und Neues ist hier sowohl in der Komposition als dem geistigen Inhalte nach mit einander verbunden. Ganz der Antike gehörte noch der untere Streifen, ein Seeufer darstellend, an, in dem Putten in Fahrzeugen, Fische und Vögel ihr Wesen treiben. Von den Inseln erheben sich Kandelaberschäfte, die den oberen Raum in mehrfache Felder teilen, in denen je eine Szene des Alten und darüber eine des Neuen Testaments dargestellt waren. Diese Bilder sind noch ganz in der einfachen Komposition der altchristlichen Sarkophage gehalten; ein neuer Zug kommt aber bei den Szenen des Alten Testaments durch die naturalistische Angabe des Schauplatzes hinzu. So mischen sich Anklänge an alte Kunstüberlieferungen mit neuem Streben zu neuen Zielen. Doch gibt dies meiner Meinung nach keinen Anlass zu verschiedener Datierung, sondern gewährt uns ein schönes Beispiel einer Uebergangszeit. —

Im zweiten Abschnitte schildert der Verfasser sehr sorgfältig und eingehend, wie sich ein durchgehender, schöner Rhythmus im Aufbaue des Kuppelraumes von den Säulenpaaren unten, durch die Wandvertäfelung bis zum Lichtgaden oben hinzieht, der einmal den unteren Bau mit dem Tambur und diesen wieder mit der Felderteilung der Mosaiks in der Kuppel in harmonischen Einklang bringt. Auf Grund dieses Rhythmus werden dann die erhaltenen, alten Zeichnungen des 1620 zerstörten Oberbaues kritisiert, und aus guten Gründen der perspektivischen Ansicht im Berliner Kupferstich-Kabinette als dem stilistischen Gedanken am meisten entsprechenden der Vorzug gegeben.

Dass dieser Rhythmus, der den Blick sowohl horizontal hingleiten lässt, als auch gleichzeitig nach der Höhe hinweist und organisch zum Lichtgaden überführt, nicht für diesen Zentralbau neu erfunden, sondern auch für den spätrömischen Longitudinalbau der Basilika bereits in Übung war, zeigt der im Abschnitte III durchgeführte Vergleich der Basilika des Junius Bassus, wo nach der Zeichnung des Sangallo ein ganz ähnliches Prinzip nachgewiesen wird.

Für die Wirkung solcher Bauwerke auf den Beschauer ist sehr wichtig der Kontrast zwischen den unteren Säulenstellungen, hinter denen in den Seitenschiffen ein Schattenraum lagert, und der Lichtregion der oberen Fenster; zwischen beiden vermittelt die farbig und rhythmisch durchgebildete Wand, die in christliche Basiliken übernommen, auch in ähnlicher Weise verziert gewesen sein muss. Während in constantinischer Zeit, wie wir sahen, diese zwischen Licht und Schatten vermittelnde Wandfläche noch nach spätrömischer Art mit farbigem Wandgetäfel geschmückt war, und in S. Costanza der Bilderzyklus in die Kuppel verwiesen wurde, war später dann gerade an dieser Wand die beste Gelegenheit geboten, die cyklischen, religiösen Darstellungen in rhythmischer Folge anzubringen.

In geistreicher Weise wird dann die Farbe der Kuppelmosaiks in Bezug zum Inhalte erläutert. Die drei Bilderstreifen entsprechen auch der architektonischen Dreiteilung. Die ornamentalen Pilaster und Tierfiguren sind mit willkürlichen Farben ausgestattet, bei dem Seeufer und den Bildern des Alten Testaments wurde naturalistische Färbung angestrebt, dahingegen sind die nach Art der Sarkophage komponierten Szenen des Neuen Testaments in nur wenigen hellen Farben leicht koloriert, und dadurch als einer Idealwelt zugehörig bezeichnet. Wollte man dann aber diese Bilder von oben herab an die Langwand des Baues versetzen, so war man kompositionell an den durch die Säulenabstände gegebenen Rhythmus gebunden. Eine volle Entwicklung der Komposition konnte erst mit der weiteren Säulenstellung eintreten, und hier finden wir denn auch den besprochenen Rhythmus in den Figuren der Bilder zum Ausdrucke gebracht. Hierfür bieten Beispiele spätere Wiederholungen alter Cyklen, wie die Wandgemälde auf der Reichenau, und vieles dieser Kompositionsart ist auch in die karolingische Buchmalerei eingedrungen. Im Osten aber wurde diese bildergeschmückte Oberwand bald durch die Emporen verdrängt.

So ist in scharfsinniger Weise in dem besprochenen Buche an den Beispielen von S. Costanza und der Junius Bassus-Basilika, nach den erhaltenen Resten der Nachweis geführt, wie aus altüberkommenen Motiven der Kunst, die einem neuen geistigen Inhalte dienen sollen, sich auch neue stilistische Prinzipien entwickeln, wie ein Stil unmerklich in den andern übergeht. Das eben ist das Verdienstliche an der Erforschung der Uebergangszeiten, dass uns die logische und natürliche Entwicklung der Kunst in fortlaufendem rhythmischen Flusse durch alle Zeiten klargelegt wird.

Reinhold Freiherr v. Lichtenberg

Handbücher.

Friedrich Haack, die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Stuttgart, Paul Neff Verlag, 1905. Lex. 8°. 405 S. 290 Abb., 5 Taf., geb. Preis 10,— M.

Den stärksten Kritiken, die das Buch hervorgerufen könnte, bricht der Verfasser selbst die Spitze ab durch den Freimut, mit dem er in der Vorrede erklärt, dass er seine Kenntnisse wesentlich aus Berlin und München und von einer kurzen Reise nach Paris habe und im übrigen der vorhandenen Literatur gefolgt sei. Er nennt in erster Linie Springer, Muther, Gurlitt und den sehr verbesserungsbedürftigen Versuch des Ref., lauter subjektiv gehaltene Arbeiten, die als Quellenwerke zu benutzen mindestens gewagt ist. Die reiche ausländische Literatur scheint er mit wenigen Ausnahmen überhaupt nicht zu kennen. So ist denn das Ausland sehr kurz und im wesentlichen kompilatorisch behandelt. Solche Irrtümer wie die farbige Wiedergabe eines schwachen Bildes von Karl Daubigny als Perle für die Kunst seines ungleich grösseren Vaters sollten aber auch dann nicht unterlaufen. Weit besser sind die deutschen Kapitel. Hier hat der Verfasser nun auch genügend Raum zur eingehenden Charakterisierung der bedeutenden Männer. Als besonders glücklich ist es zu bezeichnen, dass er sich dabei im Allgemeinen an die Abbildungen hält. In einem seltsamen Gegensatz zu dieser Ausführlichkeit steht dann aber die — oft ziemlich kritiklose — Häufung von Namen an anderen Stellen. Und was für Künstler werden hier zusammengespant! Ich nenne nur ein Beispiel (S. 212): „In Wien zeichneten sich August von Pettenkofen, Hans Canon und Friedländer aus.“ Weiter finden wir über Pettenkofen, einen der feinsten Koloristen des XIX. Jahrhunderts, überhaupt nichts in einer Kunstgeschichte, die Schwind zwölf Seiten widmet! Auch die Uebergänge sind oft etwas ungeschickt (Aber wie steht es nun mit . . . !!), und endlich würde man gern einige polemisierende oder gar moralisierende Ergüsse missen. Dass das Buch weniger anspruchsvolle Leser anregen und ihnen manchen Künstler näher bringen wird, soll keineswegs bestritten werden, als fünften Band der Lübke-Semrauschen Kunstgeschichte hätte man sich aber ein besser fundamentiertes Werk gewünscht. Die Geschmacklosigkeit, eine lobende Stelle und einen Privatbrief als Reklamen auf den Umschlag zu setzen, ist natürlich nicht auf Rechnung des Verfassers zu stellen.

Walther Gensel

Robert Forrer, Geschichte des Gold- und Silberschmuckes nach Originalen der Strassburger historischen Schmuck-Ausstellung von 1904. Mit 290 Abb. Strassburg i. E. bei Ludolf Beust 1905. 4°. VIII und 55 Seiten. Preis geb. 7 M.

Das Buch ist bestimmt, die Erinnerung an die sehr gelungene Strassburger Schmuckausstellung festzuhalten, aber wie reichhaltig sie auch war, so ist es doch nicht möglich, mit dem Material, das sie darbot, eine Geschichte des Schmuckes zu schreiben; dazu muss man weiter ausholen und tiefer schürfen. Fontenay's ausgezeichnetes Buch „Les Bijoux“ von 1887 hat es getan, dagegen ist Barths „Geschmeide“, dessen erster Band — ohne Jahr — vor mir liegt, nur auf der Oberfläche geblieben.

In Anbetracht des beschränkten Materials hat Forrer seine Aufgabe recht geschickt gelöst und hat sich durch Bekanntgabe wichtiger Stücke seiner eigenen Sammlung und der Sammlung des Museums elsässischer Altertümer ein bleibendes Pectorale erworben. So lernen wir das interessante Pectorale aus Deutsch-Altenburg und die Rundfibul aus Hochfelden kennen, welche für die Vergleichung mit russischen Funden sehr wichtig ist. Wo es möglich war, hat Forrer auch die Resultate eigener Beobachtung an den Objekten selbst mitgeteilt, und gerade dafür besitzt er einen ungemein scharfen Blick. So stellt er z. B. eine Mykenische Arbeit einer Aegyptischen gegenüber, und ich glaube er hat hier einen der noch nicht beobachteten Verwandtschaftsmomente zwischen den Künsten dieser beiden Kulturen aufgedeckt und den ägyptischen Vogel, der sich der Vorstellung nach auf den Verstorbenen niederlässt, bis in einen seiner letzten Ausläufer hin verfolgt.

In Bezug auf Mittelalter und Renaissance ist die Arbeit mehr im Plauderton gehalten, aber für die Neuzeit werden wieder Mitteilungen gemacht, die jedem späteren Forscher auf diesem Gebiete nützlich sein werden. So erwähne ich z. B. die Notizen über den Goldschmied Kirstein in Strassburg, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts geblüht hat.

Marc Rosenberg



Aesthetik.

Johannes Volkelt, System der Aesthetik in zwei Bänden. Erster Band. München, C. H. Beck, 1905. 8°. Mk. 12.

Der Verfasser, der sich über einzelne Gebiete der Aesthetik schon in seinen ästhetischen Zeit-

fragen und der Aesthetik des Tragischen sowie in vielen Zeitschriftenaufsätzen verbreitet hat, schenkt uns hier den ersten Band eines zusammenfassenden Werkes über seine Wissenschaft. Wer Volkelts Schriften kennt, weiss, welche Vorzüge er hier erwarten darf: Grosse Vielseitigkeit der künstlerischen Anschauung, ausgedehnte Belesenheit besonders auf den Gebieten der Philosophie und Poesie, sorgfältiges Gegeneinanderabwägen der verschiedenen Meinungen, fließende und leicht verständliche Darstellung.

Er weiss aber auch, was er vergeblich suchen wird: Entschiedenheit der wissenschaftlichen Ueberzeugung, Schärfe der Gedankenentwicklung, Fähigkeit, das Aesthetische von den anderen Gebieten des geistigen Lebens scharf zu trennen. Volkelt ist offenbar — ich kenne ihn nicht persönlich — eine weiche, äusseren Anregungen leicht nachgebende Natur. Ein ausgeprägtes Bedürfnis, allen, auch den entgegengesetztesten Ansichten gerecht zu werden, wenn sie nur innerhalb einer gewissen idealistischen Weltanschauung liegen, erfüllt ihn. Er ist durch und durch Eklektiker. Es macht ihm ein besonderes Vergnügen, zwischen ganz heterogenen Theorien so hindurchzulavieren, dass man ihm, da er von jeder etwas in seine Darstellung aufnimmt, niemals ganz genau nachweisen kann, auf welche Seite er sich nun eigentlich schlägt. Er hat eine gewisse Gabe, ich will nicht sagen, im zweiten Satz das Gegenteil von dem zu sagen, was er im ersten gesagt hat, aber doch den Inhalt eines Satzes durch einen zweiten einzuschränken, umzubiegen und abzuwandeln. Deshalb ist es auch ganz unmöglich, ein solches Buch zu kritisieren. Bei jeder kritischen Bemerkung könnte der Verfasser erwidern, dass er das, was man ihm unterlegt, doch eigentlich nicht gesagt habe, oder dass er es in anderem Zusammenhang gesagt oder dass er gleich nachher das Gegenteil davon ausgeführt habe. Vergnügen macht die Lektüre eines solchen Buches eigentlich nicht. Man wird es ja freilich nicht ohne Nutzen aus der Hand legen, schon um der vielen fremden Ideen und Theorien willen, die hineinverarbeitet sind. Aber man wird sich eines gewissen schwankenden Gefühls, eines Gefühls geistiger Seekrankheit bei der Lektüre nicht immer erwehren können.

Dies wird noch wesentlich gesteigert durch den Stil des Verfassers. Volkelt beherrscht die Sprache in bemerkenswerter Weise. Ein grosser Reichtum an Worten, besonders an Adjektiven steht ihm zu Gebote. Aber in dem Streben, allen möglichen Gesichtspunkten in seiner Darstellung gerecht zu werden und sich womöglich nirgends recht fassen zu lassen, häuft er die Worte, ver-

allgemeinert und verschwächt er den Sinn seiner Sätze durch Zufügungen allgemeinen, nicht selten schwankenden und schillernden Inhalts. Eine vorsichtige, weiche und elastische Schreibweise hüllt alle Gedanken in eine gewisse unentschiedene, schwebende Form, die es ganz unmöglich macht, den Verfasser bei irgend einer These fest zu fassen.

Ich müsste, um dies im Einzelnen nachzuweisen, selbst ein Buch schreiben. Deshalb will ich mich hier auf eine methodische Frage beschränken, die auch die Leser dieses Blattes besonders interessieren wird, und bei der V. eine auffallende Unsicherheit zeigt. Ich meine die Frage nach dem normativen Charakter der Aesthetik. Suchen wir uns zunächst selbst hierüber ein Urteil zu bilden.

Es ist klar, dass eine Unterscheidung zwischen Aesthetik und Kunstgeschichte nur dann einen Sinn hat, wenn man der Aesthetik einen normativen, allgemein gültigen Charakter zuspricht. Die Kunstgeschichte ist keine normative, sondern eine beschreibende Wissenschaft. Sie bedient sich zwar bei der Beschreibung von Kunstwerken und Kunstströmungen auch gewisser Werturteile, nennt gewisse Kunstwerke schön, andere hässlich oder weniger schön. Aber sie tut es immer nur entweder im Sinne des Schreibers oder in dem einer bestimmten Zeit, und soweit sie es einmal ausnahmsweise im allgemeinen Sinne tut, ist sie eben nicht Kunstgeschichte, sondern Aesthetik. Denn dann geht sie von einem bestimmten Massstab des Schönen, d. h. eben von einer ästhetischen Norm aus, die ein für allemal als herrschend angenommen wird. Beschränkt sie sich dagegen auf ihr eigentliches Gebiet, so hat sie lediglich die Aufgabe: erstens die kunsthistorischen Tatsachen zu konstatieren, zweitens diese Tatsachen zu erklären, d. h. mit den anderen Tatsachen des geistigen und materiellen Lebens in kausalen Zusammenhang zu bringen, drittens aus bestimmten zeitlich und national begrenzten Gruppen kunsthistorischer Tatsachen ein Bild von dem künstlerischen Stil, dem ästhetischen Schaffen und Geniessen einer bestimmten Zeit zu entwerfen. Diese Tätigkeit ist eine lediglich beschreibende. Wenn ich z. B. die Kunst Giottos schildern will, so werde ich etwa ausführen, in welchem Zusammenhang der Künstler mit der religiösen Bewegung steht, die durch Franz von Assisi eingeleitet wurde, ich werde vielleicht von dem Verhältnis des Malers zu Dante sprechen, ich werde dann die vorgiotteske Malerei und Plastik Italiens zur Vergleichung herbeiziehen und endlich ein Bild seines persönlichen Stils und des Stils seiner Schule geben.

Bei dieser ganzen Arbeit braucht das norma-

tive Element gar keine Rolle zu spielen. Mit der Schilderung von Giotto's Stil gebe ich durchaus kein Urteil darüber ab, ob dieser Stil in irgend einem Sinne normativ oder vorbildlich sei. Sondern ich konstatiere einfach, dass er so und nicht anders ist, und dass er eine normative und vorbildliche Geltung für eine bestimmte Zeit, für gewisse Schulen der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts gehabt hat.

Derartige zeitlich und national beschränkte Normen spielen in der Kunstgeschichte eine grosse Rolle. Man könnte sie kunsthistorische Normen nennen. Soweit sich unsere Wissenschaft nicht auf die blosser Konstatierung des Tatsächlichen beschränkt — und welcher Kunsthistoriker täte das heutzutage? —, gibt sie genaue Stilschilderungen bestimmter Zeiten, Völker, Schulen, Meister u. s. w. Das Normative hat dabei immer nur eine beschränkte Bedeutung. Im Sinne der Zeit Giotto's z. B. war es eine Norm, die Landschaft hinter dem Figürlichen zurücktreten zu lassen, Figuren und Architekturen in ein bestimmtes unrealistisches Raumverhältnis zu einander zu setzen, den Ausdruck der Trauer durch ein bestimmtes Verzerren der Augen und des Mundes wiederzugeben u. s. w.

Etwas ganz anderes ist die ästhetische Norm. Diese hat im Gegensatz zur kunsthistorischen Norm eine allgemeine Gültigkeit. Sie gilt nicht für die Kunst dieses oder jenes Volkes, sondern für die Kunst überhaupt. Sie beschränkt sich nicht auf diese oder jene Zeit, sondern sie erstreckt sich auf alle Zeiten. Allerdings kann man schon die Normen der Kunstgeschichte enger und weiter fassen, indem man von einzelnen Künstlern zu einer ganzen Schule, von der Schule zur Nation, von der Nation zur Zeit weiterschreitet. Aber die Grenze ist dennoch ganz scharf. Von dem Punkt an, wo die Normen die Eigenschaft annehmen, allgemeingültig zu sein, d. h. dem allgemeinen menschlichen Empfinden zu entsprechen, sind sie ästhetisch. So lange dies nicht der Fall ist, sind sie kunsthistorisch.

Die Frage ist nun eben die: Gibt es überhaupt solche allgemeingültige Normen in der Kunst? Von vielen Seiten wird es bekanntlich bestritten; besonders von Kunsthistorikern und Tageskritikern, die die völlige Relativität und Subjektivität des ästhetischen Urteils predigen. Das sind eben Leute, die kein Organ für Aesthetik haben. Volkelt gehört nicht zu ihnen. Er hält mit Recht an dem normativen Charakter der Aesthetik fest. Wie aber begründet er diesen?

Der Mensch hat von Natur gewisse ästhetische Bedürfnisse, die Befriedigung verlangen. Die Befriedigung derselben geschieht in einer be-

stimmten „Verhaltensweise“. Diese Verhaltensweise ist folglich von mehr als individueller und willkürlicher Art, d. h. eben ein Gegenstand der Normierung. „Die Befriedigung jener Bedürfnisse ist ein menschlich wertvolles Ziel. Und die ästhetischen Normen geben die Mittel und Wege an, durch die allein jenes Ziel erreicht werden kann. Jede ästhetische Norm sagt: Willst du ästhetische Befriedigung erlangen, so musst du in Anschauen, Gefühl und Phantasie eine bestimmte Bedingung erfüllen“. Gewiss, nur gehört noch eine zweite Norm für den Künstler dazu: Da die ästhetischen Bedürfnisse des Menschen notorisch in dieser bestimmten Richtung gehen, so musst du deine Werke mit der bestimmten Absicht schaffen, dass gerade sie dadurch befriedigt werden.

Soweit ist alles gut. Nun aber begeht Volkelt die Inkonsequenz, innerhalb der Aesthetik selbst zweierlei Normen zu unterscheiden, nämlich allgemeingültige und kulturgeschichtlich bedingte (S. 49). Diese Möglichkeit gewinnt er durch die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung. Die ästhetischen Normen und Ideale unterliegen dem Fluss der Entwicklung. „Sie schweben nicht unbewegt und ein für allemal gültig über allem Wechsel der Zeiten und Völker; sondern, wenn auch anzunehmen ist, dass ihr allgemeinsten Kern, wenigstens von einer gewissen Stufe der Reife an, für alle absehbar folgende Entwicklung Gültigkeit bedingt, so sind sie doch nach anderen Seiten, und namentlich in ihren Besonderungen und Ausgestaltungen, eingreifenden Entwicklungen unterworfen. Angesichts dieser Sachlage hat sich jeder Aesthetiker zu sagen, dass er mit seinen Feststellungen und Beweisen an die ästhetische Entwicklungsstufe seiner Zeit gebunden ist. Zwar wird er bestrebt sein, besonders in den grundlegenden und weitesten Normen das ästhetische Fühlen seiner Zeit in der Richtung auf das Allgemeingültige zu überschreiten und so dem Aesthetischen annäherungsweise eine allgemeinemenschliche Grundlage zu geben. Andererseits aber wird er sich dessen bewusst bleiben, dass er in vielen Beziehungen, namentlich in den für das Besondere geltenden Bestimmungen, nur den Anspruch erheben darf, die ästhetische Gefühlsweise, zu der sich die Kultur seiner Zeit in ihren reichsten und höchststehenden Vertretern entwickelt hat, auf ihre Normen zu bringen“.

Es ist klar, dass hiermit die Grenzen zwischen Kunstgeschichte und Aesthetik völlig verwischt werden, der Aesthetik als normgebender Wissenschaft der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Denn wenn die Aesthetik nur Normen aufzustellen hätte, die für den modernen Kultur-

menschen gelten, so wäre sie eben keine normgebende, sondern eine beschreibende Wissenschaft, denn ihre Aufgabe wäre eine Beschreibung des gegenwärtigen ästhetischen Empfindens. Auch das ist an sich ein verdienstliches Bemühen, und aus Büchern wie denen von Muther, Gurlitt und Meier-Gräfe kann man immerhin manches lernen. Nur keine Aesthetik. Aesthetik ist etwas prinzipiell anderes, und dass Volkelt das nicht einsehen will, muss grade bei einem Aesthetiker Wunder nehmen. Er setzt dadurch mich als Kunsthistoriker in die seltsame Lage, ihm, dem Aesthetiker gegenüber das Recht der Aesthetik als einer selbständigen Wissenschaft gegenüber der Kunstgeschichte verfechten zu müssen.

Natürlich ist die Folge dieser methodischen Unsicherheit der Mangel eines sichern Resultates. Volkelt ist nicht zu der Erkenntnis durchgedrungen, dass die einzig mögliche ästhetische Norm das Verhältnis ist, in welchem die Kunst zu der Naturanschauung, allgemein gesagt zu der psychischen Disposition dessen steht, der sie ästhetisch geniessen will. Dabei ist es vollkommen einerlei, ob von der Kunst der Kinder oder der Wilden oder der modernen Kulturmenschen die Rede ist, weil es ja gar nicht darauf ankommt, bestimmte Kunstformen oder einen bestimmten Inhalt als schön nachzuweisen, sondern nur das gesetzliche Verhältnis aufzuspüren, in dem das Kunstwerk zu der Psyche desjenigen steht, der es genießt. Ist diese allgemeine Norm z. B., wie ich glaube, die Illusionskraft, so heisst das nichts anderes, als dass jedes Kunstwerk, das auf irgend einen Menschen wirken soll, die Eigenschaft haben muss, diesen Menschen in Illusion zu versetzen. Die Menschen können dabei ganz verschieden sein, eine ganz verschiedene Naturanschauung haben, nur das Verhältnis der Kunst zu dieser Naturanschauung muss immer dasselbe, nämlich das der Uebereinstimmung, sein. Davon findet sich bei Volkelt nichts. Immer handelt es sich bei ihm um formale oder inhaltliche Normen, nach denen die als Beispiele ausgewählten Kunstwerke beurteilt und so oder so klassifiziert werden. Und immer werden trotz aller gegenteiligen Versicherungen ausserästhetische, z. B. ethische Massstäbe bei der Entscheidung ästhetischer Fragen angelegt.

Dass Kunst und Natur in gleichem Sinne als ästhetische Gegenstände behandelt werden, ist eine der Absonderlichkeiten, die bei einem philosophischen Aesthetiker selbstverständlich sind. Unsere philosophische Aesthetik ist nach allem, was darüber in der letzten Zeit geschrieben worden ist, noch immer nicht zu der Erkenntnis durchgedrungen, dass es im psychologischen Sinne ein Unterschied ist, ob

ich ein Ding von Marmor sehe, das durch die Kunst seines Schöpfers das Aussehen eines lebendigen Körpers erhalten hat, oder ob ich einen lebendigen Körper vor mir habe, der von Natur so ist, wie er ist. Dass bei der Betrachtung jenes ersteren das Bewusstsein, Marmor wahrzunehmen, die Schöpfung einer menschlichen Persönlichkeit zu sehen, den Schöpfungsakt innerlich zu reproduzieren, für den ästhetischen Genuss entscheidend ist und dass gerade dies bei dem Naturgegenstand wegfällt, liegt doch wohl auf der Hand.

Natürlich kann man unter diesen Umständen auch nicht die Erkenntnis verlangen, dass das Charakteristische, und zwar das einzig Charakteristische der ästhetischen Anschauung das Durcheinanderwogen der beiden Vorstellungsreihen Natur und Kunst ist. Das wusste schon die spekulative Aesthetik, in der die Illusion und die Uebereinstimmung der Form mit dem Inhalt eine so grosse Rolle spielt. Das wusste Fechner, als er zwei Faktoren des ästhetischen Wohlgefallens, den direkten und den assoziativen, unterschied. Das habe ich mit meiner Theorie von den „zwei Vorstellungsreihen“ selbständig zu begründen versucht. Volkelt ist davon nicht überzeugt worden. Was an dem Kunstwerk Materie ist, Marmor, mit Farben bestrichene Leinwand, ist nach ihm überhaupt kein Gegenstand ästhetischer Anschauung, sondern „die in dem Aussendinge, genannt Kunstwerk, festgelegte vorästhetische Grundlage des Kunstgenusses“, die für uns als anschauende fühlende, phantasietätige Wesen überhaupt nicht vorhanden ist. „Was der behauene Marmor oder die überstrichene Leinwand unabhängig von der psychologischen Umgestaltung ist, die wir in der Phantasie damit vollziehen, wird niemals Gegenstand für unsere Anschauung, unser Gefühl und unsere Phantasie sein. Nur unser wissenschaftliches Denken vermag jene vorästhetische Grundlage herauszuschälen“.

So? Also nur unser wissenschaftliches Denken verhindert uns, die Venus von Milo für ein lebendes Weib zu halten? Ich habe mir bisher immer eingebildet, um Marmor von Fleisch zu unterscheiden, brauche man nicht wissenschaftlich gebildet zu sein, sondern nur die Augen aufzumachen. Und ich habe immer geglaubt, auch der dümmste Bauer müsse sich in einem Gipsmuseum sofort davon überzeugen, dass die Figuren, die da um ihn herumstehen, nicht lebendig sind. Durch Worte, wie „vorästhetisch“ und durch Häufung der Begriffe, Anschauung, Gefühl und Phantasie, wo es sich zunächst nur um Anschauung handelt, schafft man die Tatsache nicht aus der Welt, dass jeder Mensch, auch der ungebildete,

bei der Anschauung eines Kunstwerks nicht nur die Natur, die es darstellt, sondern auch die Materie, aus der es gemacht ist, anschaut, und dass die höchste Stufe des ästhetischen Genusses, die nach Goethe in dem abwechselnden Fühlen des Inhalts und der Bewunderung der Form besteht, eben nur möglich ist, wenn man das Kunstwerk während der Betrachtung mit Bewusstsein gleichzeitig als Kunstwerk und als eine Darstellung des Lebens anschaut. Allein hierin wird sich Goethe wohl geirrt haben, denn die philosophischen Aesthetiker sind, soviel ich sehe, einstimmig der entgegengesetzten Ansicht.

Konrad Lange.



Hilfswissenschaften.

Theodor von Frimmel, Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens. 2. vermehrte Auflage. 84 S., kl. 8^o mit 11 Abb. München und Leipzig, Georg Müller. Mk. 3,—.

Schon 1897 beschäftigte sich Th. v. Frimmel in der 5. Lieferung der 2. Folge seiner „kleinen

Galleriestudien“ (Leipzig, G. H. Meyer) mit der „Denkarbeit, die nötig ist, um die Sicherheitsgrenze anzugeben, bis zu welcher man in der Benennung von Bildern gelangen kann.“ Bei der vorliegenden, auf Wunsch des Verlegers veranstalteten 2. Titel-Ausgabe benutzte Verfasser die Gelegenheit um einige, meist auch auf die neuere psychologische und physiologische Literatur bezugnehmenden Nachträge anzubringen. Ferner ist in der Gruppe der dem Jan Brueghel I. und Paul Bril ähnlichen Meister, wie Jan Brueghel II., Gysels, A. van Staelbemt, Aalslott, Petrus Stefani etc. auch Maerten Ryckaert, zum Vergleiche und zur Erweiterung der interessanten stilkritischen Erörterungen (p. 26 u. ff.) hinzugetreten (siehe Nachträge p. VI u. ff.). Eine Umarbeitung des Ganzen war umso weniger geboten, als das Wesentliche der Arbeit schon beim ersten Erscheinen einstimmige Anerkennung und Zustimmung gefunden hat. Es erübrigt sich damit auch ein nochmaliges tieferes Eingehen auf den komplizierten Vorgang beim Gemäldebestimmen, den diese gewissenhafte, auf solidester Grundlage ruhende Studie zu schildern und zu klären unternimmt.

Hermann Popp

BIBLIOGRAPHIE

Deutsche Kunst.

Aufsätze.

Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 2. Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit (Albrecht Haupt).

Die Jugendarbeiten F.'s, insbesondere sein Anteil an der Ausstattung der Fugger-Kapelle, werden klar gelegt.

Diözesanarchiv von Schwaben 4. Die weil. Truchsessengalerie zu Wurzach und die Multscher-Bilder (Beck).

Der Kunstfreund 4. Maler Felix Schatz (R. J. P.)

Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 2. Die in den letzten zwanzig Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Grossherzogtum Baden (Max Wingenroth).

In historischer Anordnung zählt W. die seit 1886 in Baden aufgedeckten Wandgemälde auf und berichtet über die Geschichte ihrer Auffindung und die eingeschlagenen Wege zu ihrer Erhaltung und Aufnahme. Er beginnt (X. Jahrhundert) mit den Wandgemälden

im Langhaus der S. Sylvesterkapelle in Goldbach (A. Ueberlingen).

Zeitschrift f. christl. Kunst 2 Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. IVa. 4. Gebetbuch des Fürsten zu Salm-Salm (Stephan Beissel).

Christliches Kunstblatt 5. Neue Deckengemälde in der evangelischen Pfarrkirche zu Kaufbeuren in Bayern (Christa).

Behandelt die Renovierung der 1604—1605 entstandenen Kirche durch Schmidt-München und die von Kunz Meyer, München, geschaffenen Deckengemälde.

Kunst und Künstler, Mal. Das Redernsche Palais. (Hans Mackowsky.)

Zeitschrift für bildende Kunst 8. Woldemar Hottenroth. (J. E. H.)

Die Rheinlande 4. Victor Weishaupt †. (Karl Fischer.)

Die Rheinlande 4. August Gaul. (Rudolf Klein.)

Zeitschrift für historische Waffenkunde 10. Die Paradedawaffen der erzbischöflichen Trabanten am Hofe von Salzburg. (Potier.)

- Anzeiger vom Oberland, Biberach v. 23. 3.** Lorenz Natter, Edelsteinschneider und Medailleur aus Biberach a. R. 1705—1763. (P. Beck.)
- Blätter für Gemäldeskunde Mai.** Die Ueberbleibsel eines Marienbildes von Albrecht Dürer (Frimmel). Eine kleine Madonna mit Kind im Besitze des Malers Carl Anton Reichel zeigt das Signum Dürers und die Jahreszahl 151., die vierte Zahl liest F. als O. Er hält das nur noch als Fragment vorhandene Bildchen für eine eigenhändige Arbeit Dürers.
- Zwei Porträts Louis XVI. und Marie Antoinette von Joh. Heinr. Schmidt (Fritz Arndt-Oberwartha).
- Westermanns Monatshefte 8.** Theodor Hagen, der Senior der Weimarer Künstler (O. Eggeling).
- Revue d'Alsace. Mars-Avril.** La Burg impériale de Hagenau (A. Hanauer) — Documents sur la chapelle de Honbach près de Massevaux (A. Gendre).
- La Revue de l'Art anc. et mod. Mai.** Les Peintres de Stanislas - Auguste: Grassi (II) (Fournier-Sarlovèze)

Bücher:

- Mohrmann, Prof. Karl, u. Dr.-Ing. Ferd. Eichwede:** Germanische Frühkunst. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. (10 Lichtdr.-Taf. u. IV S. Text.) 47,5×34 cm. Leipzig '05. 6,—
- Holbein, Hans:** Portraits of illustrious personages of the court of Henry VIII. Reproduced in imitation of the original drawings in the collection of his Majesty. With short historical notes by Biblioth. Rich. R. Holmes. II. Series. (28 Bl. m. VIII S. Text.) 49×36,5 cm. London ('05). München. Geb. 75,—
- Münsterblätter, Freiburger.** Halbjahrsschrift f. die Geschichte u. Kunst des Freiburger Münsters. Hrsg. vom Münsterbau-Verein. 1. Jahrg. (In 2 Heften.) 1. Heft. (44 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf.) gr. 4°. Freiburg i. B. '05. 5,—
- Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Lex.-8°.** Strassburg. 59. Heft. Gramm, Dr. Jos.: Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Taf. u. 4 Abbildgn. im Text. (XII, 141 S.) '05. 6,—
- Drucke und Holzschnitte des XV. und XVI. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung. XI.** Grammatica figurata. Von Mthi. Ringmann. In Faksimile-Druck herausgegeben mit einer Einleitung von F. R. v. Wieser. Strassburg 1905. 8°. 16 u. 63 pp. Mit Abbildgn. S. 1904 No. 3284. 3,—
- Bell (Mr. and Mrs. A. G.) Nuremberg, Painted and Described.** 8vo, pp. 188. London. 7/6
- Kunst, die, Sammlung illustr. Monographien, hrsg. v. Rich. Muther. kl. 8°. Berlin. Jeder Bd. kart. 1,25; geb. in Leinw. 1,50; in Ldr. 2,50.** 42. Servaes, Frz.: Albrecht Dürer. Mit 2 Photograph. u. 14 Vollbildern in Ton- u. Strichätzg. (67 S.) ('05).
- Halm, Dr. Philipp Maria:** Die Türen der Stiftskirche in Altötting u. ihr Meister. Ein Beitrag zur Geschichte der altbayer. Plastik des späteren Mittelalters. [Aus: „Die christl. Kunst.“] (S. 121 bis 142 m. Abbildgn.) Lex.-8°. München '05. 1,20
- Hauser, Jos.:** Die Münzen u. Medaillen der im J. 1156 gegründeten (seit 1255) Haupt- u. Residenzstadt München, m. Einreihg. jener Stücke, welche hierauf Bezug haben. Systematisch geordnet, zum Teil neu beschrieben, m. biographisch-histor. Notizen u. 42 Lichtdr.-Taf. versehen. (XXXII, 318 S.) gr. 8°. München '05. 16,—
- Drach, Alhard v., u. Gust. Könncke:** Die Bildnisse Philipps des Grossmütigen. Festschrift zur Feier seines 400. Geburtstags (13. XI. 1904). Mit 150 Abbildgn. im Text, Titelbild u. 26 Taf. (IV. 104 S.) 49×36 cm. Marburg '05. Geb. in Leinw. 20,—
- Menzel, Adolf:** Das Werk Adolf Menzels 1815—1905. Mit e. Biographie des Künstlers v. Max Jordan. (Neue Ausg.) (VIII, 104 S. m. Abbildgn. u. 21 Taf.) 4°. München '05. 10,—; geb. 12,—
- Werner, Dir. Ant. v.:** Rede bei d. Trauerfeier d. königl. Akademie d. Künste f. Adolph v. Menzel. (15 S.) gr. 8°. Berlin '05. —,60
- Kurth, Dr. Jul.:** Adolph Menzel u. sein Vaterunser. Studie auf Grund e. unveröffentlichten Schreibens des Meisters. Mit 1 Taf. u. dem Fcsm. des Menzelbriefes. (15 S.) Lex. 8°. Berlin '05. 2,50
- Esswein, Herm.:** Moderne Illustratoren. 4°. München. Jedes Heft kart. 3,—; Subskr.-Pr. bar 2,50 V. Adolf Oberländer. (54 S. m. Abbildgn. u. 1 Bildnis.) ('05.)
- Meier-Graefe, Alfr. Jul.:** Der Fall Böcklin u. die Lehre v. den Einheiten. (VII, 270 S.) gr. 8°. Stuttgart '05. 3,—; geb. 4,—
- Steinschnitte, Medaillen u. Plaketten v. Paul Sturm.** 31 S. m. 14 Abbildgn. 8°. Leipzig ('05). 1,50
- Beiträge, neue, zur Geschichte deutschen Altertums, hrsg. v. dem henneberg. altertumsforsch. Verein in Meiningen. Lex.-8°. Meiningen. 19. Lfg. Doebner, E., u. W. Simons: Meininger Pastellgemälde. Katalog der Meininger Gemälde-Ausstellg. im J. 1904 nebst Uebersicht üb. Meiningens Maler u. plast. Künstler. (VI, 98 S. m. 12 Taf. u. 2 Stammtaf.) '04. 4,50**

Englische Kunst.

Aufsätze:

- Rev. de l'Art anc. et modernè.** L'Exposition Whistler. (L.-B. Butterfly.)
- Gazette des Beaux Arts 575.** Whistler. prem. art. (Jules Momméja.)
- The Quarterly Review 403.** Watts and Whistler. (R. E. Fry.)
- The Studio 146.** Frank Brangwyn's Exhibition Room at Venice. (A. S. Covey.)

Bücher:

- Shepherd** (G. H.) The "Minor Masters" of the Old British School of Painting. 8°. London.
- Kunst**, die, Samml. illustr. Monographien, herausg. von Rich. Muther. 8°. Berlin. Jeder Bd. kart. 1,25; geb. in Leinw. 1,50; in Ldr. 2,50. Jessen, Jarno: William Hogarth. Mit 1 Photograv. u. 9 Vollbildern in Tonätzg. 2. Aufl. (69 S.) ('05.)
- Adam** (Robert) Artist and Architect. With an Account of his System. 4to. London. 10/6
- Hoime** (Charles) The "Old" Water Colour Society, 1804—1904. Spring No. of Studio. Folio. sd., net, 5/; 7/6. Edition de Luxe. In Portfolio. 21/
- British Art Fifty Years Ago.** Thirty Reproductions of Famous Pictures, with Descriptive Letterpress. Cr. 8vo, pp. 64. London 6d.
- Macquoid** (Percy) A History of English Furniture. Vol. 1. The Age of Oak. Illust. Fol. 42/



Amerikanische Kunst.

Aufsätze:

- The Pennsylvania Magazine 114.** Gustav Hesselius. The earliest Painter and Organ-Builder in America.



Schwedische Kunst.

Mitgeteilt durch Dr. August Hahr-Upsala.

Aufsätze:

- Svenska slöjdföreningens tidskrift 1905, 1.** Burchard Prechts altare i Upsala Domkyrka. (Jonny Rosval.)
- Kyrkohistorisk Arsskrift 1904.** [Soeben erschienen.] Magnus Gabriel De la Gardie och Warnhems klosterkyrka. (August Hahr.)

Bücher:

- Linde**, Dr. Max: Edvard Munch. Neue Ausg. (16 S m. Abbildgn. u. 5 [2 farb.] Taf.) Lex. 8°. Berlin-Charlottenburg. '05. 2,50

Reproduktionswerk:

- Nutida konst i farytrysk.** Eine Serie guter Abbildungen von modernen Gemälden (besonders von skandinavischen Künstlern) wird jetzt vom Verlag „Ljns“, Stockholm, herausgegeben. Die Reproduktionen werden von einem kurzen Text begleitet.



Niederländische Kunst.

Aufsätze:

- Blätter für Gemäldekunde März-April.** Die Sammlung Henriette v. Klarwill in Wien (Th. v. Frimmel). Behandelt Bilder von Klaes Molenaer, Jan Miense Molenaer, Philips de Koninck, Matthijs Naiveu, Jacob Toorenvliet, J. A. Duck, Jan Asselyn, Niklas Maes, Gerrit Hoet, Paul Bril, Peter Brueghel dem Jüngeren, Jakob Fopsen van Es, Jan Davidsz de Heem, G. Toorenborg, Lambrechts, Jan van Os.
- La Revue de l'Art anc et. mod. Mai.** Le Puits des Prophètes de Claus Sluter (II). (M. Kleinclausz.)
- The Burlington Magazine Mai.** The Life of a Dutch artist in the seventeenth Century (W. Martin) I. Instruction in drawing.
- Onze Kunst, 5.** De Buldhouwer Thomas Vinçotte (Paul Lambotte).
- Kunst und Künstler, Mai.** Constantin Meunier †. (Heilbut.)
- Zeitschrift für bildende Kunst 8.** Constantin Meunier †. (Henri Hymans.)
- La Plume, 370.** Après la mort d'un héros [Constantin Meunier] (St. Cloud).

Bücher:

- Breviarium Grimani**, das, in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduktion, herausgeb. durch Scato de Vries und Sal. Morpurgo. 3. Lfg. Leiden u. Leipzig, 1905. Fol. 128 Taf. 200 M.



Französische Kunst.

Aufsätze.

- Bulletin Monumental 29. 1. 2. Bd.** Le chateau de Las-say. Étude Archéologique (Eugène Lefèvre-Pontalis).
- Le tombeau de Hugues des Hazards évêque de Toul dans l'église de Blénod-lès-Toul (G. Clanché).
 - L'église de Presles (Lucien Broche).
 - La porte Romane en bois sculpté de l'église de Blesle (Noël Thiollier).
- Les Arts 40.** Les origines de la Peinture française. III^{me} partie. — François I^{er} et l'atelier de Fontainebleau (L. Dimier).
- Ernest Barrias (Gabriel Mourey).
- La Revue de l'Art anc. et mod. Mai.** Les Graveurs du XX^e siècle: Louis Morin (Henri Beraldi).
- Onze Kunst, 5.** Een Oranje-Monument in den Vreemde (Th. M. Roest van Limburg).
Das Prunkgrab René's von Châlons in der Peterskirche in Bar-le-Duc, ein Werk des Lothringers Ligier Richier.
- Gazette des Beaux-Arts 575.** Les ivoires gothiques Françaises des musées sacré et profane de la bibliothèque Vaticane (Attilio Rossi).
- Le manuscrit des „Chroniques“ de Froissart à Breslau (Salomon Reinach).
- Art et Décoration 4.** M^{lle} Clémentine — Hélène Dupau (C. Mauclair) — Rodin Céramisse (R. Marx).
- Revue des Deux Mondes 1^{er} Mai.** Théodore Rousseau et les peintres de Barbison (L. Michel).
- Blätter für Gemäldekunde, Mai.** Aus der Sammlung Rivoire in Puteaux. (Frimmel.)
Bilder französischer Künstler, zumeist aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, sowie einige von Antoine Vestier.

Bücher:

- Baudot (A. de) et A. Perrault-Dabot.** — Les Cathédrales de France. Premier fascicule. Gr. in-4 avec 25 planches. Paris. 25 fr.
Prix de l'ouvrage complet 150 fr.
- Vitry (Paul).** — Tours et les châteaux de Touraine. In-4 avec 107 grav. Paris. 4 fr.
- Ströhl (Ernest).** Jean Petitot et Jacques Bordier, deux artistes huguenots du XVII^e siècle. In-8 avec 21 planches. Genf und Paris. 10 fr.
- Van Yorst (Marie).** Modern French Masters. Illust. With Preface by Alexander Harrison. 4to, pp. xvi—194. Paris. 6/

Italienische Kunst.

Aufsätze.

- Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 2.** Einige florentinische Maler aus der Zeit des Uebergangs vom Duecento ins Trecento (Wilhelm Suida).
- II. Der Caecilienaltar der Uffizien.
 - III. Pacino di Bonaguada.
- Zeitschrift für christliche Kunst 2.** Petrarka und der antike Symbolismus (E. Teichmann).
- Rassegna d'Arte 4.** Due dipinti inediti di Matteo da Siena. (M. Logan.) — Il Santuario del Pirello. (L. Marinelli.) — A proposito del Cavazzola, veronese. Lettera aperta al conte Carlo Gamba. (Gustavo Frizzoni.) — A proposito di un ritratto di Bernardino de' Conti. (G. Cagnola.)
- Rassegna bibliograf. dell'arte Ital. 1./2.** Di Durante Nobili e di suo padre, pittore Lucchese. (Carlo Astolfi.) — Maestro Giovanni del Sega di Forlì, pittore (1470?—1527.) — [Dokumente über diesen Meister (Paolo Guaitoli).]
- Rassegna bibliograf. dell'arte Ital 3./4.** Opere d'arte Italiane in Francia nel cinquecento. (M. Morici.) — A proposito delle due Statue il Cupido di Michelangelo e la Venere antica passate dalla corte di Urbino a quella di Mantova. (Calzini.) — Artisti che lavorarono in Urbino nei Secoli XVI, XVII e XVIII. (Fortsetzung.) (E. Scatassa.)
- Arte e Storia 7/8.** Iconografia Sanfrancescana in Castelflorentino.
Fortsetzung und Schluss aus Heft 5/6. (M. Cioni.)
— La Loggia Carrarese di Padova (Cornelio Budinich).
— I tabernacoli di Firenze (G. Carocci).
— L'arte della Lana in S. Severino-Marche nei secoli XIV e XV (1) (Vittorio E. Alleandri).
- Archivio storico Lombardo 5.** Per la storia artistica della chiesa di S. Satiro in Milano (Francesco Malaguzzi Valeri).
Auf die Baugeschichte der Kirche bezügliche Dokumente aus dem Staatsarchiv.
- The Burlington Magazine Mai.** The father of Perugian painting (Edward Hutton).
Eine kurze Studie über Benedetto Buonfigli.
- La Revue de l'Art anc. et mod. Mai.** Trois portraits méconnus de la jeunesse de Raphaël (Durand-Gréville).
- L'Arte II.** I seguaci del Francia e del Costa in Bologna (E. Jacobsen) — Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese (P. D'Ancona) — Frammenti del Presepe di Arnolfo nella Basilica romana di Santa Maria Maggiore (A. Venturi) — Arte decorativa: Un' antica industria teosile perugina (A. Bellucci) — Un quadro sconosciuto di Melozzo da Forlì (P. D'Achiardi) — Affreschi

del Guariento a Bassano (G. Fogolari) — Un nuovo lavoro Donatelliano [Mad. col Bambino, Firenze, Proprietà del conte Ugo Goretti Miniati] (G. de Nicola) — Una Madonna di Nino Pisano nel Museo nazionale di Budapest (A. Venturi) — Un' opera giovanile di Piero della Francesca (A. Venturi).

Bücher:

- Caprin**, Giuseppe: *L'Istria nobilissima*. (291 S. m. Abbildgn. u. Bildnis.) Lex.-8°. Triest. '05. 8,—; geb. in Leinw. 10,—
- De Selincourt** (Basil) *Giotto*. (Library of Art.) Cr. 8vo, pp. 244. London. 7/6
- Angeli** (Diego). *Mino Da Fiesole*. Gr. in-8 avec planches et fig. Florenz. Cart., 12 fr.
- Zur Kunstgeschichte des Auslandes**. Lex.-8°. Strassburg. 23. Heft. Sirén, Oswald: Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdr.-Taf. (IX, 193 S.) '05. 20,—
- Ruskin** (John). *The Stones of Venice*. Vols. 1 and 2. With all the Illustrations. Pocket Edition. 12mo, pp. 430. London. ea., 3/6; lr., 4/6
- Molmenti** (Paupes). *La Peinture vénitienne*. Traduite de l'italien par J. de Crozals. Gr. in-8 avec planches et fig. 1904. Florenz. Cart., 12 fr.
- Semrau**, Prof. Dr. Max: *Venedig*. (Moderner Cicerone) Mit 137 Abbildgn. u. 1 Grundriss. (X, 332 S.) kl. 8°. Stuttgart. '05. Geb. in Leinw. 4,50
- Chledowski**, Casimir: *Siena*. 1. Bd. (XVI, 259 S. m. 32 Taf.) Lex.-8°. Berlin. '05. 8,—
- Monasteri** (I) di Subiaco. I. A cura e spese del Ministero della pubblica istruzione. 8° fig., p. 546 e 6 tav. 15,—
Egidi P. *Novelle storiche*. Giovannoni G. *L'architettura*. Hermann F. *Gli affreschi*.
- Brown** (J. Wood). *Italian Architecture*. Being a Brief Account of its Principles and Progress. (Langham Art Monographs.) 16mo, pp. 95. London. 1/5; lr., 2/6
- Venturi**, A., *La storia dell'arte italiana: discorso*. Roma, 8°, p. XXVI. —, 60
— *Lezioni di storia dell'arte*. Roma, 8°, p. 48. Fasc. I a 3. Cad. 1,20
- Guidini**, Augusto, *Il tempio di Santa Croce in Riva San Vitale: studio delle ragioni dell'arte e del diritto, con progetto di restauro allegato*, Milano, 4° fig., p. 77 e 3 tav. 6,—
- Ovidi**, Ernesto, *La calcografia romana e l'arte dell'incisione in Italia*. Roma, 8°, p. 132. 2,50
- Pernull**, H., e **Rivela**, A., *Siziliens antike Denkmäler*. Palermo, 16° m. Abb. p. 154. 4,50

Spanische Kunst.

Aufsätze:

The Studio 146. Spanish painters of to-day: José Moreno Carbonero. (Leonard Williams.)

Bücher:

- Klassiker der Kunst** in Gesamtausgaben. Lex. 8°. Stuttgart. — 6. Bd. Velazquez. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildgn. Mit einer biograph. Einleitg. v. Walth. Gensel. (XXIX, 160 S.) '05. Geb. in Leinw. 6,—; Luxusausg. in Ldr. 27,—
- Breal** (Auguste). *Velazquez*. Illust. (Popular Library of Art.) 12mo, pp. 253. 2/; lr., 2/6



Russische Kunst.

Mitgeteilt von P. Ettinger-Moskau.

Zeitschriften.

- Mir Iskusstwa No. 11**. Die Volkskunst des russ. Nordens. (J. Bilibin.)
Kurzer Aufsatz zu den beigefügten 70 Aufnahmen von Holzkirchen, Wohnhäusern, Holzgeschirren, Leinwandstickereien u. Batiken etc. aus den russ. Gouvernements Wologda, Olsnetz und Archangelsk.
- Iskusstwo No. 3**. Das Erbe der Ukraine. (N. Filanski.)
Behandelt die noch vorhandenen Werke der Volkskunst in Kleinrussland. Die Abbildungen zeigen hauptsächlich ukrainische Kirchengewölbe.
- Nowy Mir No. 6—7**. Ilja Jefimowicz Rjepin (Karelin.)

Bücher.

- Architekturnyje Pamiatniki Rossyji** (Baudenkmäler Russlands). Unter d. Redaction u. m. erläuterndem Text v. J. E. Bondarenko. Heft I: Die Epoche Alexander I. (Empire). Moskau 1905. 4°. 36 Taf. in Phototypie. Rbl. 4,—
Das Werk ist auf 10 Lieferungen im gleichen Umfang berechnet, wobei im Text auch Pläne und sonstige architektonische Details gegeben werden sollen. Der Reihe nach sollen die Epochen Katharina II, Elisabeth, Peter I, der Kreml, Kirchenarchitektur, Zivilbauten und das alte Moskau behandelt werden.
- Russky Musej Alexandra III** (D. Russische Museum Alexander III. in Petersburg). Unter der Redaction u. m. Text von A. N. Bensis, Moskau 1905. Lief. I. Gr.-Fol. 8 S. Text u. 2 Taf. Rbl. 2,—
Diese neue Publikation des Moskauer Verlegers. J. Knebel, schliesst sich den beiden früheren

Galleriewerken des gleichen Verlags an, welche die Tretjakow'sche Galerie sowie die russ. Gemäldesammlung im Rumjontzew'schen Museum behandeln. Das Werk ist auf 25 Lieferungen à 2 Tafeln in Heliogravüre und autotypischen Abbildungen im Text berechnet.



Polnische Kunst.

Mitgeteilt von P. Ettinger-Moskau.

Zeitschriften.

Sztuka (Paris). **November—Dezember 1904.** Polnische Künstlerkolonie in Paris (A. Potocki).

Enthält unter anderm ein Verzeichnis der polnischen Künstler, welche in Paris in den Jahren 1808—1867 ausgestellt haben.

— **Januar 1905.** Olga Boznanska (A. Bazler).

Die Radierungen von J. Pankiewicz (Camille Maclair).

Dem Aufsatz ist auch ein Verzeichnis sämtlicher Radierungen und pointe-sèche P.s beigefügt.

Bücher:

Pininski, L. Zamek na Wawelu (Das Schloss auf dem Wawel, Krakau). Lemberg, 1905. 8°. 48 S. —, 40 h.

Udziela, S. O strojach, Cudowlach, sprzetach i naczyniach w Sadeczyznie.

(Trachten, Bauten, Geräte und Geschirre im Kreise Sandec, Galizien). Krakau, 1905. 8°. 57 S. mit 61 Abb. im Text. K. 1,50.

Polska Sztuka Stosowana (Ges. „Polnische angewandte Kunst“.) Materialien. Heft V. Krakau, 1904. Gr. 4°. 2 S. Text u. 8 Tafeln.

Rocznik naukowo-literacko-artystyczny na rok 1905 (Wissenschaftliches, literarisches u. künstl. Jahrbuch für 1905). Warschau, 1905. 8°. 397 S. u. XLVI. Kr. 1,60

Encyklopädisches Nachschlagewerk, in welchem sämtliche polnische Künstler, Architekten, Sammler etc. nebst kurzen biographischen und bibliographischen Notizen, sowie auch ein Verzeichnis sämtlicher poln. Museen und Sammlungen aufgeführt sein sollen. Leider ist dieses Programm nicht in vollem Masse durchgeführt, da sogar manche namhafte Künstler ganz fehlen, was natürlich den Wert des nützlichen Buches stark verringert.

Jaroszynski, T.: Zwanie malarstwa Polskiego (Die Frühzeit poln. Malerei. Entwurf zu einer Geschichte). Warschau, 1905. 8°. 155 S.



Islamitische Kunst.

Aufsätze:

Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 2. Islamitische Tongefäße aus Mesopotamien. (Friedrich Sarre.)



Alte Kunst.

Bücher.

Klein, Wilh.: Geschichte der griechischen Kunst. 2. Bd. Die griech. Kunst von Myron bis Lysipp. (V, 407 S.) Lex.-8°. Leipzig '05.

11,—; geb. in Halbfrz. 14,—

Peters (John P.) and Thiersck (Hermann). Painted Tombs in the Necropolis of Marissa (Marêshah). Edit. by Stanley A. Cook. 4to, pp. 120. London.

42/

Pottier (Edmond). — Douris et les peintres de vases grecs. In-8 avec 24 grav. Paris. 2 fr. 50

Perrot (Georges). — Praxitèle. In-8 avec 24 grav. Paris. 2 fr. 50

Colignon (Maxime). — Lysippe. In-8 avec 24 grav. Paris. 2 fr. 50

Photographien:

Skulpturen, die, des Pergamon-Museums in Photographien. (Neue Ausg.) (33 Bl.) qu. 8°. Berlin ('05). In Leinw.-Mappe 30,—; einzelne Bl. 1,—



Handbücher und Lexika.

Hiersemann's Handbücher. Gr. 8°. Leipzig.

Jede Lfg. 3,—

1. Bd. Anderson, W. J., u. R. Phené Spiers: Die Architektur v. Griechenland u. Rom. Eine Skizze ihrer histor. Entwickl. Aus dem Engl. v. Konr. Burger. Mit 185 Abbildgn. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. (VIII u. S. 1—80.) '05.

Lafestree (Georges) et E. Richtenberger. — La Peinture en Europe. Rome. Tome II. Les Musées. Les collections particulières. Les Palais. In-8. Paris. Cart., 10 fr.

Poore (H. R.) Pictorial Composition and the Critical Judgment of Pictures. A Handbook for Students and Lovers of Art. 2nd ed., revised. 8vo, pp. 282. London. 7/6

Cim (Albert). — Le Livre. Tome I. Historique. In-12. Paris. 5 fr.

Granderye (L. M.) — L'Industrie de l'or. In-16. Paris. 2 fr. 50

Buchetti (J.). — La Fonderie de cuivre actuelle. Bronzes, laitons, aluminium etc. Texte avec 180 fig. et atlas de 20 pl. Gr. in-8. Paris. 30 fr.

Sammlung Göschen. kl. 8^o. Leipzig.

Geb. in Leinw., jedes Bdchn. —, 80

27. Steuding, Gymn.-Prof. Dr. Herm.: Griechische u. römische Mythologie. 3., umgearb. Aufl. (146 S.) '05. — 57. Freyberger, Archit. Baugewerksch.-Oberlehr. Hans: Perspektive, nebst einen Anh. üb. Schattenkonstruktion u. Parallelperspektive. Mit 88 Fig. 3., unveränd. Aufl. Neudr. (127 S.) '05. — 75. Kampmann, graph. Lehr- und Versuchsanst.-Lehr. C.: Die graphischen Künste. Mit zahlreichen Abbildgn. u. Beilagen. 2., verm. u. verb. Aufl. (171 S.) '05.

Neusec, M. V.: Kurzer Abriss der Kunstgeschichte. 3., verm. u. verb. Aufl. 1. Tl.: Altertum u. Mittelalter. (S. 1–84.) Lex. 8^o. Innsbruck. '05.

Für vollständig: 2,—



Ikonographie.

Aufsätze:

Der Kunstfreund 4. Die Abnahme des Leichnams Christi vom Kreuze. (K. Atz.) — Der Altar III. (W. Schenkelberg.)

Le Mois littéraire et pittoresque. 77. L' Annonciation. (J.-C. Broussolle.)



Aesthetik.

Aufsätze.

Mercure de France 189. La foi esthétique de Schiller. (C. A. S. de Gleichen.)

Bücher.

Baumann, C.: Die künstlerischen Grundsätze f. die bildliche Darstellung, deren Ableitung u. Anwendung. (VI, 185 S. m. 26 Abbildgn.) Lex. 8^o. Halle. '05. 5,—

Tolstoy (Leo). What is Art. Translated from the Original MS. With an Introduction by Aylmer Maude. 12mo, pp. 278. London. '05. /6



Sammlungen und Ausstellungen.

Aufsätze.

Museumskunde 2. Ausstattung von Museumsräumen. (A. Pit.) — Reisestudien. (H. Dedekam.) [Der Aufsatz handelt von Museumstechnik, und

zwar von der, die für Kunstgewerbe-, Skulpturen- und Bilder-Museen in Betracht kommt.] — Museumskurse. (Julius Leisching.)

Zeitschrift für bildende Kunst 8 Das Wallace-Museum in London. (J. Paul Richter.)

Kunstgewerbeblatt 8. Nordische Freiluft-Museen. [Schluss.] (H. E. v. Berlepsch-Valendas.)

Kunst und Künstler, Mai. Berliner Porträts. (Heilbut.)

Kunst für Alle, 16. Die Frühjahrsausstellung der Sezession in München (Ostini).

Les Arts 40. La collection de M. Léopold Favre (C. d. Maudach).

— Le Musée provincial de Burgos (Paul Lafond).

Kunst u. Handwerk 7. Skandinavische Museen (v. Berlepsch-Valendas).

La Revue de l'Art ancien et moderne Mai.

Les Salons de 1905: L'Architecture (J.-L. Pascal).

La Peinture (I), (M. Raymond Bouyer).

—, Les récentes acquisitions du musée du Louvre. Département de la peinture (II), (M. Marcel Nicolle).

Arte e Storia 7/8. Nel museo di porta Giovia. La scacchiera di uno spadaccino del XVII^o secolo (Diego Sant' Ambrogio).

Gazette des Beaux Arts 575. Les Salons de 1905 (Eugène Morand).

Le musée de la société historique de New-York prem. art. (Lewis Einstein et François Monod.)

Bücher.

Kgl. National-Galerie. Ausstellung von Werken Adolph von Menzels. III. Aufl. Berlin, '05. 8^o. 467 SS. Abb. 1,—

Pollack, Dr. Ludw.: Joseph v. Kopf als Sammler. Beschreibung der v. ihm hinterlassenen Sammlg. (VIII, 107 S. m. 20 Taf.) 4^o. Rom, '05. 12,—

Lafond (Paul). — Le Musée de Rouen. In-8 avec 35 grav. Paris. 2 fr.

Katalog der Rüstungen- u. Waffen-Sammlung des Herrn Karl Junckerstorff in Düsseldorf nebst Möbeln, Bildern u. Antiquitäten aus demselben Besitz. (III, 15 S. m. 17 Taf.) Gr. 4^o. Cöln '05. Bonn. 5,—

Katalog, offizieller, der grossen Berliner Kunst-Ausstellung 1905. (X, 157 S. m. 1 eingedr. Plan.) kl. 8^o. Stuttgart '05. 1,—

m. Abbildgn. (X, 157 u. 179 S. m. 1 eingedr. Plan) 2,—; geb. in Leinw. 3,—



Reproduktionswerke.

- Kunst**, klassische. Hausschatz berühmter Meister alter u. neuer Zeit. 1.—20. Taus. 7.—12. (Schluss)-Lfg. (13 farb. Taf. m. IV S. Text.) Gr. 4^o. Leipzig, '04. je 1,—
- Rembrandt**, The Masterpieces of. 60 Reproductions of Photographs from the Original Paintings by F. Hanfstaengl, affording Examples of the Different Characteristics of the Artist's Work. (Gowans' Art Books, No. 3.) 18mo, pp. 70. Glasgow. 1/



Verschiedenes.

Aufsätze.

- Gazette des Beaux-Arts 575**. Les souvenirs du chateau de Coppet III^{ème} et dern. art. (Édouard Rod.)
- Le Mois littéraire et pittoresque. 77**. Les appartements de Pie X au Vatican (A. Battandier).
- The Burlington Magazine Mai**. The Pre-Raphaelite and Impressionist Heresies (Bernhard Sickel). — Charles II silver at Welbeck (J. Starkie Gardner) Part II (Conclusion).
- Christliches Kunstblatt 5**. Religion und Kunst in Schillers Weltanschauung (David Koch).
- Archiv für Kulturgeschichte. Heft II**. Nachrichten über Baudenkmäler, sowie Kunst- und Kuriositätenkammern in einer handschriftlichen Reisebeschreibung von 1706. (Alfred Hagemann.)
- La tribune artistique 17**. L'icnographie des villes (L. Cloquet).
- The Quarterly Review 403**. Our neglected Monuments. —
Behandelt die neueren Bestrebungen auf Denkmalpflege in England, Italien, Oesterreich und Frankreich an der Hand der bezüglichen Berichte und Arbeiten.
- Die Rheinlande 4**. Germanentum und Antike im Kampfe um die italienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts [Fortstz.] (Kurt Breysig).
- Zeitschrift für historische Waffenkunde 10**. Inschriften auf mittelalterlichen Schwertklingen [3. Forts.] (Rudolf Wegeli).

Bücher.

- Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben**. I. Serie; Raffael — Rembrandt — Tizian — Dürer — Rubens. (In 70 Lfgn.) 1. Lfg. (IX—XVI, S. 1—8, 1—8 u. 1—8.) Lex. 8^o. Stuttgart, '05. —,50

- Almanach**, Wiener. Jahrbuch für Literatur, Kunst u. öffentl. Leben. 1905. Hrsg.: Jacques Jaeger. Mit 1 Titelbild, 3 Kunstbeilagen und 80 Illustr. (VI, 437 S.) 8^o. Wien. Geb. in Leinw. 5,—
- Heath (Dudley) Miniatures**. (Connoisseur's Library.) Roy. 8vo, pp. 360. London. 25/
- Bradley (John W.) Illuminated Manuscripts**. (Little Books on Art.) 16mo, pp. 304. London. 2/6
- Brouwer, L. E. J.: Leven, Kunst en mystiek Delft**, 8^o. f. —,75
- Pudor, Heinr.:** Babel - Bibel i. d. modern. Kunst. (59 S. m. 28 Abbildgn.) Lex. 8^o. Berlin, '05. 2,—; kart. 2,50
- Landhaus**, das moderne, u. seine innere Ausstattung. 320 Abbildgn. moderner Landhäuser aus Deutschland, Oesterreich, England u. Finnland m. Grundrissen und Innerräumen. Mit einleit. Text von Herm. Muthesius. 2. verb. u. verm. Aufl. (VI, XVI, 216 S.) Lex. 8^o. München, '05. Geb. in Leinw. 7,50
- Porzellan-Marken**, Meissner. — Vieux Saxe — von 1704—1870, sowie die berühmtesten Marken anderer alten Fabriken Europas. (Von Kratze.) (18 S. m. Fig.) kl. 8^o. Dresden, '05. Geb. 2,—
- Rosenbaum, Dr. F.:** Das europäische Porzellan des 18. Jahrh. [Aus: „Keram. Monatshefte.“] 32 S. m. Abbildgn.) Lex. 8^o. Halle, '05. 2,50
- Schirek, Carl:** Die k. k. Majolika - Geschirrfabrik in Holitsch. Materialien zu ihrer Geschichte. (300 S. mit 33 Abbildgn. und 2 farb. Taf.) 4^o. Brünn, '05. 40,—
- Der freie Eintritt in die Kunstsammlungen Italiens**. Eine wortgetreue Uebersetzung der ministeriellen Bestimmungen über den unentgeltlichen Besuch der königlichen Museen u. Galerien Italiens und der Bestimmungen über das Kopieren von Gemälden in den italienischen Staatssammlungen. — Zum erstenmale herausgeb. v. Otto Grautoff. München, 1904. —,30



Antiquariats-Kataloge.

- Paul Alicke, Dresden-A.** Antiqu.-Katalog No. 53. Kunst-Antiqu.-Katalog No. 54: Kupferstiche und Handzeichnungen.
- Central-Antiquariat, Wien VI.** Antiqu.-Katalog No. 1: Architektur u. Kunst, Kunstgewerbe u. Technologie.
- Gilhofer & Rauschburg, Wien I.** Antiqu.-Katalog No. 75: Kunstgeschichte, Malerei, Architektur, Kupferstiche etc.

Heinrich Kerler, Ulm a. D. Antiqu.-Katalog No. 339: Kunst, französische Literatur etc.

R. Levi, Stuttgart. Antiqu.-Katalog No. 159: Bücher über Kunst und illustrierte Werke.

List & Francke, Leipzig. Auktions-Katalog, enth. u. a.: Kunstgeschichte, Kunstgewerbe, Musik, Prachtwerke etc. No. 1968, Versteigerung am 29. Mai '05 und folgende Tage.

Friedrich Meyers Buchh., Leipzig. Antiqu.-Katalog No. 65: Kunst und Kunstgeschichte.

W. P. van Stockum & Sohn, Haag. Auktionskatalog I: Sammlung alter und neuerer Kupferstiche der holländischen, französischen u. engl. Schule etc. Versteigerung am 24. u. 25. Mai '05. Auktionskatalog II: Sammlung seltener alter japanischer Farbstiche, Zeichnungen etc. Versteigerung am 2. Juni '05.



Notizen.

Prof. Dr. Franz Winter, Innsbruck, hat einen Ruf als Professor der klassischen Archäologie nach Graz angenommen.

Prof. Emil Hundrieser ist als Nachfolger Siemerings zum Direktor des Rauch-Museums in Berlin ernannt worden.

Prof. Dr. v. Oettingen, erster ständiger Sekretär der Akademie der Künste in Berlin, hat sein Abschiedsgesuch eingereicht, um sich ausschliess-

lich seinen kunstwissenschaftlichen Arbeiten widmen zu können.

D. G. von Teréy wurde zum Abteilungsdirektor an der Nationalgalerie in Budapest ernannt.

Sir Edward Poynter, der Direktor der Londoner National Gallery, hat sein Amt niedergelegt.

Sir Purdon Clarke, bisher Direktor des Victoria and Albert Museum, London, ist zum Direktor des Metropolitan Art Museum in New-York gewählt worden.

Neue Kunstzeitschrift.

Unter der Redaktion von Armand Dayot erscheint seit dem April eine neue Kunstzeitschrift „L' Art et les Artistes“ im Verlage von Lendir, Paris.

Ergänzung des Vorlesungs-Verzeichnisses

(Vgl. No. 3 u. 4 der Monatshefte.)

Charlottenburg (Technische Hochschule).

Seesselberg wird aus der „Grammatik der mittelalterlichen Ornamente“ ausgewählte Kapitel der „Motivenkunde“ lesen, deren Umkreis (für den Jahreskurs) in einem gegenwärtig bei Ernst Wasmuth, Berlin, erscheinenden lehrmethodischen Werke: „Helm und Mitra“ näher umgrenzt worden ist.

Göttingen.

Dilthey: Blüte der griechischen Plastik.



In eigener Sache.

Die Erklärung des Herrn Willy Pastor in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift bedarf eines kurzen Kommentars:

1. Für die einzelnen Lieferungen des grossen Bode-Bruckmann-Werkes lässt sich der Erscheinungstermin nicht so genau nach Tagen und Monaten fixieren, wie für das Buch des Herrn Pastor. Uebrigens werden derartige Prioritätsfragen in der kunstwissenschaftlichen Literatur sonst nicht so heiss umstritten. Jeder Fachmann weiss, dass gerade stilkritische Entdeckungen oft von mehreren Forschern zu gleicher Zeit gemacht werden.

2. Allerdings hielt ich beim ersten Lesen seines Angriffs eine persönliche Erwiderung an Herrn Pastor für selbstverständlich. Beim Niederschreiben aber wurde mir klar, dass eine solche — des von

Herrn Pastor angeschlagenen Tons wegen — für eine Frau nicht möglich sei — am wenigstens in eine „Tageszeitung“. M. E. sind scharfe Waffen noch eher in einer Fachzeitschrift erlaubt.

3. Herr Willy Pastor ist in einem Punkt nicht genau informiert. Die Antwort der „Täglichen Rundschau“ auf meinen ersten Brief enthielt keineswegs eine „bedingungslose“ Zusage.

Frida Schottmüller



Replik.

Herrn Dr. Roth's habe ich folgendes zu antworten:

ad 1. Die Abbildungen seines Buches No. 68 u. 69 geben Teile der Engelglorie des Auferstehungsbildes wieder, das Alinari als No. 9313, Lombardi

in Details als No. 810 u. 811 photographiert hat. Wenn der Verf. hier den Trecentokünstler Massarello tätig glaubt, so hätte doch schon der erste Blick auf den Stil den Irrtum aufklären müssen.

ad 2. Die Lunette, Abb. 17, wird in der Tat vom Katalog der Frau Lombardi als Barna ausgegeben. An diese Tradition klammert man sich vergebens. Schon Lucy Olcott schrieb in ihrem Führer S. 233: The Madonna with donors in the lunette is also by Matteo. Wir differieren also mit dem Verf. wieder um etwa 100 Jahre.

ad 3. Dass die trionfi der sienesiser Akademie aus dem Quattrocento stammen, sagt schon allein die Tracht. Gestritten ist stets nur darüber, ob sie sienesisch oder florentinisch sind. Die „Kenner“ in Siena, die Herrn Rothes in der trecentistischen Datierung beipflichten, werden leider nicht mit Namen genannt.

ad 4. Die Art und Weise, wie der Verf. von den quattrocentistischen Malern Sienas spricht, unter denen Sassetta, Matteo die Giovanni, Neroccio, Francesco di Giorgio Hervorragendes geleistet haben, verrät wenig Vertiefung in diese zarten Poesien. Gewiss kann man sich auf das Trecento beschränken; aber es auf Kosten der Folgezeit zu loben, scheint mir töricht.

ad 6. Ich habe ebensowenig wie der Verf. die Gabe, Daten aus dem Aermel zu schütteln — wie sollten sie da herein gekommen sein? Aber wer die Sienesiser Meister neu behandelt, muss eben so fait sein.

ad 7. Ich teile Herrn Dr. R. mit, dass ich anno 1904 sowohl im März wie im August in Siena war, dass ich aber schon 1902 das Bild Pietro Lorenzettis in der Akademie vermisste und mir für 12 Lire einen Wagen mietete, um das Bild in S. Ansano in Dofana zu betrachten. So steht es mit seiner Vermutung, dass ich seit 1895 nicht in Siena war. — Keine Humilitasallegorie, sondern ein Humilitasbild hängt in der florentiner Akademie, zwei Teile der Predelle in Berlin. Der Name Ambrogio Lorenzetti ist bisher vor dem Bilde niemals ausgesprochen worden; Thode schlug Pietro Lorenzetti vor und las die Zahl 1316; ich bleibe bei der Lesart 1341, wodurch Pietro Lorenzetti stilistisch ausgeschlossen ist.

ad 8. Es liegt mir wahrlich fern, mich über christliches Empfinden zu mokieren. Ich habe 18 Semester daran gesetzt, die Geschichte der christlichen Empfindungen zu studieren, und ehre diese Zeugnisse, in welcher Form sie auch immer auftreten mögen. Aber ich lehne es ab, aus solchen Gefühlsmomenten heraus ein kunsthistorisches Buch zu disponieren.

ad 9. Ich verweise den Verf. auf die Notiz des sienesiser Kataloges 1895, S. 138, wo ausdrücklich steht: „S. Benedetto e S. Tommaso di Aquino, dipoi mutati in S. Bernardino e Beato Ambrogio Sansedoni“. Es handelt sich also gar nicht um den heiligen Ambrosius; aber im Heiligenschein stand das S von der ersten Zuschrift her. Jedem, der das Bild studiert, fällt sofort auf, dass Eingriffe erfolgt sind.

ad 10. Das Zitat der Senta aus dem „fliegenden Holländer“ halte ich bei dem Laurabilde auch heute noch für deplaziert.

Endlich: Dass Michelangelo „mit Stumpf und Stiel“ Sienese gewesen sei, habe ich zum Glück aus Ihrem Buch nicht herausgelesen. Aber der ganze Tenor Ihres Schlusskapitels ist verfehlt; ich glaube gern, dass es in Begeisterung so geschrieben worden ist. Paul Schubring

* * *

Nachdem in beiden Kontroversen beide Parteien zu Wort gekommen sind, halten wir die strittigen Fragen für genügend geklärt und damit für uns erledigt. Die Redaktion.



Zu J. A. Kochs „Moderner Kunstchronik“.

In „Moderne Kunstchronik etc.“ erwähnt J. A. Koch einen Porträtmaler „Grünspitz aus Nedserd (Dresden)“, den der Herzog von „Ramiew (Weimar)“ an seinen Hof berufen habe, und der in Weimar überraschenderweise sehr angesehen gewesen sei. Dr. E. Jaffé beklagt in seiner Neuausgabe der Kochschen Kunstchronik, dass er auch von der Museumsleitung in Weimar nicht habe erfahren können, welcher Maler unter dem Namen „Grünspitz“ verborgen und angedeutet wäre. Der mehr als achtzigjährige Professor Hummel, Schüler und Mitarbeiter Prellers, erinnert sich des fraglichen Malers sehr gut. Der Mann hiess Grünler, war unter Karl August und Karl Friedrich als Porträtmaler vielbeschäftigt, wohnte bei seinen häufigen Besuchen im ersten Hotel der Stadt und stellte hier einst auch ein viel bewundertes Venusbild aus. Den Grossherzog Karl August malte er für die Erholungsgesellschaft, für den Grossherzog die Frau von Heigendorf in griechischem Kostüm, für das Theater viele Schauspieler und Schauspielerinnen. Auch der Hofkapellmeister Hummel, dessen Frau und zwei Söhne, sowie viele adelige und bürgerliche Paare sind von ihm gemalt. Die Porträts sind recht ähnlich, ziemlich lebendig und etwas flüchtig. Grünler bekam für das Porträt vier bis fünf Dukaten, erwarb ein Gütchen in Zeulenroda und starb auch dort. Otto Eggeling